

Sprzedaż (od numeru 37) prowadzi:

Wydawnictwo Naukowe Semper
ul. Mariensztat 8
00-302 Warszawa
tel. 22 538 92 03
redakcja@semper.pl
<http://semper.pl>

Zapraszamy do sklepu internetowego:

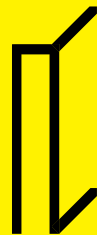
<http://semper.pl/sklep>

oraz do księgarni firmowej:

ul. Bednarska 20a
00-321 Warszawa
tel. 22 828 49 73
handlowy@semper.pl



-od 1991-
SEMPER



sztuka i filozofia

40 - 2012

40 - 2012

* Muzyka - dzieło, intencja, wydarzenie?
O tożsamości i odbiorze dzieła
muzycznego

sztuka i filozofia

40 - 2012

sztuka i filozofia

■ Uniwersytet Warszawski Instytut Filozofii

■ Wydawnictwo Naukowe Semper®

▪ **rada redakcyjna**_____

Andrzej Bronk, Alicja Kuczyńska (przewodnicząca), Iwona Lorenc, Andrzej Półtawski, Władysław Stróżewski, Irena Wojnar, Anna Zeidler-Janiszewska

▪ **zespół redakcyjny**_____

Ewa D. Bogusz-Bołtuć, Magdalena Borowska, Kamilla Najdek, Bogna J. Obidzińska, Piotr Schollenberger (sekretarz redakcji, sztuka.wfis@uw.edu.pl), Małgorzata A. Szyszkowska (redaktor naczelna), Anna Wolińska (z-ca red. naczelnej)

▪ **zespół recenzentów**_____

Jan Berdyszak, Maria Bielawska, Jolanta Dąbkowska-Zydroń, Dobrochna Dembińska-Siury, Janusz Dobieszewski, Anna Grzegorzczak, Jan Hartman, Alicja Helman, Jan Hudzik, Jacek J. Jadacki, Anna Jamroziakowa, Alicja Kępińska, Leszek Kolankiewicz, Teresa Kostyrko, Piotr Łaciak, Jacek Migasiński, Anna Pałubicka, Teresa Pękala, Robert Piłat, Hanna Puszko-Miś, Ewa Rewers, Stefan Sarnowski, Grzegorz Sztabiński

▪ **adres redakcji**_____

Instytut Filozofii UW, Zakład Estetyki
Krakowskie Przedmieście 3, 00-927 Warszawa
www.filozofia.uw.edu.pl/sztukaifilozofia

▪ **redaktorzy prowadzący numeru**_____

Małgorzata A. Szyszkowska, Piotr Schollenberger, Anna Wolińska

▪ **opracowanie tekstów w języku polskim**_____

Magdalena Cabaj, Urszula Dobrowolska

▪ **projekt okładki**_____

Jan Modzelewski

Publikacja numeru została dofinansowana ze środków grantu badawczego „Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna i jej znaczenie dla polskiej estetyki”. (nr N N101 059836), kierownik: Iwona Lorenc

▪ **wydawca**_____

Uniwersytet Warszawski, Instytut Filozofii,
Wydawnictwo Naukowe Semper®
ul. Mariensztat 8, 00-302 Warszawa
tel./fax 22 538-92-03
www.semper.pl, e-mail: redakcja@semper.pl

ISSN 1230 – 0330



spis treści

.....	Muzyka - dzieło, intencja, wydarzenie?	
Ross P. Cameron:	Nie ma obiektów, które byłyby utworami muzycznymi	7
Jakub Chachulski:	Pomiędzy partyturą a wykonaniem. O kłopotach z tożsamością dzieła muzycznego raz jeszcze ...	26
Marta Rendecka:	Koncepcja formy muzycznej Borisa Asafiewa – między estetyką Marksa a filozofią muzyki Hegla	43
.....	O odbiorze dzieła muzycznego	
Justyna Humięcka-Jakubowska:	Implementacja strategii twórczych a percepcyjne oczekiwanie słuchacza	58
Piotr Podlipniak:	Specyficzność doświadczenia muzyki tonalnej w świetle współczesnych poglądów na adaptacyjność muzyki	78
Krzysztof Lipka:	Przedmiot intencjonalny w kontekście procesu twórczego	91
Ewa Schreiber:	Muzyka wobec doświadczeń przestrzeni i ruchu – między metaforą pojęciową a percepcją	103
Marcin Napiórkowski:	Trudność muzyki poważnej jako współczesna próba inicjacyjna	118
Anna Chęćka-Gotkowicz:	Na tropach przygód mowy, muzyki i ciała: sensualny dyskurs Pascala Quignarda	134
Rafał Ilnicki:	„Mechaniczny śpiew Maldorora” – specyfika doświadczenia muzyki industrialnej	146
.....	Recenzje	
Michał Nakoneczny:	Stephen Davies, <i>Themes in the Philosophy of Music</i>	156
Anna Chęćka-Gotkowicz:	Między eufonią a niesmakiem, czyli najnowsza historia ucha	162
	Noty o autorach	168
	Informacje dla autorów	169

Table of Contents

■ _____ Music - Work of Art, Intention, Event?	
Ross P. Cameron: There are No Things That are Musical Works	7
Jakub Chachulski: Between the Score and the Rendition. On Difficulties With Identity of Musical Work of Art Once Again	26
Marta Rendecka: Boris Asafiev's Concept of Musical Form – Between Marxist Aesthetics and Hegel's Philosophy of Music	43
■ _____ On the Perception of Musical Work of Art	
Justyna Humięcka-Jakubowska: Implementation of Creative Strategies and Perceptive Listener's Expectation	58
Piotr Podlipniak: The Specificity of Tonal Music Experience in the Light of the Contemporary Understanding of Music Adaptability	78
Krzysztof Lipka: Intentional Object in the Context of the Creative Process	91
Ewa Schreiber: Music and the Experience of Space and Movement. Between Conceptual Metaphor and Perception	103
Marcin Napiórkowski: Difficulty of Classical Music as a Contemporary Trial of Initiation	118
Anna Chęćka-Gotkowicz: In Pursuit of Speech, Music and Body adventures: Sensual Discourse of Pascal Quignard	134
Rafał Ilnicki: „Maldoror's Mechanical Singing” – On the Experience of Industrial Music	146
■ _____ Reviews	
Michał Nakoneczny: Stephen Davies, <i>Themes in the Philosophy of Music</i>	156
Anna Chęćka-Gotkowicz: Between Euphony and Disgust Or the Modern History of Ear	162
Notes for contributors	168

Redakcja *Sztuki i Filozofii* oraz redaktorzy tomu 38-39/2012 „Granice słowa i obrazu w myśli Lyotarda i Levinasa” pragną przeprosić **Panią Ewę Izabelę Nowak** za niezamieszczenie jej nazwiska jako tłumacza tekstu autorstwa Iwony Lorenc „Le versus esthétique étique. Les lieux de rencontres possibles Lévinas et Lyotard” opublikowanego na stronach 274-279 tomu.

■ _____ Muzyka - dzieło, intencja, wydarzenie?

Ross P. Cameron

Nie ma obiektów, które byłyby utworami muzycznymi¹

Wydaje się, że dzieła muzyczne nie są przedmiotami materialnymi i że są tworzone przez kompozytorów – ale abstraktów nie sposób stworzyć. W tym artykule przedstawiam teorię ontologiczną, która pozwala zachować intuicję kreacjonistyczną bez opowiadania się za ontologią wytwarzalnych abstraktów i bez utożsamiania dzieł muzycznych z przedmiotami materialnymi. Twierdzą, że choć fundamentalna ontologia nie zawiera dzieł muzycznych, to twierdzenia egzystencjalne o nich pozostają prawdziwe. Opieram się na metaontologicznym poglądzie, że zdanie „*a istnieje*” nie zobowiązuje do uznania istnienia bytu, który byłby *a*. Pogląd ten ilustruję na przykładzie problemu posągu i gliny. Twierdzą, że moja ontologia muzyki przewyższa konkurencyjne teorie swoją oszczędnością.

I

Rozważmy trzy tezy:

1. Utwory muzyczne są tworzone.
2. Utwory muzyczne są przedmiotami abstrakcyjnymi.
3. Nie można stworzyć przedmiotów abstrakcyjnych.

Choć każdej z nich towarzyszy silna intuicja, to razem prowadzą do sprzeczności. Levinson uważa tezę (1) za zasadniczą w dowolnej analizie dzieł muzycznych. Powiada:

[Postulat kreatywności] jest najmocniej ze wszystkich zakorzenionym przekonaniem dotyczącym sztuki. Nie istnieje, prawdopodobnie, idea bardziej zasadnicza niż ta, że sztuka to sfera, w której tworzy się nowe rzeczy – nowe dzieła sztuki... Mniemanie, że artyści *wnoszą coś nowego* do tego świata... jest ideą wartą uratowania za wszelką cenę².

Choć możliwe, że Levinson wyolbrzymia te przesłanki³, to istotnie niełatwo odrzucić postulat kreatywności – myślimy, że kompozytorzy tworzą coś

¹ Pierwodruk: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 48 (3)/2008, ss. 295-314.

² J. Levinson, „What a Musical Work Is”, w: *Journal of Philosophy*, nr 1, 1980, ss. 5-28.

³ Por. ss. 112-119 w: P. Kivy, „Platonism in Music: A Kind of Defense”, w: *Grazer philosophische Studien*, Vol. 19, 1983, ss. 109-129.

nowego, a nie, że jedynie zwracają naszą uwagę na to, co istniało od zawsze. Twierdzenie, że *Dziwięta symfonia Beethovena* istniała przed Beethovenem brzmi absurdalnie.

O tezie (2) wystarczy powiedzieć, że – przyjmując dominujący pogląd o zupełności podziału przedmiotów na abstrakcyjne i materialne – jeśli utwory muzyczne nie są abstraktami, to muszą być materialne. Jakimi materialnymi obiektami mogłyby być? Czy mogą to być partytury? Nie. Partytura to kawałek papieru i atrament; partytur nie słyszymy, a ich istnienie jest przypadkowe wobec istnienia dzieł. (Czytelnik może podnosić obiekcje co do utożsamiania partytury z arkuszem papieru, na którym jest zapisana. W takim wypadku byłaby abstrakcyjnym typem, a jego egzemplarzem byłby zapisany papier. Jednak utożsamianie dzieł z abstrakcyjnym typem-partyturą nie rozwiązuje problemu.) Czy utwór może być zamysłem kompozytora na temat tego, jak powinien być wykonywany? Nie. Myśli nie sposób usłyszeć, choć utwory – (czasami) tak. Czy utwór może być wykonaniem albo sumą wszystkich swoich wykonania? Nie. Mówi się, że dzieło muzyczne zostało wykonane więcej niż raz; wykonania są wykonaniami *dzieła*, a nie nim samym⁴. Wymienione przedmioty to najlepsze propozycje na materialne dzieła, a więc nieodpowiedniość tych utożsamień to argument przeciw reifikacji dzieł muzycznych. Zatem, jeśli istnieją dzieła muzyczne i jeśli nie są przedmiotami materialnymi, to odnajdziemy je wśród abstraktów.

Tezę (3) uzasadnia intuicja mówiąca, że akt tworzenia jest związkiem przyczynowym, a więc jedynie rzeczy, które mogą stać w związkach przyczynowych mogą być tworzone. Rzeczy abstrakcyjne nie znajdują się w takich związkach – nie mogą ani wywierać skutków, ani nie można na nie wywierać wpływu. Zatem nie sposób stworzyć abstrakcyjnych rzeczy.

Tezę (3) można próbować podważyć. Caplan i Matheson pokazują, jak zobowiązania ontologiczne płynące z innych teorii mogą wpłynąć na pogląd o tworzeniu abstraktów⁵. Można, na przykład, twierdzić, że ilekroć tworzymy pojedynczy przedmiot materialny, tworzymy również singleton zawierający ten przedmiot. Można również uznać, że ilekroć sprawiamy, że po raz pierwszy zachodzi stan rzeczy *F*, stwarzamy tym samym cechę *F*. To jednak kontrowersyjne pomysły. Jestem skłonny wziąć stronę Dodda⁶ i uznać, że przedmiotów abstrakcyjnych nie można stworzyć i – jako konsekwencję tego poglądu – że jeśli abstrakcyjny przedmiot *a* istnieje w dowolnej chwili, to *a* istnieje od zawsze.

W taki sposób formułujemy trzy intuicyjne, choć sprzeczne tezy. Jedną należy odrzucić. Literatura przedmiotu podpowiada odrzucenie (1) lub (3) – teza (2) jest niemal⁷ powszechnie przyjęta. Tak dochodzimy do skrajnych stanowisk:

⁴ Ograniczam się, jak już się w tej dyskusji przyjęło, do analizowania dzieł zachodniej muzyki klasycznej. Nie powinno się zakładać, że poglądy, których bronię w tym artykule, dają się rozszerzyć na inne dzieła muzyczne, a tym bardziej nie na dzieła sztuki w ogóle.

⁵ B. Caplan, C. Matheson, „Can a Musical Work be Created?”, w: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 44(2), 2004, ss. 113-134.

⁶ Por. ss. 431-432 w: J. Dodd, „Musical Works as Eternal Types”, w: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 40, 2000, ss. 424-440; oraz s. 397 w: tegoż, „Defending Musical Platonism”, w: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 42, 2002, ss. 380-402.

⁷ Są teorie, które utożsamiają dzieła muzyczne z przedmiotami materialnymi. Por. m.in. B. Caplan, C. Matheson, „Defending Musical Perdurantism”, w: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 46, 2006, ss. 59-69.

stanowiska Dodda, przekonanego o eternalizmie abstraktów i odrzucającego komponowalne dzieła i do stanowiska Levinsona⁸ zachowującego postulat kreatywności poprzez przyjęcie ontologii, w której można wytwarzać abstrakty i w której z niektórymi z nich utożsamia się dzieła muzyczne.

Sam chcę zaproponować inne rozwiązanie. Twierdzą, że poprawnie rozumiane tezy (1)-(3) nie są sprzeczne. Sądzą, że zaangażowanych w tę debatę filozofów skłoniono do przyjęcia nieprawdziwych przesłanek co do tego, jakie zdania należy głosić w metafizyce – to częsty, ale zgubny błąd ontologów – w rezultacie czego nadmiernie komplikują swoje ontologie. Istnieje intuicyjny i prosty obraz krajobrazu ontologicznego, w którym każdą z tez (1)-(3) można prawdziwie wypowiedzieć.

II

Rozpocznijmy od spojrzenia na inną dziedzinę, w której filozofowie, opierając się na mylnej refleksji na temat języka, którym się posługują, są zwodzeni, a w efekcie zmuszeni do niepotrzebnego komplikowania swoich ontologii. Spójrzmy na przypadek posągu i gliny.

Załóżmy, że mamy bryłę gliny uformowaną w posąg. Czym jest ten posąg? Grudą gliny? Nie. Gruda istniała nim istniał posąg. Posąg został stworzony przez rzeźbiarza; a glina – nie. Jedno z możliwych rozwiązań⁹ podpowiada, że posąg stanowi część właściwą grudy gliny. Posąg jest fuzją wszystkich tych części czasowych grudy gliny, które mają kształt posągu. Posąg jest częścią właściwą grudy gliny, ponieważ części te są podzbiorem właściwym części czasowych grudy. Zgodnie z drugą możliwością¹⁰ – przemawiającą do tych, którzy nie przepadają za częściami czasowymi i preferują teorie endurantystyczne – posąg nie jest ani identyczny z grudą gliny, ani nie jest jej częścią, lecz jest przez grudę *konstituowany*.

Obie odpowiedzi mają słabe strony. Teoria perdurantystyczna postuluje świat zbudowany z tak niesłychanych rzeczy, jak obiekty, które zaczynają istnieć w dzisiejsze południe i przestają w kolejne, a zajmują tę samą przestrzeń, którą zajmuje Czytelnik w tym czasie. Z teorii konstituowania wynika, że dwa numerycznie nietożsame przedmioty mogą całkowicie zachodzić na siebie czasoprzestrzennie. Nie sposób w pełni uwierzyć żadnej z powyższych propozycji.

Niezadowolone z tych dwu możliwości zmusza do szukania prostszych odpowiedzi. Jedna z nich głosi twierdzenie, że 'jest posągiem' to jedynie predykat sortalny tak jak 'jest dzieckiem'. Zgodnie z tym poglądem, którego broni Michael Ayers¹¹, posąg jest tożsamy z grudą, lecz jedynie chwilowo i przygodnie, tak jak

Uważam te analizy za niesatysfakcjonujące. W tym artykule (z braku miejsca na bardziej rozbudowany argument) zakładam, że jeśli istnieją dzieła muzyczne, to są one przedmiotami abstrakcyjnymi.

⁸ Tamże.

⁹ Por. m.in. T. Sider, *Four-Dimensionalism: An Ontology of Persistence and Time*, Oxford University Press, 2011.

¹⁰ Por. m.in. J. J. Thomson, „The Statue and the Clay”, w: *Noûs*, Vol. 32(2), 1998, ss. 149-173.

¹¹ Por. M. Ayers, „Individuals Without Sortals”, w: *Canadian Journal of Philosophy*, Vol. 4(1), 1974, ss. 113-148.

człowiek może być dzieckiem przez jakiś czas, ale wraz z dorastaniem – przestaje nim być. Słabym punktem takiej analizy jest to, że wiele zdroworozsądkowych twierdzeń o bryle okazuje się fałszywe. Lepiej byłoby odnaleźć teorię spełniającą zdroworozsądkowe intuicje bez popadania w egzotyczne ontologie teorii perdurantystycznych lub teorii konstituowania.

Taką właśnie teorię pragnę zaproponować¹². Mniemam, że problem leży w założeniu, iż zdroworozsądkowe twierdzenia o posągu i bryle gliny zobowiązują ontologicznie do uznania istnienia takich rzeczy, jak bryła gliny i posąg. Wyrzeknijmy się takich zobowiązań. Wszystko, co istnieje to mieszanina (endurujących) prymitywnych cząstek¹³ zaaranżowanych na jeden sposób w pewnej chwili i – w wyniku intencjonalnych działań – na inny sposób w drugiej.

Zgodnie z tym poglądem nie ma niczego, co byłoby posągiem. W pewnym sensie zatem zaprzeczam istnieniu posągów. Może się zdawać (i przypuszczam, że jest to powód, dla którego można przeoczyć proste ontologie), że taki pogląd przeczy zdrowemu rozsądkowi, choć wcale tak nie jest. Powinniśmy założyć, że zdanie „istnieją posągi” jest prawdziwe i pytać, jaki musi być świat, aby to zdanie było prawdziwe. Czy świat musi zawierać pewien rodzaj przedmiotów – posągi – by sprawić, że zdanie „istnieją posągi” jest prawdziwe? Twierdzę, że nie¹⁴. Wystarczy, by istniały pewne przedmioty, które przez przynajmniej jakiś czas (i z powodu intencjonalnego działania) są ukształtowane na podobieństwo posągu.

Porównajmy mój pogląd z poglądem van Inwagena¹⁵. Zgadzam się z van Inwagenem co do tego, jak świat jest zbudowany. Wszystko, co istnieje to zaaranżowane w pewien sposób cząstki. Van Inwagen uznaje, że z tego poglądu wynika fałszywość zdań „istnieją posągi” i „istnieją bryły gliny” (choć domagają się one uznania, gdy cząstki układają się w sposób przypominający posąg lub bryłę gliny). Takie pogwałcenie zdrowego rozsądku byłoby kosztowne i nie sądzę, że powinniśmy się na nie zgadzać. Musimy jedynie zaprzeczyć

¹² Filozofem, którego poglądy na ten temat są mi najbliższe jest John Heil. Por. rozdz. 16 w: tegoż, *From an Ontological Point of View*, Oxford University Press 2003; oraz E. Barnes, R. Cameron, „A Critical Study of John Heil's *From an Ontological Point of View*”, w: *SWIF Philosophy of Mind Review*, 6(2), 2008, ss. 22-30.

¹³ Referuję swoją teorię z punktu widzenia nihilisty jedynie dla prostoty. Istnieje wiele alternatywnych punktów widzenia, które dają się pogodzić z moją teorią. Jeśli Czytelnik nie chce zobowiązywać się do uznania istnienia cząstek, może, na przykład, utrzymywać, że *istnieje* przedmiot złożony, tutaj: trwająca w czasie bryła gliny. W takim wypadku moja teoria wyjaśnia, że weryfikatorem zdania „posąg istnieje” jest wyrzeźbiona w pewien sposób bryła gliny. Jak podaję w głównej części tego artykułu, w takim wypadku obserwacja, że zdanie „istnieją posągi” było fałszywe, a teraz jest prawdziwe, nie zobowiązuje do poglądu, że powstał nowy przedmiot. Kształt bryły gliny nie weryfikował zdania „istnieją posągi”, ale teraz – na skutek rzeźbienia – kształt bryły gliny sprawia, że zdanie „istnieją posągi” jest prawdziwe. Jest tak nie dlatego, jak twierdzi Ayers, że bryła gliny jest przez pewien okres swojej egzystencji posągiem. Nie może tak być, ponieważ posąg nie istniał przed wyrzeźbieniem. Musimy zaprzeczyć istnieniu posągów, ale zaakceptować istnienie bryły gliny oraz przyjąć pogląd, że prawdziwość twierdzeń egzystencjalnych o posągach nie zobowiązuje do uznania istnienia posągów, a jedynie bryły gliny o pewnym kształcie (utworzonym przez intencjonalne akcje inteligentnych agentów). Swój wykład kontynuuję zgodnie z założeniem ontologii cząstek, niech jednak Czytelnik nie zakłada, że przedstawiana teoria zmusza do przyjęcia lub jest spójna jedynie ze wspomnianą ontologią.

¹⁴ Możliwość zachodzenia prawdziwości twierdzeń egzystencjalnych o *X*-ach bez zobowiązań ontologicznych do przedmiotów, które byłyby *X*-ami rozwijam w: „Truthmakers and Ontological Commitment”, w: *Philosophical Studies*, nr 1, 2008, ss. 1-18.

¹⁵ P. van Inwagen, *Material Beings*, Cornell University Press 1990.

prawdziwości tych twierdzeń, których prawdziwość zobowiązywałaby nas do uznania istnienia posągów i grud gliny. A im zaprzeczam. Te zdania są prawdziwe – dosłownie prawdziwe – ale ich prawdziwość zobowiązuje jedynie do uznania istnienia części zaaranżowanych w „taki-a-taki” sposób. Nalegać, że prawdziwość tych zdań zobowiązuje do zaakceptowania istnienia posągów i brył gliny, to jak konstruować ontologię z języka – to błąd, którego pragnę uniknąć.

Często podczas omawiania ontologii van Inwagena pojawia się pytanie: dlaczego nie dość rzec, że posągi to mieszaniny części zaaranżowane na kształt posągów? Odpowiedzią na to pytanie, naturalnie, jest obserwacja, że utożsamienie posągu z mieszaniną zaaranżowanych w pewien sposób części prowadziłaby do uznania konstytuowania za tożsamość – twierdzenia, że wielość rzeczy może być tożsama z jednym przedmiotem: tym, który konstytuują. Van Inwagen, jak i większość filozofów, odrzuca konstytuowanie jako tożsamość¹⁶. Można jednak sformułować odpowiedź, która nie wymaga sprowadzania relacji konstytuowania do tożsamości. Nie należy odpowiadać, że części uformowane w posąg są posągiem, ale że zdania o posągach są prawdziwe, gdy części są uformowane w posągi¹⁷.

Może się to wydawać absurdalne. Twierdzę, że zdanie „istnieją posągi” jest prawdziwe i zarazem zaprzeczam istnieniu posągów. Czy sobie zaprzeczam? Zachodzi tutaj pewna trudność, ale polega ona jedynie na trudności w sformułowaniu teorii. Formułuję twierdzenie o tym, w jaki sposób język łączy się ze światem – twierdzenie o tym, jaki musi być świat, aby wspomniane zdania były prawdziwe. Nie mam, niestety, innego narzędzia do przedstawienia tej teorii niż język, którego dotyczy. To oczywiste, że gdy metajęzyk jest taki sam jak język przedmiotowy, to aby zdanie „ p ” było prawdziwe, świat musi być taki, że p . Nie dajmy się jednak zwieść, że nie ma nic istotniejszego w relacji język-swiat niż to, że „ p ” jest prawdziwe, ponieważ p . Od tej chwili używajmy tłustego druku do opisywania zasadniczych cech świata. Gdy piszę tłustym drukiem, to nie będzie to zdanie po polsku, lecz zdanie w języku *ontologicznym* – języku, którego należy używać do opisu świata takiego, jakim jest w istocie¹⁸. A zatem, to oczywiste, że „ p ” jest prawdziwe wtedy i tylko wtedy gdy p . To, że „ p ” jest prawdziwe wtedy i tylko wtedy, gdy p trywialnie prawdziwe nie jest. Cytowane zdanie zapisane

¹⁶ P. van Inwagen, „Composition as Identity, Philosophical Perspectives”, w: *Logic and Language*, nr 8, 1994, ss. 207-220.

¹⁷ Musimy pamiętać, że nawet jeśli zdanie jest prawdziwe z powodu X -ów, to nie musi być prawdziwe tylko z powodu X -ów. Zdania mogą mieć wiele weryfikatorów. Choć zdanie „posąg istnieje” jest prawdziwe z powodu mieszaniny części (X -ów) zaaranżowanych w posąg, to to samo zdanie mogłoby być prawdziwe z powodu innej mieszaniny innych części zaaranżowanych w posąg. To wyjaśnia, dlaczego posąg mógłby być zbudowany z mniejszej ilości materii, pomimo że w zbiorze X -ów nie może zabraknąć żadnego X -a. Nie trzeba przy tym wskazywać przedmiotu, który jest posągiem i jest czymś ponad tylko X -ami, a wystarczy przyznać, że X -y to niejedyny weryfikator twierdzenia egzystencjalnego o posągu.

¹⁸ Mój zamysł jest pod pewnymi względami podobny do metody Ciana Dorra w „There are No Abstract Objects”, w: J. Hawthorne, T. Sider, D. Zimmerman, *Contemporary Debates in Metaphysics*, Blackwell Publishing, 2008. Por. również C. Dorr, „What We Disagree About When We Disagree About Ontology”, w: *Fictionalism in Metaphysics*, red. M. Kalderon, Oxford University Press, 2005, ss. 234-286. Rozróżnienie, które czynię pomiędzy twierdzeniami w języku naturalnym a twierdzeniami w języku ontologicznym, jest cokolwiek podobne do rozróżnienia Davida Chalmersa pomiędzy zwyczajnymi a ontologicznymi twierdzeniami egzystencjalnymi w „Ontological Anti-Realism”, w: *Metametaphysics: New Essays on the Foundations of Ontology*, red. D. Chalmers, D. Manley, R. Wasserman, Oxford University Press.

jest po polsku, natomiast to w tłustym druku jest zdaniem ontologicznym, a więc zasada opuszczenia cudzysłowia nie znajduje zastosowania.

Naturalnie, zdanie „istnieją posągi” jest prawdziwe, ilekroć tylko istnieją posągi. To oczywiste. Stąd jednak nie wynika *dlaczego* to zdanie jest prawdziwe. *Używanie* zdania w języku przedmiotowym, które jest tylko wspomniane, nie unaczni tego, co *sprawia*, że to zdanie jest prawdziwe. Twierdzę, że zdanie „istnieją posągi” jest prawdziwe i że **nie istnieją posągi**. Nie popadam w sprzeczność, bo wygłaszam zdania w dwu różnych językach. „Istnieją posągi” jest prawdziwe, ponieważ **istnieją elementy zaaranżowane w posągi (w wyniku intencjonalnych działań)**. Taki pogląd nie przeczy zdrowemu rozsądkowi, ponieważ zdrowy rozsądek podpowiada jedynie, że istnieją posągi, a nie, że **istnieją posągi**. (W ogóle nie ma w języku ontologicznym twierdzeń egzystencjalnych, które wynikałyby z ogółu wierzeń zdroworozsądkowych. To nie znaczy, że nic nas nie ogranicza w wyborze prawdziwych twierdzeń języka ontologicznego – zasadnicza budowa świata winna zachować prawdziwość jak największej ilości zdroworozsądkowych twierdzeń języka naturalnego. A zatem, skoro prawdziwe zdania w języku ontologicznym opisują zasadniczą strukturę świata, to to co głosimy w języku ontologicznym jest ograniczone zdroworozsądkowym rozumieniem prawd.)

Następny przykład może okazać się bardziej pomocny. Rozważmy spór o szczególne pytanie o kompozycję (SCQ)¹⁹ van Inwagena: kiedy grupa dowolnych przedmiotów komponuje inny przedmiot?²⁰ Duża część tego sporu zasadza się na wątpliwości, czy powinniśmy utrzymywać prawdziwość twierdzeń egzystencjalnych o przedmiotach złożonych. Łatwo zauważyć, że jeśli jesteśmy zmuszeni do zaakceptowania prawdziwości twierdzeń egzystencjalnych o przedmiotach złożonych, to mereologiczny nihilizm – odpowiedź na SCQ, wedle której nic nigdy niczego nie komponuje – okazuje się fałszywy. Taki pogląd wyznaje van Inwagen, który przecząc istnieniu krzesel i stołów, pozostaje zaangażowany w problem ukazania, w jaki sposób twierdzenia egzystencjalne mogą być utrzymywane, nawet jeśli okazują się dosłownie fałszywe²¹. Uzquiano, na przykład, kwestionuje ontologię van Inwagena ujawniając problem parafrazy zdań o przedmiotach złożonych w zdania o wielości prymitywnych części²².

Ten spór jest niewiele więcej niż zasłoną dymną. Nihilizm mereologiczny nie powinien być rozumiany jako teza o tym, które zdania są prawdziwe. Nihilizm to twierdzenie, że świat w swojej fundamentalnej budowie zawiera jedynie przedmioty proste. To doktryna mówiąca, że **nie istnieją przedmioty złożone** i jako taka jest sprzeczna z twierdzeniem, że **istnieją przedmioty złożone**, ale nie z twierdzeniem, że istnieją przedmioty złożone. Pytanie, „które zdania języka przedmiotowego są prawdziwe, jeśli świat jest taki, jakim opisują go nihilisci?”, okazuje się nietrywialne. Nie wystarczy przecież stwierdzić, że wszystkie zdania o przedmiotach złożonych są fałszywe. Aby odpowiedzieć na to pytanie, musimy się zastanowić, co *sprawia*, że te zdania są prawdziwe. *Możliwe*, że świat musi

¹⁹ Special Composition Question (przyp. tłum.).

²⁰ P. van Inwagen, *Material Beings*.

²¹ Tamże.

²² G. Uzquiano, „Plurals and Simples”, *The Monist*, 87(3), 2004, ss. 429-451.

zawierać przedmioty złożone, aby było prawdą, że, powiedzmy, istnieje rzecz, która jest sumą mereologiczną a , b i c . Jeśli się z tym zgodzić, to prawdziwość zdania „istnieje suma a , b i c ” zachodziłaby wtedy, gdy istnieje suma a , b i c . Lecz, być może, aby uprawdziwić zdanie „istnieje suma a , b i c ”, wystarczy, by świat zawierał a , b i c . W takim przypadku zdanie „istnieje suma a , b i c ” może być prawdziwe, nawet gdy **nie istnieje suma a , b i c** , lecz tylko **istnieją a , b i c** . Jeśli tak, to nihilizm mereologiczny – doktryna, która mówi, że **istnieją jedynie przedmioty proste** – okazuje się spójna z twierdzeniami egzystencjalnymi o przedmiotach złożonych wyrażonymi w języku potocznym, ponieważ dla dowolnego zbioru przedmiotów może istnieć suma jego elementów, nawet jeśli nihilista poprawnie opisuje budowę świata. Z tego właśnie powodu sądzę, że van Inwagen popełnił błąd podporządkowując swoją ontologię teorii parafrazowania zdań. Organicyzm van Inwagena nie powinien być rozumiany jako twierdzenie, że jedynie żywe organizmy są przedmiotami złożonymi, ale jako twierdzenie, że **jedynie żywe organizmy są przedmiotami złożonymi**. Tak sformułowane twierdzenie da się pogodzić z literalną prawdą zdań o istnieniu krzesel i stołów (nie da się jedynie pogodzić z twierdzeniami o **istnieniu krzesel i stołów**), a zatem nie ma potrzeby parafrazowania tych zdań.

Niepotrzebnie komplikujemy swoje ontologie przez refleksje o tym, w jaki sposób opisujemy świat. Mówimy, że Dawid Michała Anioła istnieje, ale nie chcemy powiedzieć, że istniał w XV wieku. Z tego wnioskujemy, że *jest coś*, co istnieje teraz, a nie istniało wcześniej, a skoro marmur, z którego został wyrzeźbiony istniał w XV wieku, to wyciągamy wniosek, że *Dawid* nie jest tożsamy z marmurem.

To wszystko prawda, tak długo jak rozważamy, które zdania są prawdziwe. „*Dawid Michała Anioła istnieje*” to prawda. „*Dawid Michała Anioła istniał w XV wieku*” to fałsz, a „*jest pewna rzecz (mianowicie Dawid Michała Anioła), która istnieje teraz, a nie istniała jeszcze w XV wieku*” to prawda. To trzy prawdziwe obserwacje o języku. Popełniamy jednak błąd, twierdząc, że zdania te klarują nam sytuację ontologiczną. Zajmując się ontologią, szukamy fundamentalnego budulca świata. Niepodobna odnaleźć go w pospolitych zdaniach bez refleksji, co te zdania *uprawdziwia*.

Niech będzie mi wolno poczynić w tym momencie dygresję i odpowiedzieć na możliwy zarzut. Powiedziałem, że gdy zajmujemy się ontologią, to jesteśmy zainteresowani fundamentalnymi elementami świata i że posągi takimi fundamentalnymi elementami nie są. Ktoś może oponować, że „*ależ oczywiście jednym zagadnieniem jest to, co istnieje fundamentalnie, ale kolejnym – to, co istnieje simpliciter*. Nawet jeśli posągi nie są fundamentalnym budulcem świata, to jednak ciągle musimy stawić czoła pytaniu o to, czym są!”

Filozofowie, którzy rozróżniają ontologie na fundamentalne i niefundamentalne, wprowadzają rozróżnienie w domenie przedmiotów, którym przysługuje istnienie. W tym sensie zarzut ten jest zasadny: ontolog powinien zajmować się wszystkim, co istnieje, a więc i tym, co fundamentalne i tym, co niefundamentalne. Nie to mam jednak na myśli, mówiąc „*fundamentalny*”. Gdy mówię o ontologii fundamentalnej, mówię o *wszystkim*, co istnieje. Gdy mówię o ontologii fundamentalnej, to mówię o *wszystkim*, co jest w zasięgu

zainteresowań ontologa. Zatem gdy mówię, że posągi nie są fundamentalne, to nie chcę powiedzieć, że przysługuje im istnienie, ale są mniej interesujące od tych rzeczy, które naraz istnieją i są fundamentalne, lecz chcę powiedzieć, że posągi nie występują w naszej ontologii. Używam terminu „fundamentalny”, ponieważ, jak już wspomniałem, trudno jest sformułować teorię oddzielającą prawdziwość twierdzeń egzystencjalnych od ich zobowiązań ontologicznych. Gdy twierdzę, że posągi istnieją, ale nie są fundamentalne, to twierdzę, że **posągi nie istnieją**, ale jednak zdanie „posągi istnieją” jest prawdziwe. Zatem ontolog nie powinien interesować się ontologią posągów, bo posągom nie przysługuje żadne istnienie. W języku polskim występują prawdziwe zdania o istnieniu posągów, ale ontolog (*qua* ontolog) zupełnie nie musi się tym przejmować.

Powracając do zasadniczej kwestii, nie wystarczy zauważyć, że „Dawid Michała Anioła istnieje” jest teraz zdaniem prawdziwym, ale nie było takie w XV wieku, by wywnioskować, że **zaszła jakaś zmiana w domenie istniejących rzeczy, gdy Michał Anioł wyrzeźbił Dawida**. Musimy najpierw zapytać, jaki musi być świat, aby zdanie „Dawid Michała Anioła istnieje” było prawdziwe. *Możliwe*, że musi istnieć rzecz, która jest *Dawidem* Michała Anioła. Jeśli tak, to skoro zdanie to zmienia się z fałszywego w prawdziwe w chwili, gdy Michał Anioł rzeźbił, to jego rzeźbienie wywołało zmianę w tym, co istnieje. Jednak może na świecie wcale nie musi być przedmiotu, który jest *Dawidem* Michała Anioła, aby zdanie „Dawid Michała Anioła istnieje” było prawdziwe. *Możliwe*, że wystarczy, by istniały obiekty uporządkowane w pewien sposób przez Michała Anioła. Może prawdziwość zdania „Dawid Michała Anioła istnieje” nie wymaga, aby **Dawid Michała Anioła istniał**, a jedynie by **istniały fragmenty marmuru uporządkowane (przez Michała Anioła) w Dawidowy sposób**. W takim wypadku nie zaszła żadna zmiana w zbiorze istniejących rzeczy przed wyrzeźbieniem *Dawida* i po, a zmieniło się jedynie uporządkowanie pewnych przedmiotów, które istnieją przez cały czas.

Sądzę, że w ten sposób ontologiczny krajobraz najwierniej odzwierciedla to, co dyktuje zdrowy rozsądek. Nie musimy uciekać się do części czasowych ani konstytuowania. To chęć odnalezienia czegoś, co byłoby posągiem, doprowadziła nas do teorii perdurantystycznej i teorii konstytuowania, ale to była ślepa uliczka. Nie musi być żadnego posągu, byśmy mogli powiedzieć, że są posągi; muszą jedynie być elementy, które (w chwili wypowiedzi) są ukształtowane jak posągi. Nic nie zaczyna istnieć w chwili wyrzeźbienia, a możemy powiedzieć, że nie było posągu, a posąg jest. Muszą jedynie być rzeczy, które jeszcze przed chwilą nie były ukształtowane w posąg.

III

Powróćmy do ontologii dzieł muzycznych. Tak, jak zaprzeczam, że istnieją obiekty, które są posągami, tak i zaprzeczam, że istnieją obiekty tożsame z dziełami muzycznymi. Nie przeczę jednak zdrowemu rozsądkowi. Wygłaszanie tej tezy nie zobowiązuje mnie do muzycznego eliminatywizmu, tak jak poprzednie tezy

nie zobowiązują mnie do eliminatywizmu odnośnie do posągów. Nie-eliminatywizm muzyczny albo posągowy wymaga jedynie, aby istniały posągi i dzieła muzyczne. I w to wierzę. Nie sądzę jednak, by na świecie musiały być obiekty, które są posągami lub dziełami muzycznymi, aby uprawdziwić te zdania. Zdrowy rozsądek dyktuje, że istnieją dzieła muzyczne. Moja teoria zaprzeczy zdrowemu rozsądkowi tylko, jeśli jest tak, że na świecie muszą być przedmioty tożsame z dziełami muzycznymi, aby zdanie „istnieją dzieła muzyczne” było prawdziwe. A tego nie twierdzę. Do uprawdziwienia tego zdania wystarczą przedmioty, które w czasie wypowiedzi pełnią pewną rolę. Zdrowy rozsądek podpowiada, że istnieją dzieła muzyczne. Zgoda. Zwyczajnie nie zgadzam się z twierdzeniem, że **istnieją dzieła muzyczne**. A zatem pracowanie nad ontologią muzyki i próba odnalezienia przedmiotów tożsamych z dziełami muzycznymi to pomyłka. Ontologia zajmuje się tym, co jest fundamentalne, a dzieła muzyczne fundamentalne nie są.

Sadzę, że to abstrakcyjne struktury dźwiękowe pełnią rolę dzieł muzycznych. Nie oznacza to, że abstrakcyjne struktury dźwiękowe są dziełami muzycznymi. Nie są, bo każda struktura dźwiękowa istniała nim pojawiły się jakiegokolwiek żywe istoty. Nie możemy też rzec, że dzieła muzyczne to sumy części czasowych struktur dźwiękowych, ponieważ nie chcemy, by struktury dźwiękowe miały części czasowe. Dzieła muzyczne nie są też w pewnych nawet chwilach konstytuowane przez struktury dźwiękowe, ponieważ nie istnieje relacja konstytuowania. Próba identyfikacji dzieł muzycznych z tak zawiłymi i nienaturalnymi bytami, jak sumy mereologiczne struktur dźwiękowych i momentów, w których struktury te odgrywają rolę dzieł – to już niewątpliwie przejaw desperacji.

Wreszcie, nie można nawet powiedzieć, że abstrakcyjne struktury dźwiękowe są dziełami w pewnych chwilach, które to chwile są właściwym podzbiorem całego czasu ich egzystencji. Taka odpowiedź byłaby analogiczna do stanowiska Ayersa wobec przedyskutowanego powyżej problemu posągu i gliny, stanowiska w skrócie i uproszczeniu mówiącego, że „dzieło muzyczne” to predykat sortalny, któremu chwilami odpowiadają abstrakcyjne struktury dźwiękowe. Z takiej teorii wynikałoby, że dzieła muzyczne istnieją przed aktem kompozycji, ponieważ przedmioty, które (teraz) są tymi dziełami, istniały przez cały czas. Tak być nie może – dzieło muzyczne nie istnieje, nim nie zostanie skomponowane.

Nie powinniśmy zatem szukać rzeczy, którą utożsamimy (niech to będzie przez cały okres trwania albo tylko jego część) z dziełem muzycznym. Zamiast tego, powinniśmy pytać, co takiego sprawia, że istnieją dzieła muzyczne. Jaki musi być świat, byśmy odnaleźli w nim dzieła muzyczne? Uważam, że na świecie wcale nie musi być bytów, które (czasem lub zawsze) są dziełami muzycznymi, aby zdanie „istnieją dzieła muzyczne” było prawdziwe, tak samo jak na świecie nie musi być posągów, aby uprawomocnić zdanie „istnieją posągi”. Tak jak zdanie „istnieją posągi” jest uprawdziwione nie przez zmianę w domenie istniejących przedmiotów, ale przez zmianę sposobu, w który przedmioty te są uporządkowane (tj. nie przez powołanie nowego bytu-posągu, lecz przez zmianę relacji zachodzących pomiędzy rzeczami, które już w świecie występują); tak i zdanie „istnieją dzieła muzyczne” uprawdziwiają nie nowe istnienia

(dzieła muzyczne), ale zmiany własności pewnych istniejących rzeczy – zmiany własności abstrakcyjnych struktur dźwiękowych.

Zatem, aby na naszym świecie były dzieła muzyczne, wystarczy – postuluję – by pewna odwiecznie²³ istniejąca struktura dźwiękowa została wskazana przez kompozytora, który zapisuje wskazówki, co do jej wykonania. **Nie ma rzeczy, która jest *Dziwiątą symfonią* Beethovena.** Istnieje pewna struktura, którą Beethoven nauczył nas wykonywać, a egzemplarze której słyhać, ilekroć ludzie słuchają *Dziwiątej symfonii*.

Powinno już być jasne, w jakim sensie kieruję się intuicją kreacjonistyczną. Zgadzam się, że zdanie „Beethoven stworzył dzieło muzyczne, gdy skomponował *Dziwiątą symfonię*” jest literalnie prawdziwe. Zaprzeczam jednak, że uznanie prawdziwości tego zdania zobowiązuje nas do przyznania, że nasza ontologia się powiększyła, gdy Beethoven symfonię skomponował. Nie musimy poszukiwać żadnego fundamentalnego bytu, który zaczął istnieć.

To z powodu działalności kompozytorów zdanie „istnieją dzieła muzyczne” jest prawdziwe (gdyby nie byli komponowali, to zdanie nie byłoby prawdziwe). Zdanie to nie było prawdziwe, nim pojawiły się inteligentne stworzenia komponujące muzykę. „Akt kompozycji”, którego podejmuje się kompozytor, sprawia, że zdania egzystencjalne o dziełach muzycznych przemieniają się z fałszywych w prawdziwe, lecz – ściśle mówiąc – ten akt nie polega na powoływaniu nowego bytu. Kompozytorzy nie tworzą nowych bytów; oni sprawiają, że istniejące obiekty zaczynają pełnić rolę dzieł muzycznych – rolę, której nie pełniły przed kompozycją. Pomimo to, jest pewien sens, w którym kompozytorzy są twórcami – to dzięki nim możemy powiedzieć, że jest dzieło muzyczne, którego wcześniej nie było. Nie powinniśmy tylko dać się zwieść, że obserwacja ta zobowiązuje nas do uznania nowego bytu. Prawdziwość zdania „jest obiekt, który teraz jest dziełem muzycznym, ale nie istniał jeszcze przed chwilą” nie wymaga, aby był obiekt, który teraz jest dziełem muzycznym, ale nie istniał jeszcze przed chwilą. Wymaga jedynie, aby był obiekt, który teraz pełni rolę dzieła muzycznego, a nie pełnił jej jeszcze przed chwilą. W ten sposób prawdziwość – literalna prawdziwość – intuicji kreacjonistycznej nie zobowiązuje nas do dopuszczania do naszej ontologii wytwarzalnych przedmiotów abstrakcyjnych.

Niech będzie mi wolno odpowiedzieć na kolejny możliwy zarzut. Twierdzę, że nie musimy powoływać nowych bytów, aby wytłumaczyć, w jaki sposób powstają dzieła muzyczne, bo wystarczy – według mojej teorii – by kompozytor wskazał wiecznie istniejącą strukturę dźwięków jako swoje dzieło. Może się zdawać, że rozwiązanie to przeformułowuje jedynie początkowy problem. Czy wspomniane „wskazanie” to nie inny rodzaj relacji przyczynowej, w której miałyby stać abstrakcyjne przedmioty?

Otóż, nie. Gdy kompozytor wskazuje strukturę dźwiękową, to nic z nią nie robi. W strukturze nie zachodzi żadna faktyczna²⁴ zmiana. Nie ma powodu

²³ Czy dzieła muzyczne istnieją wiecznie czy poza czasem (atemporalnie)? Nie sądzę, by to miało znaczenie dla kogokolwiek, kto myśli o dziełach muzycznych jako przedmiotach abstrakcyjnych. Wspomnę jednak o tym rozróżnieniu poniżej.

²⁴ W przeciwieństwie do zmiany pozornej (Cambridgowskiej) zmiana faktyczna jest zmianą wewnętrznych cech przedmiotu. Zmiana pozorna to taka „zmiana”, jak na przykład spadek z bycia moim ulubionym przedmiotem na bycie na drugiej pozycji w rankingu moich ulubionych przedmiotów.

sądzić, że gdy kompozytor wskazuje jakąś strukturę, to struktura ta wchodzi w relację przyczynowo-skutkową.

Z podobnych powodów nie należy przejmować się przypisywaniem cech czasowych – takich jak cecha pełnienia roli dzieła muzycznego – tym abstrakcyjnym przedmiotom. Rozważmy następującą obiekcję:

Zamiast twierdzić, że abstrakcyjne struktury dźwiękowe są wieczne, należałoby powiedzieć, że są pozaczasowe. Jeśli ich istnienie nie zależy od żadnego materialnego przedmiotu, to nie istnieją one w czasie i przestrzeni. Nie jest więc tak, że istnieją w każdej chwili, a raczej – istnieją poza czasem. Gdy coś istnieje poza czasem, to nie można temu przypisywać czasowych cech, ponieważ posiadanie czasowej cechy, to posiadanie tej cechy w pewnych chwilach raczej niż w innych. Przedmiot może posiadać cechę w pewnym momencie, jeśli istnieje on w czasie. Abstrakcyjne struktury dźwiękowe nie istnieją w czasie i nie mogą, zatem, mieć w czasie cech, a więc nie mogą mieć cech czasowych.

Zgadzam się, że aby *A* posiadało pewną cechę wewnętrzną w pewnej chwili, *A* musi istnieć w tej chwili, a zatem zgadzam się i z tym, że przedmiotów atemporalnych nie można poddać żadnej faktycznej zmianie. Jednak ja nie przypisuję faktycznej zmiany abstrakcyjnym strukturom dźwiękowym, a tylko pozorną zmianę zewnętrzną. Zmiana ta nie zachodzi w strukturze, lecz w konkretnej relacji świata do tej struktury. Cała ta zmiana zależy od tego, czy intencjonalny agent w konkretnym świecie wskaże tę strukturę, i nie widzę żadnego powodu, by twierdzić, że struktura musi istnieć w czasie, aby być wskazana w pewnych chwilach, a w innych nie. Skoro wskazujący – kompozytor – w czasie istnieje, to ta pozorna „zmiana” w strukturze jest spójna z jej atemporalną egzystencją. Postulowanie struktur dźwiękowych wskazywalnych przez kompozytorów jest nie bardziej wątpliwe, niż postulowanie atemporalnych liczb odnoszących się do liczby planet w Układzie Słonecznym, a w innych już nie. Nie ma zmiany w atemporalnym bycie. Zachodzi tylko zmiana w relacji faktycznie zmieniającego się świata przedmiotów materialnych do tego atemporalnego bytu.

Problemem, przed którym moja teoria faktycznie staje, to problem dostępu epistemicznego kompozytorów do struktury dźwięków. Skoro struktury nie mogą stać w związkach przyczynowo-skutkowych, to w jaki sposób kompozytorzy je poznają? W jaki sposób je analizują? Nie rozwiążę tu tego problemu. Mogę jedynie pokazać, że nie jestem jedynym filozofem, który przed nim staje. Levinson (jak każdy, kto utożsamia dzieła muzyczne ze strukturą dźwięków) ma równie silne powody co ja, by uznać, że kompozytorzy potrzebują wglądu w strukturę. Mamy więc wspólny problem. Konkurencyjne teorie stają jednak przed większą ilością zarzutów, a zatem powinniśmy przyjąć moją analizę²⁵. W ogóle, problem ten nie ogranicza się do ontologii muzyki – filozof matematyki musi odpowiedzieć na pytanie: w jaki sposób uczy się o liczbach, skoro (prawdopodobnie) nie mogą na nas oddziaływać? Cokolwiek powie się w filozofii matematyki, będzie miało zastosowanie w ontologii muzyki.

²⁵ Są i teorie, które tej słabości nie wykazują, jak na przykład teorie uznające dzieła muzyczne za przedmioty materialne. Jak wspominałem (patrz. przyp. 7), przedstawię obiekcje do tych teorii przy innej okazji.

IV

Powróćmy do początku. Trzy tezy, od których wyszliśmy, to:

1. Utwory muzyczne są tworzone.
2. Utwory muzyczne są przedmiotami abstrakcyjnymi.
3. Nie można stworzyć przedmiotów abstrakcyjnych.

Choć wszystkie są intuicyjne, to naraz są wzajemnie sprzeczne. Rozwiązanie, które proponuję, wykazuje, że tak postawiony problem tez (1)-(3) to ekwiwokacja. Intuicja motywuje (1) i (2), ale to, co wspiera (3) to już ontologia. (3) jest umotywowane myślą, że przedmioty abstrakcyjne nie wchodzą w relacje przyczynowe i stąd nie mogą uczestniczyć w akcji kompozycji. To twierdzenie opisuje fundamentalną strukturę świata, a więc nie jest zdaniem języka potocznego, a pochodzi z języka ontologicznego (3*):

3*. Nie można stworzyć przedmiotów abstrakcyjnych.

(3*) jest prawdziwe. Jeśli nasza ontologia zawiera przedmioty abstrakcyjne, to są one przedmiotami, które istnieją wiecznie (a może atemporalnie, ale na pewno nie powstają). Jednak prawdziwość (3*) jest spójna z fałszywością (3), bo (3) jest rzeczywiście fałszywe. Fundamentalna struktura świata zezwala na wygłaszanie takich prawdziwych twierdzeń. Nie dochodzimy do sprzecznej trójki, ponieważ (1) i (2) są prawdziwe, podczas gdy (3) jest fałszywe. To (3*) jest prawdziwe, a jego prawdziwość jest sprzeczna z koniunkcją (1*) i (2*).

1*. Utwory muzyczne są tworzone.

2*. Utwory muzyczne są przedmiotami abstrakcyjnymi.

Nadal nie ma powodów do niepokoju, jako że (1*) i (2*) są fałszywe, bo **nie ma dzieł muzycznych**. W ten sposób unikamy sprzeczności i zachowujemy wszystkie intuicje, które zdawały się do tej sprzeczności prowadzić.

Moja teoria uznaje (1) tylko w tym sensie, w jakim (1) powinno być uznane. Teoria wyjaśnia, że to prawda, że *Dziwiewiąta symfonia* Beethovena istnieje teraz, ale nie istniała, nim Beethoven ją skomponował. Podobnie, moja teoria uznaje (2) tylko w takim poprawnym sensie, bo zdanie „dzieła muzyczne są przedmiotami abstrakcyjnymi” jest prawdziwe, ponieważ przedmioty, które pełnią rolę dzieł muzycznych są przedmiotami abstrakcyjnymi – strukturami dźwiękowymi. Nie są one jednak utożsamiane z dziełami muzycznymi. *Nic* nie jest utożsamianie (nawet chwilowo) z dziełem muzycznym w mojej teorii, a jednak w pewnym sensie możemy powiedzieć, że dzieła muzyczne są przedmiotami abstrakcyjnymi; to jest w tym sensie, w którym możemy też powiedzieć, że posągi są przedmiotami materialnymi. Ten sens jest podyktowany tym, że choć nic nie jest dziełem muzycznym ani posągiem, to jednak rzeczy, które uprawdzwiają zdania „istnieją dzieła muzyczne” i „istnieją posągi” są, kolejno, abstrakcyjne i materialne. Teza (3) jest, zgodnie z moją teorią, fałszywa, zaprzeczam bowiem, że istnieją motywacje skłaniające do przyjęcia (3). Gdy odnosimy się do rozważań ontologicznych, by argumentować przeciw stwarzalności abstraktów, to budujemy argument o fundamentalnej budowie świata, a więc bronimy (3*), nie (3), a (3*) jest, w mojej teorii, prawdziwe. W ten sposób moja teoria zachowała intuicje kryjące się za trzema pierwotnymi tezami, które zdawały się sprzeczne.

Ponadto, moja teoria opiera się na prostszej i bardziej intuicyjnej ontologii i dlatego twierdzą, że jest znakomitsza od wszystkich konkurencyjnych teorii.

Drugi sprzeciw, który podnosi Levinson, nie opiera się na odejściu od intuicji kreacjonistycznej. Sprzeciw odnosi się do utożsamienia dzieła muzycznego z dźwiękową strukturą. Moja teoria unika tego zarzutu, bez potrzeby komplikowania ontologii w sposób Levinsonowski. Druga obiekcja Levinsona mówi, że jeśli dzieła muzyczne są strukturami, to dwu kompozytorów nie mogłoby skomponować dwu utworów zbudowanych z tych samych dźwięków. Taki przypadek jest jednak możliwy, a więc utożsamienie musi być błędne²⁶. Pisze on:

Dzieło o strukturze identycznej z *Księżycowym Pierrotem* Schönberga z 1912 roku, ale skomponowane przez Richarda Straussa w roku 1897 byłoby estetycznie odmienne od dzieła Schönberga. Nazwijmy go „Księżycowym pierrotem*²⁶”. Jako dzieło Straussa, czerpałby z *Niemieckiego requiem* Brahmsa, byłby współczesny *Nokturnom* Debussyego i zostałyby odebrany jako następny krok w rozwoju Straussa po *Tako rzecze Zaratustra*. Jako taki byłby bardziej groteskowy, nieoczekiwany, bardziej przynębiający, a nawet bardziej upiorny niż dzieło Schönberga²⁷.

Jeśli te dzieła mają różne cechy, to, zgodnie z prawem Leibniza, muszą być numerycznie różne. A zatem, skoro przejawiają identyczną strukturę, to struktura nie może być identyczna z dziełem.

Zgadzam się całkowicie, że przedstawiony problem to doskonały powód, aby powstrzymać się od tego utożsamienia. Szczęśliwie, w mojej teorii ten problem nie zachodzi. W kontrfaktycznej sytuacji, którą nakreśla Levinson, twierdziłbym, że to, co uprawdzwia zdanie „*Księżycowy pierrot istnieje*” to fakt, że Schönberg wskazał pewną strukturę dźwiękową i zapisał instrukcje jej wykonania. Twierdziłbym również, że to, co uprawdzwia zdanie „*Księżycowy pierrot* istnieje*” to fakt, że Strauss wskazał *dokładnie tę samą* strukturę i zapisał instrukcje jej wykonania. Jako że nie utożsamiam dzieła z jego strukturą, nie jestem zmuszony do twierdzenia, że obaj skomponowali to samo dzieło. (Sugeruję również, że cokolwiek uprawdzwia zdanie „Schönberg \neq Strauss”, uprawdzwia zarazem zdanie „*Księżycowy pierrot \neq Księżycowy pierrot**” – najprawdopodobniej sami Schönberg i Strauss’.)

Ta sama struktura odgrywa rolę *Księżycowego pierrota* i *Księżycowego pierrota**. To żaden problem, ponieważ nie ma prawa, które mówi, że jeśli *a* pełni funkcję *X* i funkcję *Y* i jeśli zdanie „*X jest F*” jest prawdziwe, to prawdziwe musi być również zdanie „*Y jest F*”.

W zrozumieniu tego twierdzenia może nam pomóc szersze spojrzenie na literaturę ontologiczną. Gabriel Uzquiano stawia pytanie, czym są zgromadzenia takie jak Sąd Najwyższy Stanów Zjednoczonych i w jakiej stoją relacji do swoich członków²⁸. Pierwsza myśl jest taka, że (obecny) Sąd Najwyższy to zbiór jego (obecnych) sędziów. Na to Uzquiano wskazuje, że wszyscy ci sędziowie (w tym samym świecie i w tym samym czasie) mogliby być członkami innej instytucji o innych kompetencjach. Pisze on:

²⁶ J. Levinson, dz. cyt., ss. 10-14.

²⁷ Tamże, s. 11.

²⁸ G. Uzquiano, „The Supreme Court and the Supreme Court Justices: A Metaphysical Puzzle”, w: *Noûs*, Vol. 38, 2004, ss. 135-153.

Załóżmy, że Senat Stanów Zjednoczonych nominuje wszystkich sędziów Sądu Najwyższego na członków Komisji ds. Etyki Sędziowskiej i ponadto, że nikt inny nie zasiada w tej komisji. A zatem, w pewnej chwili, zbiór członków Sądu Najwyższego jest identyczny ze zbiorem członków Komisji ds. Etyki Sędziowskiej, a jednak ich kompetencje i działania są różne – czasem mogą nawet być sobie przeciwne.

Jeśli Sąd Najwyższy Stanów Zjednoczonych jest zbiorem sędziów, to Komisja ds. Etyki Sędziowskiej jest zbiorem *swoich* członków. Jeśli członkowie są identyczni, to, przez ekstensjonalność zbiorów, Sąd Najwyższy staje się identyczny z Komisją. A jednak nie mogą one być identyczne, bo mają odmienne kompetencje i zadania, a więc, przez prawo Leibniza, są numerycznie różne. Z tego powodu, grupy nie mogą być utożsamiane ze zbiorami swoich członków. (Analogia pomiędzy rozumowaniem Uzquiano i Levinsona jest tutaj oczywista.)

Zgadzam się z Uzquiano, że przedstawiony argument to dobry powód, aby nie utożsamiać Sądu Najwyższego ze zbiorem jego sędziów, ale nie zgadzam się z wnioskiem, że istnieje rzecz, która jest Sądem Najwyższym i którą konstytuuje zbiór sędziów w sposób podobny do tego, w jaki glina konstytuuje posąg²⁹. Zdaje mi się, że Uzquiano popełnia błąd, gdy zakłada, że *istnieje pewna rzecz*, która jest Sądem Najwyższym. Nie sądzę, byśmy byli zmuszeni dopuszczać do naszej ontologii takie twory, by uprawdziwić zdanie „w Stanach Zjednoczonych działa Sąd Najwyższy”. To, co uprawdziwia to zdanie, to nie pojedynczy byt, który można utożsamiać z Sądem Najwyższym, ale zbiór ludzi, którzy pełnią pewną funkcję – funkcję sędziów Sądu Najwyższego. Zatem „Istnieje Sąd Najwyższy Stanów Zjednoczonych” jest prawdziwym zdaniem języka polskiego, ale „**Istnieje Sąd Najwyższy Stanów Zjednoczonych**” nie jest prawdziwym twierdzeniem ontologicznym. To pierwsze zdanie jest prawdziwe w języku polskim, ponieważ **istnieją ludzie pełniący funkcję Sądu Najwyższego**³⁰. Analogicznie, to, co sprawia, że istnieje Komisja ds. Etyki Sędziowskiej, to nie pojedynczy byt, który można zidentyfikować jako Komisję ds. Etyki Sędziowskiej, a to, że są pewni ludzie, którzy pełnią pewną funkcję – zajmują się etyką sędziowską.

Sąd Najwyższy i Komisja nie powinny być utożsamianie ze zbiorem swoich członków. Nie powinny być utożsamianie z *niczym*. Nic nie jest Sądem Najwyższym i nie ma rzeczy, która byłaby Komisją. Są jedynie ludzie, którzy pełnią wiele funkcji. Osoba *a* może pełnić funkcję prezydenta Stanów Zjednoczonych oraz funkcję Świętego Mikołaja w szkole opodal. Prezydent Stanów Zjednoczonych będzie człowiekiem o wielkiej władzy, podczas gdy Święty Mikołaj – nie. *a* ma władzę *qua* prezydent; *a qua* Mikołaj władzy nie ma, nie oznacza to jednak, że postulujemy dwa oddzielne byty: prezydenta i Mikołaja. Podobnie, sędziowie Sądu Najwyższego mają pewne kompetencje *qua* sędziowie Sądu Najwyższego, a pewnych praw nie mają *qua* członkowie Komisji. Nie ma w tym żadnej zagadki, a iluzja jej istnienia jest spowodowana myleniem spraw ontologii ze sprawami języka. Pomyłką jest pomyśleć, że skoro mówimy „Sąd Najwyższy

²⁹ Tamże, ss. 148-150.

³⁰ Albo coś podobnego. Przytoczone twierdzenie może nie być poprawnym twierdzeniem ontologicznym, skoro tylko okaże się, że fundamentalnie nie ma żadnych ludzi. Pozostaje w mocy argument, że twierdzenie ontologiczne, którego prawdziwość wyjaśnia prawdziwość zdania „Istnieje Sąd Najwyższy”, nie wymaga istnienia bytu, który jest Sądem Najwyższym.

ma prawo do X'' , ale nie „Komisja ma prawo do X'' ”, to musi istnieć pewien byt w naszej ontologii, który jest Sądem Najwyższym i który jest różny od Komisji. To pochopne. Musimy zbadać, jaki musi być świat, aby zdania „Sąd Najwyższy ma prawo do X'' ” i „Komisja nie ma prawa do X'' ” były prawdziwe. *Być może* na świecie muszą istnieć byty z pewnymi prawami, z których jeden jest Sądem Najwyższym; a drugim, o innych uprawnieniach, jest Komisja ds. Etyki Sędziowskiej i – *być może* – tylko w takim wypadku zmuszeni jesteśmy przyznać przez prawo Leibniza, że mamy do czynienia z dwoma różnymi obiektami. Ale, być może, jak sugeruję, nie potrzebujemy dwu różnych przedmiotów, aby zdania „Sąd Najwyższy ma prawo do X'' ” i „Komisja nie ma prawa do X'' ” były prawdziwe. Być może wszystko, czego potrzebujemy, to jedynie zbiorowisko ludzi (a może tylko mieszanina atomów uporządkowanych na kształt ludzi), które zmienia swoje własności tak, że zdanie „ci ludzie mają prawo do X'' ” jest czasem prawdziwe, a czasem fałszywe. W jaki sposób fundamentalna ontologia uprawdziwia te zdania, to pytanie, na które nie dam pełnej odpowiedzi, ponieważ zależy ona od poglądów, na temat których nie chcę się teraz wypowiadać. Morał na dzisiaj jest taki, że ontologia nie musi zawierać oddzielnych przedmiotów o odmiennych cechach, aby wspomniane zdania były prawdziwe.

Powracając do sedna dyskusji, podkreślam, że nie ma najmniejszego powodu, aby jedna struktura dźwiękowa nie mogła pełnić dwojakiej funkcji *Księżycowego pierrota* i *Księżycowego pierrota**. Wskazanie jednej i tej samej struktury przez obu kompozytorów skutkuje prawdziwością twierdzeń egzystencjalnych o obu dziełach.

Struktura dźwiękowa nie powinna być identyfikowana z żadnym z dzieł. (Żaden przedmiot nie powinien być identyfikowany z jakimkolwiek dziełem!) W swojej funkcji jako *Księżycowy pierrot**, struktura dźwiękowa jest bardziej groteskowa, nieoczekiwana i przygnębiająca niż w swojej funkcji jako *Księżycowy pierrot*. Nie pojawia się żadna sprzeczność, tak jak nie pojawia się sprzeczność w twierdzeniu, że w swojej prezydenckiej funkcji *a* ma większą władzę niż gdy pełni rolę Mikołaja.

Nie należy tego rozróżnienia rozumieć tak, jakoby istniały dwa aspekty jednej struktury dźwiękowej – pierwsza bardziej groteskowa (i tak dalej), a druga – mniej. Nie należy też tego rozumieć, jakoby istniały dwie cechy: cecha bycia przygnębiającym-jako-Księżycowy-pierrot* i przygnębiającym-jako-Księżycowy-pierrot, którą struktura posiada i której struktura nie posiada. To byłoby kwestionowane i niepotrzebne rozbudowywanie ontologii na poziomie cech lub na poziomie przedmiotów. Głównym celem mojej teorii jest dopuszczenie prawdziwości zdań „*Księżycowy pierrot** jest przygnębiający” i „*Księżycowy pierrot* nie jest przygnębiający” bez postulowania tych dwu bytów, z którego pierwszy wykazuje cechę bycia przygnębiającym, a drugi tej cechy nie wykazuje i bez postulowania dwu cech: bycia przygnębiającym-jako-Księżycowy-pierrot* i przygnębiającym-jako-Księżycowy-pierrot, które jeden byt by naraz posiadał i których by nie posiadał. To byłoby odczytywanie ontologii z języka.

Oto, co się dzieje według mojej teorii: pewna struktura istnieje wiecznie (lub atemporalnie). Ta struktura (nigdy) nie jest dziełem muzycznym, a więc (nigdy) nie jest identyczna z *Księżycowym pierrotem* lub *Księżycowym pierrotem**. Struktura

nie jest również rodzajem przedmiotu posiadającego cechy estetyczne, a więc nie jest (nigdy) przygnębiająca. Struktura zostaje wskazana przez Schönberga i ta czynność sprawia, że *Księżycowy pierrot* istnieje. Ta sama struktura zostaje wskazana przez Straussa i tym samym powstaje *Księżycowy pierrot**. Te dwa fakty, łącznie z pewnymi faktami o historii świata do momentu kompozycji, uprawdzwiają znowu pewne fakty o estetycznych cechach *Księżycowego pierrota* i *Księżycowego pierrota** – te fakty, że m.in. *Księżycowy pierrot** jest bardziej przygnębiający od *Księżycowego pierrota*. To wszystko, co się dzieje i to wszystko, do czego musimy się zobowiązać. Nie ma potrzeby komplikowania naszej ontologii przez zobowiązanie się do uznania istnienia przedmiotów, które byłyby dziełami muzycznymi lub cechami estetycznymi, ponieważ istnienie fundamentalnych elementów świata i elementarnych cech to wszystko, czego potrzebujemy do uprawdzwiania zdań o dziełach muzycznych i ich cechach. Za wszystko inne (łącznie ze sferą estetyczną i jej cechami) przysłoby nam zapłacić ontologiczną cenę.

V

Wykazałem, mam nadzieję, że moja teoria unika sformułowanych przez Levinsona problemów wynikających z utożsamiania dzieł muzycznych ze strukturami dźwięków. Jest spójna z intuicją kreacjonistyczną oraz unika zarzutu z prawa Leibniza. Co więcej, sądzę, że moja ontologia okazuje się oszczędniejsza od ontologii Levinsona. Podczas gdy ja zobowiązuję się do uznania istnienia abstrakcyjnych struktur dźwiękowych, materialnych wykonan, myśli i intencji kompozytorów, Levinson musi zobowiązać się do tego samego, a ponadto jeszcze do dodatkowej kategorii przedmiotów abstrakcyjnych, które powstają na skutek ludzkiej działalności. To prawda, że moja teoria nie daje żadnej odpowiedzi na zarzut o epistemicznym dostępie kompozytorów do struktur dźwiękowych, ale nie odpowiada na niego ani teoria Levinsona, ani teoria utożsamiająca dzieła muzyczne ze strukturami dźwięków, a więc przynajmniej nie jestem pod tym względem gorszy. Ostatecznie, bilans kosztów ontologicznych przemawia za moją propozycją³¹.

Przekład Michał Nakoneczny

Komentarz tłumacza

Poza streszczeniem problemu i jego rozwiązania, tekst ten domaga się komentarza do przynajmniej dwu istotnych punktów – tłumaczenia i zawartości merytorycznej – z czego pierwszy wynika bezpośrednio z drugiego.

³¹ Podziękowania za krytyczne dyskusje kieruję do Elizabeth Barnes, Johna Heila, Andrew McGonigal, Aarona Meskina, Robbie Williams i anonimowego recenzenta.

Zdecydowałem o zatytułowaniu tego artykułu „Nie ma obiektów, które bytyby utworami muzycznymi” zamiast mniej karkołomnego i – jak mogłoby się zdawać – bardziej intuicyjnego „Nie ma dzieł muzycznych” albo nawet „Dzieła muzyczne nie istnieją” świadomie i z powodów, które chcę w komentarzu wyłożyć.

Ontolog muzyki skonfrontowany z problemem komponowalności dzieł muzycznych rozumianych jako przedmioty abstrakcyjne ma do swojej dyspozycji dwa sposoby na uniknięcie sprzeczności. Po pierwsze, (i łatwiej) może wyprzeć się jednej z trzech intuicji. Może twierdzić, że dzieła muzyczne to byty, które istnieją wiecznie lub atemporalnie, a więc wcale nie są komponowane. Może utożsamiać dzieła muzyczne z przedmiotami materialnymi. W końcu, może argumentować, że przedmioty abstrakcyjne wcale nie unikają wchodzenia w relacje przyczynowo-skutkowe, a więc można je tworzyć.

Drugi sposób, bardziej skomplikowany i podejrzany, to odrzucenie fundamentów, na których problem się opiera. Cameron obiera właśnie tę strategię – zamiast odrzucić jedną z tez, uznaje, że zdania te nie są sprzeczne.

Problematyczna sprzeczność opiera się na uznaniu wszystkich trzech tez za (używając terminologii van Inwagena) twierdzenia metafizyczne, to jest twierdzenia wypowiedzane bez zamierzonego ograniczenia zasięgu, rozumiane literalnie i zawierające pojęcia wystarczająco ogólne. Twierdzenia metafizyczne, natomiast, (przenosimy się teraz do postulatu Quina) o postaci „pewne przedmioty tego rodzaju są takie-a-takie” zobowiązują ontologicznie do uznania istnienia przedmiotów danego rodzaju. Niewątpliwie zatem, tak prędko jak Cameron wygłasza zdanie „utwory muzyczne są tworzone” albo „utwory muzyczne są obiektami abstrakcyjnymi”, albo nawet tylko „Schönberg skomponował *Księżycowego Pierrota* w 1912 r.” z siłą postulowaną przez van Inwagena i w duchu Quinowskiej doktryny zobowiązań ontologicznych, zobowiązuje się do uznania istnienia obiektów, które bytyby dziełami muzycznymi.

W tym artykule³² Cameron stosuje definicję van Inwagena jedynie do części twierdzeń charakteryzujących dzieła muzyczne, a postulat Quine’a odrzuca w całości. Częściowe odrzucenie „metafizyczności” twierdzeń wygłaszanych przez filozofów muzyki jest widoczne w twierdzeniu, że teza pierwsza i druga nie są tezami metafizycznymi, a jedynie zdroworozsądkowymi intuicjami. Nie wygłaszamy twierdzeń, że „utwory muzyczne są tworzone” i „utwory muzyczne są obiektami abstrakcyjnymi” w sposób wystarczająco ogólny (bo ich uzasadnienia nie pochodzą z ontologii), by spełniały one warunki van Inwagena. Jedynie zdanie „Nie można stworzyć obiektów abstrakcyjnych” opisuje fundamentalną strukturę świata i jest przez to twierdzeniem metafizycznym.

Jeszcze drastyczniejsze odejście Camerona od ortodoksyjnej metodologii metafizyki to odrzucenie zasady zobowiązania ontologicznego Quine’a w całości. W jej zastępstwo Cameron proponuje koncepcję zobowiązań ontologicznych wynikających jedynie z teorii uprawdzwiania. Zgodnie z nią, dowolna teoria zobowiązuje do uznania istnienia jedynie tych przedmiotów, które muszą istnieć, aby zdania tej teorii były prawdziwe. Te dwie teorie mogą być bliźniaczo

³² Por. m.in. R. Cameron, „Truthmakers and ontological commitment: or how to deal with complex objects and mathematical ontology without getting into trouble”, w: *Philosophical Studies*, nr 1, 2008.

podobne w swoich konsekwencjach (choć uzasadnienie zobowiązań w sensie Quine'owskim płynie z ontologii, a drugich – z języka), za sprawą postulatu Armstronga, że jednym z uprawdziwaczy zdań o formie „*x* istnieje” musi być *x*. W takim wypadku zobowiązania ontologiczne płynące z jednej teorii będą takie same w obu koncepcjach zobowiązania ontologicznego. Jednak Cameron odrzuca i postulat Armstronga, a na jego miejsce proponuje teorię, w której zdania „*x* istnieje” mogą być prawdziwe za sprawą przedmiotów innych niż *x*.

Za pomocą tak radykalnych i nieintuicyjnych ruchów Cameron ucieka od zobowiązania ontologicznego do uznania istnienia przedmiotów złożonych w mereologiczny nihilizm, jednocześnie rezerwując sobie prawo do wygłaszania tez o przedmiotach, które inni filozofowie uznają za złożone. Uważa więc, że można prawdziwie wypowiadać się o dziełach muzycznych, postulować ich istnienie i analizować ich estetyczne wartości, twierdząc, że ich funkcję pełnią fundamentalne części zaaranżowane w pewien sposób. Części te nie tworzą jednak przedmiotów złożonych ani nie można z nimi utożsamiać dzieł.

Wobec powyższego, jasne już powinno być, dlaczego należy tłumaczyć, że „nie ma przedmiotów, które byłyby dziełami muzycznymi”, bo faktycznie – w teorii Camerona – nie ma żadnego przedmiotu (ani zbioru przedmiotów czy też przedmiotu złożonego), który byłby dziełem muzycznym, a nie „nie ma dzieł muzycznych”, co stałoby w bezpośredniej sprzeczności z dowolnym twierdzeniem o pojedynczym dziele lub o dziełach w ogóle.

Nie sposób skrytykować ani nawet objaśnić wszystkich trudności, jakie czytelnik może napotkać podczas lektury artykułu Camerona w zwięzłym komentarzu. Przedstawione myśli powinny jednak wystarczyć jako wstęp broniący wartości tego tekstu. Jak starałem się pokazać, odrzucenie argumentacji Camerona na gruncie jej sprzeczności z metodami wprowadzonymi przez van Inwagena, Quine'a i Armstronga (jakkolwiek szeroko te metody są przyjęte i stosowane) byłoby przedwcześnie.

Nie oznacza to, naturalnie, że nie można sformułować innych obiekcyj. Nie jest na przykład jasne, czy Cameron faktycznie unika radykalnego neo-Carnapianizmu Hirsha³³. Choć Cameron jasno się od tej koncepcji odsuwa, to jednak zdaje się przemyślać przynajmniej dwa sensy słowa `istnieć' – istnieć jako fundamentalny przedmiot ontologii, czyli tak, jak – według Camerona – istnieją prymitywne części; i istnieć dzięki temu, że zaaranżowane w pewien sposób części pełnią określoną funkcję, a jednak nie być tożsamym z żadnym przedmiotem (gdzie przedmiot może być rozumiany tak liberalnie jak u Quina), czyli tak, jak istnieją dzieła muzyczne. Ta ekwiwokacja niefortunnie zbliża teorię Camerona do relatywizacji predykatu istnienia u Hirsha. Rozwinięcie tej i sformułowanie innych obiekcyj to jednak zadanie na obszerniejszy samodzielny tekst.

Ross P. Cameron: There are No Things That are Musical Works

Works of music do not appear to be concrete objects; but they do appear to be created by composers, and abstract objects do not seem to be the kind of

³³ E. Hirsch, „Quantifier variance and realism”, w: *Philosophical Issues*, nr 12, 2002.

things that can be created. In this paper I aim to develop an ontological position that lets us salvage the creativity intuition without either adopting an ontology of created abstracta or identifying musical works with concreta. I will argue that there are no musical works in our ontology, but nevertheless the English sentences we want to hold true are literally true. I rely on a meta-ontological view whereby 'a exists' can be true without committing us to an entity that is a. This meta-ontological view is illustrated by its application to the familiar example of the statue and the clay. I argue that my account of musical ontology fares better on the balance of costs and benefits than its rivals.

Jakub Chachulski

**Pomiędzy partyturą a wykonaniem.
O kłopotach z tożsamością dzieła muzycznego raz jeszcze**

Czego właściwie słuchamy i co słyszymy, słuchając muzyki? Prosty akt refleksji nad naszym sposobem mówienia o niej podpowiada nam jasno: słuchamy tego właśnie mazurka Chopina, tej a nie innej fugi Bacha, konkretnej sonaty Mozarta. Usłyszawszy nieznany wcześniej utwór muzyczny, pytamy „co to jest?“, oczekując, jako właściwej odpowiedzi na to pytanie, wymienienia nazwiska kompozytora i podania nazwy utworu. Uznajemy i akceptujemy fakt, iż specyficzne dla muzyki dzieła sztuki – tak, jak są nimi obrazy dla malarstwa czy wiersze dla poezji – nie są nam dostępne bezpośrednio, jak, przynajmniej pozornie, ich przywołane właśnie odpowiedniki, ale potrzebują odtworzenia przez muzyka. Że to wykonanie może być lepsze lub gorsze, umożliwiać bliższy kontakt z utworem lub go utrudniać, utwierdzać nas w naszym dotychczasowym jego rozumieniu albo ujawniać jego niedostrzeżone przez nas dotąd fragmenty, czy też ukazywać go w całości niejako „z innej strony”. Zarazem jednak jesteśmy przekonani, że w tych wszystkich wykonaniach dane jest nam to samo dzieło.

Choć z faktem, iż w ten właśnie sposób myślimy i mówimy o muzyce – jako odbiorcy, wykonawcy czy kompozytorzy – trudno dyskutować, jest on mniej oczywisty niż się nam często wydaje. Roman Ingarden, obrawszy go za punkt wyjścia swojej rozprawy o dziele muzycznym, kończy ją przyznaniem, iż pojęcie to nie daje się sensownie uściślić, choć leżących u jego źródeł przeświadczeń nie można też uznać po prostu za złudne¹. Celem niniejszego artykułu także nie jest ich zasadnicze zakwestionowanie – fakt, iż są one kluczowe dla naszej kultury muzycznej (i takimi się stały na długo przed próbami sformalizowanego, filozoficznego ujęcia dzieła muzycznego), dostarcza im wystarczającej legitymizacji. Chciałbym natomiast podać w wątpliwość jego oczywistość, a także ukazać korzyści, jakie może to przynieść dla niektórych obszarów naszego myślenia i mówienia o muzyce. Okaże się też, że bez wspomnianego założenia, czynionego w analizach Ingardena, mogą one prowadzić do nieco innych konkluzji.

Dogodnym punktem wyjścia dla tak zarysowanego przedsięwzięcia może być konstatacja, iż nakreślony powyżej zespół przekonań panuje od niedawna – w porównaniu do czasu trwania kultury europejskiej. Muzykologowie na ogół zgadzają się, iż leżące u jego podstaw pojęcie „utworu” jako specyficznego dla muzyki dzieła sztuki, istniejącego niezależnie od jego zmiennych wykonań,

¹ R. Ingarden, „Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości”, w: tegoż, *Studia z estetyki*, PWN, Warszawa 1966, t. II.

ukszałtowało się ostatecznie pod koniec XVIII wieku². Co działo się wcześniej? Ujęcie, które chciałbym tu przywołać, charakterystyczne jest dla życia muzycznego epoki bezpośrednio poprzedzającej wspomniany moment – a więc w przybliżeniu dla czasów baroku aż do początków klasycyzmu – z jej opartą na odwołaniach do retoryki estetyką „mowy dźwięków” i teorią afektów. Dominujący sposób myślenia określić można jako „funkcjonalne” ujęcie utworu – miał on być środkiem do wywołania w audytorium określonych uczuć bądź ilustracją treści zawartych w tekście literackim³. Temu z ducha retorycznemu ukierunkowaniu na efekt towarzyszyło zgoła inne rozumienie ról kompozytora i wykonawcy (przede wszystkim brak ich ścisłego oddzielenia), a także funkcji zapisu nutowego (partytury). Wszystko to miało służebny charakter nawet nie wobec muzyki, ale wobec wrażenia, jakie miała wywrzeć na słuchaczu. Partytura nie mogła, jak dzisiaj, pełnić funkcji normatywnej względem wykonania, było wręcz odwrotnie: jeśli wykonawca uznawał, iż w jakimś punkcie można ją zmienić, i dzięki temu uzyskać lepszy efekt, poprawiał ją lub uzupełniał. Stąd nakładanie się i krzyżowanie funkcji kompozytora i wykonawcy, zapożyczenia, parodie i transkrypcje. Partytura mogła zarówno jak najdokładniej odwzorowywać wykonanie, jak i stanowić zaledwie jego „szkic” czy „przykład”⁴. Choć poszczególne utwory potrafiły nieraz wywalczyć sobie status „dzieła”, zwykle ich życie było krótkie: pisane na konkretną okazję, po wykonaniu odchodziły w niepamięć; jeśli kompozytor był w danym przypadku szczególnie zadowolony z uzyskanego efektu, często wykorzystywał materiał muzyczny jako podstawę do innej kompozycji. Kluczowym pojęciem dla ówczesnego funkcjonowania muzyki było – według Richarda Taruskina – raczej „wydarzenie” (*act*) niż „dzieło” czy „tekst”⁵.

Z perspektywy filozoficznej to starsze ujęcie sprawia znacznie mniej problemów – za muzyczne dzieło sztuki uznaje się tu realnie rozbrzmiewającą muzykę. Zostaje ona stworzona niejako w dwóch fazach: najpierw jako zapisana przez kompozytora partytura (można ją w tym ujęciu nazwać „półproduktem”), a dopiero potem jako urzeczywistnione przez wykonawcę na jej podstawie kompletne dzieło sztuki – przedmiot percepcji estetycznej. Jednocześnie przyjęcie takiego schematu funkcjonowania muzyki nie wyklucza bynajmniej tego, że jakości określone przez partyturę mogą być decydujące dla kształtu ostatecznego rezultatu artystycznego, że powstałe jako rozwinięcie tej samej partytury „muzyczne dzieła sztuki” mogą przejawiać rodzinne podobieństwo, nieść ze sobą ten sam „sens” czy te same „treści” – jakkolwiek rozumielibyśmy te słowa na gruncie muzyki.

Niech zarysowana powyżej koncepcja posłuży nam zatem do zakwestionowania tego, co dotąd wydawało się oczywiste. Spróbujmy dokonać pewnego

² Najpełniejsze ujęcie tematu w: L. Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford University Press 1992.

³ Nie była to oczywiście jedyna koncepcja – warto chociażby przypomnieć idee „muzyki uczonej”, całkowicie abstrahującą od wykonawczej konkretyzacji utworu – to ona jednak odgrywała dominującą rolę.

⁴ O różnych funkcjach partytury przed rokiem 1800 por.: J. Butt, *Playing with history: the historical approach to musical performance*, Cambridge University Press 2002, rozdz. III.

⁵ R. Taruskin, „Text and Act”, w: tegoż, *Text and Act. Essays on Music and Performance*, Oxford University Press 1995.

myślowego eksperymentu, i zastanowić się, czy rzeczywiście coś nam przeszkadza słuchać muzyki jako po prostu muzyki – piękna rozbrzmiewających dźwięków. W oderwaniu od świadomości tego, że kto inny ją napisał, a kto inny zagrał, od przekonania, że ma ono jakiś „sens” niezależny od jej wykonawczej realizacji, wreszcie od pytania, czy dane nam będzie kiedykolwiek usłyszeć tę samą muzykę raz jeszcze. Za punkt wyjścia obierzemy zatem następujące pytania: na ile dokonane przez Ingardena rozróżnienie utworu i wykonania ma sens na gruncie adekwatnej percepcji estetycznej muzyki? Czy niezajomość naszej europejskiej praktyki muzycznej – nieświadomość tego, iż przed wysłuchiwanym wykonaniem utwór został zapisany przez kompozytora w postaci partytury – uniemożliwia lub zakłóca jego estetyczny odbiór? A jeśli nie, co z tego wynika? Czy w pełni odpowiada rzeczywistości to, że mówimy o „odtworzeniu” wcześniej zapisanego utworu muzycznego w formie wykonania, a nie o partyturze jako swoistym „półprodukcie” w stosunku do kompletnego dzieła sztuki, jakim jest rozbrzmiewająca w naszych uszach muzyka?

Zacznijmy więc od postawienia podstawowego pytania – czego właściwie doświadczamy, słuchając muzyki? Przyjęcie analiz Ingardena pozwala nam ominąć etap odpowiedzi takich jak: „słyszymy fale dźwiękowe rozchodzące się w powietrzu” czy „słyszymy sekwencje dźwięków o określonej wysokości, barwie i długości trwania” i przejść od razu do tego, co nazywa „tworami dźwiękowymi” czy „muzycznymi” – pewnych słyszalnych „przedmiotów”, „pod każdym względem w pełni ukwalifikowanych”⁶. Te twory – motywy, melodie, akordy itd. – są podstawowymi składnikami percypowanej przez słuchacza muzyki, realnie w tej percepcji obecnymi. Poszczególne dźwięki danego akordu czy melodii przeciwnie – uchwytnie są dopiero w percepcji analitycznej, rozbijającej źródłowo odbieraną integralność tych, jak określa je Ingarden, „jakości postaciowych”. Natomiast nad bezpośrednio odbieranymi „przedmiotami słuchowymi”, które tworzą większe struktury, nadbudowują się opisywane przez Ingardena „niedźwiękowe momenty dzieła muzycznego” – muzyczny ruch, struktura czasowa, jakości emocjonalne. Nie rozstrzygam oczywiście w tym miejscu, czy te ostatnie naprawdę przynależą do „dzieła muzycznego”, którego istnienie w obrębie percepcji muzyki wzięliśmy przecież w nawias. Jak przyjmujemy bowiem za Ingardenem, „niedźwiękowe momenty dzieła muzycznego” są nadbudowane nad „tworami dźwiękowymi” i przez nie są wyznaczane, toteż wiążące będą dla nich wnioski, jakie przyjmujemy w odniesieniu do tych ostatnich. Podczas percepcji „przedmioty słuchowe” jawią się nam zatem jako obiekty w pełni określone – inaczej mówiąc, przysługują im konkretne jakości: melodyczne, rytmiczne, harmoniczne, agogiczne itd. Te jakości nie są odrębnymi, autonomicznymi zjawiskami obecnymi w obrębie słyszanej muzyki, ale stanowią właśnie *jakości* przysługujące percypowanym twórcom dźwiękowym, wyodrębniane z nich wtórnie, w akcie abstrakcji.

Czy ten opis umożliwia wyodrębnienie cech danego w wykonaniu dzieła muzycznego od elementów „dodanych” w określonej realizacji? Czy rzeczywiście jest tak, jak twierdzi Ingarden – iż, słuchając muzyki „w nastawieniu

⁶ R. Ingarden, dz. cyt., s. 240-243.

estetycznym”, słuchacz niejako „wyłuskuje utwór w jego własnym uposażeniu z *concretum* „danego wykonania”, a wtedy „dzieło występuje jako przedmiot percepcji estetycznej”⁷?

Najistotniejszy argument przeciwko tezie Ingardena został już przedstawiony. W percepcji muzyki elementy jej uposażenia „wykonawczego” – *concreta* jej dynamiki, barwy dźwięku, niuanse agogiczne czy artykulacyjne – nie są odbierane jako samodzielne zjawiska, lecz jako własności przynależne przedmiotom słuchowym, wyznaczanym ogólnie przez zapis nutowy: motywom, frazom, akordom itd. Słuchacz nie odbiera osobno danego zwrotu melodycznego i, powiedzmy, gwałtowności z jaką został wykonany – słyszy pewien integralny przedmiot słuchowy, ten właśnie, który cechuje się „gwałtownością”.

Nietrudno zauważyć, że mimo wszystko dokonałem pewnego podziału, przyznałem, iż „odkompozytorskie” własności muzyki – struktura melodyczna, harmoniczna itd. – wyznaczają pewien „kształt” tworców dźwiękowych, podczas gdy „wykonawcze” tylko je dookreślają. Wydawałoby się, iż tego właśnie rozróżnienia szukamy: te pierwsze tworzą, metaforycznie rzecz ujmując, „substancję” odbieranego przedmiotu estetycznego – linie melodyczne, harmonię, bardziej złożone struktury itd. – pozwalającą na identyfikację tego właśnie, a nie innego utworu, pomimo jego zmiennych, wykonawczych „przypadłości”.

Kwestia ta nie jest jednak tak oczywista. Po pierwsze, mówimy w istocie o dwóch różnych porządkach, które tylko w pewnym stopniu pokrywają się. Z jednej strony odróżnić można to, co nazwałem „substancją muzyczną” (a więc to, co możliwe do zapisania pozbawionym oznaczeń dynamicznych, artykulacyjnych, agogicznych czy ekspresyjnych pismem nutowym) od jej „przypadłości” (dynamiki, agogiki, artykulacji, itd.), z drugiej zaś – „wykonawcze” i „odkompozytorskie” cechy realnie brzmiącej muzyki. Pierwsze rozróżnienie dotyczy jakości realnie obecnych w muzyce, drugie – ich pochodzenia, którego znajomości przez odbiorcę nie można zakładać z góry. Można podać kilka dalszych argumentów przeciwko utożsamianiu tych dwóch rozróżnień. „Substancja muzyczna” jest obecna w wykonaniu utworu muzycznego w ten sam sposób, co w improwizacji. Z drugiej strony, kompozytorzy z reguły pozostawiają również wskazówki dotyczące właśnie „przypadłościowych”, wykonawczych aspektów realizacji utworu – choć są one zawsze ogólne w stosunku do ich konkretyzacji.

Pomimo zasadności tych wstępnych zastrzeżeń, uznać trzeba, iż żywe odczucie substancjalności, dajmy na to, konkretnej melodii, w stosunku do zmiennych detali jej wykonania – jej „przypadłości” – jest nieusuwalnym faktem naszego doświadczenia muzyki, zasługującym na głębsze rozważenie. Tożsamość obecnych w muzyce struktur rytmiczno-tonalnych okazuje się niezależna od konkretnej wysokości składających się na nie dźwięków, odchyłeń rytmicznych czy zmiennego tempa. Trudno zaprzeczyć, że na gruncie muzyki tonalnej słyszymy pewne melodyczno-harmoniczno-rytmiczne „co” poprzez agogiczne, dynamiczne czy artykulacyjne „jak”. Wspomniana już niezależność „co” od konkretnych „jak” najbliższą analogię znajduje na gruncie semiotyki – rzeczywiście, trudno oprzeć się wrażeniu, iż dające się zapisać nutami struktury melodyczne czy harmoniczne

⁷ Tamże, s. 227.

wyznaczają pewne „znaczenie” brzmiącej muzyki. Używam tu cudzysłowu, gdyż, chociaż struktury te słyszymy jako „znaczące” ze względu na ich miejsce wśród innych elementów muzyki, nie posiadają one referencji tak, jak dzieje się to w języku. Nie stanowią one znaków odnoszących do rzeczywistości „pozamuzycznej”, ani nie przekazują treści pojęciowych. Źródłem ich znaczącego charakteru jest fakt, iż tworzą one warstwę jakości wychodzących poza swój akustyczny substrat, podobnie jak sens słów wykracza poza ich brzmienie. Są one jakościowe, w odróżnieniu od dających się ująć ilościowo cech ich akustycznego podłoża, i cechuje je charakterystyczna dla znaków ograniczona niezależność od materialnego substratu. Daną grupę rytmiczną identyfikujemy bowiem jako „tę samą” niezależnie od drobnych odchyień od metronomicznego wykonania czy różnicy tempa. Podobnie jest z wysokościami dźwięków i strukturami łączącymi oba te elementy: frazami, motywami i dłuższymi liniami melodycznymi, a także z współbrzmieniami harmonicznymi. Carl Dahlhaus na tej podstawie kwestionuje tezę Ingardena o jednowarstwowości muzyki – nadbudowane nad tym, co czysto brzmieniowe, określane przez związki tonalne i strukturę rytmiczną „znaczenie” muzyki spełnia wszystkie kryteria „warstwy” w znaczeniu nadanym temu pojęciu przez polskiego fenomenologa. Ta warstwa „rytmiczno-tonalna” okazuje się wysuwać na plan pierwszy w wyznaczaniu tożsamości brzmiącej muzyki, dokładnie tak samo, jak w ujęciu Ingardena warstwa znaczeń wysuwa się przed warstwę brzmień w większości dzieł literackich.⁸

Z pozoru oczywista wydaje się teza, iż to ta struktura dźwiękowa, którą wcześniej metaforycznie określiłem jako „substancję muzyczną”, a którą, jak się okazuje, uznać należy za odrębną, „rytmiczno-tonalną”, warstwę brzmiącej muzyki, decyduje o rozpoznaniu w słuchanej muzyce tego właśnie, a nie innego utworu. To zjawisko bowiem, choć dotychczasowy wywód od niego abstrahował, leży u źródła przeświadczenia o istnieniu niezmiennego w czasie i danego nam w wykonaniach „dzieła muzycznego”.

Niemniej, choćbyśmy chcieli uznać tę warstwę za „warstwę znaczeń”, znaczenie muzyki to jeszcze nie sama muzyka. I choćbyśmy przyjęli najradzykalniejszą postać doktryny „mowy dźwięków”, analogią muzyki jako sztuki zawsze będzie właśnie „mowa” – a więc wypowiedane słowa, nie zapisany tekst. Struktura rytmiczno-tonalna jest tylko „rdzeniem” percypowanego przedmiotu estetycznego, rdzeniem, który niejako domaga się konkretnej realizacji i dopiero w niej osiąga swoją *stricte* estetyczną postać. Powraca tutaj wspomniana już kwestia: w percepcji muzyki dane są nam *konkretne* przedmioty słuchowe, a okoliczność, iż decydujące o ich tożsamości cechy dadzą się wyodrębnić jako oddzielna warstwa, a nawet wyabstrahować na podobieństwo „tekstu”, w niczym nie zmienia faktu, iż ich „znaczenie” ukazuje się dopiero w akustycznej

⁸ Dahlhaus w innym miejscu kwestionuje tę „jednowarstwowość” również ze względu na analogiczną możliwość rozróżnienia funkcji zabiegu interpretacyjnego od jego akustycznego substratu (mówilibyśmy zatem o trzech warstwach) – nie rozwija jednak tej koncepcji. Teza ta wydaje mi się mniej oczywista, w szczególności ze względu na fakt, iż sens danego zabiegu wykonawczego – np. odchylenia od metronomicznie rozumianego rytmu czy dynamicznego wyprofilowania frazy – jest ściśle związany z jego określonym kształtem – w języku semiotyki mówilibyśmy tu o znaku ikonycznym, a nie schematycznym. C. Dahlhaus, *Estetyka Muzyki*, przeł. Z. Skowron, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 95.

konkretyzacji (umiejętność cichego czytania partytury nie jest kontrargumentem, gdyż opiera się na umiejętności tworzenia wyobrażeń słuchowych na podstawie zapisu nutowego). O wartości estetycznej danej realizacji decyduje właśnie wykonawcze dookreślenie, nie mające charakteru „wartości dodanej”, ale interpretacji, „oddania sprawiedliwości” zapisanym nutom.

Doświadczenie muzyki można zatem porównać do oglądania przedstawienia teatralnego: wydaje się, że gdy słuchamy słów wypowiedzianych ze sceny, zasadniczym przedmiotem naszej percepcji nie jest tekst „wyluskiwany” z interpretacji aktorskiej. Tym, co odbieramy, jest pewna *rzeczywistość* (czy sytuacja) wyznaczana przez ten tekst, która może się uobecnić dzięki jego konkretyzacji w grze aktorskiej. Nie mówię tu o „treści” czy „znaczeniu” dramatu, ale o ewokowanej w przedstawieniu sytuacji wypowiedzianych słów przez uobecnianą przez aktora postać. Sytuacja ta nie tylko jest bogatsza od „suchego”, zapisanego tekstu o istotny wymiar, lecz także, co ważniejsze, cechuje się pełną integralnością (przy dobrej grze aktorskiej). Tekst w stosunku do niej jest pewnym „abstraktem”. Przedmiot percepcji estetycznej widzów spektaklu konstituowany jest przez znaczenie tekstu wespół ze sposobem wypowiedzania go i całokształtem zachowania aktora, jednak rozróżnienie między tymi elementami jest wtórne względem bezpośrednio odbieranej wewnętrznej jedności przedstawienia – „wypowiedź” jest pierwotną całością względem „tekstu”. Gra aktorska nie jest uzupełnianiem – czytaniem „tekstu” i dodawaniem do niego „interpretacji”. Jest rekonstrukcją konkretnej sytuacji na podstawie jej tekstowego „abstraktu”. To samo można powiedzieć o dobrze wykonywanej muzyce, choć, oczywiście, możliwość budowania podobnych analogii ma swoje granice.

Twierdzenia, do których doszliśmy powyżej, potwierdza również praktyka kompozytorska. Otóż nietrudno zaobserwować dążenie twórców do przekraczania granicy pomiędzy muzycznym „co” i „jak” – do możliwie dokładnego dookreślenia szczegółów wykonania. Co najciekawsze, historycznie rzecz ujmując, nasilanie się tej tendencji zachodzi równoległe z wykształcaniem się współczesnego pojęcia „dzieła muzycznego”, a nawet, jak się wydaje, stanowi część tego procesu. W tym samym czasie obserwujemy również pojawianie się zjawisk, których muzyczny sens zależy od czynników zaliczanych dotychczas do drugorzędnych, wykonawczych jakości – jak usamodzielnienie kolorystyki brzmieniowej w symfonice XIX-wiecznej. W tych przypadkach (impresjonizm) wręcz podporządkowano funkcjom wykonawczym czynniki dotychczas zaliczane do „substancjalnych” – harmonii czy rytmu. Wydaje się zatem, że koncepcja utworu muzycznego jako kompletnego dzieła sztuki – a nie tylko „szkicu” pozostawionego do wykończenia wykonawcy, jak w epokach wcześniejszych – zawiera w sobie nieosiągalny postulat „zakodowania” w partyturze realnego, w pełni określonego przedmiotu estetycznego – tego, co nazywamy „wykonaniem”.

Jak widać, wychodząc od doświadczenia estetycznej percepcji muzyki, jedynym dającym się stwierdzić „rozwarstwieniem”, mogącym się pretendować do wyznaczenia granicy pomiędzy „utworem” a „wykonaniem” na gruncie realnie rozbrzmiewającej muzyki, jest obecność „struktury dźwiękowej”, nazwanej przeze mnie „substancją muzyczną”: uporządkowania materii muzycznej w systemie tonalnym i w porządku rytmicznym. Tę „strukturę dźwiękową” nazywam

„substancją muzyczną” – jest to uporządkowane materii muzycznej pod względem tonalnym i rytmicznym. Jak jednak zostało pokazane, rozgraniczenie to ani nie daje się przeprowadzić na gruncie percepcji estetycznej muzyki – gdyż owej „substancji muzycznej” można przyznać co najwyżej status warstwy w obrębie integralnego przedmiotu estetycznego – ani nie pokrywa się z podziałem na jakości nadane przez kompozytora i te pochodzące od wykonawcy.

Wydaje się, iż nieuniknionym jest konflikt powyższych wniosków z mocno ugruntowanym przeświadczeniem o istnieniu niezmiennego dzieła muzycznego, danego nam jako „to samo” za pośrednictwem różnych – lepszych czy gorszych – wykonań.. Określona partyturą (choć nie tylko nią – nie należą do niej wskazówki dynamiczne, artykulacyjne itd.) warstwa rytmiczno-tonalna rzeczywiście wyznacza jego muzyczne „znaczenie”, na podstawie którego określone wykonanie identyfikowane jest jako „ten sam” utwór, choć przedmioty rzeczywiście dane nam w percepcji estetycznej łączy jedynie pewne „podobieństwo rodzinne”. Nie znosi to również zasygnalizowanego wcześniej problemu: choć warstwa rytmiczno-tonalna jest podstawą wspomnianej identyfikacji, często niektóre z konstytutywnych cech dzieła – jak instrumentacja dla XIX-wiecznej symfoniki – pozostają poza jej obrębem. Rozpoznajemy symfonię Brahmsa w wyciągu fortepianowym jako „ten sam” utwór, nawet jeśli nie jest to postać, w jakiej skłonni byłibyśmy jej słuchać.

Co natomiast wydaje się pewne, to fakt, iż koncepcję dzieła muzycznego można „wziąć nawias”, nie ryzykując pominięcia żadnego z istotnych momentów percepcji estetycznej muzyki. Dla adekwatnego, estetycznego odbioru mazurka Chopina obojętne jest, czy słuchacz wie, iż jego twórca i grający na fortepianie muzyk to dwie różne osoby, a ten sam mazurek w tym samym momencie może wykonywać wielu innych pianistów, i czy potrafi rozgraniczyć „czynnik wykonawczy” od tych cech brzmiącej muzyki, które są jednoznacznie i obiektywnie zapisane w partyturze.

Nie sposób oczywiście pominąć milczeniem kilku zastrzeżeń, jakie dają się postawić powyższej tezie. Czy nasze zdolności percepcji muzyki (nasz „aparatus odbiorczy”) nie są uwarunkowane kulturowo, przez taki a nie inny kształt naszej praktyki muzycznej? Czy nie jest tak, iż gwarantowana przez nią możliwość wielokrotnego wysłuchania tego samego utworu pozwala wnikać w jego strukturę głębiej, niż byłoby to możliwe przy jednorazowym wysłuchaniu dzieła? Czy nakierowanie na percepcję tego samego „dzieła muzycznego” w licznych wykonaniach nie sprzyja koncentracji na muzycznym „tekście” z pominięciem „wykonawczych” cech muzyki? Czy nie potrafimy docenić słuchanego po raz pierwszy utworu pomimo miernego wykonania, ani nie dostrzegamy niedociągnięć wykonawczych w utworze znanym?

Jeśli chodzi o pierwszą kwestię, wydaje się, iż jest ona relatywna, w pewnym sensie „techniczna”, a na pewno nie dotyczy zagadnienia „czystej” percepcji muzyki. Osiągnięta poprzez wielokrotne słuchanie tego samego utworu zdolność odbioru czy to złożonej konstrukcji polifonicznej, czy skomplikowanej struktury formalnej, daje się później stosować również do utworów słyszanych po raz pierwszy. Co dla jednego słuchacza będzie możliwe dopiero po wielokrotnym wysłuchiowaniu utworu, inny, bardziej wytrawny, osiągnie przy pierwszym

kontakcie z nim – zdolność jego „rozumienia” nigdy nie jest całkowita. Nawet jeśli w rzeczywistości trudno sobie wyobrazić wykształcenie „aparatu odbiorczego” dostosowanego do percepcji złożonej struktury dzieła muzycznego w oderwaniu od europejskiej kultury muzycznej, z punktu widzenia logiki trudno znaleźć powód, dla którego miałyby to być niemożliwe.

Jeśli natomiast chodzi o rozmaite przypadki różnicowania cech „wykonania” i „utworu” w trakcie słuchania, to można wykazać, iż wszystkie one powstają wskutek dezintegracji estetycznej percepcji muzyki. Najwyraźniej widać to w sytuacji, gdy w rozbrzmiewającej muzyce, której do tej pory słuchaliśmy „dla niej samej”, pojawia się nagle coś, co nas razi, pewien rozdźwięk, który każe nam skupić się na jej „wykonawczym” aspekcie. Istotnie, dochodzi tu do rozbicia integralnego, bezrefleksyjnego przeżycia estetycznego, a odbiór zaczyna być zapośredniczony. Wyodrębnione zostaje ujęcie „muzycznego tekstu” (będącego, jak się rzekło, abstraktem w stosunku do realnie rozbrzmiewającej muzyki) i ocena jego konkretyzacji jako nieodpowiadającej tkwiącej w nim potencjalnie wartości estetycznej. Tak jest oczywiście w przypadku percepcji utworu słuchanego po raz pierwszy – nie ulega wątpliwości, że w przypadku wielokrotnie słuchanych utworów funkcjonuje pewna uwewnętrzniona przez odbiorcę „własna postać” dzieła muzycznego, wykształcona wcześniej na podstawie wartościującej percepcji wielu wykonań utworu. Ingarden pisze również o wytwarzaniu się „intersubiektywnego przedmiotu estetycznego” jako pewnego korelatu takich jednostkowych mniemań czy „wewnętrznych konkretyzacji partytury”, charakterystycznego dla całego społeczeństwa danego obszaru w danym czasie. Nie da się zaprzeczyć, iż także w ten sposób „dzieło muzyczne” może się uobecniać. Skoro uznaliśmy już istnienie warstwy „rytmiczno-tonalnej” (odbieranej przez nas jako nośnik tożsamości utworu) oraz możliwość jej wyabstrahowania (jako leżącego u podstaw brzmiącej muzyki „tekstu”), nie można całkowicie wykluczyć uznania jej za funkcjonujące samodzielnie dzieło sztuki, konkretyzujące się jedynie w świadomości odbiorcy, poza wykonaniem – tak jak w przypadku tekstu literackiego. Podobnie fakt, iż na gruncie przedstawienia teatralnego tekst nie poddaje się wyodrębnieniu bez rezygnacji z jakości nadawanych podczas percepcji spektaklu jako integralnego przedmiotu estetycznego, nie wyklucza funkcjonowania go jako samodzielnego, kompletnego dzieła literackiego. Nie sposób zaprzeczyć, iż realne percepcje muzyki balansują pomiędzy „czystym” doświadczeniem estetycznym a odbiorem zapośredniczonym przez uprzednio istniejącą w odbiorcy wizję konkretyzacji dzieła – ważne jest natomiast, aby uświadomić sobie źródłowość tego pierwszego, które warunkuje powstanie „wewnętrznych konkretyzacji” dzieła, samo natomiast doskonale się bez nich obywa.

Co więcej, wydaje się jednak, iż w przypadku muzyki owe „wewnętrzne konkretyzacje” nie stanowią przedmiotu estetycznego w tym sensie, co realne wykonanie. Wystarczającym dowodem na to jest oczywista niemożliwość zastąpienia nimi kontaktu z „żywą” muzyką, tak jak pamięciowe opanowanie wiersza uniezależnia nas od zawierającego go tomiku. Choć Dahlhaus ujmuje tonalną strukturę utworu jako „znaczenie”, zaraz potem dodaje: „to właśnie przede wszystkim różnica między zapisanym tekstem i akustycznym przedstawieniem

– niuanse dynamiki i artykulacji, a także agogiczne modyfikacje rytmu – konstytuują muzyczny sens, pojmowany na podobieństwo języka”⁹. Aby uniknąć wewnętrznej sprzeczności wypowiedzi wybitnego muzykologa zrozumieć należy te słowa jako wskazanie granicy wspomnianej już analogii, jaką można przeprowadzić pomiędzy muzyką i mową: choć odbieramy rytmiczno-tonalną strukturę dźwiękową jako nośnik „znaczenia” muzyki, ujawnia je ona dopiero w wykonaniu, które jest nie tylko prostym rozbrzmiewaniem zapisanych nut, lecz także wykonawczą *interpretacją*, niejako wydobywającą sens utworu. Jest więc zupełnie inaczej niż w przypadku tekstu, który obywa się bez nadania mu formy wydarzenia. Zdefiniowana bowiem przez Ingardena „warstwa brzmień” dzieła literackiego dotyczy akustycznych jakości immanentnie tkwiących w języku, nie „interpretacji” w sensie analogicznym do muzycznego – ta staje się niezbędna dopiero wtedy, gdy traktujemy tekst literacki jako surowiec teatralnego przedstawienia. Dlatego wydaje się pozbawione podstaw mówienie o „wewnętrznych konkretyzacjach” jako o przedmiotach estetycznych w tym samym sensie, w jakim są nimi wykonania – jak czyni to Ingarden.

Wyszedłszy od wykonawczego procesu interpretacji, zarysowane powyżej wątpliwości można uzupełnić, wskazując na pewne cechy relacji partytura – wykonanie. Czy na pewno utwór muzyczny można jakkolwiek utożsamić z tym, co obiektywnie i jednoznacznie zapisane w partyturze? Ujęcie takie opiera się na przeświadczeniu, że w obliczu różnorodności wykonań wiarygodnym przekazem utworu jest właśnie zapis kompozytorski, jednoznacznie wyznaczający schematyczność „dzieła muzycznego”. W realizacji każdego niemal szczegółu jest natomiast dopuszczany określony zakres swobody interpretacyjnej – występują ingardenowskie „miejsca niedookreślenia”, uzupełniane przez twórczy wkład wykonawcy.

Na pozór rzeczywiście wygląda to w ten sposób. Partytura, za pomocą umownego systemu znaków, określa wysokości dźwięków i czas ich trwania, daje także informacje o przewidzianej przez kompozytora instrumentacji, dynamice, artykulacji itp. Zapis taki wyznacza zespół jakości, jakie muszą być zrealizowane, abyśmy mogli powiedzieć, iż to ten właśnie utwór został wykonany – to natomiast, co nie jest określone w partyturze, pozostaje w gestii wykonawcy. Wydaje się jednak, iż pomija się tu istotne cechy pracy interpretacyjnej, narzucając jej uproszczony schemat dwufazowego procesu – najpierw realizacja jednoznacznych instrukcji partytury, potem indywidualny wkład wykonawcy. Tymczasem wykonawcze dookreślenie każdego elementu partytury nie tylko musi w pewien sposób wynikać z samych jego cech (to jest oczywiście nawet dla zwolenników diskutowanego ujęcia), lecz także, z pewnego punktu widzenia, może być uznane za bezpośrednie odczytanie zapisu nutowego.

Rozważmy najpierw przypadek szczególny – sytuację, gdy wykonawca bierze na warsztat utwór o nikłej zawartości czynnika indywidualnego, którego muzyczny sens nie wykracza poza konwencje określonego stylu. Muzyk blisko z nim zaznajomiony bezpośrednio odnosi wówczas poszczególne elementy partytury (zespoły nut odpowiadające motywom, frazom czy większym całościom) do

⁹ C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, przeł. D. Lachowska, PIW, Warszawa 1992, s. 171.

konkretnych zjawisk muzycznych – powtarzalnych, „ogranych” zwrotów charakterystycznych dla danego stylu. Chociaż są to stereotypowe, konwencjonalne frazy, niewątpliwie są to także w pełni dookreślone „przedmioty słuchowe” – ujęcie, w którym muzyk odczytuje „obiektywnie dane” o wysokości dźwięków i długości ich trwania, a potem twórczo je dookreśla, okazuje się tutaj całkowicie chybione. W doświadczeniu muzyka zatem poszczególne grupy nut „znaczą” wprost swój słyszalny rezultat artystyczny. Co ciekawe, nie znaczy to, że czynnik indywidualności wykonawcy jest w tym przypadku nieobecny – dla słuchacza może być on nawet bardzo wyraźny – jest on jednak całkowicie niezamierzony, a proces interpretacji daje się bez reszty ująć jako odczytywanie tekstu. Tę sytuację porównać można znowu do czytania na głos (czy też po prostu wypowiedzania) tych samych słów przez różnych ludzi – różnice w sposobie wypowiedzenia tekstu nie muszą być skutkiem jego odmiennego rozumienia, ani tym bardziej chęci zabarwienia go jakimkolwiek czynnikiem indywidualnym. W takim ujęciu „język”, w jakim napisana jest partytura, nie daje się już określić jako ścisły i jednoznaczny, zaś ona sama nie wydaje się „instrukcją” czy „algorytmem”, pozwalającym na otrzymanie określonego efektu niezależnie od wcześniejszego posiadania wyobrażenia o rezultacie jej interpretacji. Język partytury okazuje się bliższy językowi naturalnemu, zakładającemu u odczytującego uprzednią, bezpośrednią znajomość desygnatów poszczególnych znaków. Po przyjęciu określonego klucza interpretacyjnego stylu określone elementy partytury reprezentują dla wykonawcy w pełni skonkretyzowane „przedmioty słuchowe”.

Czy da się powyższe ujęcie uogólnić na proces interpretacji wszystkich utworów, szczególnie tych stanowiących kanon programów koncertowych, których postać wykracza daleko poza uwarunkowania stylów historycznych czy kompozytorskich? W tym przypadku z pewnością nie można już mówić o tym, że wykonawca uprzednio w pełni zna „język partytury”. Wydaje się jednak, iż w toku pracy nad utworem muzyk zyskuje podobny stopień pewności o tym, że znaczenie zapisu nutowego jest jednoznacznie określone, że odsyła on do takiego właśnie, a nie innego, *konkretnego* przedmiotu estetycznego. Mówiliśmy wcześniej, iż struktura dźwiękowa (rytmiczno-tonalna), choć jest nośnikiem muzycznego „znaczenia” (czy „quasi-znaczenia”), dla jego pełnej prezentacji potrzebuje wykonawczej interpretacji. Tymczasem badając sprawę z perspektywy procesu interpretacji przeprowadzanej przez muzyka okazuje się, że jest ona nie tyle „wymyślana”, co „odkrywana” czy „odnajdywana” w partyturze. Jest to swoisty paradoks: z jednej strony dopiero wykonawcza „ingerencja”, pozornie odkształcająca jednoznaczny zapis nutowy, pozwala przemówić partyturze, z drugiej – te ingerencje jawią się wykonawcy jako podyktowane właśnie przez muzyczny „tekst”. Wyczerpujący opis procesu, który z punktu widzenia wykonawcy jest *odczytaniem* partytury, dotarciem do jej najgłębszego sensu, a dla zewnętrznego obserwatora jawi się raczej jako jej twórcze dookreślenie, jest wyzwaniem, na podjęcie którego z oczywistych względów nie ma tu miejsca. Wydaje się jednak jasne, że przewyższenie wspomnianego paradoksu wymaga rezygnacji z prób ujęcia stosunku pomiędzy partyturą i wykonaniem przy pomocy prostych, jednokierunkowych relacji – „wyznaczania” wykonania przez

partyturę i „dookreślenia” tego schematu przez wykonawcę¹⁰. W rzeczywistości w strukturze procesu wykonawczego odczytywania partytury odnajdujemy ruch kołowy, nasuwający oczywiste skojarzenia z hermeneutycznym ujęciem procesu rozumienia. Kołowość ta polega (w nieuniknionym uproszczeniu) na przeplataniu się w pracy interpretacyjnej ruchu od partytury do wykonania i od wykonania do partytury. Każda, nawet artystycznie mierna czy automatyczna realizacja zapisu nutowego sprawia, że w akustycznej konkretyzacji w pewnym stopniu odślania się muzyczny sens partytury, co pozwala z kolei na jej pełniejsze odczytanie przez wykonawcę. W rezultacie owoc tego procesu coraz bardziej odrywa się od schematu wyznaczanego przez partyturę i przybiera postać konkretnego, integralnego przedmiotu estetycznego, którego warstwa brzmieniowa – z punktu widzenia zewnętrznego obserwatora stanowiąca wytwór wykonawcy – nie tyle została wytworzona na podstawie muzykologicznej analizy partytury, ile „narodziła” wokół niej, na podobieństwo zjawisk świata organicznego. Ujęcie zapisu partytury jako „instrukcji” czy przypisanie jej określonego znaczenia ma sens jedynie w odniesieniu do początkowej, przedwstępnej fazy pracy interpretacyjnej. Później następuje zarysowana powyżej rekonstrukcja estetycznego sensu wskazówek zawartych w partyturze (można by tu mówić również o dotarciu do „intencji kompozytorskiej”, choć byłoby to z wielu powodów problematyczne). W momencie zrozumienia, czemu właściwie te wskazówki mają służyć, ich „literalny” sens przestaje mieć jakiegokolwiek znaczenie. W tym miejscu z powodzeniem można powrócić do analogii z przedstawieniem teatralnym: choć punktem wyjścia jest odczytanie tekstu przez aktora, punktem dojścia ma być rekonstrukcja implikowanej przez tekst konkretnej sytuacji – komunikacji (czy ekspresji językowej) danej postaci dramatu, w której znika rozwarstwienie na tekst i wykonanie. Warunkiem doskonałości gry aktorskiej jest zaś pełna integralność ukazwanej postaci – tego kto mówi, co mówi i jak mówi.

Wydaje się zatem, iż również w obrębie doświadczenia wykonawców nie ma miejsca na ścisłe rozróżnienie utworów – wykonanie. Proces odczytania partytury, jak zarysowano powyżej, to w istocie swoiste uwewnętrznienie dzieła muzycznego, w rezultacie którego przybiera ono dla wykonawcy postać konkretnego przedmiotu estetycznego. Można zatem powiedzieć, iż *właściwym i pełnym* odczytaniem partytury jest nie tyle samo dzieło, rozumiane jako Ingardenowski „schemat”, ile wykonanie – czy też, że to w wykonaniu ujawnia się jej pełne znaczenie. Nie ulega zatem wątpliwości, iż niezależnie od tego, czy za punkt wyjścia analizy oberzemy intencję kompozytora, czy proces interpretacyjny, dzieło muzyczne uznać trzeba za zapisane w partyturze nie jako „twór schematyczny” Ingardena, ale jako w pełni dookreślony przedmiot estetyczny. Oczywiście w tym ujęciu problematyczny staje się sam „język” czy „kod” zapisu, skoro dla każdego wykonawcy to „znaczenie” będzie nieco inne.

Stąd przydatne może okazać się przedstawienie wykonawczej interpretacji partytury w kategoriach hermeneutyki, o czym myśl nasunął już kolisty ruch

¹⁰ Relację tę Dahlhaus opisuje jako „dialektykę utrwalania i emancypacji”, a o jej historycznym rozwoju pisze dalej: „Im bardziej wszechstronny i pedantyczny stawał się zapis muzyki, tym mocniej podkreślano niezależność wykonawcy. Starano się utrwalić niezapisywalne i zarazem trwano przy tezie o jego irracjonalności”. C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, dz. cyt., s. 172.

odnalezionej w strukturze tego procesu. Ujęcie to ma jedną zaletę nie do przecenienia – pozwala zaakceptować różnorodność interpretacji (wykonań) bez całkowitej rezygnacji z koncepcji „wierności dziełu” (*werktreue*) – z możliwości kwalifikacji wykonań jako dobrych lub złych, czy przynajmniej lepszych lub gorszych. Dla współczesnej hermeneutyki filozoficznej włączenie perspektywy („horyzontu”) interpretatora w proces rozumienia jest podstawowym faktem „doświadczenia hermeneutycznego”¹¹. Rozumienie powstaje jako rezultat „stapiania się” tych dwóch horyzontów – „horyzontu czytelnika” z „horyzontem tekstu” – a jego owocem jest odnalezienie znaczenia interpretowanego tekstu w kontekście konkretnej sytuacji, w jakiej przemawia. „Tekst jest rozumiany tylko wtedy, gdy jest każdorazowo rozumiany inaczej.”¹² Mówiąc inaczej, „pełne” czy „właściwe” rozumienie jest zawsze rozumieniem „ukonkretnionym”, czyli, jak rzecz ujmuje Gadamer, zawierającym w sobie „zastosowanie”. Odpowiada to ściśle tezie głoszącej, że *właściwym* i *pełnym* odczytaniem partytury jest konkretny, integralny przedmiot estetyczny – wykonanie¹³, które w takim ujęciu (choć brzmi to może paradoksalnie) w pewnym sensie utożsamia się z utworem. Nie do utrzymania okazuje się stanowisko, że „słyszymy tylko wykonanie, a nie sam utwór”.

Gdyby na podstawie powyższych refleksji przyszło mi formułować własną teorię dzieła muzycznego, musiałbym w tym miejscu przyznać, iż zadanie to wydaje się niewykonalne – podobnie jak czyni Roman Ingarden w ostatnim rozdziale swojej rozprawy. Choć w toku rozważań zmodyfikowałem jego ujęcie percepcji muzyki i zdecydowanie poparłem stanowisko uznające jej (co najmniej) dwuwarstwowość, zapytany o „dzieło muzyczne” tożsame ze sobą samym pomimo różnorodności wykonań, podobnie jak on zmuszony byłbym przyznać, że pojęcie to – tak jak funkcjonuje ono w naszej kulturze – nie daje się sensownie ujednoznaczyć.

Ja jednak nie o „dzieło muzyczne” pytałem, ale o funkcjonowanie muzyki jako takiej, o rolę wykonawcy i partytury – a przede wszystkim o to, czego właściwie słuchamy. Nie szukam uzasadnienia dla filozoficznej koncepcji „utworu muzycznego” jako specyficznego dla muzyki dzieła sztuki – wręcz przeciwnie, staram się odpowiedzieć na pytanie, na ile daje się ona zakwestionować, i czy może to przynieść pewne korzyści naszej praktyce muzycznej. W tym celu wzięłem w nawias kluczowe dla funkcjonowania naszej kultury muzycznej przeświadczenie, że za pośrednictwem różnych wykonań słuchamy tego samego, niezmiennego „dzieła muzycznego”. Dążyłem do sprawdzenia, jak z tego punktu widzenia przedstawia się estetyczna percepcja muzyki. Uzupełniłem moje rozważania pewnymi spostrzeżeniami dotyczącymi procesu interpretacji partytury.

¹¹ H. G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 420.

¹² Tamże, s. 422.

¹³ Powyższe uwagi dotyczące możliwości hermeneutycznego ujęcia wykonawczej interpretacji partytury trudno uznać za coś więcej niż wstępne zasygnalizowanie problemu domagającego się znacznie obszerniejszego opracowania.

Za prawdziwością filozoficznej koncepcji „dzieła muzycznego” przemawia wprawdzie istotna przesłanka – to, że „substancja muzyczna” określona partyturą wyznacza kształt w pełni skonkretyzowanego przedmiotu estetycznego, w stopniu pozwalającym mówić o tożsamości „dzieła muzycznego” w różnych jego wykonaniach, dane jest nam w doświadczeniu nie mniej wyraźnie, niż inne cechy percepcji muzyki, o których była tu mowa. Okazało się jednak, iż przeświadczenie to, przyjęte za pewnik, przysłania inne istotne aspekty opisywanej rzeczywistości: po pierwsze, całkowitą autonomię i absolutną nadrzędność estetyczną „realnie rozbrzmiewającej muzyki” – a więc wykonania – nad wszelkimi innymi sposobami funkcjonowania dzieła muzycznego, po drugie – fakt, iż powstaje ona nie poprzez jakiegokolwiek „dookreślanie schematu”, ale jako owoc rozumiejącego odczytania partytury przez wykonawcę (nawet jeśli proces wyzwala artystyczną indywidualność wykonawcy w stopniu uniemożliwiającym mówienie o identyczności powstałych na gruncie tej samej partytury przedmiotów estetycznych).

Spostrzeżenia te stawiają pod poważnym znakiem zapytania jeden istotny punkt ujęcia Ingardena, które poza tym pozostaje komplementarnym do mojego – bo wychodzącym z innych założeń – ale uprawnionym opisem funkcjonowania muzyki. Możliwym do zakwestionowania okazuje się pojęcie utworu jako „tworu schematycznego”. Wydaje się, iż nic takiego nie istnieje, a wprowadzenie takiej koncepcji więcej zaciemnia niż wyjaśnia. „Twór schematyczny” nie jest zamierzony przez kompozytora, który zapisując utwór w formie partytury „ma na myśli” w pełni skonkretyzowany przedmiot estetyczny. Nie jest też bynajmniej podstawą pracy interpretacyjnej wykonawcy, która od początku za cel stawia sobie odsłonięcie – czy rekonstrukcję – tegoż ukrytego pod nutami, nie dającego się zapisać „muzycznego sensu”. Nie istnieje on również w żaden sposób w obrębie konkretyzacji dzieła – przedmiotu percepcji estetycznej. Konsekwentne używanie pojęcia schematu zakłada dopuszczenie pełnej dowolności wykonawczej w określonych przez niego granicach, co przeczy powszechnemu doświadczeniu: pewne interpretacje odbieramy zwykle jako bliższe tkwiącemu w partyturze „sensowi” niż inne. W istocie jest to rezygnacja z estetycznego charakteru tego pojęcia. Wydaje się, iż chociaż ów „twór schematyczny” pojawia się jako jedyna możliwa odpowiedź na konsekwentnie stawiane pytanie o jedno i to samo, niezmiennie dzieło muzyczne, w istocie stanowi pewien konstrukt myślowy, nie występujący realnie w żadnym procesie składającym się na praktykę muzyczną. Konstrukt ten pozwala uniknąć konieczności przyznania, iż w tym przypadku rzeczywistość wymyka się jednoznacznym ujęciom: iż utwór pełnię swojego „estetycznego sensu” otrzymuje dopiero w wykonaniu, wykraczającym poza to, co jednoznacznie zapisane w partyturze, a zarazem, iż ta konkretyzacja ma charakter interpretacji – zrozumienia muzycznego „tekstu” i podporządkowania się mu. Tę mieniącą się, trudną do uchwycenia naturę relacji partytura – wykonanie następująco opisuje Carl Dahlhaus:

„Ujęcia stosunku między zanotowaną kompozycją a akustycznym przedstawieniem mogą być więc nie tylko różne, ale wręcz przeciwstawne. Muzyczny tekst jest wprawdzie w zamyśle zawsze, lub prawie zawsze, środkiem do celu, jaki stanowi wykonanie, w którym to, co napisane, prezentuje się w dźwiękowej

postaci, zamiast pozostać wyłącznie tekstem – przedmiotem muzycznej lektury. Zarazem jednak wykonanie jawi się jako środek przedstawienia tekstu, któremu powinno się podporządkować i »uzmysłowić« jego znaczenie”¹⁴.

Najnowsza historia nauk ścisłych – szczególnie fizyki teoretycznej – dostarcza nam co najmniej kilku przykładów sytuacji, gdy natura rzeczywistości okazywała się wymykać jednoznacznym ujęciom. Powstawały wtedy komplementarne teorie, na gruncie pojęciowym sprzeczne, które dopiero wspólnie dawały adekwatny obraz rzeczywistości. Wymykał się on co prawda każdej z nich z osobna, lecz mieścił się gdzieś „pomiędzy nimi”. Wiele wskazuje na to, że z podobną sytuacją mamy do czynienia na gruncie problemu „dzieła muzycznego”. Wiemy, czym jest zapis nutowy kompozycji – partytura, podstawa pracy interpretacyjnej wykonawcy. Wiemy, czym jest jej realizacja – autonomiczny, skończony przedmiot estetyczny, realnie rozbrzmiewająca muzyka, która może stać się przedmiotem naszego przeżycia estetycznego. Wydaje się nam nawet, że wiemy, czym jest istniejące niezależnie od upływu czasu „dzieło muzyczne”, lecz trudno byłoby nam się obronić przed zarzutem, iż mówimy tu tylko o naszym wyobrażeniu czy korelacji wielu słyszanych wykonań. Prawdziwa natura „dzieła muzycznego” pozostaje przed nami zakryta, nieuchwytna, rozpostarta między tymi biegunami. Gdy, jak Ingarden, szukamy niezmiennej „tożsamości” dzieła muzycznego, zdaje się ono zbliżać do partytury (czy, ściślej mówiąc, Ingardenowskiego „schematu”), gdy pytamy o w pełni określony obiekt estetyczny – rzeczywisty obiekt naszej kontemplacji – odnajdujemy go raczej w wykonaniu. W każdym jednak przypadku próba generalizacji danego ujęcia na całość naszego życia muzycznego prowadzi do nierozwiązywalnych sprzeczności¹⁵.

W powszechnej świadomości przeważa oczywiście pogląd, od którego wyszedł Ingarden – uznanie naszego nieusuwalnego doświadczenia tożsamości dzieła muzycznego, objawiającego się poprzez różnorodność wykonań. W toku rozważań wysunąłem pewne propozycje wyjaśnienia tego fenomenu, poprzez uznanie istnienia w opartej na systemie tonalnym muzyce europejskiej „warstwy rytmiczno-tonalnej”, odbieranej przez słuchacza jako wyznaczająca zasadnicze zręby muzycznego sensu wykonywanego utworu – warstwy określanej przez partyturę i stąd będącej gwarantem tożsamości dzieła muzycznego. Zarazem jednak okazało się, iż warstwa ta jest estetycznie niesamodzielna w stosunku

¹⁴ C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, dz. cyt., s. 171.

¹⁵ „Dzieło muzyczne” w znaczeniu: funkcjonujące na przestrzeni wieków dzieło sztuki, któremu skłonni byśmy byli przypisać konkretne jakości estetyczne, oraz „wykonanie” w znaczeniu: realnie rozbrzmiewająca muzyka, a więc autonomiczny przedmiot estetyczny, stanowią parę „pojęć komplementarnych” w sensie, jaki nadał temu pojęciu Carl Friedrich von Weizsäcker. Cały problem można wtedy opisać z satysfakcjonującą ścisłością, oddzielając od siebie różne znaczenia pojęć „wykonanie” i „utwór”. Pojęcie wykonania w „silnym” znaczeniu (jak zdefiniowane powyżej) – jest „kompatybilne” – używając żargonu informatyków – jedynie z estetycznie obojętnym pojęciem utworu jako „schematu”, „surowca”, z którego powstał. Z kolei pojęciu utworu muzycznego w „silnym” znaczeniu odpowiada pojęcie wykonania jako „odtworzenia” tegoż istniejącego obiektywnie dzieła – pojęcie paraliżujące dla wykonawstwa i zafalszowujące istotę estetycznej percepcji muzyki. Ponadto pierwsza para pojęć odpowiada starszej, „docelowej” koncepcji powstawania muzyki (kompozycja i wykonanie jako kolejne etapy tego samego procesu), druga XIX-wiecznej koncepcji „Werktreue”. Zgodnie z ujęciem Weizsäckera pojęć komplementarnych (tutaj par pojęć, a także komplementarnych teorii funkcjonowania muzyki) nie można stosować jednocześnie, choć zarazem nie możemy zrezygnować z żadnego z nich. (C. F. von Weizsäcker, *Jedność przyrody*, przeł. K. Napiórkowski i in., PIW, Warszawa 1978).

do pełnego przedmiotu estetycznego, jakim jest rozbrzmiewająca muzyka. Dzieje się tak nie tylko dlatego, że potrzebuje ona konkretyzacji akustycznej dla swojej estetycznej prezentacji, lecz także ze znacznie ważniejszego powodu. Mianowicie warstwa ta, wzięta sama dla siebie, stanowi jedynie pewien abstrakt w stosunku do integralności realnie rozbrzmiewającej muzyki, która nie może być z niego zrekonstruowana poprzez mechaniczne zastosowanie reguł, ale przez proces hermeneutyczny, z konieczności włączający w siebie wrażliwość muzyczną wykonawcy. Stąd próbę uściślenia naszej intuicji istnienia niezmiennego „dzieła muzycznego” poprzez uznanie go za twór schematyczny uznać trzeba za całkowicie chybioną, a nawet – za wyraz obecnego w naszym myśleniu poważnego „zachwiania równowagi”, zapoznania estetycznej nadrzędności realnie rozbrzmiewającej muzyki nad muzycznym „tekstem”.

Taki stan rzeczy będzie oczywiście łatwo zrozumiały, jeśli uświadomimy sobie wyjątkowość fenomenu muzyki europejskiej, w której podstawowe dla wszelkich przejawów sztuki dźwięków proste elementy melodyczne czy rytmiczne, w kulturach dawniejszych (i pozaeuropejskich) będące najczęściej domeną bezpośrednich, często ocierających się o irracjonalność emocji, posłużyły za surowiec dla złożonych konstrukcji polifonicznych i porządkujących rozległe odcinki czasu struktur formalnych, urzeczywistniających ową niezwykłą syntezę racjonalnego porządku z bezpośrednią ekspresją, przez wielu uznawaną za najwyższy wytwór kultury europejskiej. Czy jednak „zrozumiały” znaczy „akceptowalny”? Zadając sobie takie pytanie wchodzimy na grząski grunt – kwestionowanie kształtu naszych praktyk kulturowych w oparciu o analizę zjawisk wyrosłych na ich gruncie wydawać się może ryzykownym zajęciem. Szerokie rozumienie kultury nie umożliwia jednak jej utożsamienia z tym, co konwencjonalne czy umowne. To zaś, co estetyczne stanowi niewątpliwie jedną z jej sfer, które – przynajmniej w swoich szczytowych osiągnięciach – przekraczają wąsko rozumiane „uwarunkowania kulturowe”. Z tego powodu nie wahamy się stosować pojęcia „dzieła muzycznego” do powstałych przed czasem jego obowiązywania utworów Machaut’a, Palestriny, Monteverdiego, a tym bardziej bliższego nam Jana Sebastiana Bach’a, przekonani, iż ujmując je w historycznie im obcych kategoriach, nie popełniamy błędu, lecz oddajemy sprawiedliwość ich obiektywnej wartości. Podobnie, jeśli znajdujemy ku temu powody na gruncie czystej estetyki, nie powinniśmy też chyba obawiać się kwestionowania naszych własnych praktyk i przeświadczeń, zwłaszcza, że bezpodstawnym byłby pogląd, że nasz odziedziczony po czasach romantyzmu sposób myślenia pod każdym względem przewyższa ujęcia wcześniejsze. Źródeł zbyt wielu negatywnych zjawisk obecnych w naszym życiu muzycznym z powodzeniem szukać można, metaforycznie rzecz ujmując, właśnie w przesunięciu się naszych poszukiwań nieuchwytnego „dzieła muzycznego”, ukrytego pomiędzy partyturą a wykonaniem, w pobliże tej pierwszej. Ujęcie wykonawstwa jako „wiernej realizacji partytury” – a nie jako działalności nastawionej w pierwszym rzędzie na estetyczny rezultat – rodzi gorzkie owoce na całym obszarze edukacji muzycznej. Muzykologiczne badania „dzieła muzycznego” zdecydowanie zbyt często skupiają się na analizie partytury, pozbawionej jakiegokolwiek odniesienia do jego estetycznego znaczenia, jaki w zamierzeniu kompozytora niesie.

Wiedzione podobnymi założeniami próby opisu wykonawstwa stają się z kolei odnotowywaniem takt po takcie tzw. „wkładu wykonawczego”, rozumianego jako odstępstwa od literalnie rozumianej partytury. Konkurencyjne tendencje metodologiczne dostrzec można na gruncie hermeneutycznego nurtu muzykologii, uznającego jałowość koncentracji badań na „obiektywnych danych partytury”. Rozwijali go wielokrotnie cytowany w tej pracy Carl Dahlhaus czy Hans Heinrich Eggebrecht, a w Polsce Mieczysław Tomaszewski, Leszek Polony czy Maria Piotrowska. Nie doczekano się jednak analogicznego podejścia badawczego do wykonawstwa muzyki – metody, która uznałaby konieczność poprzedzenia próby wyodrębniania wkładu muzyka w zaistniałe dzięki niemu dzieło opisem i interpretacją integralnego przedmiotu estetycznego, jakim jest wykonanie. Pogłębionych badań wymagałaby z kolei odpowiedź na pytanie, czy nie mamy obecnie do czynienia z dominacją odbioru muzyki zapośredniczonego przez „intersubiektywne wizje konkretyzacji utworu” nad „czystym” doświadczeniem estetycznym. Zastanowienia domaga się również natura związku tego zjawiska z problemem tożsamości „dzieła muzycznego”. Wiele bowiem zdaje się wskazywać na istnienie zarówno wspomnianego zjawiska, jak i związku.

Może więc przywołane na początku naszych rozważań, przedklasyczne ujęcie muzyki w kategoriach raczej „wydarzenia” niż „dzieła”¹⁶, przypomniane niedawno na gruncie dyskusji o wykonawstwie muzyki dawnej, nie zasługuje na odrzucenie do lamusa przebrzmiałych idei, ani na zamknięcie w murach muzycznego muzeum *Historically Informed Performance*. Być może jego poważne przemyślenie jest szansą na odświeżenie i ożywienie wielu naszych związanych z muzyką praktyk. Choć nie oddaje ono sprawiedliwości funkcjonowaniu dzieł muzycznych jako tekstów kultury, współtworzących nasze europejskie dziedzictwo, przypomina ono o tym, że to właśnie wykonanie jest właściwym sposobem istnienia i prezentowania się dzieła muzycznego. Jest celem, do którego prowadzą zarówno czynności wykonawcze, jak i kompozytorskie. Natomiast ujmowanie go jako jednorazowego „wydarzenia” może czasami lepiej przysłużyć się jego estetycznej percepcji niż zakładane z góry szukanie w nim znanego już „dzieła” – szczególnie w sytuacji, gdy skutkuje to próbami rozróżniania tego, co „wykonawcze” od tego, co „kompozytorskie”, rozbijającymi integralność doświadczenia estetycznego. Być może w świetle niemożliwości filozoficznego uściślenia pojęcia „dzieła muzycznego”, przyznanie temu, co nazywamy zwykle „wykonaniem”, statusu podstawowego dla muzyki dzieła sztuki, można by nawet zaakceptować jako komplementarną teorię muzyki, dającą lepsze podstawy filozoficzne pod badanie wielu kwestii związanych z wykonywaniem i percepcją muzyki.

¹⁶ Sformułowania Richarda Taruskina, por. pierwszą część niniejszego artykułu.

Jakub Chachulski: Between the Score and the Rendition. On Difficulties With Identity of Musical Work of Art Once Again

According to the common knowledge, specifically musical work of art – as a poem for the poetry or a canvas for the painting – is created and notated by a composer. From this viewpoint the performance has much lower significance, it is a dependent, secondary phenomenon, reproducing of composer's concept. This standpoint is strongly supported by musicological researching practice, focusing on musical composition and disregarding performance issues, and has received its complete philosophical background in Roman Ingarden's thought. It has also important implications for describing the performance practice, appreciating capturing artistic means applied by performer in relation to work's features notated in the score.

This distinction between composer's and performer's contribution, however, is not necessarily present in perception of music, and if even, it is rather historically or culturally determined factor or a result of deliberately taken analytic attitude. Especially, it remains outside the aesthetical perception which captures the sounding music as an artwork. In such a perception the music appears as the integral whole, with no mark of any split into "work" and "performance". From this viewpoint, recognizing the performance as "reproducing of the work" is no more justified than considering the composition as a "raw material" in the relation to the final aesthetic result.

The article discusses the relation of the both standpoints on the ground of aesthetical perception of music, considering also historical determinations (especially the development of the "musical work" concept) and demonstrates superiority of the latter as a theoretical background for description and valuation of the musical performance. It also shows the aporetical character of the issue – mutual irreducibility of the both standpoints and their foundations on different kind of argumentation: description of specific features of XIX-XX century European musical culture for the first, and analysis of pure experience of music for the second view.

Marta Rendecka

Koncepcja formy muzycznej Borisa Asafiewa – między estetyką Marksa a filozofią muzyki Hegla

1. Wstęp

Boris Władimirowicz Asafiew i jego działalność naukowa są w Polsce stosunkowo mało znane. Z pewnością jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy jest fakt, że prace rosyjskiego muzykologa nie zostały przetłumaczone na język polski. W rodzimej literaturze z zakresu teorii muzyki czy muzykologii można znaleźć zaledwie wzmianki na temat Asafiewa i nieliczne odwołania do jego tekstów. Na arenie międzynarodowej jest z kolei znany głównie dzięki swojej teorii intonacji, charakterystycznej dla muzycznej myśli rosyjskiej. Brakuje niestety solidnego opracowania jego koncepcji formy muzycznej, którą przedstawił w swoim najśłynniejszym dziele *Forma muzyczna jako proces*. Ta dwutomowa praca obejmuje swoją tematyką wszystkie aspekty formy muzycznej, począwszy od warunków jej istnienia, poprzez wewnętrzną strukturę i naturę funkcjonowania, aż po warunki jej percypowania przez odbiorcę. W *Formie muzycznej jako procesie* autor prezentuje różne (choć wzajemnie powiązane) podejścia do zagadnienia muzycznego procesu i jego społecznej manifestacji. W powstałym w 1930 r. pierwszym tomie pracy autor kładzie nacisk głównie na wyjaśnienie dynamicznego charakteru formacji muzycznej. W zakres tej tematyki wchodzi problem dialektycznej natury dzieła muzycznego, rozumianej jako współlistnienie przeciwieństw i ich wzajemne oddziaływanie. Jak zauważa James Robert Tull, Asafiew stara się tam odpowiedzieć przede wszystkim na pytanie, w jaki sposób i za pomocą jakich środków forma muzyczna funkcjonuje jako byt w ruchu¹.

Zagadnienie dialektyki formy muzycznej oraz kwestia usytuowania dzieła muzycznego w kontekście zjawisk społecznych zostały zainspirowane koncepcjami Marksa. Niemniej ograniczenie analizy *Formy muzycznej jako procesu* jedynie do rozpatrywania jej w kontekście marksizmu byłoby niekorzystnym uproszczeniem koncepcji Asafiewa. Sam autor bowiem niejednokrotnie powołuje się na Hegla, co świadczy o tym, że spuścizna tego wielkiego myśliciela była mu bliska.

W swoim artykule skupię się na dwóch niezwykle ważnych aspektach koncepcji Asafiewa: formie muzycznej jako zjawisku dialektycznym oraz jako zjawisku

¹ Z kolei w drugim tomie (1947) w miejsce pytania „jak?” pojawia się pytanie: dlaczego forma muzyczna jest formą dynamiczną? Asafiew tłumaczy ten fakt poprzez koncepcję intonacji muzycznej. J. R. Tull, *BV Asafiev's Musical form as a process: translation and commentary*, Dissertation, Ohio State University 1976, s. 144-145.

socjologicznym. Pierwszy wątek dotyczy opisu wewnętrznej struktury formy muzycznej, drugi zaś – sposobu jej funkcjonowania w świadomości odbiorcy.

2. Forma muzyczna jako zjawisko dialektyczne

Pojęcie dialektyki zostaje wprowadzone przez Asafiewa już we wstępie:

proces muzycznego formowania to proces dialektyczny. Nie może być inny. Forma nie jest abstrakcją².

Pojawia się ponownie przy okazji refleksji nad procesem muzycznego formowania:

każde dane połączenie dźwięków może być rozpatrywane w aspekcie dwóch współrzędnych oraz w kontekście współdziałania rytmiczno-tektonicznych (lub konstrukcyjnych) i intonacyjno-dynamicznych zasad formowania. Całokształt zarówno tych zjawisk, jak i wcześniej ukazanych sił, działających wewnątrz ciężarów tonalnych (...), pozwala rozpatrywać proces formowania się muzyki jako proces dialektyczny, z ustawicznym współistnieniem przeciwieństw³.

Przeanalizujmy zatem rozumienie dialektyczności procesu formotwórczego przez Asafiewa, a następnie odnieśmy tę koncepcję do filozofii Hegla.

2.1. Źródło dialektyki procesu formotwórczego: ruch

Zagadnienie dialektyki procesu formotwórczego ściśle wiąże się ze zjawiskiem ruchu. Na określenie wszelkiego muzycznego ruchu Asafiew wprowadza pojęcie „stanu chwiejnej równowagi”, który przedstawiany jest jako zbiór sił, niezależnie od tego, czy rozpatrywany jest całościowo, czy w poszczególnych momentach składających się na niego. Sformułowanie to opisuje akt formowania, rozpostarty pomiędzy pierwszym bodźcem dźwiękowym a zamykającą formułą końcową. Autor stwierdza, że badanie bodźców stymulujących ruch muzyczny i rozpatrywanie ich z punktu widzenia historii muzyki bezsprzecznie prowadzi do wniosku, że ruch ten jest dialektyczny:

prowadzona z historycznego punktu widzenia analiza ujawnienia się stymulatorów muzycznego ruchu i energii ruchu wskazuje na konieczność rozpatrywania tego ruchu jako procesu dialektycznego, w którym tendencja do osiągnięcia stanu równowagi zostaje niejako zakwestionowana poprzez dążenie do oddalenia momentu, w którym ta równowaga ma nastąpić⁴.

² Tłumaczenie własne na podstawie: *процесс музыкального формирования – процесс диалектический. Он не может быть иным. Форма – не абстракция.* В. В. Асафьев, *Музыкальная форма как процесс (Форма музыкальна jako процес)*, Государственное музыкальное издательство (Państwowe Wydawnictwo Muzyczne), Leningrad 1963, s. 22–23. (Wszystkie dalej cytowane fragmenty *Formy muzycznej jako procesu* w tekście głównym będą podawane w tłumaczeniu własnym, w przypisie zaś w wersji oryginalnej.)

³ *К каждое данное сопряжение тонов может рассматриваться в двух координатах и еще в плане взаимодействия ритмо-тектонических (или конструктивных) и интонационно-динамических принципов формирования. Совокупность как этих явлений, так и ранее указанных действующих внутри данных ладовых тяготений сил (...), позволяет рассматривать процесс формирования музыки как процесс диалектический с постоянным сосуществованием противоположностей.* В. В. Асафьев, dz. cyt., s. 57.

⁴ *Итак, изучение проявления стимулов музыкального движения и энергии движения в истории развития музыки указывает на необходимость рассматривать это движение как диалектический процесс, в котором тенденция к равновесию одновременно оспаривается на менее сильным*

Szczegółową analizę dialektycznego procesu formowania muzyki Asafiew zawarł w rozdziale dziewiątym pt. *Dialektyka muzycznego kształtowania. Następstwo i równoczesność. Forma stająca się i forma krystalizująca się*. Konstrukcja utworu muzycznego jest, według rosyjskiego myśliciela, oparta na rytmie zmiany kontrastujących elementów, które wspólnie tworzą dynamiczny łańcuch dźwięków. Bodźce stymulujące powstawanie muzyki poznajemy jedynie dzięki ujmowaniu nieustannych relacji między kontrastującymi ze sobą kompleksami: kompleksem-tezą i kompleksem-antytezą. Zatem dzieło muzyczne jest całością poznawaną w ruchu – składają się nań poszczególne momenty, dialektycznie odnoszące się do siebie nawzajem.

Według Asafiewa faktem o wielkiej wadze jest to, że każdy moment przejścia od tezy do antytezy zostaje odebrany przez słuchacza dwójako. Podczas pierwszej prezentacji utworu zmiana ta jawi się jako kontrast pomiędzy nimi. Jednak przy kolejnym wysłuchaniu, kiedy zaskakujące zestawienie zostało już „oswojone” przez odbiorcę, teza i antyteza stają się jednością, którą można przeciwstawić zjawisku następującemu po niej. Z tezy i antytezy powstaje zatem kompleks będący „kompleksem-tezą” dla kolejnego momentu utworu. Ten zaś staje się antytezą. Kompleks-teza i antyteza, jako połączenie przeciwieństw, przekształcają się w syntezę w procesie intonacji (czyli ujawnienia dzieła dla odbiorcy). Ponowne połączenie zjawisk dźwiękowych tworzy z kolei nowe zestawienie (kompleks) i nową syntezę itd.

2.2. Źródło dialektyki procesu formotwórczego: harmonia

Kiedy muzyka zaczyna brzmieć, już pierwszy dźwięk angażuje słuch w percepcję ciągu relacji między dźwiękami. W dalszym procesie postrzegania odbiorca wychwytuje łańcuch kompleksów dźwiękowych – kolejne kompleksy zostają połączone w syntezę z następującymi po nich. Asafiew podaje za przykład prostą modulację z C-dur do G-dur:

C-G-C-D-G (stopnie: I:V:I=IV:V:I)

Proces modulacyjny rozpoczyna się wraz z trzecim akordem, który pełni dwie funkcje: toniki poprzedniej tonacji i subdominanty nowej. W połączeniu z następującą po nim dominantą i toniką nowej tonacji, powstaje zwrot kadencyjny w G-dur, który „syntetyzuje” wszystkie stopnie w całej formule. Poszczególne ogniwa zostają zjednoczone i tworzą całość, która może następnie być odbierana przez słuchacza jako element kontrastujący z poprzedzającym ją fragmentem lub z nim harmonizujący. Niezależnie od tego, całość ta powinna dla następujących po niej kompleksów stanowić bodziec inicjujący dalszy ruch. W procesie rozwoju łańcucha intonacji nieustannie zmieniają się funkcje, jakie pełnią poszczególne jego człony. Na przykład, w stosunku do poprzedzających ją intonacji kadencja może jawić się jako gwałtowne zahamowanie, w stosunku zaś do następnego stadium jako uspokojanie ruchu dźwięków, miejscowa

стремлением к отдалению момента наступления равновесия, а с ним и полной кристаллизации данных соотношений. В. В. Асафьев, dz. cyt., s. 58.

koncentracja. Z kolei wszystkie występujące w utworze kadencje pośrednie wydają się podporządkowane tej finałowej.

Jeśli przyjmujemy następujące oznaczenia poszczególnych faz danej formuły: *i* – *initium* (impuls, rozpoczęcie ruchu, bodziec początkowy), *m* – *motus* (pewne wewnętrzne złożone stadium ruchu) oraz *t* – *terminus* (zamknięcie ruchu), a także jeśli weźmiemy pod uwagę nieustanne przesunięcia funkcji pełnionych przez poszczególne fazy, można wyobrazić sobie przebieg rozwoju poszczególnych stadiów utworu w formie schematu:

I:M:T = i:m:t (= i): m:t (= i): m:t (= i): m:t, itd.

2.3. Zasada podobieństwa i zasada kontrastu

Asafiew dopatruje się dialektyki również w bardziej ogólnym zjawisku muzycznym. Wyróżnia on bowiem dwie podstawowe zasady formotwórcze: zasadę podobieństwa i zasadę kontrastu. W oparciu o nie tworzone są dwa rodzaje form muzycznych. Na zasadzie podobieństwa zbudowane są, zdaniem Asafiewa, przede wszystkim formy wariacyjne oraz imitacyjne (spośród których najwyższy poziom rozwoju osiągnęła fuga). Formą, której podstawę stanowi zasada kontrastu, jest przede wszystkim allegro sonatowe (forma sonatowa). Z rozważań Asafiewa można wyprowadzić wniosek, że to właśnie ona najpełniej ukazuje dialektyczny charakter muzyki. Ten wyjątkowy status forma sonatowa (zwłaszcza klasyczna) zawdzięcza nie tylko triadycznemu układowi: ekspozycja (teza) – przetworzenie (antyteza) – repryza (synteza), lecz także historycznym okolicznościom jej wzmożonego rozwoju.

2.4. Koncepcja Asafiewa w kontekście filozofii Hegla

Sformułowana przez Asafiewa koncepcja procesu muzycznego formowania może przypominać marksistowską negację negacji, jednak bardziej zasadne wydaje się wywiedzenie Asafiewoskiej dialektyki bezpośrednio od Hegla. Należy mieć świadomość, że ani Marks, ani Engels (ani tym bardziej Lenin) nie pisali wprost o zagadnieniach związanych z muzyką czy z jakąkolwiek inną dziedziną sztuki, a spuścizna Hegla obejmuje trzy tomy *Estetyki*, w których filozof zaprezentował systemowe ujęcie swoich poglądów na ten temat. O wpływie pism Hegla na myśl Asafiewa wspomniała m.in. Elena M. Orłowa, autorka wstępu do *Formy muzycznej jako procesu*:

Oddziaływanie Hegla [na Asafiewa – przyp. M. R.], a w szczególności jego *Wykładów z estetyki*, w których – jak wiadomo – również i sztuce muzycznej zostaje poświęcona znacząca część rozważań, było bardzo silne⁵.

Warto zatem w tym miejscu przypomnieć pokrótce poglądy Hegla na muzykę. Hegel uznawał ją za jedną z najwyższych form sztuki pod względem możliwości wyrażenia uczuć i emocji. Za jej pośrednictwem czynione jest to w sposób o wiele

⁵ Более глубоким было воздействие Гегеля и, в частности, его «Лекций по эстетике», в которых, как известно, специально рассматривается и музыкальное искусство. Е. М. Орлова, „Исследование Асафьева Музыкальная форма как процесс” (*Omówienie Formy muzycznej jako procesu Asafiewa*), w: B. W. Asafiew, dz. cyt., s. 6.

bardziej subtelny i zróżnicowany niż w obrębie pasywnych sztuk wizualnych (architektury, rzeźby, malarstwa). Dzięki swojej dynamicznej naturze muzyka, zdaniem Hegla, może przedstawić nie tylko pojedynczy moment emocjonalny, lecz także doświadczenia uczuć i ich rozwój (muzyka jest „idealnym przejawem psychiczności”⁶). Jest ona sztuką istniejącą w czasie, a nie w przestrzeni, dlatego też podstawą jej jedności jest pojawianie się. Stymuluje to jej dialektyczną naturę, immanentną wobec ludzkiej świadomości. Hegel rozpatrywał elementy muzyki takie jak: napięcie, akcent, wariacje rytmiczne, interakcję dysonansu i konsonansu – wszystko to traktując jako abstrakcyjne, lecz widoczne, odbicie ludzkich doświadczeń i kondycji. Podobne ujęcie tych zagadnień znaleźć można u Asafiewa, co uwidacznia jego inspiracje myślą Hegla. Muzyka, zdaniem niemieckiego filozofa, to wybitnie ludzki fenomen, a dźwięki wydawane przez człowieka są czystą ekspresją wewnętrznego Ja:

Zniesienie czynnika przestrzennego polega tu więc na tym, że pewien określony zmysłowy materiał rezygnuje ze swego spokojnego zewnętrznego istnienia i przechodzi w stan ruchu, a mianowicie w tego rodzaju stan drgania w sobie, że każda cząstka trzymającego się razem ciała nie tylko zmienia swoje miejsce, ale też dąży do powrotu do swego poprzedniego położenia. Rezultatem tego wibrującego drgania jest ton – materiał muzyki⁷.

Muzyka, jako sztuka uczucia, ma odmienną treść niż sztuki wizualne:

Treścią muzyki jest moment podmiotowy w sobie samym, a wyrażenie go nie prowadzi do powstania jakiejś przestrzennie trwałej przedmiotowości, lecz swym niepowstrzymanym wolnym zanikaniem zaświadcza, że jest tylko wypowiedzią, która zamiast posiadać jakieś trwałe istnienie dla siebie samej, ma swoje oparcie w czynniku wewnętrznym i podmiotowym, i której zadaniem jest istnieć tylko dla podmiotowej strony wewnętrznej⁸.

Przy okazji omawiania szczególnych właściwości muzycznych środków wyrazu, Hegel zwraca uwagę na specyfikę relacji między poszczególnymi tonami. Ślad tych rozważań odnajdujemy w przytoczonej wyżej analizie procesu muzycznego formowania Asafiewa. U Hegla ton zyskuje znaczenie muzyczne dopiero po jego włączeniu w szereg stosunków z innymi tonami. Pozostawanie w określonej relacji do nich nadaje mu jego rzeczywistą określoność oraz te wszystkie właściwości, które stanowią o jego przeciwstawieniu się innym tonom lub o harmonizowaniu z nimi. Zadaniem słuchacza jest wychwycenie tych odniesień. Analizując ujmowanie muzycznej treści, Hegel podkreśla znaczenie przeciwieństw w odniesieniach między tonami:

tony stanowią w sobie samych totalność różnic, które mogą rozszczepiać się i łączyć w najrozmaitsze formy bezpośrednich współbrzmień, istotnych przeciwieństw, sprzeczności i zapośredniczeń. Tym przeciwieństwom i połączeniom, tej różnorodności ich ruchów i przejść, ich pojawiania się i rozwijania, ich walki, rozwiązywania się i zanikania, odpowiada w sposób dalszy lub bliższy zarówno wewnętrzna natura takiej czy innej treści, jak i wewnętrzna natura uczuć, w formie których serce i dusza treścią taką władają, tak iż tego rodzaju stosunki tonalne, ujęte i ukształtowane w ten adekwatny sposób, dają nam żywy wyraz tego, co jako określona treść istnieje w duchu⁹.

⁶ Por. W. F. Hegel, *Estetyka*, przeł. J. Grabowski i A. Landman, PWN, Warszawa 1967, t. III, s. 158.

⁷ Tamże, s. 157-158.

⁸ Tamże, s. 160.

⁹ Tamże, s. 179-180.

Rozważania Hegla na temat relacji między tonami opierają się na koncepcji triady, tj. układzie teza – antyteza – synteza. Jest on esencją procesu formotwórczego u Asafiewa (układ (i:m:t) = i: m:t itd.). Tak zwane prawo dialektyczne Hegel uznawał za naczelne prawo logiki, a dzięki jego połączeniu z przekonaniem o tożsamości myśli i bytu – z prawa dialektyki uczynił powszechne prawo bytu. Sprzeczność jest u Hegla najgłębszą naturą rzeczywistości, rozwój zaś świata ma charakter triadyczny: cała rzeczywistość przechodzi od tezy do antytezy, z przeciwieństw powstaje synteza, która z kolei staje się tezą i napotyka swoją antytezę, która neguje poprzednią syntezę.

Jeśli chodzi o muzykę, dialektyczny charakter ma chociażby jej sposób oddziaływania na słuchacza. Zdaniem Hegla potęgą muzyki jest siłą elementarną, a więc tkwiącą w tonie, który angażuje podmiot w odbiór dzieła muzycznego, a zarazem pobudza go do działania. W związku z tym wewnątrz podmiotu pozostaje w relacji do czasu, warunku zaistnienia muzyki. Czas jest idealną negatywną czynnością: unicestwia statyczne trwanie rozciągłości i redukuje ją do pojedynczego punktu czasowego („teraz”, *Itzt*). Punkt czasowy natychmiast okazuje się swoją własną negacją, ponieważ skoro tylko się pojawi, zostaje zniesiony, zanegowany: przechodzi w kolejny moment. „Teraz” zjawia się zatem wraz ze swym zniesieniem. Nie dochodzi jednak do pełnego podmiotowego zjednoczenia pierwszego punktu czasowego z następnym, pozostaje on w całej swej zmienności zawsze tym samym – pewnym „teraz”. Ton przenika naszą jaźń, ponieważ to czas pozwala mu muzycznie zaistnieć. Czas tonu jest zarazem czasem podmiotu.

Dialektyka tonu muzycznego przejawia się w sposobie artystycznego posługiwania się nim. Hegel wyróżnia dwa momenty jego wykorzystania:

1. czas – sfera, do której przynależy ton; ogólne, abstrakcyjne podłoże, przed jego fizyczną aktualizacją;
2. brzmienie – realna różnica tonów, zarówno pod względem ich zmysłowego odczucia, jak i ich wzajemnych relacji jako części całości.

Jeżeli ów „czas” przyjmiemy za tezę, a „brzmienie” za jego antytezę, syntezą okaże się moment trzeci:

3. dusza, która ożywia tony, tworzy z nich „wolną, zaokrągloną całość”¹⁰ i nadaje duchowy wyraz ich ruchowi w czasie oraz realnemu brzmieniu.

W związku z omówionymi momentami, triadyczną konstrukcję odnaleźć możemy w:

1. momentach trwania i ruchu w czasie – konieczności pomiaru czasu (*Zeit-mass*) taktu i rytmu;
2. melodii, która oparte na zasadach harmonii i taktu „królestwo tonów” scala w „żywy, wolny duchowy wyraz”¹¹.
3. konkretnym czasie trwania określonych w swym dźwięku tonów. Różnice między nimi tworzą kolejną triadę, konstytuującą zjawisko harmonii. Są to różnice:
 - a. jakości zmysłowego materiału, którego drgania są źródłem tonów;

¹⁰ Tamże, s. 193.

¹¹ Tamże, s. 194.

- b. ilości jednoczesnych dźwięków w ciągu tej samej jednostki czasu;
- c. pomiędzy współbrzmiącymi, przeciwstawionymi sobie i zapośredniczonymi tonami.

W dialektycznym ujęciu muzyki, jako sztuki zespalającej się z treścią duchową, podkreślona zostaje rola melodii, która jest syntezą taktu (teza) i harmonii (antyteza). Nie dziwi zatem fakt, że zainspirowany Heglem Asafiew traktuje w *Formie muzycznej jako procesie* elementy horyzontalne muzyki (czyli właśnie melodykę) jako najbardziej naturalne i ekspresyjne. Melodyjność zyskuje u Asafiewa status jakości nadrzędnej, zarówno w przypadku mowy, jak i w przypadku ciągłości wokalne w muzyce. Przy analizie warstwy horyzontalnej muzyki, Asafiew posługuje się terminem *melos*, który obejmuje jakości oraz funkcje formacji melodycznej. Sama melodia jest jedynie jednym z aspektów *melosu* – podobnie jak są nimi prowadzenie głosów czy postęp harmoniczny.

W nawiązaniu do ogólnej koncepcji dialektyki Hegla i przekonania o tym, że sprzeczność stanowi najgłębszą strukturę rzeczywistości, Asafiew zwraca uwagę na dialektykę występującą na poziomie elementów dzieła muzycznego. Dopełnieniem schematu (i:m:t) = i: m:t, itd., obrazującego generalne zasady rządzące procesem formowania się muzyki, są rozważania dotyczące czynników rytmiczno-konstrukcyjnych, które współtworzą zjawisko „stanu chwiejnej równowagi”.

3. Forma muzyczna jako zjawisko socjologiczne

W analizie koncepcji formy muzycznej Asafiewa, jej wewnętrznej struktury i sposobu funkcjonowania pod postacią pośredniczącego pomiędzy twórcą i odbiorcą dzieła muzycznego, nie można pominąć przedstawienia wpływu, jaki na myśl rosyjskiego muzykologa wywarła filozofia Marksa. Jak wspomniałam wcześniej, trudno jest mówić o „estetyce marksistowskiej”, gdyż jej wyodrębnienie jako osobnej dyscypliny stanowi problem. Marks i Engels nie stworzyli spójnego systemu estetycznego, ich zaś uwagi na temat sztuki pojawiały się na marginesie rozważań ekonomicznych i filozoficznych. Estetykę marksistowską można jedynie rekonstruować w oparciu o dzieła klasyków tego prądu, stosując założenia jego metodologii do badań zjawisk sztuki. W obrębie tego rekonstruowanego stanowiska muzykę, tak jak każdą inną sztukę, traktuje się jako część społecznej nadbudowy, warunkowanej bazą ekonomiczną. Marksizm rozpatrywał społeczne uwarunkowanie zarówno formy, jak i treści dzieł sztuki. Pod względem treści muzyka była przedstawiana jak każdy inny język, który służy komunikacji ze społeczeństwem dzięki umożliwianiu przekazywania określonych znaczeń.

Filozofia marksistowska w muzykologii i teorii muzyki podejmowała przede wszystkim problem odzwierciedlenia rzeczywistości w muzyce. Trudność (czy wręcz niemożliwość) ścisłego określenia, czym jest znaczenie w muzyce i jak się ono ujawnia, istotnie komplikowało wychwytywanie związków między bazą a nadbudową oraz określanie sposobu, w jaki materiał dźwiękowy ucieleśnia potrzeby społeczne. Problemy te podjął m.in. Bolesław Jaworski oraz właśnie

Boris Asafiew. Rosyjski muzykolog czynił to przy pomocy wprowadzonego pojęcia intonacji, rozpatrywanej na kilku płaszczyznach – jako wyraz szczególnych właściwości grupy etnicznej, narodu lub pojedynczego człowieka. Koncepcja ta czerpała z leninowskiej teorii odbicia. Intonacja u Asafiewa pełniła funkcję czynnika pośredniczącego między jednostką a społeczeństwem. Z tego punktu widzenia każda muzyka jawi się jako programowa, o ile przez to określenie rozumiemy fakt odzwierciedlenia rzeczywistości. Jak pisze Lissa, utwory programowe i nieprogramowe (w klasycznym rozumieniu tych terminów) różnią się między sobą jedynie co do stopnia, a nie jakości.¹²

Widać zatem wyraźnie, że wątek socjologiczny ściśle łączy się z teorią intonacji muzycznej – my skupimy się jednak na tym pierwszym zagadnieniu.

3.1. Spojrzenie Asafiewa na dzieło muzyczne w kontekście myśli Karola Marksa

Myśl Marksa jest łącznikiem pomiędzy filozofią Hegla a koncepcją Asafiewa. Marksistowska orientacja Asafiewa jest widoczna przede wszystkim w ujęciu formy muzycznej jako procesu dialektycznego oraz w analizie jej socjologicznych uwarunkowań. Omówiwszy jej dialektyczny charakter, przyjrzymy się teraz jej socjologicznej teorii przedstawionej przez Asafiewa. Czerpie ona bezpośrednio z myśli Marksa. Asafiew niejednokrotnie łączy refleksje z zakresu socjologii muzyki z zagadnieniem intonacji muzycznej, które wymaga odrębnej analizy.

Forma muzyczna jako zjawisko zdeterminowane społecznie daje się poznać przede wszystkim jako forma (rodzaj, sposób i środek) społecznego ujawnienia się muzyki w procesie intonowania: czy będzie to skrytalizowany schemat allegro sonatowego, system kadencji czy formuły uszeregowania dźwięków – za wszystkim tym kryje się długotrwały proces wyszukiwania, odkrywania i dostosowywania najlepszych środków do najprzystępniejszego wyrażenia, tj. takiej intonacji, która za pomocą form muzykowania zostałaby najproduktywniej przyswojona przez otaczające środowisko¹³.

Aby możliwie najdokładniej ująć relację koncepcji Asafiewa do marksizmu, warto zebrać podstawowe założenia estetyki tego nurtu. Możemy wyodrębnić trzy podstawowe kręgi zagadnień estetyki marksistowskiej¹⁴: historyzm sztuki, jej mimetyczność oraz swoistość zagadnień estetycznych. Wszystkie te zagadnienia łączy ogólne założenie o powiązaniu faktów estetycznych z rozwojem społeczno-historycznym. Całą kulturę, a wraz z nią zjawiska estetyczne, Marks ujmuje jako wytwór człowieka, powstały i rozwijający się w ramach dialektycznego procesu społeczno-historycznego. Zjawiska estetyczne nie różnią się niczym od pozostałych form świadomości społecznej pod tym względem, że są uwarunkowane przez fakty społeczno-ekonomiczne, przy czym zależności

¹² Z. Lissa, „Teoria odbicia a estetyka muzyczna”, w: *Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz metodologii badań nad sztuką*, PWN, Warszawa 1950, s. 129-130.

¹³ *Музыкальная форма как явление социально детерминированное прежде всего познается как форма (вид, способ и средство) социального обнаружения музыки в процессе интонирования: будет ли то окристаллизовавшаяся схема сонатного аллегро, или система кадансов, или формулы ладов и звукорядов – за всем этим кроется длительный процесс нащупывания, исканий и приспособлений наилучших средств для наиболее «доходчивого» выражения, т.е. такового рода интонаций, которые усваивались бы окружающей средой через формы музицирования возможно продуктивнее.* В. В. Асафьев, dz. cyt., s. 21.

¹⁴ Por. S. Pazura, *Marks a klasyczna estetyka niemiecka*, Książka i Wiedza, Warszawa 1967, s. 7-8.

te mają złożony charakter. Elementami pośredniczącymi w oddziaływaniu bazy społeczno-ekonomicznej na sztukę są przede wszystkim ideologia oraz zbliżone zjawiska z zakresu psychologii społecznej. Dzięki relacjom pomiędzy zjawiskami estetycznymi a innymi formami świadomości społecznej, dzieła sztuki mogą pełnić istotne funkcje społeczno-wychowawcze. Ponadto fakty estetyczne rozwijają się także dzięki prawidłowościom swoistym dla swej dziedziny i są zależne m.in. od tradycji estetycznej, wchodzącej w skład dziedzictwa kulturowego.

Nietrudno jest znaleźć wypowiedzi Asafiewa odpowiadające wyżej wymienionym poglądom w *Formie muzycznej jako procesie*. Autor wielokrotnie zwraca uwagę na społeczne uwarunkowanie recepcji i rozumienia muzyki, a także „przyswajania intonacji”. Już we *Wstępie do Formy muzycznej jako procesu* czytamy:

Forma – to nie tylko konstrukcyjny schemat. Forma, badana za pomocą słuchu, czasami przez kilka pokoleń, tj. z konieczności odkrywana społecznie (inaczej – jak i gdzie mogła by się skryształizować?) – to organizacja (zgodne z określonymi zasadami rozłożenie w czasie) materiału muzycznego, inaczej mówiąc, organizacja ruchu muzycznego, bowiem nieruchomy materiał muzyczny nie istnieje. Naturalnie, zasady tej organizacji nie są zasadami indywidualnej świadomości, lecz zasadami społecznymi. Wyrastają one z praktycznych potrzeb, środowisko je przyswaja i wybiera te najistotniejsze. Owe praktyczne potrzeby poszerzają swój zakres w miarę rozwoju kultury: od intonacji, utrwalonych w tym czy innym środowisku w celach czysto utylitarnych (sygnalizacja, pierwotna magia i medycyna itd.), po moment, gdzie muzyka sięga już do złożonych połączeń dźwiękowych z wyraźnym rozgraniczeniem ich funkcji i staje się obiektem przyjemności estetycznej, jednak i na tym etapie żaden gatunek muzyki nie utrzyma się, jeśli nie zostanie przyswojony społecznie, jeśli właściwe mu środki wyrazu nie są rezultatem społecznego wyboru i jego dalszych wariantów. Czym są w muzyce tzw. dzieła klasyczne i całe okresy klasycyzmu, jeśli nie okresami twórczości, w których organizacja materiału osiąga taki poziom zrozumienia i powszechnego obowiązywania w odbierającym tą twórczość środowisku, że zasady i formy tej organizacji wyznaczają kierunek i stają się prawem dla wielu przyszłych pokoleń, a komponowana według tego prawa muzyka zyskuje status wzorca¹⁵.

Kilka akapitów dalej Asafiew podkreśla nieprzypadkowość użycia danych połączeń dźwiękowych w utworze, która wynika ze swoistego doboru społecznego:

Forma jako proces i forma jako skryształizowany schemat (dokładniej: konstrukcja) to dwie strony tego samego zjawiska: organizacji ruchu społecznie użytecznych (wymownych) połączeń dźwiękowych¹⁶.

¹⁵ Форма – не только конструктивная схема. Форма, проверяемая на слух, иногда несколькими поколениями, т.е. непременно социально обнаруженная (иначе – как и где она могла бы окристаллизоваться), – организация (закономерное распределение во времени) музыкального материала, иначе говоря, организация музыкального движения, ибо неподвижного музыкального материала вообще нет. Естественно, что принципы этой организации – принципы не индивидуального сознания, а принципы социальные. Они вырастают из практических потребностей, среда их усваивает, отбирает наиболее необходимые. Практические потребности раздвигают свои рамки по мере развития культуры: от интонаций, закрепившихся в той или иной среде в силу непосредственно утилитарных целей (сигнализация, первобытная магия и медицина и т.д.), музыка восходит до сложных звуко сочетаний со строгим разграничением их функций – и становится объектом эстетического наслаждения, но и на этом пути ни один вид музыки не выживает, если он не усвоен социально, если средства выражения, присущие данному виду, не представляют собой результатов социального отбора и дальнейших вариантов этих данных. Чем являются в музыке так называемые классические произведения и целые эпохи классицизма, как не рериодами творчества, когда организация материала достигает такой степени понятности и обязательности для воспринимающей среды, что принципы этой организации и формы ее становятся далеко вперед, для нескольких поколений, нормативными, а творимая на этой базе музыка считается образцовой. В. В. Asafiew, dz. cyt., s. 22.

¹⁶ Форма как процесс и форма как окристаллизовавшаяся схема (вернее: конструкция) – две стороны одного и того же явления: организации движения социально полезных (выразительных) звуко сочетаний. В. В. Asafiew, dz. cyt., s. 23.

Na kolejnych stronach *Wstępu* Asafiew formułuje tezę o istnieniu pewnych słuchowych upodobań, uwarunkowanych społecznie, historycznie i kulturowo. Konfrontacja tego „intonacyjnego zapasu”¹⁷ odbiorcy z nieznanym mu wcześniej utworem powoduje określone reakcje. Dzięki interakcji dzieła muzycznego i umysłu słuchacza, zaopatrzonego w społecznie uwarunkowane skłonności i preferencje, kształtuje się forma muzyczna jako proces nieustannego ścierania się tego, co nowe z tym, co już przyswojone:

Zapamiętywanie muzyki, przy jej stałym upływie i konieczności ciągłego porównywania jednakowych i niejednakowych intonacji, zakłada obecność w świadomości człowieka (człowieka danej epoki, środowiska i okresu czasu) pewnej sumy od dawna krystalizujących się połączeń dźwiękowych („intonacyjny zapas”). U jednego człowieka suma ta jest większa, u innego mniejsza, jednak, ogólnie rzecz biorąc, każda epoka i każda warstwa społeczna posiada n intonacji, na tyle utrwalonych w świadomości, że słuchanie utworów, w których współdziałanie nawykowych połączeń dominuje nad współdziałaniem nienawykowych, daje większą przyjemność, niż odbiór muzyki, w której przeważają intonacje jeszcze nie przyswojone i dla przyswojenia których konieczna jest aktywność poznawcza na wysokim poziomie. W takich przypadkach proces porównywania tożsamego i różnego materiału z konieczności komplikuje się, przy pierwszym kontakcie (pierwszym wysłuchaniu) każde nieprzyswojone zdarzenie muzyczne jawi się nie tylko jako zaburzenie równowagi elementów, lecz jako szum, chaos czy brak formy. Przy kolejnych odsłuchaniach zarysowują się kontury: rozumienie muzyki rozpoczyna się od zapamiętywania połączeń bliższych naszemu poznaniu i porównywania ich z tymi mniej znanymi. Odbiór prowadzi do przyswojenia sobie formy (co wcale nie znaczy, że słuchacz powinien znać nazwy form – schematów i je rozróżniać: rzecz w tym, aby rozpoznać porządek, prawidłowość rozłożenia połączeń dźwiękowych, którego podstawą, jak już powiedzieliśmy, jest zapas utrwalonych w świadomości intonacji; bez nich, tzn. w obcym dla danego środowiska systemie intonacji, trudno rozumieć muzykę – co zachodzi gdy np. Hindus czy Chińczyk słucha muzyki europejskiej i odwrotnie, kiedy Europejczyk słucha muzyki innych kultur). Kiedy przyzwyczajamy się do danej muzyki, odbiór połączeń dźwiękowych zachodzi niejako na mocy inercji, zaś energia potrzebna do „wsluchiwania się” w muzykę przekształca się w czyste delectowanie się muzyką¹⁸.

Asafiew w swojej analizie idzie dalej. Dostrzega problemy związane z zależnością recepcji muzyki od stopnia profesjonalnego doń przygotowania. Choć proces odbioru muzyki przebiega inaczej u zawodowego muzyka niż u amatora, obaj muszą zmierzyć się z tym samym zadaniem – uchwyceniem jedności w wielości.

¹⁷ Tamże, s. 33.

¹⁸ *Запоминание музыки при ее постоянной текучести и при необходимости постоянного сравнения тождественных и нетождественных интонаций предполагает наличие в сознании человека данной эпохи, среды и данного отрезка времени некоторой суммы издвна окристаллизовавшихся звуко сочетаний («интонационный запас»). У одного человека их больше, у другого меньше, но в целом каждая эпоха и каждый класс обладает n -ным числом интонаций, настолько устоявшихся в сознании, что слушание произведений, в которых взаимодействие привычных сочетаний доминирует над непривычными, доставляет удовольствие больше, чем восприятие музыки, в которой преобладают интонации еще не усвоенные и для усвоения которой нужна крайне повышенная деятельность сознания. Процесс сравнения тождественного и нетождественного материала в таких случаях несомненно усложняется, и при первом слушании всякая непривычная музыка представляется сознанию уже не только как остро неустойчивое равновесие элементов, ее составляющих, а как сплошной шум или хаос и бесформенность. При повторных слушаниях выясняются очертания: понимание музыки начинается с запоминания соотношений, более знакомых сознанию, и их сравнения с менее знакомыми. Отбор приводит к усвоению формы (что вовсе не означает, что слушатель должен знать названия форм-схем и их различать: дело в усвоении распорядка, закономерности распределения звуко сочетаний, в основе чего, как было сказано, предполагается запас в сознании уже устоявшихся интонаций; без них, т.е. находясь в чуждой данной среде интонационной системе, трудно «понимать» музыку, что и происходит, когда индус или китаец слушает европейскую музыку и, обратно, европеец – музыку чуждых ему культур). Когда к музыке привыкают, то восприятие звуко сочетаний происходит уже по инерции и энергия «вслушивания» переходит в стадию «наслаждения» музыкой.*

Muzyk – profesjonalista i przeciętny słuchacz różnią się od siebie tylko tym, że pierwszy posiada w swoim umyśle o wiele więcej gotowych, wyraźnie usystematyzowanych relacji dźwiękowych, podczas gdy przeciętny słuchacz ma ich mniej i wystarczające jest dla niego kierowanie się słuchowymi nawykami i poznawanie oddzielnych elementów, nie zaś badanie ich jako całości. Jednakże uprzedzenie wobec nowości nie jest mniejsze u profesjonalistów (w porównaniu ze zwykłymi miłośnikami muzyki). Często nawet się zwiększa z powodu niezdolności do wejścia w cudzy tok myślenia, do którego profesjonalista nie przywykł – aż w takim stopniu osadzają się i działają w jego umyśle (niejako obezwładniając go) przyswojone (na drodze muzyczno-profesjonalnej praktyki) normy i formuły, dotyczące połączeń dźwiękowych i wszelkich zmian¹⁹.

W kontekście kulturowych i społecznych uwarunkowań intonacji muzycznych, tkwiących w umyśle każdego z nas, szczególne zadanie stoi przed kompozytorem, który formując dzieło muzyczne, musi być nie tylko świadomy ich istnienia, lecz także (a może przede wszystkim) umieć je przewyciężyć, wyjść poza ustalone schematy:

Inercja lub aktywność w twórczości kompozytorskiej zależy od takiego wyboru między tkwiącymi pasywnie w pamięci połączeniami, od dawna przyswojonymi (twórczość po najmniejszej linii oporu polega na tworzeniu kombinacji i wariantów relacji dźwiękowych, do których słuch jest przyzwyczajony), a tym jeszcze „nie przewyciężonych materiałem”, między zupełnie racjonalnie uzasadnionymi powiązaniem dźwięków a (jak na razie) niewyjaśnionymi, jawiącymi się jako irracjonalne, odkryciami i nowymi perspektywami²⁰.

Konkludując poglądy Asafiewa na dzieło muzyczne jako obiekt zanurzony w rzeczywistości, warto przytoczyć fragment, w którym te przemyślenia splatają się z problematyką formy i treści. Asafiew krytykuje ten dualistyczny podział właśnie w oparciu o stwierdzenie istnienia w umyśle każdego człowieka form „pierwotnych”.

To formalistyczne podejście do zagadnienia odegrało niezwykle szkodliwą rolę, oddzieliwszy formę od intonacji, i doprowadziło do absurdu dualizm formy i treści, pomijając fakt, że muzyka, jako czuciowo bezpośrednie poznanie świata, zewnętrznia swój materiał w formach ruchu, zorganizowanych przez ludzką wiedzę i umiejętności (technika sztuki). (...) Człowiek naszych czasów może nawet nie podejrzewać istnienia gam i nie studiować „elementarnej teorii” muzyki, a jednak pierwotne zestawienia dźwięków (a tu już można mówić o formach) wchodzące w skład europejskiego systemu muzycznego, zapadły w jego pamięć i umysł na drodze doświadczenia w odbiorze muzyki – czy to w domu, czy na ulicy, na koncercie, w kinie

¹⁹ *Музыкант-специалист и рядовой слушатель различаются друг от друга только в том отношении, что у первого в сознании гораздо больший запас готовых, строго систематизированных звукоотношений, тогда как у рядового слушателя их меньше, и он чаще всего удовлетворяется только привычными слуховыми навыками и узнаванием отдельных моментов, а не общей функциональной их связи. Степень предубеждения к новому, однако, тем самым не уменьшается у специалистов в сравнении с только любителями музыки. Нередко она даже повышается у них из-за неспособности проникнуть в чуждый и непривычный склад мышления: настолько властно в их сознании оседают и делают его инертным прочно усвоенные в музыкально-профессиональной практике привычные нормы и формулы звукоочетаний и перестановок. Одна последовательность неизбежно вызывает другую, и всякая неожиданность профессиональным слухом ощущается как резкое нарушение закономерности.* В. В. Асафьев, dz. cyt., s. 33.

²⁰ *Инертность или активность в композиторском творчестве зависит от такого выбора между пассивно пребывающими в памяти, издавна усвоенными сочетаниями (творчество по линии наименьшего сопротивления всегда покоится на комбинировании в простейших вариантах привычных слуху соотношений), и еще «не преодоленным материалом», между вполне рационально обоснованными сопряжениями звуков и до поры до времени необъяснимыми, кажущимися иррациональными, находками и новыми перспективами.* Там же, s. 33.

czy w restauracji – i on, sam tego nie będąc świadomym, odczuwa emocjonalne działanie muzyki tylko poprzez jej formy²¹.

Istotną kategorią w estetyce marksistowskiej jest tak zwany „zmysł estetyczny”. Warunkuje go rozwój pracy społecznej, rozumianej jako praktyczno-poznawcze opanowanie rzeczywistości. Proces opanowania rzeczywistości ma zarówno charakter subiektywny, jak i obiektywny. Wiąże się on z oswojeniem przez człowieka zastanej rzeczywistości przyrodniczej i społecznej. Wartości estetyczne jednak wykazują wobec niego autonomię. Stanisław Pazura wymienia cechy charakterystyczne zjawisk estetycznych zaproponowane przez Marksa²²: autoteliczność, niepraktyczność czy autylitarność (przeciwstawianie się przeżyciom powiązanim z praktyczno-zmysłowym poznaniem świata) oraz ateoretyczność (przeciwstawianie się doznaniom czysto intelektualnym). Zdaniem Pazury autonomia zjawisk estetycznych jest jednak względna – zjawiska estetyczne

nie stanowią faktów izolowanych od zasadniczych zadań i celów człowieka. Przeciwnie, pełnią one doniosłą funkcję społeczno-wychowawczą, związaną przede wszystkim z ich globalnym i harmonijnym charakterem. Bowiem globalność i harmonia struktury psychicznej człowieka stanowią zarówno warunek przeżyć estetycznych, jak i podstawową cechę pełnej osobowości ludzkiej. I odwrotnie – przeżycia estetyczne są istotnym elementem rozwijającym te podstawowe przymioty pełnego człowieka. Człowiek jest także, czy raczej winien stać się i staje się w procesie rozwoju społecznego *homo aestheticus*²³.

W estetyce marksistowskiej istotną rolę pełni również dialektyka, za pomocą której wyjaśniany jest przebieg rozwoju zjawisk estetycznych. Związany jest on m.in. z procesami alienacji i dezalienacji. Marks stawia tezę o negatywnym wpływie ustroju kapitalistycznego na kulturę artystyczną – ustroju, który powoduje alienację artysty, jego dzieła oraz jego odbiorcy. Kapitalizm sprzyja komercjalizacji sztuki, przez którą zanikają więzi między twórcą a odbiorcą, wymagania zaś estetyczne całego społeczeństwa zostają obniżone. Zagadnienie alienacji sztuki nie zostało jednak podjęte przez Asafiewa w *Formie muzycznej jako procesie*.

4. Podsumowanie

Pogłębione studia nad *Formą muzyczną jako procesem* Borisa Asafiewa prowadzą do stwierdzenia złożoności tytułowej koncepcji i jej uwikłania w zagadnienia nierzadko wykraczające poza ścisłą teorię muzyki. Wprawdzie w niniejszym

²¹ Это формалистское представление сыграло крайне вредную роль, отделив форму от интонации, и довело до абсурда дуализм формы и содержания, минуя факт, что музыка как чувственно непосредственное познание мира есть обнаружение материала в формах движения, организованных человеческим сознанием и умением (техника искусства). (...) Горожанин нашей эпохи может вовсе не подозревать о существовании гамм и не изучать «элементарной теории» музыки, но первично-основные звукоотношения (а это уже формы) европейской музыкальной системы запали в его сознание и его память из опыта восприятия музыки – будь то дома, на улице, в концерте, или в кино, или в ресторане, – и он, сам того не подозревая, испытывает эмоциональное воздействие музыки только через ее формы. В. В. Асафьев, dz. cyt., s. 60.

²² Por. S. Pazura, dz. cyt., s. 78-80.

²³ Tamże.

artykule myśl rosyjskiego muzykologa została zaledwie zarysowana, jednak nawet tak skrótowe przedstawienie ujawniło ujęcie czterech wymiarów formy muzycznej. Asafiew rozważa ją bowiem jako zjawisko dialektyczne, energetyczne oraz socjologiczne, a także umożliwianie jej poznania przez intonację.

Wprawdzie szerzej omówiono jedynie perspektywę dialektyczną oraz socjologiczną, niemniej należy podkreślić, że wszystkie cztery uzupełniają się wzajemnie i są ze sobą powiązane w tak wielkim stopniu, że jest wręcz niemożliwe zupełne ich odseparowanie i osobne potraktowanie. Można też wykazać, że koncepcja dialektyczna w szczególny sposób łączy się z koncepcją energetyczną, a socjologiczna – z intonacyjną.

Co wynika z pierwszego ze wspomnianych związków? W jego świetle forma muzyczna przedstawia się jako swoisty konglomerat sił, które znajdują się w „stanie chwiejnej równowagi”, dialektycznym napięciu. Dialektycznie powiązane, kontrastujące ze sobą zjawiska, tworzą swego rodzaju rytm, według którego konstytuuje się forma muzyczna. Formę muzyczną poznajemy właśnie dzięki wychwytywaniu relacji, w jakich pozostają kompleks-teza i kompleks-antyteza. Dzieło muzyczne jako całość możemy poznać w pełni tylko w ruchu. Co więcej – Asafiew konstruuje koncepcję formy, zakładając jego celowość. Forma muzyczna staje się zatem obiektem dynamicznym, jej zaś wielowymiarowa analiza dokonywana jest przy pomocy terminów z dziedziny mechaniki (w czym Asafiew podąża śladem Kurtha). Toteż naczelną kategorią, łączącą dialektykę przebiegu dzieła z czasowym charakterem muzyki, jest u Asafiewa ruch muzyczny.

Zestawmy teraz wątki socjologii muzyki z koncepcją intonacyjną. Forma muzyczna w tym ujęciu jest zjawiskiem zdeterminowanym społecznie (jedno z naczelnych haseł marksizmu głosi wszak, że baza ekonomiczno-społeczna warunkuje nadbudowę kultury). Ujawnia się ona dzięki intonacji. Odpowiednia intonacja muzyczna to taka, która może zostać jak najproduktywniej i najskuteczniej przyswojona przez odbiorców, tj. odpowiada na potrzeby swoich czasów. Asafiew pisze:

zasady tej organizacji [tj. organizacji formy – przyp. M. R.] nie są zasadami indywidualnej świadomości, lecz zasadami społecznymi. Wyrastają one z praktycznych potrzeb, środowisko je przyswaja i wybiera te najistotniejsze²⁴.

Zdaniem Asafiewa każda epoka posiada swój „intonacyjny zapas”, czyli zestaw uwarunkowanych społecznie, historycznie i kulturowo upodobań. „Intonacyjny zapas”, jako to, co już przyswojone, zostaje przeciwstawiony muzyce nowej, jeszcze niezaakceptowanej przez umysł słuchacza. Między nową intonacją i posiadającym swoje społeczne uwarunkowania i preferencje aparatem odbiorczym słuchacza toczy się wieczna walka „przyswojonego” z „nieprzyswojonym”. Jest to sytuacja dialektyczna, w jej bowiem efekcie z przeciwieństw wykształca się synteza: to, co było nowe, staje się częścią intonacyjnego zapasu i w przyszłości

²⁴ *Принципы этой организации – принципы не индивидуального сознания, а принципы социальные. Они вырастают из практических потребностей, среда их усваивает, отбирает наиболее необходимые.* B. W. Asafiew, dz. cyt., s. 22.

będzie już jako „to, co przyswojone” opozycją wobec „tego, co nowe”. Rezultatem dialektycznego ruchu jest zaś forma muzyczna jako proces – proces polegający na nieustannej walce.

Na zakończenie podkreślamy odrębność koncepcji Asafiewa względem wszelkich „architektonicznych” (jak je nazywa Asafiew) ujęć formy muzycznej. Wydaje się, że celem Asafiewa było nie tylko ujęcie w słowa swojej wizji formy muzycznej, lecz także (a może przede wszystkim) sformułowanie pewnego postulatów badawczego, wzywającego wszystkich (teoretyków muzyki, muzykologów, kompozytorów, wykonawców, a nawet słuchaczy-amatorów) do spojrzenia na formę muzyczną w inny sposób, niż robiła to m.in. szkoła Riemanna. Niechaj konkluzją będzie cytata z Asafiewa:

Stoi teraz przed nami zadanie omówienia jednej z najprostszych i najoczywistszych różnic między formalnym, abstrakcyjno-architektonicznym ujęciem formy muzycznej jako niemego schematu poza intonacyjnym zjawiskiem, a nauką o formie jako procesie, cały czas odczuwanym i sprawdzanym za pomocą słuchu. Pojęcie formy, jako krystalizującego się w świadomości procesu formowania muzyki, tym samym nie zanika, lecz uzupełnia się i wzbogaca. Zgłębianie wyłącznie relacji przestrzennych (współdziałanie symetrycznych i asymetrycznych elementów konstrukcyjnych) bez dostrzegania wzajemnego ciężenia intonacyjnego, tj. samego aktu formowania muzyki, daje jedynie obraz wykoncypowanych, postrzeganych wzrokowo podziałów rytmicznych. Takie ujęcie oddziela formy-schematy od samej muzyki i tworzy przepaść między żywą mową muzyczną a jej formami. Wygląda to tak, jakby owa żywa mowa muzyczna miała wypełniać architektoniczne, gotowe i nieskazitelne formy-schematy tak jak woda i wino naczynia różnych rozmiarów; podczas gdy sama muzyka może doskonale istnieć bez jakichkolwiek schematów²⁵.

Marta Rendecka: Boris Asafiev's Concept of Musical Form – Between Marxist Aesthetics and Hegel's Philosophy of Music

In his main work – *Musical Form as a Process* – Asafiev discusses all aspects of musical form: its conditions of existence, its internal structure, its ways of functioning, the conditions for its perception, etc. Influenced by Hegel and Marx, Asafiev studies the dialectical nature of musical form (the coexistence of and the interaction between contrasting elements) and musical process. Asafiev finds the origins of these dialectics in two phenomena: motion and harmony. In his analysis of the first phenomenon, Asafiev introduces the idea of “the state of unsteady balance” to describe musical motion. It appears to be a set of contrasting forces. It is in fact a dialectical process. Every musical construct is built according to certain rhythm, determined by changes of contrasting phenomena. The dialectical nature of the forming process is revealed also by harmony and its influence on the listener. When music starts to play, our hearing is engaged to perceive relations between sounds from the very first sound. Later in the process of perception, the listener grasps the sequence of sound complexes, where one complex is “incorporated” into another (synthesis). Although Asafiev's concept of music-forming process may resemble the Marx's

²⁵ B. W. Asafiew, dz. cyt., s. 136-137.

“negation of the negation”, it seems adequate to trace it back to Hegel and his ideas contained in *Aesthetics*.

Justyna Humięcka-Jakubowska

Implementacja strategii twórczych a percepcyjne oczekiwanie słuchacza¹

Relacja człowiek–muzyka lapidarnie sugeruje rozległy i złożony kontekst refleksji o muzyce jako celu podejmowania szeregu działań i decyzji związanych z realizacją procesu twórczego przez kompozytora (implementacja strategii twórczych) oraz/lub jako źródle formowania się reprezentacji mentalnych w czasie jej odbioru przez słuchacza (percepcja słuchacza). Koniunkcyjne/alternatywne nakreślenie kontekstów jest wynikiem możliwości dokonania wyboru ukierunkowania refleksji między wskazaną przez relację kompozytor–dzieło muzyczne–słuchacz a wskazaną przez relację kompozytor–dzieło muzyczne (bądź dzieło muzyczne–słuchacz).

Niniejsze rozważania są próbą uwzględnienia wpływu tzw. czynnika ludzkiego zarówno na etapie powstawania muzyki, jak i na etapie jej odbioru. Jest to orientacja badawcza wpisująca się w najnowsze tendencje; opozycyjne do tych, które skłaniają się do „bezosobowego” traktowania dzieła muzycznego „istniejącego niezależnie od pamięci czy wyobraźni brzmieniowej człowieka”² i zakorzenionych w dominującej w XX wieku filozofii neopozytywistycznej. Czynniki ludzki, charakteryzowany m.in. przez pamięć i wyobraźnię brzmieniową człowieka, determinuje nie tylko proces komponowania muzyki, lecz także jej percepcję. Obserwacje i analizy tych dwóch ludzkich czynności (tworzenia i poznawania), których wspólnym przedmiotem działań jest muzyka, dostarczają nam wiedzy na temat mechanizmów i praw rządzących procesami psychicznymi oraz zachowaniami człowieka. Mimo że systematyczne gromadzenie wiedzy empirycznej na wyżej wspomniane tematy ma swój początek w zainicjowanej w ten sposób w XIX wieku samodzielnej dyscyplinie naukowej – psychologii, wcześniej będącej jedną z wielu dziedzin filozofii, to dynamiczny rozwój tej nauki sprawił, że obecnie możemy konfrontować wiele teorii, definicji pojęć czy też kryteriów klasyfikacji, mających na celu uprawomocnienie naukowe i zobiektywizowanie wiedzy o ludzkich procesach psychicznych. Zdając więc sobie sprawę z istnienia wielu możliwości rozumienia i wyjaśniania procesów

¹ Praca naukowa finansowana ze środków na naukę w latach 2009-2011 jako projekt badawczy NN105134737.

² Por. A. Jarzębska, „O relacjach między człowiekiem a muzyką. Z problemów analizy i interpretacji muzyki”, w: *Res Facta Nova* 7 (16) 2004, s. 113-125, 115.

psychicznych, charakteryzujących postawę twórcy wobec dzieła muzycznego i postawę odbiorcy wobec słuchanej muzyki, w tej refleksji są zastosowane tylko wybrane stanowiska badawcze w odniesieniu do psychologicznego kontekstu tworzenia muzyki i psychologii poznania dzieła muzycznego.

Niezależnie od istniejących teorii percepcji³ powszechnie przyjmuje się, że jest ona prostym procesem poznawczym – co oznacza, że nie musi wchodzić w konfigurację z innymi elementarnymi procesami psychicznymi – który dokonuje się automatycznie, czyli bez świadomości i kontroli osoby percypującej. Wynikiem działania percepcji jest uformowanie się w umyśle perceptora reprezentacji mentalnych, określanych mianem spostrzeżeń; stąd często termin „percepcja” stosuje się zamiennie z terminem „spozstrzeganie”. Spostrzeżenia, przyjmując postać obrazową, są dynamiczne w swej naturze i ulegają modyfikacjom pod wpływem trwałych reprezentacji mentalnych takich jak pojęcia czy schematy poznawcze, a także pod wpływem wcześniej nagromadzonej wiedzy. Zanim obiekt (przedmiot) percepcji uzyska swą mentalną reprezentację w umyśle perceptora, musi nastąpić cały szereg procesów poznawczych, stąd percepcja w rzeczywistości jest pewnym zbiorem procesów psychicznych.

U podstaw każdej muzyki leżą dźwięki muzyczne, które są wywołane falą akustyczną rozchodzącą się w ośrodku sprężystym z częstotliwością mieszczącą się w zakresie od 16 Hz do 20 kHz⁴, niezależnie od ich impulsowego czy też stacjonarnego charakteru. Dźwięki, stanowiące dla słuchacza zróżnicowane wielkością parametrów fizycznych bodźce dystalne⁵, w bezpośrednim kontakcie z narządem słuchu przekształcają się w bodźce proksymalne i od tego momentu ich fizyczne parametry (m.in. częstotliwość, natężenie, czas trwania, widmo) ulegają licznym modulacjom i transformacjom⁶. Modyfikowanie fizycznych parametrów odbywa się poza progiem świadomości perceptora i jest determinowane jego neurofizjologicznymi uwarunkowaniami. To subcepcyjne przetwarzanie bodźców proksymalnych stanowi fazę tzw. percepcji

³ „Teorie spostrzegania dotyczą różnych aspektów tego procesu. Starsze koncepcje, jak teoria asocjacyjistyczna czy postaciowa, odpowiadają na pytanie o wzajemne zależności pomiędzy wrażeniami i spostrzeżeniami, koncentrując swoje rozważania na problemie prymatu całości lub części w procesie percepcji. Koncepcje te noszą nazwę teorii strukturalnych. Teorie modeli i teorie cech poszukują odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób rozpoznajemy obiekt w polu percepcyjnym, sam zaś proces recepcji sensorycznej raczej ich nie zajmuje. Są one nazywane teoriami identyfikacji obiektów. Najpełniej proces spostrzegania opisują koncepcja obliczeniowa i koncepcja ekologiczna, wskazując w nieco odmienny sposób na dwukierunkowy (oddolny i odgórny) charakter procesu spostrzegania”. E. Nęcka, J. Orzechowski, B. Szymura, *Psychologia poznawcza*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 299.

⁴ Wskazany przedział częstotliwości odpowiada zjawiskom akustycznym, które są słyszalne przez ludzki system słuchowy i dlatego, niezależnie od swego charakteru, są one określane jako dźwięki muzyczne.

⁵ Są to bodźce znajdujące się poza organizmem słuchacza i oddziałujące na jego narządy zmysłowe. Por. T. Maruszewski, *Psychologia poznania*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2001, s. 32.

⁶ Szerzej zagadnienia modulacji i transformacji fizycznych parametrów dźwięków są omówione w takich pracach, jak np.: B. C. Moore, *Hearing*, Cambridge, Mass. 1995; tenże, *An Introduction to the Psychology of Hearing*, 5th edition, Emerald Group Publishing Ltd, London 2003; A. Morawiec-Bajda, „Anatomia i fizjologia narządu słuchu”, w: *Narząd słuchu, jego funkcjonowanie i możliwości percepcji elementów muzycznych. Materiały z Sesji Naukowej (29-30 listopada 2001)*, oprac. red. M. Grajter, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów, Łódź 2002, s. 11-24; J. Humięcka-Jakubowska, *Scena słuchowa muzyki dwudziestowiecznej*, Rhythmos, Poznań 2006, s. 23-40; J. O. Pickles, *An Introduction to the Physiology of Hearing*, 3rd edition, Academic Press, London 2008.

bezpośredniej⁷, która prowadzi do powstania wrażeń słuchowych w formie zakodowanych impulsów nerwowych. Trzeba pamiętać, że „sposób kodowania informacji przez system słuchowy jest zróżnicowany u każdego słuchacza, ponieważ każdy system słuchowy musi znaleźć niejako indywidualny sposób składania reprezentacji użytecznej dla późniejszych procesów mentalnych”⁸. Jak podkreślają psychoakustycy owe podprogowo zaistniałe wrażenia słuchowe, kształtowane „przez sumę bodźców dźwiękowych odbieranych w określonym czasie, nazywa się obrazem słuchowym lub obrazem dźwiękowym”⁹. Istotnym etapem ciągu procesów psychicznych, składających się na percepcję muzyki, jest odkodowanie impulsów nerwowych, które doprowadzą do powstania spostrzeżenia. Rozpoznawanie, organizowanie, syntetyzowanie i nadawanie znaczeń wrażeniom słuchowym wywołuje powstanie reprezentacji percepcyjnej słuchanej muzyki. Przybliżony powyżej przebieg percepcji muzyki (a także percepcji w ogóle), prowadzący do powstania spostrzeżenia, charakteryzuje przebieg procesów oddolnych, czyli odbiór informacji (bodźców proksymalnych) przez narządy zmysłu i ich analizowanie angażujące wyższe piętra układu nerwowego (z korą mózgową włącznie).

Udział procesów pamięciowych, które kierują poszukiwaniem i interpretacją wrażeń słuchowych, przekształca proces spostrzegania w procesy odgórne. Jakkolwiek zapis muzyki, reprezentującej dany styl muzyczny, jest niezmienny, to percepcja tej muzyki w miarę upływu czasu zmienia się. Wynika to stąd, że w naszym codziennym życiu jesteśmy poddani oddziaływaniu ogromnej ilości bodźców zmysłowych, a natura wyposażyła nas w umiejętność uzyskiwania kontroli nad takimi informacjami. Percepcyjne zachowanie słuchacza przebiega według określonego standardu. Słuchając po raz pierwszy nieznaną muzyki, odbiorca stara się skojarzyć/dopasować jej materiał ze swoimi uprzednimi percepcyjnymi doświadczeniami słuchowymi, których efekty zgromadził w swej pamięci długotrwałej w postaci schematów poznawczych. Jeśli takie skojarzenie/dopasowanie nie powiedzie się, wówczas słuchacz poszukuje nowych wzorów dla docierających do niego informacji. Ponieważ pojemność pamięci krótkotrwałej jest ograniczona do mniej więcej stałej ilości jednostek percepcyjnych, a ograniczenie to nie zależy od ilości informacji zawartych w każdej jednostce percepcyjnej¹⁰, wobec tego ilość informacji, które mogą być przechowywane w tej pamięci, jest uzależniona od sposobu formowania z nich wzoru percepcyjnego przez słuchacza. Jeśli w czasie świadomego słuchania muzyki słuchacz rozpoznaje wzór (obraz dźwiękowy), wówczas zmniejsza się ilość jednostek percepcyjnych wymagających dalszego rozpatrzenia. Informacje, które pierwotnie zajmowały kilka percepcyjnych jednostek, w miarę nabywanych doświadczeń słuchowych wzorowane są w mniejszą ilość jednostek, a przestrzeń w pamięci

⁷ R. J. Sternberg, *Psychologia poznawcza*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2001, s. 128.

⁸ J. Humięcka-Jakubowska, „Sprawozdania”, w: *Muzyka*, 4 (219) 2010, s. 82-94, 88.

⁹ A. Miśkiewicz, *Wysokość, głośność i barwa – badanie wymiarów wrażeniowych dźwięków muzycznych*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2002, s. 15.

¹⁰ G. A. Miller, „The Magic Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits on Our Capacity for Processing Information”, w: *The Psychology of Communication: Seven Essays*, red. G. A. Miller, Basic Books, Baltimore 1969, s. 14-44, 36.

krótkotrwałej staje się dostępna dla dodatkowych informacji. W ten sposób, z czasem zmienia się percepcja wielokrotnie doświadczanej tej samej muzyki.

Wzory (obrazy dźwiękowe), powstałe z dźwięków słuchanej muzyki, pozwalają słuchaczowi wyciągnąć wnioski o strukturach muzycznych stanowiących ich podstawę i wywołanych tymi dźwiękami. Jednak wnioskowaniu towarzyszy zawsze jakaś niepewność, która dotyczy nie tylko percypowanego fragmentu słuchanej muzyki, lecz także sposobu reprezentowania go w pamięci. Percepcja jest inferencyjnym, wielopoziomowym, niepewnym procesem, w którym określone wzory wydają się bardziej prawdopodobne niż inne. Dziś już wiemy, że swoiste mentalne reprezentacje tych prawdopodobieństw są przyczyną takich istotnych fenomenów muzycznych, jak: zaskoczenie, napięcie, oczekiwanie, które to fenomeny są stałymi składnikami percepcji muzyki¹¹.

Gdy Alexander Gottlieb Baumgarten w XVIII wieku użył słowa „estetyka” na określenie nauki o wiedzy uzyskiwanej za pomocą zmysłów, nie mówiło się wówczas o nauce zajmującej się tzw. sytuacją estetyczną¹², która swym zasięgiem obejmuje nie tylko wiedzę uzyskiwaną za pomocą zmysłów, lecz także wiedzę o: twórcy, procesie twórczym, dziele sztuki, odbiorcy, procesie percepcji sztuki czy wreszcie wartościach estetycznych. Zadanie tak pojmowanej estetyki polega na zanalizowaniu relacji między konstytutywnymi składnikami sytuacji estetycznej. Jednym z istotniejszych z jej elementów jest przeżycie estetyczne, które bezpośrednio odzwierciedla relację między odbiorcą a wartością estetyczną świadomie obserwowanego obiektu percepcji¹³. Przeżycie estetyczne przejawia się w poczuciu przyjemności, poruszeniu emocjonalnym czy intelektualnym wywołanymi wobec przedmiotu estetycznego, który z kolei stanowi swoiste wyobrażenie odbiorcy o dziele (jego reprezentację mentalną). Aby uaktywniło się przeżycie estetyczne, musi w bezpośrednim kontakcie nastąpić percepcja estetyczna dzieła – potocznie określana jako „swoiste rozumienie” czy „sposób odczytania”. W psychologii poznawczej pojęcie „percepcji” (spostrzegania) jako podstawowego mechanizmu tworzenia doświadczenia psychicznego jest terminem zasadniczym. Jego zastosowanie do sytuacji estetycznej wskazuje na przyznanie poznaniu (tradycyjnie pozaestetycznemu) szczególnej roli w estetycznym doświadczeniu dzieła¹⁴.

Najczęściej jednak przeżycie estetyczne jest związane z odczuwaniem przyjemności estetycznej. Znamienne w tej kwestii wydaje się stwierdzenie Claude’a Lévi-Straussa, który w kontekście dzieła muzycznego uważa, że „Przyjemność estetyczna rodzi się z wielości pobudzeń i momentów wytchnienia, oczekiwań zawiedzionych lub spełnionych z nadmiarem – wielości wynikającej z wyzwań, jakie niesie dzieło, które budzi zarazem przeciwstawne poczucie, iż próby, jakim

¹¹ D. Temperley, *Music and Probability*, Mass.: MIT Press, Cambridge 2007, s. 3.

¹² Por. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, PWN, Warszawa 1986.

¹³ Tamże, s. 296.

¹⁴ „Doświadczenie współczesnych sztuk w tradycyjnych kategoriach estetyki: rozkoszy pięknem, delektowania się jakościami estetycznymi dzieła, jest niewystarczające. Coraz silniej dzieła sztuk zgłaszają poznawcze aspiracje i sugerują dyskursywność, która wypowiedziałaby przedmiot poznania, jaki jest punktem odniesienia dla pobudzonej przez dzieło wyobraźni estetycznej. Intelektualizm estetyczny, orientujący się na walory poznawcze dzieł sztuk, ma za zadanie estetycznie rekonstruować owe aspiracje, upatrując w nich jedną z najistotniejszych przesłanek doniosłości artystycznej”. Por.: J. Barański, *Intelektualizm estetyczny*, <http://nowakrytyka.pl/spip.php?article87> (data dostępu: 15 sierpnia 2011).

nas poddaje, są nie do przebycia”¹⁵. Proponowana tu „geneza” przyjemności estetycznej oraz – powszechne – uwzględnienie jej szczególnej roli (obok poruszenia emocjonowanego oraz intelektualnego) w przeżyciu estetycznym, znajdują także szczególne miejsce w interdyscyplinarnej refleksji kognitywnej. Wyrazem takiego stanowiska badawczego jest teoria ITPRA sformułowana przez Davida Hurona¹⁶. Przedstawiając klasyfikację wielu fenomenów psychicznych i opisując szereg psychologicznych mechanizmów oraz sposobów ich oddziaływania na człowieka, teoria ta stwarza możliwość zrozumienia, w jaki sposób słuchacze formują związane z muzyką oczekiwania i jak mogą one wyjaśnić powstawanie ich różnych emocjonalnych odpowiedzi/reakcji. Czynniki emocjonalnych zachowań słuchacza – szeroko komentowany i wyjaśniany przez Hurona – jest także uwzględniony w zacytowanej powyżej „genezie” przeżycia estetycznego, a to z kolei prowokuje do włączenia teorii ITPRA do refleksji o estetycznej percepcji muzyki. Lévi-Strauss uważa także, że „(...) Emocja muzyczna płynie dokładnie stąd, iż w każdym momencie kompozytor ujmuje lub dodaje mniej lub więcej niż oczekuje tego słuchacz na podstawie wzoru, który, jak mu się wydaje, może odgadnąć”¹⁷. Warto w tym miejscu przypomnieć, że niemal pół wieku temu wskazywano już na fakt, że główna emocjonalna zawartość muzyki wyrasta właśnie z oczekiwania¹⁸. Obecny stan wiedzy pokazuje, że zarówno biologiczne, jak i kulturowe bodźce oddziałują na subiektywne doświadczenia słuchacza percypującego muzykę, a także sprawiają, że doświadczenia te – zwykle – stają się źródłem odczuwanej przez słuchacza przyjemności z obcowania z muzyką. W teorii ITPRA rozważane są problemy dotyczące sposobu reprezentowania oczekiwania na poziomie mentalnym oraz problemy związane z różnicą między wrodzonymi a wyuczonymi reprezentacjami. Pewne „wzory obiektywnego świata”¹⁹ można opisać poprzez niedoskonałe w swej istocie, wyuczone heurystyki wykorzystywane dla jego przewidywania, a także poprzez *qualia*²⁰, których doświadczamy, gdy jesteśmy w stanie uchwycić sens obiektywnej rzeczywistości. Jeśli zdolność „uchwycenia sensu obiektywnej rzeczywistości” powiążemy ze zdolnością do „sposobu odczytania” czy też „swoistego rozumienia” dzieła muzycznego, to problemy rozważane w teorii ITPRA obejmują swym zasięgiem także kwestie odnoszące się do percepcji estetycznej. Zaproponowany w teorii system reakcji emocjonalnych wywołanych oczekiwaniami wobec percypowanej rzeczywistości jest powiązany z ich – odmienną dla każdego systemu reakcji – „biologiczną funkcją”²¹. System reakcji emocjonalnych uwzględnia zarówno odczucia, które pojawiają się przed zaistnieniem oczekiwanego/nieoczekiwanego

¹⁵ C. Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit (Mythologiques I)*, Plon, Paryż 1964, s. 25, cyt. za: E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Wydaw. Musica Iagellonica, Kraków 2002, s. 483.

¹⁶ Wykładnię teorii ITPRA (skrót pochodzi od słów: Imagination-Tension-Prediction-Reaction-Appraisal) zawiera monografia Davida Hurona zatytułowana *Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation*, Mass.: MIT Press, Cambridge 2006.

¹⁷ C. Lévi-Strauss, dz. cyt.

¹⁸ Por. L. B. Meyer, *Emotion an Meaning in Music*, The University of Chicago Press, Chicago 1956, wyd. polskie pt. *Emocja i znaczenie w muzyce*, przeł. A. Buchner, K. Berger, Kraków 1974.

¹⁹ D. Huron, dz. cyt., s. viii.

²⁰ Poprzez *qualia* rozumiane jest tu charakterystyczne subiektywne lub fenomenologiczne „odczucie” pewnego doświadczenia. Por. tamże, s. 418.

²¹ Tamże, s. 15.

zdarzenia, jak i odczucia ujawniające się po jego zaistnieniu (także niezależnie od tego, czy było ono oczekiwane czy też nie). Biologiczna funkcja „odpowiedzi wyobraźni” (*imagination response*) polega na prowokowaniu takich zachowań człowieka, by w przyszłości zwiększyć prawdopodobieństwo uzyskania korzystnych dla niego efektów, a więc także, aby zwiększyć, np. prawdopodobieństwo doznawania satysfakcjonujących go przeżyć estetycznych. „Przyjemność estetyczna” rodząca się „(...) z wielości pobudzeń i momentów wytchnienia (...)” ma swój bezpośredni odpowiednik w biologicznej funkcji „odpowiedzi napięcia” (*tension response*). Przygotowując słuchacza na zbliżające się zdarzenie, dostosowuje ona jego stan pobudzenia i uwagi oraz dopasowuje adekwatny poziom niepewności wobec bliskiego rezultatu. W kontekście eksplikacji teorii ITPRA satysfakcjonujące przeżycie estetyczne jeszcze bardziej wiąże się z biologiczną funkcją „odpowiedzi prognozy/przewidywania” (*prediction response*), która, w przypadku zgodności percepcyjnych przewidywań z rezultatem percepcji słuchacza, na poziomie psychosomatycznym „nagradza” słuchacza, co zwykle obserwujemy w odczuwaniu swoistego wytchnienia i ogólnego stanu zadowolenia. Z mniej satysfakcjonującymi przeżyciami estetycznymi wiąże się biologiczna funkcja „odpowiedzi reakcji” (*reaction response*), występująca w przypadku zaistnienia najgorszej z możliwych sytuacji percepcyjnych, czyli całkowitego braku zgodności pomiędzy oczekiwaniami słuchacza a rezultatem sytuacji percepcyjnej. Częste pojawianie się tego typu reakcji w czasie percepcji danego dzieła muzycznego może niektórych odbiorców doprowadzić nawet do jego negatywnej oceny estetycznej, co oczywiście nie dyskredytuje tej muzyki w powszechnym odbiorze (to kwestia subiektywnej oceny danego słuchacza, która – o czym trzeba pamiętać – jest determinowana jego neurofizjologicznymi uwarunkowaniami oraz doświadczeniami percepcyjnymi i kontekstem kulturowym). Percepcji estetycznej nie brak także elementu aksjologicznego. Biologiczną funkcją „odpowiedzi oceny” (*appraisal response*) jest neurologicznie złożona ocena końcowego rezultatu percepcyjnego, polegająca na negatywnym/pozytywnym wzmocnieniu reakcji słuchacza. Ten typ reakcji sprawia, że np. pozytywnie wartościowana percepcja estetyczna danej muzyki prowokuje słuchacza, który dokonał takiej oceny, do wielokrotnego ponawiania swych doświadczeń z tym konkretnym utworem. Warto także uświadomić sobie, że pozytywna wartość „odpowiedzi przewidywania” nie musi implikować pozytywnej wartości „odpowiedzi reakcji i oceny”.

Słuchacz może odczuwać niepewność w czasie słuchania konkretnej muzyki, która jest w stanie odnosić się do przewidywania zarówno tego „co się zdarzy”, jak i tego „kiedy to się zdarzy”. Nie zawsze te niepewności występują łącznie. Słuchacza może więc zaskoczyć, i zdarzenie słuchowe *per se*, i wyłącznie moment jego ujawnienia się w percypowanym utworze. Niepewności percepcyjne mogą też dotyczyć kwestii przewidywania miejsca wystąpienia zdarzenia percepcyjnego oraz przyczyny zaistnienia konkretnego zdarzenia. Są to jednak oczekiwania, które aktywują bardziej wyspecjalizowane operacje mentalne. Oczekiwanie o lokalizacji zdarzenia dźwiękowego wiąże się z innymi fizjologicznymi strukturami umysłu niż oczekiwanie „dlaczego się coś wydarzy”, które w swej naturze

uruchamia fizjologiczne struktury umysłu związane ze świadomym myśleniem, a więc ze złożonym procesem mentalnym.

Eksperymentalne paradygmaty wykorzystywane do charakterystyki oczekiwań słuchacza potwierdzają dwie ogólne zasady dotyczące oczekiwania: po pierwsze, zgodność rezultatu percepcyjnego z oczekiwaniem poprawia zdolność dalszego śledzenia, percypowania i przetwarzania zdarzeń stanowiących podstawę rezultatu percepcyjnego; po drugie, istnieje bezpośredni wpływ wyższego poziomu mentalnego przetwarzania (jak oczekiwanie) na efektywność niższego poziomu sensorycznego przetwarzania (jak próg słyszalności dla śledzenia dźwięku)²². Warto też podkreślić, że tempo procesów mentalnych, które jest jedną z cech oczekiwania, zwiększa się przy oddziaływaniu bodźców oczekiwanych przez słuchacza. Tak więc „swoiste rozumienie” dzieła następuje szybciej, gdy dzieło „zawiera” w oczekiwanym „momencie i miejscu” oczekiwane przez słuchacza struktury dźwiękowe.

W tym miejscu niniejszej refleksji warto skierować uwagę na problemy związane z procesem twórczym. Nie chodzi tu o nakreślenie – choćby przeglądowe – charakterystyki procesu tworzenia jako czynności angażującej złożone procesy na wyższych poziomach mentalnego przetwarzania, ale o wskazanie najistotniejszych cech wyróżniających proces kreacji określonej grupy kompozytorów. Świadomie nie zostanie tu wprowadzone określenie „pokolenie kompozytorów”, do tej bowiem grupy zalicza się twórców reprezentujących trzy generacje. Mimo oczywistych i istotnych różnic w pojmowaniu kreacji dźwiękowej *per se* oraz w wyborze strategii twórczej, inspiracje twórcze grupy kompozytorów powojennej awangardy charakteryzuje dominacja pierwiastka intelektualnego. Enrico Fubini zauważa wręcz, że „Można też często odnieść wrażenie, iż ich kompozycje powstają w atmosferze polemik i służą jak gdyby uzasadnianiu przyjętych stanowisk teoretycznych (...)”²³. Na marginesie warto dodać, że jest to postawa znamienna dla całej sztuki współczesnej. W innym miejscu Fubini konstatuje „(...) iż muzyka powojennej awangardy, tzw. szkoły postwebernowskiej lub darmsztadzkiej, powstawała raczej pod wpływem impulsów krytycznych, filozoficznych czy estetycznych niż czysto muzycznych (...)”²⁴. Nie dziwi więc fakt, że w spuściźnie kompozytorów szkoły darmsztadzkiej²⁵

²² Tamże, s. 41-57.

²³ Por. E. Fubini, dz. cyt., s. 474-475.

²⁴ Tamże, s. 474.

²⁵ Szkołę darmsztadzka reprezentują kompozytorzy, których zróżnicowane strategie twórcze i indywidualne postawy wywodzą się ze wspólnej ideologii muzycznej, mającej swoje źródło we wspólnym dziedzictwie kulturowym i filozoficznym. Dla tej grupy twórców postacią autorytatywną stał się Anton Webern, o czym – na przykład – świadczą znamienne słowa Pierre’a Bouleza zapisane w jego artykule pt. *Schönberg est mort* z 1952 roku, podkreślające konieczność twórczego zainteresowania się muzyką raczej Weberna niż Schönberga, „(...) w którego dziełach forma wylania się bezpośrednio z danego materiału”. Cyt. za: Z. Skowron, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1989, s. 271. Ten fakt sprawił, że o kompozytorach, którzy dostrzegając geniusz Weberna, twórczo rozwijali jego myśl, zaczęto mówić jak o kompozytorach szkoły postwebernowskiej. Rozwijając, modyfikując i propagując swoje idee, spotykali się od lat 1948-1949 niemal regularnie w czasie Letnich Kursów Nowej Muzyki, organizowanych w Darmstadzie, co tłumaczy alternatywne określenie tej grupy kompozytorów mianem szkoły darmsztadzkiej. Należy zauważyć, że w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku, po szczególnie intensywnej działalności szkoły, jej aktywność jakby osłabła.

można odnaleźć niemal tyleż samo dzieł muzycznych, co programów, teorii dotyczących stosowanego warsztatu kompozytorskiego czy języka muzycznego, pism deklarujących przyczyny wyboru określonych zasad, swoistych „poetyk tworzenia” czy też manifestów. Twórcy często w równym stopniu poświęcają miejsce samej muzyce oraz dziedzinom pozaartystycznej aktywności intelektualnej, które mając scjentystyczny rodowód – co trzeba podkreślić – silnie determinują wybór postawy twórczej kompozytora. Można też zaobserwować niespotykaną wcześniej tendencję do tworzenia konkretnego dzieła muzycznego jako egzemplifikacji deklarowanych zasad czy strategii twórczych²⁶. Jest to więc sytuacja, w której teoria muzyki (i to teoria formułowana przez samego twórcę) niejako poprzedza zaistnienie samej muzyki. Konsekwencją tego stanu rzeczy jest pojawiająca się konieczność poznania i zrozumienia nie tylko danego dzieła muzycznego, lecz także eksplikacji jego dotyczących a formułowanych przez samego twórcę. Często kompozytorzy sugerują dany typ interpretacji dzieła i oferują zawiłe analizy swych nowych kompozycji.

Ta troska o całościowe poznanie danego dzieła – zarówno na poziomie teorii, stanowiącej jego fundament intelektualny, jak i na poziomie samej muzyki – wiąże się z określonym rozumieniem relacji pomiędzy kompozytorem a słuchaczem. Kompozytor oczekuje aktywnej postawy słuchacza, któremu tworzona muzyka ma „dostarczyć” nie tylko przyjemności i poruszyć go emocjonalnie, lecz także – a może przede wszystkim – w pełni zaangażować go intelektualnie. Jeśli zaangażowanie słuchacza w odbiór danego dzieła muzycznego będzie prowadziło wręcz do utożsamienia się z kreowanym przez kompozytora światem, wówczas możliwe będzie całkowite zrozumienie tego dzieła.

W tym miejscu pojawia się intuicja, iż percepcja estetyczna muzyki tworzonej przez kompozytorów szkoły postwebernowskiej „wymusza” na odbiorcy przyjęcie takiej postawy, którą określa się mianem intelektualizmu estetycznego. Wynika to z samej istoty wspomnianego intelektualizmu estetycznego, który „(...) uznaje roszczenie poznawcze dzieła sztuki jako doniosły walor estetyczny, co oznacza, że wytwór sztuki o tyle jest dziełem, jeśli jest doniosły estetycznie, a o tyle doniosły, jeśli pobudza naszą wyobraźnię, która kieruje nas ku poznaniu; jakości estetyczne dzieła są środkiem wyrazu tej dominanty; poznawcze aspiracje dlatego są walorem dzieła sztuki, ponieważ sztuka posiada swój przedmiot poznania, którego wypowiedzenie jest również jej koniecznym warunkiem estetycznego istnienia (...)”²⁷. Autor cytowanej tu charakterystyki istoty intelektualizmu estetycznego zwraca również uwagę na fakt, że bardziej radykalne podejście opisywanego stanowiska estetycznego może nawet przypisywać jakościom estetycznym nieistotną rolę w doświadczeniu estetycznym dzieła, nieistotną do tego stopnia, że możliwe jest ich pominięcie. Oznacza to, że w pewnych sytuacjach estetycznych rangę dzieła łączy się z wartością wypowiedzianą w nim myśli, którą odbiorca dzieła sztuki uświadamia sobie

²⁶ Istotnym elementem myśli kompozytorów, ujawnianych w pismach i artykułowanych w licznych wywiadach, które są także pewnym *novum* ich działalności artystycznej, jest umieszczanie konkretnych wskazówek dla wykonawców ich dzieł.

²⁷ Por. J. Barański, dz. cyt.

dzięki swoistej grze wyobraźni, u podstaw której – z kolei – leżą jakości czysto zmysłowe (w przypadku muzyki są nimi cechy wrażeniowe struktur muzycznych)²⁸. Jakości zmysłowe są autonomiczne i nie należą do osiągniętego w danej konwencji artystycznej sposobu przedstawiania. W tym kontekście doznanie estetyczne wobec takiej muzyki, w której dominują jakości zmysłowe jako jedyne dostępne poznawczo, odnosi się do zestandaryzowanej reakcji na te jakości w ramach historycznej konwencji kulturowej, określającej kulturowy właśnie sens percypowanej muzyki. Jeśli słuchacz akceptuje główne elementy standardów wyobrażeń zakorzenionych kulturowo, to wywołuje swoiste upodobanie – nie uświadamiając sobie nawet jego reguł – do danej muzyki, co nie przeszkadza w doznawaniu estetycznej przyjemności z obcowania z nią. Z perspektywy słuchacza różne style i rodzaje muzyczne wymagają zróżnicowanych zestawów słuchowych oczekiwań i dlatego stylistyczne wskazówki muszą być identyfikowane bardzo szybko. Stąd prawidłowe rozpoznawanie, interpretacja i rozumienie stylu lub rodzaju muzycznego – jako złożone procesy poznawcze – są działaniami świadomymi i nie powstają automatycznie.

Muzyka – jak każde dzieło sztuki – jest efektem określonej praktyki artystycznej i jej percepcja estetyczna wynika z artystycznych konwencji przedstawiania oraz strategii twórczych, które są odpowiedzialne za sposób istnienia muzyki jako dzieła sztuki, umożliwiając jej doświadczenie, interpretację i rozumienie. W przypadku kompozytorów szkoły postwebernowskiej obserwuje się takie działania, które prowadzą bezpośrednio do świadomości indywidualnego słuchacza, stawiając przed nią zadania jednoczenia, formowania i swobodnego organizowania tego, co dostarcza percepcja ich muzyki. Jest to wynikiem odejścia od dotychczasowych konwencji przedstawiania celem adaptacji intelektualnych, często scjentystycznych, podstaw kształtowania muzyki. Niezależnie od istotnych różnic w indywidualnych „poetykach” i teoriach muzyki, kompozytorzy podzielają szczególne zainteresowanie w traktowaniu dźwięku muzycznego (w rozumieniu wszelkich zjawisk akustycznych mieszczących się w zakresie możliwości percepcji przez ludzki system słuchowy) jako wartości absolutnej, a przez to samowystarczalnej w swym istnieniu fizycznym. Dźwięki nie muszą już być „zniewolone” przez jakiegokolwiek przyporządkowania formalne. Są zrównoważone w swej fizycznej naturze, co oznacza, że żaden z parametrów fizycznych determinujący cechy wrażeniowe (m.in.: czas trwania, wysokość, głośność czy barwę) nie uzyskuje szczególnego znaczenia. Ponadto wspomnianych kompozytorów łączy pojmowanie czasu jako szeregu momentów, z których każdy jest autonomicznym bytem, niezależnie od tego, co dany moment poprzedzało i co po nim następuje. Rozumienie muzyki jako czystego przepływu, badanie relacji między częstotliwością i czasem trwania dźwięku, rozszerzanie jednej chwili, utworzenie kontinuum zbudowanego na niekończącej się mikro-transformacji, są to wspólne cechy wielu różnych strategii twórczych.

²⁸ Trzeba jednak w tym miejscu wyraźnie podkreślić, że wraz z postępem badań psychoakustycznych i coraz pełniejszą wiedzą na temat przeżyć emocjonalnych, stabilizuje się pogląd, że jakości czysto zmysłowe (w odniesieniu do muzyki są to, np.: wysokość dźwięku czy barwa dźwięku) należy traktować jako jakości estetyczne. Świadczą o tym badania empiryczne, w których badanym słuchaczom demonstruje się bodźce dźwiękowe zróżnicowane jakościami zmysłowymi – cechami wrażeniowymi i zadaniem badanych osób jest dokonanie ocen walorów estetycznych prezentowanych bodźców dźwiękowych.

Warto też wskazać za Fubinim, że „Powojenna awangarda wnosi (...) całkiem odmienną koncepcję sztuki, do której nie przystają już ani tradycyjne kategorie estetyczne ani tradycyjne przekonanie, iż sztuka i filozofia, twórczość i krytyka stanowią odrębne pola aktywności. Pierwsza i podstawowa zmiana perspektywy, jaką mieli na celu awangardowi kompozytorzy, polegała na włączeniu do dzieła sztuki postaw krytycznych wspólnych wszystkim formom sztuki (...) Chodziło raczej o poszukiwanie zmierzające jednocześnie w dwóch kierunkach, o eksperymenty z materiałem dźwiękowym oraz o krytyczne i filozoficzne wyjaśnienie tych poszukiwań, które były prowadzone w praktyce”²⁹.

W niniejszej refleksji wskazane są tylko wybrane „myśli kompozytorskie” oraz ich konkretyzacje ukazujące się w przykładowych implementacjach strategii twórczych. Jednak już z tego materiału można wnioskować, że muzyka przed pojawieniem się awangardy powojennej jest swoistym językiem i posiada określoną formę oraz strukturę, natomiast muzyka kompozytorów szkoły darmstadtzkiej stanowi czysty akt, nie ulega sformalizowaniu, tylko „staje się” na bieżąco. Brak odwołań do tradycyjnej koncepcji formy i jej wzorców nie oznacza, że muzyka ta nie posiada choćby takich „punktów granicznych” jak początek i koniec. Jeśli tradycyjnie rozumianą formę utożsamia się z makrostrukturą, to nie oznacza to, że muzyka postwebernistów nie ma struktury. Istotnym *novum* jest tu traktowanie struktury pozakonwencjonalnie i nietradycyjnie, co ma swoje świadectwo w powszechnym dla tej grupy kompozytorów przekonaniu, że struktura pochodzi od samego materiału dźwiękowego.

Szczególne zaangażowanie kompozytorów w poszukiwanie, odkrywanie i badanie nowych – w kontekście tradycji twórczej – światów dźwiękowych sprawiło, że często sięgali i adaptowali na te potrzeby wiedzę pozamuzyczną. Oczywiście pierwsza faza dokonywania wyborów była kierowana intuicją. Huron podkreśla wręcz, że zdaniem niektórych kompozytorów „(...) to raczej intuicja niż wiedza dostarcza podstaw dla artystycznej kreacji”³⁰. Nie umniejszając w żaden sposób znaczeniu intuicji w tworzeniu muzyki, trzeba zauważyć, że nie stanowi ona bazy dla swobody artystycznej lub kreatywnej innowacji. Istotną rolę w ich zapewnieniu pełni wiedza o współczesnych narzędziach, których dostarczają różne dyscypliny nauk ścisłych. Przy stosowaniu współczesnych narzędzi, wspomagających realizację koncepcji twórczej, efekt implementacji strategii twórczych zależy od etapu procesu kreacji, na którym intuicja uzyskuje szczególne znaczenie oraz od rodzaju zaadaptowanej wiedzy. Pojawiają się tu dwa zasadnicze przypadki; pierwszy – choć wcale nie musi być dominującym – gdy kompozytor, kierując się intuicją wspomaganą jego doświadczeniem w obcowaniu ze światem dźwiękowym, tworzy struktury muzyczne, a wizja brzmienia tych struktur (według psychologii poznawczej odpowiada jej obraz dźwiękowy) pojawiająca się w czasie komponowania, nabiera określonych kształtów w jego wyobrażeniu; drugi – gdy intuicja wspomaga poszukiwanie nowych narzędzi do przeprowadzenia określonych operacji na materiale dźwiękowym. W tym drugim

²⁹ Por. E. Fubini, dz. cyt., s. 488.

³⁰ „(...) it is intuition rather than knowledge that provides the foundation for artistic creation”. Cyt. za: D. Huron, dz. cyt., s. ix.

przypadku jej rola ogranicza się do selekcji specyficznych narzędzi i procedur, a po jej spełnieniu formowany jest obraz struktury muzycznej.

Karlheinz Stockhausen – uważany za „ojca” szkoły darmstadtzkiej – podobnie do wielu kompozytorów jego i następnego pokolenia „postwebernistów”, swoje doświadczenie „wszechogarniającego świata dźwiękowego”³¹ rozpoczął od muzyki serialnej. Mimo stosowania wielu różnych strategii twórczych, zawsze centralne miejsce w jego rozważaniach i komponowanej muzyce zajmowała kwestia dbałości o równowagę między spekulacją a intuicją. Konsekwencją takiego stanowiska jest koncepcja wykorzystywania wszystkich składników dowolnej ilości konstytutywnych elementów muzyki w taki sposób, by nadać im równą wagę w kompozycji. Dla osiągnięcia tego celu Stockhausen widział konieczność znalezienia równomiernej skali, której stosowanie sprawiłoby, że żaden krok nie byłby większy niż inny³². W takim działaniu kompozytor upatrywał „duchowy i demokratyczny stosunek do świata”³³. Technika serialna w ujęciu Stockhausena polega na punktualistycznej idei tworzenia muzyki, zgodnie z którą każdy dźwięk jest traktowany jako największa jednostka podlegającą kształtowaniu. Wysoki stopień zmian następujących przy przejściu z dźwięku na dźwięk stanął na drodze do formowania sensorycznych jednostek. Stąd najbardziej dominujące charakterystyczne cechy grupy dźwięków były w technice serialnej ustalone właśnie przy pomocy serii. Wprowadzenie przez Stockhausena pauzy do utworów opartych na technice serialnej spowodowało, że między dwoma zdarzeniami dźwiękowymi powstawała „pusta przestrzeń” o specyficznym profilu brzmieniowym. Następnym krokiem w tej strategii było zdefiniowanie i realizacja kompozycji grupowej (*Gruppenkomposition*), która podkreślała akustyczne jakości „fragmentowanych” kompleksów serialnych. W ten sposób izolowane brzmienia postępowały (poruszały się) zgodnie z zasadami kombinatoryki. Teoretyczną bazą powyższej strategii była koncepcja proporcji czasu (*Zeitproportionen*), w świetle której Stockhausen objaśniał wszystkie muzyczne parametry dźwięku (cechy wrażeniowe) – proporcje czasu trwania, aspekty rytmu, wysokości, barwy czy dynamiki. Kompozytor eksplikował, że „Słyszymy zmiany w polu akustycznym: cisza-brzmienie-cisza lub brzmienie-brzmienie; a między tymi zmianami możemy wyróżnić interwały czasowe o różnorodnej wielkości. Te interwały czasowe mogą być nazwane *fazami*... Nasza percepcja zmysłowa dzieli akustycznie percypowane fazy na dwie grupy: mówimy o *czasie trwania* i *wysokościach* (...)”³⁴. Przykładem implementacji tej, zaledwie tu przybliżonej,

³¹ „Jedyną rozwiązanie, które ma dziś jakąkolwiek perspektywę, polega na tym, aby nie uznawać procesu muzycznego za tabu, i zbadać raczej możliwość otwarcia wszechogarniającego świata dźwiękowego, co jest – oczywiście – logicznym wnioskiem”. Są to słowa kompozytora wypowiedziane w czasie konferencji, która odbyła się w Rzymie w 1967 roku. Cyt. za: E. Fubini, dz. cyt., s. 496.

³² J. Cott, *Stockhausen: Conversations with the Composer*, Simon and Schuster, New York 1973, s. 101.

³³ „It’s a spiritual and democratic attitude toward the world”. Cyt. za: tamże.

³⁴ „We hear alterations in an acoustic field: silence-sound-silence, or sound-sound; and between the alterations we can distinguish time-intervals of varying magnitude. These time-intervals may be called *phases*... Our sense-perception divides acoustically-perceptible phases into two groups; we speak of *duration* and *pitches* (...)”. Por.: K. Stockhausen, „...How Time Passes...”, w: *Die Reihe* 3, 1959, 10-40, s. 10, tłum. ang. C. Cardew („Musical Craftmanship”). Oryginalny tekst niemiecki jest przedrukowany w: K. Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumental Musik* 1, „Aufsätze 1952-1962 zur Theorie des Komponierens”, wydanie i słowo wstępne D. Schnebel, Kolonia, Verlag M. DuMont Schauberg 1963, s. 99-139.

strategii twórczej jest *Kontra-Punkte* (1952-53) na 10 instrumentów, utwór, który – tak jak wszystkie pozostałe – Stockhausen szczegółowo skomentował³⁵. To dzieło reprezentuje transformację punktualistycznego materiału w „grupy”, przejście z abstrakcyjnego, konceptualnego porządku, który zasadniczo jest statyczny, w słuchowo organizowane dynamiczne kontinuum. Można wyróżnić odcinki o mniej lub bardziej rozproszonych „punktach”, wymieniające się z odcinkami o bardziej stanowczym melodycznym kontrapunkcie. Są one określone przez zmiany w tempie, przy czym podstawowa miara wynosząca MM=120 (na przemian z sześcioma innymi tempami, które łącznie tworzą niekompletną skalę tempa) sprawia, że bardziej spójne elementy muzyki są powiązane. W utworze można znaleźć relacje serialne, które odnoszą się do wysokości, metrum i czasu trwania. Punktualistyczna a tematyczna serialna muzyka *Kontra-Punkte* nie stanowi dla słuchacza problemu percepcyjnego, choć – zgodnie z teorią Hurona – jest tu zastosowana strategia kompozytorska, w której seria wysokości zostaje organizowana po to, by udaremnić zdolność słuchacza do wywnioskowania jakiegokolwiek centrum tonalnego (*contratonal strategy*). Wobec wniosków płynących z teorii ITPRA można stwierdzić, że słuchacz uczy się kontekstowych lub warunkowych prawdopodobieństw wystąpienia sąsiadujących lub współwystępujących ze sobą zdarzeń dźwiękowych. Wskazówka kontekstowa (*context clue*) jest niezwykłą lub dystynktywną cechą, która dostarcza informację o tym, jakie schematy poznawcze – wśród kilku innych zmagazynowanych w pamięci słuchacza – należy wykorzystać w określonej sytuacji percepcyjnej. Warunkowe prawdopodobieństwa mogą być wywoływane przez pewną ilość uprzednich zdarzeń, których doświadczanie ma wpływ na postrzeganie kolejnych. Według Hurona ich miarą jest tzw. częstotliwość warunkowa (*contingent frequency*), czyli prawdopodobieństwo jakiegoś zdarzenia dźwiękowego dane ukazaniem się pewnego innego zdarzenia. Oba rodzaje prawdopodobieństw są tu podstawą oczekiwań co do przebiegu całego utworu, a zatem są podstawą jego percepcyjnej organizacji. Wobec tego można stwierdzić, że percepcja estetyczna *Kontra-Punkte* daje słuchaczowi satysfakcjonujące przeżycia estetyczne, na podstawie bowiem nieustannie odnawianej wewnętrznej logiki, każdy fragment kompozycji będzie wyzwalał słuchacza z jego biernego stanu i pozwoli mu uczestniczyć w śledzeniu całościowego przebiegu muzyki.

Wśród wielu strategii twórczych Stockhausena – które mogłyby stanowić oddzielne, obszernie studium jego myśli, teorii i twórczości – warto zatrzymać się na refleksji o idei określanej przez kompozytora jako „formuła” (*Formel*). Pojawienie się tej koncepcji stanowi pewien punkt zwrotny w twórczości

³⁵ „The work is in one movement. Six different timbres are employed: flute-bassoon, clarinet-bass clarinet, trumpet-trombone, piano, harp, violin-violoncello (three characteristically differing types of wind instrument, in pairs, and three types of stringed instrument with struck, plucked, and bowed strings respectively). These six timbres are resolved into one, that of the piano (struck strings). One by one the trumpet, trombone, bassoon, violin, bass clarinet, harp, cello, and flute drop out. Six different loudness levels (ppp-sfz) likewise reduce one by one to pp. Great differences between very short and long durations are gradually eliminated, leaving closely related middle values (semiquaver, triplet semiquaver, dotted semiquaver, quint semiquaver, etc.). Out of the opposition between vertical and horizontal tone-relationships emerges a two-voice, monochrome counterpoint”. Por.: K. Stockhausen, *Texte zu eigenen Werk, zur Kunst Anderer, Aktuelles 2*, „Aufsätze 1952-1962 zur musikalischen Praxis”, wydanie i słowo wstępne: D. Schnebel, Kolonia, Verlag M. DuMont Schauberg 1964, s. 20-21.

Stockhausena, wyznacza moment odejścia od twórczości bazującej na technice serialnej. Od chwili pojawienia się, idea „formuły” była obecna niemal we wszystkich kompozycjach, choć najczęściej nie stanowiła wyłącznego elementu strategii twórczej obranej dla konkretnego utworu. Główną zasadą takiej muzyki jest jej wielokierunkowość. Oczywiście troska o prawidłowe zrozumienie istoty „formuły” prowokowała kompozytora do jej wyjaśnienia³⁶. Profil formuły zawiera kilka parametrów, można by powiedzieć, że formuła obejmuje różne segmenty, porównywalne z różnymi „członkami ludzkiego ciała”. Początkowa formuła jest melodyczno-rytmiczną strukturą, z której wyprowadzone są wszystkie zasadnicze cechy dzieła, generujące jego obraz dźwiękowy, a także ich superpozycje oraz sumy. Jej konstrukcja powinna być, z jednej strony, dość prosta, by pozostała wyrazista; z drugiej – dostatecznie bogata we wzajemne związki, aby była zdolna generować spójne i muzycznie interesujące większe struktury. W efekcie, każdy z poziomów organizacji utworu musi być swego rodzaju „rozrostem” formuły – „rozrostem” o dwóch autonomicznych typach; prostym (rozwój) i złożonym (Stockhausen określa ten typ jako swoistą *imbrykację*). Kompletnie wyjaśnienie implementacji formuły i realizacji utworu, którego fundament ona tworzy, można znaleźć np. w odniesieniu do *Jubiläum* (1977) na orkiestrę czy też *Inori* (1973-74) na jednego lub dwóch solistów (mimów-tancerzy) i orkiestrę³⁷. W przypadku choćby *Inori* oryginalna postać formuły trwa około jednej minuty i jest podzielona na pięć segmentów. Jej projekcja obejmuje trochę ponad godzinę muzyki. W ramach formuły z *Inori* pojawia się trzynaście różnych wysokości (poza dwiema, powtórzonymi na końcu), a każda z nich posiada swoje własne tempo, specyficzną intensywność, barwę brzmienia i gesty modlitwy. Mim-tancerz wykonuje gesty modlitwy synchronicznie z muzyką realizowaną przez orkiestrę. Istotną cechą tej kompozycji jest obecność organicznego procesu wzrostu, postępującego ciągle, bez pauz, przy czym formuła kieruje tym procesem (choć kompozycja składa się z pięciu części). Każda z wydzielonych części rozwija, we wspomnianym wyżej kontinuum, określony element muzyki (rytm, intensywność, melodię, harmonię i polifonię). Pomijając dalsze szczegóły techniczne tego utworu, należy zauważyć, że *Inori* charakteryzuje pogodzenie postępu muzycznego dyskursu z logiką percepcji, przy równoczesnym umożliwieniu do swobodnego rozwoju modeli, które wynikają z formuły. Z perspektywy psychologii poznawczej w takim przypadku pamięć musi „na nowo złożyć wydarzenia dźwiękowe” w stałej dialektyce między wydarzeniami już razem powiązanymi a wydarzeniami ciągle „przeplatającymi się” między sobą. Długie cisy między każdą nową sytuacją percepcyjną pozwalają

³⁶ „The formula is more than a leitmotif or a psychological profile, more than a theme that can be developed further or a generative series: the FORMULA is the matrix and plan of the micro- and macro-form, while, at the same time, it is the psychic shape and the image of the vibrations of a supra-mental manifestation”. Por.: K. Stockhausen, *Texte zur Musik 1977-1984: Komposition 5*, „Multiformale Music”, wydanie i słowo wstępne Ch. von Blumröder, Kolonia, Verlag M. DuMont Schauberg 1989, s. 667.

³⁷ Por.: Tekst programu, napisanego w grudniu 1977 roku, do koncertu w *Hans-Rosbaud-Studio* w Baden-Baden, w czasie którego 3 lutego 1978 roku pierwszy raz wykonano *Jubiläum*, a orkiestrą symfoniczną dyrygował sam Stockhausen. O formule do *Inori*, we wstępie do partytury, kompozytor napisał: „The ur-gestalt – the formula – of INORI is, at the same time, the form scheme of the large form,” and, „all measurements and relationships in the large form are a projection of the ur-gestalt”. Por.: K. Stockhausen, *Inori*, Kürten, Stockhausen-Verlag 1983, s. xx.

pamięci za każdym razem „odbudować” mentalną reprezentacją bezpośrednio poprzedzającego doświadczenia percepcyjnego i dokonać jego syntezy z całością utworu od jego początku. Ostatecznie gęstość zauważalnych informacji wzrasta z każdą następną częścią, co jednak nie wywołuje dezorientacji percepcyjnej. Poza różnymi typami pamięci, przewidywania warunkowe o *Inori* mogą także powstawać z odmiennych reprezentacji mentalnych. Jest to spowodowane różnicami w dokładności stosowanych przez słuchaczy heurystyk przewidywania. W kontekście teorii ITPRA można wnioskować, że percepcja *Inori* i związane z nią przeżycie estetyczne w sposób szczególny pozostają uzależnione od pamięci echoicznej i epizodycznej³⁸. Sytuacja percepcyjna towarzysząca słuchaniu omawianego utworu aktywuje przede wszystkim system „odpowiedzi prognozy/przewidywania” (*prediction response*) i jego funkcje biologiczne. Percepcję tej muzyki organizuje wszechobecny tzw. efekt przewidywania (*prediction effect*), będący tendencją do doświadczania przewidywanych obrazów dźwiękowych jako pozytywnych, a nieprzewidywalnych jako negatywnych.

Wśród wielu strategii twórczych Luigiiego Nono (jednego z reprezentantów drugiego pokolenia kompozytorów szkoły darmsztadzkiej) wyróżnia się szczególne uwrażliwienie na wymiar przestrzenny muzyki, któremu kompozytor przypisywał nie tyle rolę elementu estetycznego w muzyce, ile traktował go jako funkcjonalny środek służący do przekazywania słuchaczom określonej treści (*message*). Nono wierzył, że współczesna mu technologia dostarcza zarówno nowych możliwości w instrumentacji muzyki, jak i stanowi nową technikę muzyczną zdolną wzbogacić współczesne utwory o element potrzebny do tego, by za jego pomocą wywrzeć wpływ na współczesną rzeczywistość³⁹. Przykładem takiego impulsu twórczego może być *La Fabbrica Illuminata* z 1964, kompozycja wyrażająca potępienie dla kapitalistycznego wyzysku. Na taśmie zgromadzono różnorodny materiał dźwiękowy (odgłosy maszyn i pracującej fabryki w Genui, głosy pracowników oraz wstępnie nagrane partie sopranowe – zarówno mówione, jak i śpiewane). Ten materiał został przestrzennie zaaranżowany z wykorzystaniem czterech kanałów transmisji w porządku pozwalającym odwzorować słuchaczowi oryginalną przestrzeń dźwiękową fabryki. Społeczny wymiar opisanej tu strategii miał obudzić w słuchaczu świadomość problemów społecznych związanych z warunkami pracy robotników. Można więc przypuszczać, że w tym przypadku percepcja estetyczna utworu łączy się z wartościami etycznymi, a oczekiwania słuchacza kształtują się dynamicznie. Szczególne uwrażliwienie Nono na postrzeganie świata dźwiękowego⁴⁰

³⁸ Najogólniej rzecz ujmując, pamięć echoiczna jest krótkotrwałą pamięcią sensoryczną, która wrażenia dźwiękowe utrzymuje przez około sekundę, a pamięć epizodyczna jest pamięcią autobiograficzną, a więc taką, która magazynuje poszczególne zdarzenia z przeszłości.

³⁹ To przekonanie wiąże się z charakterystyczną dla Nono postawą podkreślającą konieczność społecznego zaangażowania się kompozytora w bieżącą rzeczywistość.

⁴⁰ W wywiadzie z 3 grudnia 2000 roku w Rzymie z Olivier Mille powiedział m.in.: „(...) types of sounds, types of (sound) arrival and departure like this kind of ostinato you hear from a very distant siren... sometimes when it's foggy you hear the bells from the various islands. Like a constant 'dong, dong' which creates endless magical sound-fields... this leads to the need to develop one's listening skills to a much higher level in order to catch even these sounds... there's variety of sounds and variety of qualities... and the combination, the composition in space, on the water, of walls and reverberations... this, in my opinion, creates a way of thinking music that is totally different from 'technical music' or

sprokowało kompozytora do wzbogacenia doświadczeń i wiedzy w zakresie akustyki i muzyki elektroakustycznej w Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestfunks we Fryburgu. Te doświadczenia znalazły swą implementację w dziele zajmującym w twórczości kompozytora szczególne miejsce – operze z 1984 roku, *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*. Znamienny podtytuł opery – „Tragedia słuchania” – sugeruje estetyczny i strategiczny cel kompozycji. Fabularny przebieg dzieła oraz przyczynowo-skutkowy rozwój akcji dramatycznej jest tu zastąpiony obrazami dźwiękowymi, u podstaw których leżą rozbudowane strategie projekcji i transformacji szeroko rozumianego materiału dźwiękowego (fragmentaryczny tekst słowny oddziałuje przede wszystkim fonemicznie, a nie semantycznie, natomiast brzmienia instrumentalne formują szeroki wachlarz wzorów powierzchniowych: od ostrych, punktowych klasterów do oddynamizowanych układów linearnych). Makrostruktura tego utworu tworzy wielowarstwową całość, w której słuchacz postrzega nagromadzenie lub rozrzedzenie różnorodnych wzorów powierzchniowych, dystrybuowanych w przestrzeni wysokościowo-czasowej na zasadzie kontrastu vs. zgodności, kontinuum vs. rozczłonkowania. Nono w swojej refleksji nad brzmieniem w muzyce wyróżnił dwa typy mobilności dźwięku: wewnętrzny – który odniósł do percypowanych rzeczywistych zmian w dźwięku generowanym bezpośrednio na instrumencie oraz wynikających z zastosowanej techniki gry i odległości źródła dźwięku od mikrofonu, a także zewnętrzny – będący efektem wzmocnień dźwięku, stosowania tzw. *live electronic* (żywa muzyka elektroniczna), a przede wszystkim wynikający z projekcji dźwięku w przestrzeni w czasie jego konkretnej realizacji. Obydwa rodzaje mobilności dźwięku są też wykorzystane w *Prometeo*... Nawiązując do teorii przestrzeni dźwiękowej Hermanna von Helmholtza, Nono podkreślał, że postrzeganie przestrzeni w czasie słuchania muzyki opiera się na opóźnieniu fazy percypowanych dźwięków i w tym sensie wiąże się z czasem. Przestrzeń naszego środowiska, która może być „odczytana” przez jej ulotne ujrzenie, wymaga w czasie słuchania muzyki określonego trwania i dlatego jej rozumienie okazuje się bardziej skomplikowanym składnikiem obrazu dźwiękowego. Wspomniane powyżej strategie twórcze aktywują u słuchacza oczekiwania, które teoria IT-PRA klasyfikuje jako „zgodne z rzeczywistością” (*veridical*) oraz „dynamiczne” (*dynamic*). Słuchacz tylko w niewielkim stopniu może formować oczekiwania „schematyczne” (*schematic*) czy też „świadome” (*conscious*), gdyż mentalna reprezentacja muzyki Nono, nawet w przypadku doświadczonego słuchacza, nie wynika z jego ogólnej wiedzy o tym, w jaki sposób zdarzenia dźwiękowe typowo się rozwijają. Percepcja estetyczna takiej muzyki determinowana jest systemami reakcji „oceny” i „przewidywania”, u podstaw których znajdują się obrazy dźwiękowe kształtowane z cech wrażeńowych słuchanej muzyki.

Chociaż Iannis Xenakis odwiedził Darmstadt tylko w 1972 roku, to jego postawa artystyczna w pełni wpisuje się w wizję i tendencje bliskie kompozytorom postwebernowskim. Hołdując intelektualnej genezie procesu twórczego, Xenakis

‘academic music’ and (requires) a true perception of music as an element of life, of the ear, of the soul... that magic... the true mystery of this Venetian space (...)”, Wenecja, Archiwum Luigi Nono.

tworzył muzykę bezpośrednio wykorzystując pochodzące z probabilistyki⁴¹ narzędzia matematyczne. Punktem wyjścia dla jego idei było przekonanie, że słuchacz percypujący muzykę serialną doświadcza tylko jej statystycznych aspektów i dlatego lepszą strategią w kształtowaniu struktur muzycznych byłoby posługiwanie się logiką probabilistyczną⁴². Xenakis twierdził, że komponowanie muzyki z wykorzystaniem matematycznej logiki i narzędzi należy wiązać z „(...) nadrzędną potrzebą rozważania dźwięku/brzmienia i muzyki jako zasobu o ogromnym potencjale, w którym wiedza o prawach myśli oraz strukturowane kreacje myśli mogą znaleźć całkowicie nowe medium materializacji”⁴³. Chodzi tu o zastosowanie strategii, której implementacja strukturowałaby muzykę według logiki stochastycznej. Zwrócenie się do nauki, konkretnie do matematyki, było wyrazem – zaobserwowanej przez kompozytora – potrzeby osiągnięcia uniwersalizmu strukturalnego i abstrakcji. Jednak, co charakterystyczne, Xenakis nie traktował siebie jako naukowca, twierdził wręcz, że nauki ścisłe są dla niego zaledwie narzędziem do zrealizowania – już ze swej natury nienaukowych – twórczych idei i aspiracji. Według kompozytora jego idee zrodziły się z intuicji, którą rozumiał jako pewien rodzaj wizji⁴⁴. Wprowadzenie matematyczne i symboliczne prekompozycyjne zasady nie są bezpośrednio odnajdywane w muzyce Xenakisa, to jednak z pewnością stanowią one podstawę dla jej intelektualnej konstrukcji. Implementacja takiej strategii twórczej zakłada stosowanie probabilistycznych/stochastycznych praw do tworzenia makrostruktury dzieła oraz do dystrybuowania w nim dźwięków. Do bieżącego rozmieszczenia dźwięków, ukazywania się fraz i ustanowienia czasów trwania poszczególnych dźwięków, kompozytor korzystał także z matematycznej teorii zbiorów, a ponadto metody określonej przez Xenakisa jako *arborescencyjna* czy też z teorii *sita* (*sieve*), które łączył z zasadą „złotego podziału/proporcji”. Celem dokładniejszego uchwycenia istoty jego strategii twórczych należałoby również wskazać, że w kompozycjach stochastycznych różne aspekty muzycznego brzmienia (np. wysokość, poziom dynamiczny czy barwa) są traktowane autonomicznie, a do ich organizacji Xenakis wykorzystywał dystrybucje prawdopodobieństwa. W ten sposób każdy aspekt był opracowywany indywidualnie, a rezultaty tych manipulacji mogły być na nowo zintegrowane w celu uformowania muzycznej konstrukcji. Muzyka stochastyczna polega na indeterminizmie, natomiast struktury muzyczne, konstruowane w oparciu o matematyczną teorię grup, organizują uprzednio

⁴¹ „In 1954, I introduced probability theory and calculus in musical composition in order to control sound masses both in their invention and in their evolution. This inaugurated an entirely new path in music, more global than polyphony, serialism or, in general, ‘discrete’ music [...] But the laws of probability that I use are often nested and vary with time which creates a stochastic dynamics which is aesthetically interesting”. Por.: I. Xenakis, *Formalized Music: Thought and Mathematics in Music*, Pendragon Press, Nowy Jork 1992, s. 255-256.

⁴² Według Hurona, najnowsze eksperymenty – obszernie przez niego relacjonowane – potwierdzają wyłaniające się – zdaniem Autora – przyzwolenie dla wiedzy statystycznej (*statistical learning*). Por.: D. Huron, dz. cyt., s. 59-72.

⁴³ „(...) the overriding need to consider sound and music as a vast potential reservoir in which a knowledge of the laws of thought and the structured creations of thought may find a completely new medium of materialization”. Por.: I. Xenakis, dz. cyt., s. ix.

⁴⁴ „Scientific thought is only a means with which to realize my ideas, which are not of scientific origin. These ideas are born of intuition, some kind of vision”. Por.: B. A. Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*, Faber and Faber, London 1996, s. 47.

zdeterminowane elementy według określonego porządku. Teoria grup w muzyce Xenakisa służy, przede wszystkim, do strukturywania zbiorów permutowanych elementów, którymi mogą być wysokości, czasy trwania, sposoby artykulacji czy rejestry. Przez stosowanie teorii *sita* (sieve) kompozytor próbował osiągnąć strukturalny uniwersalizm. Według Xenakisa teoria ta pozwala na rekonstruowanie wszystkich istniejących skal po to, aby móc „wymyślać” nowe. W tym kontekście należy ją traktować jako metodę tworzenia serii wysokości lub rytmów w oparciu o formułę⁴⁵ działającą jak rodzaj filtra, dzięki któremu są tworzone struktury symetryczne⁴⁶. Natomiast idea *arborescencji* umożliwia komponowanie metodą odnoszącą się do przyczynowości, powtarzalności i konsekwentnej zmiany, w wyniku czego muzyka nie traci jednak swej ciągłości. Idea ta zrodziła się z przekonania Xenakisa o tym, że jakakolwiek krzywa może „się reprodukować”, co prowadzi ostatecznie do uzyskania kształtu krzaka lub drzewa (czyli *kształtu arborescencyjnego*). Kształt wynikający z reprodukcji, w dalszym etapie stosowanej strategii, umieszcza się w przestrzeni wysokości i/ lub czasu. Xenakis dopuszczał też jego transformacje w muzyce poprzez rotację (uwzględniając możliwości rotacji pod dowolnym kątem), inwersję, retrogradację lub ich kombinacje⁴⁷.

Efekt implementacji wyżej wspomnianych strategii można prześledzić m.in. w *Evyrali* z 1973 roku, kompozycji fortepianowej, w której Xenakis po raz pierwszy zastosował *arborescencje*. Osiem głosów konstytuujących brzmienie tego utworu, często prowadzonych w najwyższym i najniższym rejestrze fortepianu, kompozytor rozmieścił w partyturze na czterech systemach jednocześnie, stosując polifoniczną technikę prowadzenia głosu. *Arborescencja* – bazowa struktura utworu – oraz „złoty podział” determinują różne wzory powierzchniowe *Evyrali*. Są nimi: fala (ukazująca się, gdy wszystkie głosy poruszają się w tym samym kierunku), blok (tworzony przez statyczne akordy, których obecność nagle zatrzymuje „przepływ” *arborescencji* lub fal) oraz rozproszone w przestrzeni wysokościowo-czasowej dźwięki i momenty ciszy. Charakter stosowanych tu *arborescencji* nie jest stabilny we wszystkich fragmentach utworu. W *Evyrali* pojawiają się odcinki z zarówno dłuższymi, bardziej gęstymi i skomplikowanymi *arborescencjami*, jak i z krótszymi odznaczającymi się prostszą konstrukcją. Natomiast bloki są tworzone z akordów, które składają się z głosów o dźwiękach: nieregularnie pojawiających się lub pominiętych oraz stałych, ale ze zmienionym rytmem. Krótkie frazy powstają z dźwięków rozproszonych lub wówczas, gdy poszczególne głosy oraz całościowe struktury nie tworzą form opisanych powyżej. W ten sposób wzory powierzchniowe są rezultatem stosowania reguł niezależnych od logicznych zasad struktury bazowej.

⁴⁵ Koncepcja tworzenia „serii wysokości lub rytmów” przy zastosowaniu „formuły” przez Xenakisa, mimo zbieżności terminów, nie ma nic wspólnego z powyżej charakteryzowaną koncepcją tworzenia „serii” i ideą „formuły” Stockhausena.

⁴⁶ „In music, the question of symmetries (spatial identities) or of periodicities (identities in time) plays a fundamental role at all levels: from a sample in sound synthesis by computers, to the architecture of a piece. It is thus necessary to formulate a theory permitting the construction of symmetries which are as complex as one might want, and inversely, to retrieve from a given series of events or objects in space or time the symmetries that constitute the series. We shall call these series ‘sieves’”. Por.: I. Xenakis, dz. cyt., s. 268.

⁴⁷ Por.: B. A. Varga, dz. cyt., s. 88-89.

Rozważając efekt percepcyjny *Evryali*, trzeba pamiętać, że kontrast w muzyce ma ogromny wpływ na kształtowanie się mentalnych reprezentacji słuchowych utworu. Istnieje wiele sposobów na jego wywołanie. W przypadku utworu Xenakisa istotna jest świadomość każdej polifonicznej linii. Dokładne percypowanie jednego głosu, a następnie jeszcze innego czy też, ostatecznie, dodawanie jednego głosu ponad innym okazuje się tu ważne ze względu na fakt, że struktura polifoniczna w utworze Xenakisa nie jest konstruowana w konwencji pianistycznej tylko jest budowana matematycznie. W obrazie dźwiękowym tak skomponowanej muzyki formuje się, m.in. tzw. melodia chimeryczna (*chimeric melody*)⁴⁸, dla której podstawą tworzenia się są sekwencje wysokości wynikające z połączenia np. dwóch różnych melodycznych „gałęzi drzewa”. Powtarzane dźwięki w ramach bloków akordowych także nie wykazują regularnej organizacji, która mogłaby być percypowana dzięki muzycznej intuicji, ale są konstruowane matematycznie. Odnośnie do oczekiwań powstających w czasie słuchania *Evryali* można także zauważyć aktywowanie się biologicznej funkcji „odpowiedzi napięcia”, ujawniające się bezpośrednio przed oczekiwanym zdarzeniem. Opóźnienie oczekiwanego zdarzenia ma wpływ na przedłużenie okresu napięcia. Taki efekt da się osiągnąć za pomocą zwykłych pauz, stosując wolniejsze tempo lub za pomocą stopniowego spowolnienia przebiegu dźwiękowego. Gdy zdarzenie w końcu pojawi się, wówczas u słuchacza często zwiększa się poczucie przyjemności. Wydłużenie okresu napięcia to taki element strategii kompozytorskiej, który wywołuje największy efekt, gdy wzór powierzchniowy jest bardzo stereotypowy lub wręcz banalny. Występujące w utworze powtórzenia prowadzą do efektu przewidywania, ale mogą również u słuchacza spowodować nieświadome przyzwyczajenie wobec percypowanych zdarzeń dźwiękowych lub nawet świadome nimi znudzenie. Wynika stąd, że jakiegokolwiek naruszenie oczekiwania wobec przyszłych zdarzeń dźwiękowych prowadzi do takiego zjawiska percepcyjnego, które Huron określa jako kontrastową wartościowość (*contrastive valence*, wartościowość rozumianą tu jako pozytywną lub negatywną jakość emocji)⁴⁹, choć również może wywołać u słuchacza negatywne emocje ujawniające się poprzez irytację.

Stąd zbyt duża niezgodność między oczekiwaniami słuchaczy wobec utworu a ich bieżącymi doświadczeniami percepcyjnymi aktywuje „odpowiedź oceny” (*appraisal response*), w wyniku której słuchacz traktuje przebieg dźwiękowy *Evryali* jako „dziwny” i stopniowo zaczyna oczekiwać zdarzeń nieoczekiwanych. W ujęciu Hurona jest to tzw. oczekiwanie paradoksalne (*paradoxical expectation*)⁵⁰. Wszystkie wyżej wspomniane efekty są kształtowane w bezpośrednim doświadczeniu percepcyjnym, skutkiem czego słuchacz kształtuje dynamiczne oczekiwanie (*dynamic expectation*)⁵¹ wobec muzyki, podporządkowane jedynie stochastycznym ekspozycjom.

⁴⁸ Por.: D. Huron, dz. cyt., s. 411.

⁴⁹ „Contrastive valence – a conjecture that the hedonic value of an experience is amplified when preceded by a contrasting hedonic state”. Por. tamże, s. 412.

⁵⁰ Tamże, s. 417.

⁵¹ Tamże, s. 413.

W *Hermie* z 1961 roku na fortepian solo główną strategią twórczą Xenakisa jest zastosowanie teorii *sita*. Traktując wszystkie dźwięki wydobywane na standardowej klawiaturze fortepianu jako uniwersalny zbiór wysokości, kompozytor tworzy z nich trzy podzbiory wysokości, które następnie poddaje określonym transformacjom matematycznym. Xenakis stosuje typowe działania algebraiczne na zbiorach (suma, iloczyn, różnica czy dopełnienie zbiorów), wzajemne związki między zbiorami (np. równość) a także reguły logiki matematycznej (np. implikacja). Jak sam wskazuje w przedmowie do utworu „cały utwór ma być odtworzony bez akcentów, a kreski taktowe mają służyć jedynie jako podział w czasie”⁵². Poszczególne wysokości ukazują się losowo bez preferencji co do wyboru rejestru, a w wymiarze czasowym każda z wysokości pojawia się w przypadkowo przypisanym jej momencie czasu. Wprowadzenie stochastycznych procedur ma na celu zapewnić taki efekt kompozycyjny, by nie powstawały jakiegokolwiek wzory melodyczne czy harmoniczne. Zbiory wysokości w *Hermie* odzwierciedlają dwa równania zamieszczone na ostatniej stronie partytury utworu. Natomiast podstawowy plan formalny tej kompozycji bazuje na dystrybucji zbiorów w dwóch płaszczyznach, przy czym każda z nich reprezentuje wyżej wspomniane równanie i dzieli się na dwa odmienne poziomy dynamiczne.

Jednakże nawet doświadczony słuchacz nie jest w stanie percepcyjnie uchwycić dużego harmonicznie amorficznego zbioru wysokości, poddawanego jedynie stochastycznej ekspozycji. *Herma* jest przykładem takich działań kompozytora, które prowadzą do pewnej sprzeczności między techniczną stroną strategii twórczej a jej percepcyjnym efektem, czyli obrazem dźwiękowym. W kontekście teorii ITPRA można wskazać na kilka specyficznych efektów percepcyjnych, aktywnych się w mentalnej organizacji powstających obrazów dźwiękowych. Przede wszystkim świadome słuchanie *Hermie* prowadzi do kształtowania się oczekiwań zgodnych z rzeczywistością (*veridical expectation*), czyli takich, które wynikają z wiedzy o poznanej wcześniej sekwencji zdarzeń dźwiękowych. Są to oczekiwania powiązane z pamięcią epizodyczną. Ponadto percepcja utworu wywołuje rodzaj statystycznego uczenia się (*statistical learning*). Jego podstawą jest częstotliwość pojawiania się poszczególnych zdarzeń dźwiękowych lub siła korelacji dwóch lub więcej zdarzeń. Słuchacz doznaje ponadto przeczucia (*premonition*), czyli dalekosiężnego uczucia przewidywania. Stochastyczne procedury udaremniają także słuchaczowi możliwość wydedukowania jakiegokolwiek regularności metrycznej (*contrametric strategy*). Percepcja estetyczna tego utworu odnosi się więc głównie do poruszenia emocjonalnego i intelektualnego słuchacza.

Powyższa refleksja o percepcji muzyki i jej percepcji estetycznej oczywiście nie wyczerpuje problematyki. Ledwo naszkicowane implementacje tylko wybranych strategii mogą jednak potwierdzić tezę o istnieniu ścisłego związku między percepcją estetyczną muzyki a całym szeregiem mechanizmów poznawczych, które – w efekcie stosowania konkretnych strategii twórczych przez kompozytorów – uaktywniają się w czasie jej słuchania. Wydaje się, że kompozytorzy

⁵² „The whole piece is to be played without accents, the bar-lines serving merely as division in time”.
Pr.: I. Xenakis, *Herma*, Boosey & Hawkes, London 1967.

„postwebernowscy” mieli świadomość, iż swoją muzyką „fundują” słuchaczom poważne wyzwanie i pewnie dlatego tak skrupulatnie dbali też o jej poznanie pozadźwiękowe.

Justyna Humięcka-Jakubowska: Implementation of Creative Strategies and Perceptive Listener's Expectation

Conscious listening to music requires its perception, which in psychology is characterised as a certain set of psychic processes, that lead to the recognition, organize, synthesize and impart meanings of an audibly perceptible sound shapes. They result from the composer's auditory representations, which in turn reflect his thoughts about the musical work and influence the shape of the perceptual representations arising in the mind of the listener. There is a direct correlation between the physical musical material – in nature – and psychic processes induced at the time of the creation of music by composer and present also in the listener. Composers of Darmstadt School often took the attitude of scientists. The understanding of music as a pure flow, the researching of connection between frequency and duration of sound, the expanding one moment, the creation a continuum built on endless micro-transformations, these are characteristics of their wide range of different creative strategies. This favours the creation of complex auditory images. Aesthetic perception takes place in direct contact with the music and it relies on “the way of reading”, “the peculiar understanding” of the musical work. In the case of music created in Darmstadt School, “the way of reading” is hampered by the variability of auditory images and the consequently hindered categorisation and schematisation, which constitute a problem for the listener per se, but they do not effect negatively on the forming of the mental representation of a given work in the composer's mind. If the composer's mental representations of the configuration of the auditory ideas and the listeners' mental representations of the configuration of the sound images are largely similar, then we can speak of a similarities in “the peculiar understanding” of the musical work. One can be linked the different creative strategies and the certain types of listener's expectation, arising at the time of music listening to.

Piotr Podlipniak

Specyficzność doświadczenia muzyki tonalnej w świetle współczesnych poglądów na adaptacyjność muzyki¹

Dla wielu ludzi doświadczenie muzyki wydaje się mieć szczególny charakter nieporównywalny z żadną inną formą poznania ludzkiego. Owo poczucie wyjątkowości wiąże się być może z nieodłącznym przeżyciem emocjonalnym towarzyszącym słuchaniu i wykonywaniu muzyki. Jego intensywność – nierzadko połączona z różnymi formami reakcji afektywnej² – w skrajnych przypadkach może prowadzić do odmiennych stanów świadomości, podobnie jak podczas przeżywania zjawiska rytmicznego porwania³. A może poczucie szczególności zawdzięczamy wrażeniu muzycznej narracyjności, które pozbawione jest jednak wyraźnych odniesień do znaczeń podobnych do tych, jakie przekazywane są za pomocą mowy, co powoduje, że nie potrafimy porównać tego doświadczenia z żadnym innym. Ponadto wydaje się, że wrażenie narracyjności towarzyszące słuchaniu muzyki w pewien sposób uzależnione jest od zgodności danego przebiegu muzycznego z określonymi regułami organizacyjnymi⁴, których niedotrzymanie pociąga za sobą intuicyjne poczucie błędu, podobnie jak w przypadku złamania reguł gramatycznych w języku ojczystym⁵. Wrażenia tego nie da się porównać z doświadczeniem żadnej ze sztuk wizualnych, choć muzyka w tradycji Zachodu traktowana jest bez wątpienia także jako rodzaj sztuki. Do prawdopodobnych przyczyn wrażenia wyjątkowości doświadczenia muzycznego można również zaliczyć specyficzny i silny związek muzyki z ruchem. Wszystkie wymienione tu intuicje zdają się, co więcej, odnosić nie tyle do zjawisk lokalnych – ograniczonych swym zasięgiem geograficznym, kulturowym, czy historycznym – ile globalnych, stanowiących rodzaj ogólnoludzkiej własności przeżycia muzyki.

Muzyka, a przynajmniej niektóre aspekty zjawisk ujmowanych w językach indoeuropejskich tym terminem⁶, jest obecna we wszystkich znanych dziś kultu-

¹ Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki nr NN105 010140.

² Chyba najbardziej powszechną formą takiej reakcji są dreszcze zaświadczone nie tylko relacjami słuchaczy, lecz także badaniami rejestrującymi zmiany fizjologiczne towarzyszące słuchaniu wybranych przez osoby badane szczególnie dla nich przyjemnych fragmentów muzycznych (por. np. A. J. Blood, R. J. Zatorre, „Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated with reward and emotion”, w: *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 98, 2001, s. 11818-11823).

³ J. Becker, *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*, Indiana University Press, Bloomington 2004, s. 127-129.

⁴ F. Lerdahl, R. Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, MIT Press, Cambridge 1983.

⁵ Por. N. Chomsky, *O naturze i języku*, przeł. J. Lang, Wydawnictwo Axis, Poznań 2005, tytuł oryg. *On Nature and Language*, (2002), s. 9-27; S. Pinker, *The Language Instinct*, Allen Lane, London 1994.

⁶ Nieprzekładalność pojęcia ‘muzyka’ oraz brak odpowiedników tego terminu w wielu językach były często kluczowymi argumentami zwolenników relatywnej koncepcji muzyki (por. np. C. Dahlhaus, H. H.

rach⁷. Fakt ten oraz wiedza na temat istotnego miejsca muzyki w życiu większości społeczeństw pozwoliły traktować niektóre przejawy aktywności muzycznej jak przykłady ludzkich uniwersaliów⁸. Sugestie, jakoby muzyka mogła być obok religii częścią natury ludzkiej⁹, pojawiły się nawet w środowisku etnomuzykologów, które zwykle skłonne jest podkreślać odmienność i nieprzystawalność zjawisk kulturowych obserwowanych wśród różnych etnosów. Także trudności z ustaleniem początków muzyki oraz niezwykle stare świadectwa obecności instrumentów muzycznych w społecznościach ludzkich plejstocenu¹⁰ skierowały uwagę badaczy na możliwe naturalne źródła muzykalności człowieka. Wbrew powszechnie panującemu przekonaniu jakoby muzyka była jednym z wielu wynalazków ludzkości, najpierw w środowisku przyrodników, a później także humanistów zaczęto poszukiwać świadectw przemawiających za tezą o adaptacyjnym charakterze muzyki¹¹. Prawdziwość tej tezy pozwoliłaby na uznanie wymienionych wcześniej intuicji o specyficzności doświadczenia muzycznego za prawomocne.

Według psychologów ewolucyjnych, nawiązujących do licznych ustaleń najpierw etologii człowieka¹², a później niestłusznie okrytej złą sławą socjobiologii¹³, liczne specyficznie ludzkie powszechne zachowania i skłonności interpretować należy jako wynik istnienia pewnych wrodzonych własności poznawczych umysłu człowieka ukształtowanych, podobnie jak szereg specyficznie ludzkich cech fizycznych, w trakcie procesu specjacji *Homo sapiens*¹⁴. W ramach dominującego dziś poglądu o modułowej organizacji umysłu¹⁵ owe wrodzone własności możliwe są dzięki istnieniu modułów mózgowych wyspecjalizowanych w przetwarzaniu określonych rodzajów informacji. Choć kwestia zakresu

■ Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, przeł. D. Lachowska, PIW, Warszawa 1992, tytuł oryg. *Was ist Musik?* (1985)) głoszącej, że muzyką może być wszystko, co tylko dana kultura, grupa społeczna czy środowisko ludzkie uzna za muzykę (S. Brown, B. Merker, N. L. Wallin, „An Introduction to Evolutionary Musicology”, w: *The Origins of Music*, red. N. Wallin, B. Merker, S. Brown, MIT Press, Cambridge 2000, s. 3-24).

⁷ W. Suppan, *Der musizierende Mensch. Eine Anthropologie der Musik*, Schott, Mainz – London – New York – Tokyo 1984, s. 155.

⁸ D. E. Brown, *Human Universals*, McGraw-Hill, New York 1991; D. E. Brown, „Human Universals”, w: *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*, red. A. R. Wilson, F. C. Keil, Cambridge University Press, Cambridge-London 1999, s. 382-384.

⁹ J. Blacking, *How musical is man?*, University of Washington Press, Seattle 1973.

¹⁰ Za najstarsze, niebudzące wątpliwości instrumenty muzyczne uważa się dziś kościane flety znalezione na terenie obecnych Niemiec (F. d'Errico, Ch. Henshilwood, G. Lawson, et al., „Archaeological Evidence for the Emergence of Language, Symbolism, and Music-An Alternative Multidisciplinary Perspective”, w: *Journal of World Prehistory*, 17/1, 2003, s. 1-70).

¹¹ Por. J. Roederer, „The search for a survival value of music”, w: *Music Perception*, 13, 1984, s. 350-56; P. M. Gray, B. Krause, J. Atema, et al., „The Music of Nature and the Nature of Music”, w: *Science*, 291(5), 2001, s. 52-54; B. G. Lewman, „The Genesis of Music and Language”, w: *Ethnomusicology*, 36/2, 1992, s. 147-70; G. Miller, „Evolution of Human Music through Sexual Selection”, w: *The Origins of Music*, red. N. Wallin, B. Merker, S. Brown, MIT Press, Cambridge 2000, s. 329-360; S. J. Mithen, *The Singing Neanderthals: the Origins of Music, Language, Mind and Body*, Harvard University Press, Cambridge 2006; I. Peretz, „The Nature of Music from a Biological Perspective”, w: *Cognition*, 100, 2006, s. 1-32.

¹² I. Eibl-Eibesfeldt, *Der vorprogrammierte Mensch: das Ererbte als bestimmender Faktor im menschlichen Verhalten*, Orion-Heimreiter Verlag, Kiel 1985.

¹³ E. O. Wilson, *Socjobiologia*, przeł. M. Siemiński, Zysk i S-ka, Poznań 2000, tytuł oryg. *Sociobiology. The New Synthesis* (1975).

¹⁴ J. Tooby, L. Cosmides, „The Psychological Foundations of Culture”, w: *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*, red. J. Barkow, L. Cosmides, J. Tooby, Oxford University Press, New York 1992, s. 19-136.

¹⁵ J. A. Fodor, *The Modularity of Mind*, MIT Press, Cambridge 1983.

wpływu czynników genetycznych na kształtowanie poszczególnych modułów jest obecnie przedmiotem licznych dyskusji¹⁶, to specjalizacja niektórych obszarów mózgowia w przetwarzaniu określonych cech bodźców nie budzi dziś wątpliwości. Problem genetyki owej specjalizacji nabiera jednak szczególnego znaczenia, kiedy przedmiotem rozważań staje się kwestia adaptacyjności zjawiska, będącego częścią kultury człowieka.

Dobrym przykładem tego problemu jest kwestia adaptacyjności języka naturalnego. Popularna dziś teza o istnieniu tzw. „instynktu językowego”¹⁷, czyli zestawu wrodzonych zdolności do nabywania i posługiwania się językiem naturalnym pociąga za sobą twierdzenie, że język stanowi biologiczną adaptację naszego gatunku. Na poparcie tej tezy przywołuje się obserwacje genetycznie uwarunkowanych deficytów językowych – różnych odmian afazji¹⁸, istnienie tzw. „mózgowego narządu mowy” – obszarów mózgowia wyspecjalizowanych w przetwarzaniu bodźców językowych¹⁹, istnienie okresów krytycznych w nabywaniu przez dzieci umiejętności językowych²⁰ oraz wiele innych. Z perspektywy jednak obserwowanej różnorodności języków świata wiele elementów języka cechuje się specyfiką kulturową i zależy wyłącznie od międzypokoleniowej wymiany informacji kulturowej. Ów komponent kulturowy stanowi niewątpliwie rodzaj wynalazku danej grupy społecznej, decydującego o specyfice języka narodowego czy grupy języków i powoduje, że języki w istotnym stopniu różnią się między sobą. Mimo ogromnej różnorodności języków, przynależność danego zjawiska do kategorii języka naturalnego nie budzi żadnej wątpliwości. Wszystkie języki służą komunikacji, posiadają czasowniki, rzeczowniki, rządzą się regułami gramatycznymi itd. Rozpoznanie języka jako zjawiska należącego do jednej kategorii nie jest zresztą zadaniem wyłącznie teoretycznym, zarezerwowanym dla refleksji naukowej. Każde zdrowe dziecko, jeśli tylko ma kontakt z mówiącymi dorosłymi²¹, dyskryminuje intuicyjnie fonemy języka ojczystego, a jego umysł nie ma większych trudności z rozpoznaniem, które dźwięki otoczenia są mową, które zaś nie. Świadczy to niewątpliwie o uniwersalności i specyfice języka naturalnego, które są efektem istnienia skomplikowanej sieci interakcji pomiędzy informacją genetyczną rozwijającego się dziecka i docierającą do jego układu nerwowego informacją kulturową.

Czy muzyka, podobnie jak język naturalny, należy do tego rodzaju zjawisk? Czy możemy zaryzykować stwierdzenie, że specyficzność doświadczenia muzycznego

¹⁶ Por. A. Karmiloff-Smith, „Modularity”, w: *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*, red. R. Wilson, F. Keil, The MIT Press, Cambridge 1999, s. 558-560; E. Jablonka, M. J. Lamb, *Evolution in Four Dimensions: Genetic, Epigenetic, Behavioral, and Symbolic Variation in the History of Life*, The MIT Press, Cambridge 2005.

¹⁷ S. Pinker, *The Language Instinct*.

¹⁸ K. E. Watkins, N. F. Dronkers, F. Vargha-Khadem, „Behavioural Analysis of an Inherited Speech and Language Disorder: Comparison with Acquired Aphasia”, w: *Brain*, 125, 2002, s. 452-464.

¹⁹ N. Chomsky, dz. cyt.

²⁰ Tamże.

²¹ Ze względu na występowanie tzw. okresów krytycznych w nabywaniu języka ojczystego, dla rozwoju określonych umiejętności językowych konieczny jest kontakt dzieci z osobami mówiącymi. Znanych jest kilka przykładów dzieci, które nie były poddane ekspozycji żadnego języka, wśród nich przypadek Genie, która w 1960 r. została uwięziona w wieku 20 miesięcy przez swojego psychopatycznego ojca i przetrzymywana w całkowitej izolacji przez 10 lat czy przypadek żyjącego samotnie w lesie w początkach XIX wieku Victora, schwytanego w wieku 12 lub 13 lat (J. E. Dowling, *The Great Brain Debate. Nature or Nurture?*, Princeton University Press, New Jersey 2004, s. 64).

jest porównywalna ze specyficznością doświadczenia języka? Wydaje się, że mimo wielu różnic, muzyka pod wieloma względami przypomina język naturalny. Poza wspomnianą już powszechnością tej sztuki, podobnie jak w przypadku mowy, dzieci zdają się w sposób intuicyjny rozpoznawać muzykę i często angażują się spontanicznie w śpiew oraz aktywność ruchową w odpowiedzi na niektóre bodźce muzyczne. Co więcej już u kilkudniowych niemowląt obserwuje się preferencje wobec niektórych cech muzycznych takich jak konsonanse²². Wprawdzie nie ustalono do tej pory istnienia okresów krytycznych²³ dla żadnych zdolności muzycznych²⁴, w rozwoju muzycznym człowieka zaobserwowano jednak pewną sekwencyjność nabywania określonych umiejętności, stanowiącą, jak się wydaje, regułę rozwojową²⁵. Podobnie jak w przypadku języka, spostrzeżono odrębność przetwarzania przez układ nerwowy człowieka niektórych własności muzycznych takich jak: tonalność, kontur melodyczny, interwały wysokościowe, rytm czy zjawiska metryczne²⁶. Rozpoznano nawet analogiczne do afazji wrodzone zaburzenia poznawcze związane z przetwarzaniem bodźców muzycznych – amuzje²⁷. Pojawiły się też w literaturze naukowej liczne scenariusze ewolucji zdolności muzycznych u człowieka, wskazujące na możliwe korzyści ewolucyjne, jakie niesie ze sobą posiadanie tych zdolności²⁸.

Niestety w dotychczasowej dyskusji nad adaptacyjnością muzyki brakuje precyzyjnej odpowiedzi na pytanie, które zjawiska traktowane są jako muzyka, a które – nie. Z punktu widzenia współczesnego przedstawiciela kultury Zachodu, wśród zjawisk nazywanych muzyką znajdują się jednogłosowe piosenki, muzyka instrumentalna, śpiew wielogłosowy, muzyka na instrumenty perkusyjne o nieustalonej wysokości dźwięku, techno, śpiewy stadionowe, niektóre formy melorecytacji, chorał, rap, różne odmiany muzyki pozaeuropejskiej, kompozycje artystyczne zbudowane z dźwięków takich jak np. odgłosy żucia gumy²⁹ czy piłowania drewna, a nawet, w skrajnym przypadku z ciszy³⁰. Różnorodność wszystkich tych zjawisk podaje w wątpliwość sugerowaną naturalną jedność muzyki, podobną do językowej. O ile każda mowa składa się z fonemów, których cechami dystynktywnymi są własności barwowe dźwięku, o tyle nie wszystkie

²² N. Masataka, „Preference for Consonance over Dissonance by Hearing Newborns of Deaf Parents and of Hearing Parents”, w: *Developmental Science*, 9(1), 2006, s. 46-50.

²³ E. McMullen, J. R. Saffran, „Music and Language: A Developmental Comparison”, w: *Music Perception*, 21/3, 2004, s. 289-311.

²⁴ Wyjątek stanowi tu tzw. słuch absolutny – zdolność polegająca na identyfikacji konkretnej kategorii wysokości dźwięku na podstawie przechowywanego w pamięci długotrwałej wzorca lub wzorców tych kategorii przypisanych do nazw obowiązuających w danym systemie muzycznym. Zdolność ta z perspektywy ewolucyjnej nie może traktowana być jednak jako zdolność muzyczna, ponieważ systemy muzyczne o precyzyjnie określonych bezwzględnych wysokościach dźwięku i przypisanych im niezmiennych nazwach mają zbyt krótką historię liczoną w setkach, a nie dziesiątkach tysięcy lat, aby traktować ten czynnik kulturowy jako istotny element selekcyjny w procesie ewolucji.

²⁵ E. McMullen, J. R. Saffran, dz. cyt.

²⁶ I. Peretz, M. Coltheart, „Modularity of music processing”, w: *Nature Neuroscience*, 6, 2003, s. 688-691.

²⁷ I. Peretz, J. Ayotte, R. J. Zatorre, et al., „Congenital Amusia: A Disorder of Fine-Grained Pitch Discrimination. Case Study”, w: *Neuron*, 33, 2002, s. 185-191.

²⁸ Por. np. S. Brown, „The *Musilanguage* Model of Music Evolution”, w: *The Origins of Music*, red. N. Wallin, B. Merker, S. Brown, The MIT Press, London 2000, s. 271-300; S. J. Mithen, dz. cyt.

²⁹ Np. kompozycja Dietera Schnabla, *Maulwerke für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte*.

³⁰ Przykładem jest tu słynna już dziś kompozycja Johna Cage 4'33”.

wymienione tu przykłady zjawisk muzycznych zbudowane są z dźwięków o strukturze harmoniczej, umożliwiającej umysłom słuchaczy nadanie im kategorii wysokości, co zwykle kojarzone jest z muzyką. Aby można było uznać jakąś cechę zjawiska za warunek konieczny i wystarczający włączenia tego zjawiska do jednej kategorii – w tym wypadku kategorii „muzyka” – cecha ta musiałaby być zarówno wspólna dla wszystkich „przedstawicieli” tej kategorii, jak i charakterystyczna wyłącznie dla tej kategorii. Zatem samo wykorzystanie dźwięku jako budulca muzyki nie spełnia tych kryteriów, ponieważ z dźwięków zbudowane są także inne wytwory człowieka niebędące muzyką, takie jak: płacz, śmiech czy wreszcie wspomniana mowa. Rozpoznanie dźwięku przez nasz układ poznawczy nie wystarcza więc do kategoryzacji tego bodźca jako muzycznego. Popularna definicja muzyki jako „sztuki dźwięku”³¹ jest zatem niewystarczająca dla podjętych tu rozważań. Także organizacja dźwięków w czasie w wymienionych przykładach muzyki jest tak różna, że nie może być podstawą rozpoznania zjawiska jako „muzyka” przez nasz umysł.

Podobnie trudno dowieść jednorodności funkcjonalnej wszystkich zjawisk nazywanych muzyką. Podczas gdy każdy język naturalny stanowi rodzaj międzyludzkiego sposobu porozumiewania się³², nie sposób wskazać na podobną specyficzną funkcję wszystkich wymienionych wcześniej zjawisk. W tradycji zachodniej chcemy często wprawdzie traktować muzykę jako rodzaj sztuki. Wydaje się zatem oczywiste, że każda muzyka powinna służyć dostarczaniu przeżyć estetycznych i artystycznych. Nawet jeśli by uznać, że przeżycia estetyczne i artystyczne wywoływane przez muzykę mają jakąś muzycznie specyficzną postać, co pozwoliłoby uznać estetyczną funkcję muzyki za podstawowe kryterium muzyczności, okazuje się, że nie wszystkie przykłady muzyki zdają się wypełniać to kryterium. Trudno przecież przyznać status dzieła sztuki dostarczającego przeżyć artystycznych czy estetycznych śpiewom stadionowym czy różnym formom spontanicznej aktywności muzycznej towarzyszącym spotkaniom towarzyskim. Ich funkcja jest z pewnością zgoła inna. Podobnie komunikacyjny charakter wspomnianych śpiewów stadionowych i dzieł muzyki awangardowej wydaje się całkowicie inny. Nie każda muzyka okazuje się więc sztuką³³, dlatego wszelkie ustalenia dotyczące biologicznej adaptacyjności sztuki nie mogą być pomocne w ustaleniu kryteriów muzyczności. Rozpoznanie muzyki bez takich „wewnętrzno-muzycznych” kryteriów wydaje się przecież niemożliwe. Jak zatem radzi sobie z tym zadaniem nasz umysł? Czy potrzebuje do tego zadania jakichś dodatkowych informacji niezawartych w docierającym do niego bodźcu?

Czy zatem możliwe jest rozpoznanie muzyki bez odwołania się do kontekstu wykonania, czy wiedzy o genezie danego zjawiska? Innymi słowy, czy słuchanie muzyki różni się czymś od słuchania dźwięków otoczenia? Czy doświadczenie muzyki jest specyficzne z perspektywy naturalistycznej? Oczywiście, chcąc zachować kompletność wskazanej listy przykładów muzycznych, musimy odpowiedzieć

³¹ B. Nettl, „Music”, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, Vol. 17, 2ed., New York 2001, s. 425-437.

³² F. Grucza, „Język, ludzkie właściwości językowe, językowa zdolność ludzi”, w: *Człowiek w perspektywie ujęć biokulturowych*, red. J. Piontek, A. Wiercińska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1993, s. 151-174, 153.

³³ P. Podlipniak, „Musical Universals and the Ontological Unity of Music”, w druku.

na te pytania przecząco. Przywoływane przez zwolenników adaptacyjności muzyki argumenty sugerują jednak, że przynajmniej w części wymienionych tu zjawisk komponent naturalny odgrywa istotną rolę. Na tyle istotną, że nie można porównać tych zjawisk z jakimkolwiek kulturowo specyficznym wynalazkiem nawet tak dziś powszechnym jak pismo. Świadomość tej istoty niesie ze sobą ważne konsekwencje zarówno dla sporu o adaptacyjność muzyki, jak i dla twierzeń o tym, czym muzyka jest, a w konsekwencji także dla kwestii specyficzności doświadczenia muzycznego.

Na pytanie o adaptacyjność muzyki możliwe wydają się trzy odpowiedzi:

1) Twierdząca – muzyka jest biologiczną adaptacją *Homo sapiens*³⁴. W tym przypadku nie wszystko to, co nazywamy muzyką, jest muzyką rozumianą, jako ogólnoludzki fenomen a specyficzność jej doświadczenia zależy od tego, której „muzyki” słuchamy. Słuchając muzyki-adaptacji angażujemy specyficzne mechanizmy poznawcze ukształtowane w drodze doboru naturalnego. Dla naszego umysłu bodźce tego rodzaju mają charakter szczególny, podobnie jak dźwięki mowy. Słuchając jednak muzyki, w której brakuje cech charakterystycznych dla muzyki-adaptacji, działanie naszego umysłu nie różni się specjalnie od słuchania otoczenia.

2) Przecząca – muzyka nie jest adaptacją, a wszystko to, co nazywamy muzyką jest „efektem ubocznym” ewolucji³⁵, kompozycją produktów różnych, wybranych przez daną kulturę zdolności, stanowiących odrębne adaptacje i powstałych dzięki korzyściom ewolucyjnym, jakie dają te zdolności w ramach innych, niemuzycznych aktywności człowieka. Ewentualna powszechność pewnych cech muzyczności jest skutkiem wyjątkowej roli, jaką wynalazek muzyki zaczął odgrywać w społeczeństwie człowieka³⁶. W tym przypadku wymienione tu przykłady muzyki stanowiłyby jedną kategorię jedynie na mocy umowy społecznej, a doświadczenie muzyki nie miałoby charakteru specyficznego.

3) Przecząca – muzyka jako jednorodne zjawisko nie jest adaptacją, ale niektóre ze zdolności wykorzystywanych w muzyce są adaptacjami, których ewolucyjne korzyści związane są ze zjawiskami specyficznymi wyłącznie dla tych zdolności i obecnymi w niektórych wymienionych tu przykładach muzyki. W tej sytuacji kategoria „muzyka” jest przypisana do różnych zjawisk na mocy umowy społecznej, ale niektóre elementy obserwowane w części zjawisk nazywanych muzyką stanowią nienazwane spójne zjawisko o charakterze naturalnym. Doświadczenie muzyki byłoby wtedy specyficzne pod warunkiem, że w słuchanej muzyce obecne byłyby wspomniane adaptacyjne elementy.

Która z tych odpowiedzi jest prawdziwa? Mając świadomość ciągle jeszcze spekulacyjnego charakteru dyskusji o adaptacyjności muzyki, niełatwo byłoby uznać którąkolwiek z tych odpowiedzi za rozstrzygającą. Wiele z obserwacji pozwala jednak przypuszczać, że w przypadku większości muzyk obecne są pewne specyficzne elementy adaptacyjne. Pierwszy z nich należy wiązać ze szczególną zdolnością człowieka do synchronizacji dźwiękowo-ruchowej. Zdolność ta, choć wykorzystywana czasami w celu koordynacji pracy, np. dla utrzymania synchronizacji

³⁴ I. Peretz, dz. cyt.; S. Mithen, dz. cyt.; D. J. Levitin, *This is Your Brain on Music*, Dutton, New York 2006.

³⁵ S. Pinker, *How the Mind Works*, Norton, New York 1997.

³⁶ A. D. Patel, *Music, Language and the Brain*, Oxford University Press, Oxford, New York 2008.

wiosłowania, głównie jest używana podczas tańca z muzyką, który podobnie jak sama muzyka należy do zjawisk występujących we wszystkich znanych kulturach. Ponieważ element ruchowy stanowi nieodłączny aspekt doświadczenia muzycznego³⁷, zdolność do synchronizacji dźwiękowo-ruchowej prawdopodobnie jest odpowiedzialna za istnienie zjawiska pulsu muzycznego. O szczególnie bliskiej relacji tej zdolności z muzyką świadczą wyniki badań wskazujące, że ludzie lepiej radzą sobie z zadaniami na synchronizację, gdy mają się synchronizować z izometrycznymi bodźcami muzycznymi niż z dźwiękami metronomu czy bodźcami wzrokowymi³⁸.

Zdolność ta okazuje się również ciekawa z ewolucyjnego punktu widzenia. Człowiek to jedyny żyjący gatunek naczelnych, który został nią obdarzony, co sugeruje, że musiała odgrywać jakąś istotną rolę w rozwoju naszego gatunku. Zdolność do synchronizacji dźwiękowo-ruchowej zaobserwowano wprawdzie także u niektórych gatunków papug³⁹. Nasz wspólny przodek z tymi ptakami żył jednak ponad 300 milionów lat temu⁴⁰, zdolność ta musiała więc wyewoluować u papug w sposób niezależny. Taka konwergentna ewolucja wskazuje na podobne przyczyny selekcji danej cechy, a ponieważ aktywność dźwiękową papug trudno uznać za muzykę, sugeruje to niemuzyczne pochodzenie zdolności do synchronizacji dźwiękowo-ruchowej także u człowieka⁴¹. Nie da się zaprzeczyć, że ludzie na całym świecie spontanicznie angażują się w synchronizację z bodźcami muzycznymi, a muzyka oparta na pulsie jest obserwowana we wszystkich znanych nam kulturach muzycznych. Istnieje jednak też muzyka o tzw. rytmie swobodnym, w której puls muzyczny jest nieobecny, nie można więc traktować go jako kryterium muzyczności. Powszechność tego zjawiska podkreśla natomiast jego naturalny charakter. Być może zatem puls muzyczny jest jednym z adaptacyjnych elementów obecnych w muzyce?

Odrębny problem stanowi oczywiście kwestia wartości przystosowawczej związanej ze zdolnością do synchronizacji dźwiękowo-ruchowej czy muzyczno-ruchowej. Jednym z możliwych wyjaśnień może być odwołanie się do wartości przystosowawczej, jaką niesie ze sobą umiejętność konsolidacji przedstawicieli gatunków społecznych, do jakich niewątpliwie zalicza się człowiek⁴². Związek z tą funkcją sugeruje fakt silnej i specyficznej reakcji emocjonalnej doświadczanej u osób synchronizujących swoje ruchy z muzyką⁴³. Synchronizacja ruchowa

³⁷ Jak wskazują badania, nawet pozornie nieruchomy podmiot słuchający muzyki wykazuje aktywność licznych obszarów mózgowia, przetwarzających informację motoryczną (P. Janata, S. T. Grafton, „Swinging in the Brain: Shared Neural Substrates for Behaviors Related to Sequencing and Music”, w: *Nature Neuroscience*, 6/7, 2003, s. 682-687).

³⁸ E. W. Large, „On Synchronizing Movements to Music”, w: *Human Movement Science*, 19, 2000, s. 527-566.

³⁹ Np. u papug kakadu (łac. *Cacatua galerita eleonora*) A. D. Patel, J. R. Iversen, M. R. Bregman, I. Schulz, „Experimental Evidence for Synchronization to a Musical Beat in a Nonhuman Animal”, w: *Current Biology*, 19, 2009, s. 827-830.

⁴⁰ M. S. Y. Lee, T. W. Reeder, J. B. Slowinski, R. Lawson, „Resolving Reptile Relationships: Molecular and Morphological Markers”, w: *Assembling the Tree of Life*, red. J. Cracraft, M. J. Donoghue, Oxford University Press, New York 2004, s. 451-467.

⁴¹ A. D. Patel, dz. cyt.

⁴² M. Ridley, *The Origins of Virtue: Human Instincts and the Evolution of Cooperation*, Penguin Books Ltd., London 1997.

⁴³ G. L. Clore, J. R. Huntsinger, „How Emotions Inform Judgment and Regulate Thought”, w: *Trends in Cognitive Sciences*, 11, 2007, s. 393-399.

z przebiegiem muzycznym o jednostajnym pulsie prowadzi ponadto często do zjawiska tzw. „muzycznego rytmicznego porwania”⁴⁴. Zjawisko to, obserwowane w licznych kulturach muzycznych, polega na synchronizacji gestów, działania mięśni, oddechów oraz czynności elektrycznej układu nerwowego u osób wspólnie tańczących, śpiewających lub jedynie słuchających muzyki. Poza odczuwaniem intensywnych emocji, rytmiczne porwanie prowadzi często do doświadczenia odmiennych stanów świadomości oraz rewitalizacji i dobrego samopoczucia⁴⁵. Tak silna reakcja emocjonalna związana z aktywnością muzyczną wskazuje na istotność tego rodzaju aktywności dla przetrwania. Z kolei specyficzność reakcji emocjonalnej na synchronizację z muzyką sugeruje, że zdolności związane z synchronizacją dźwiękowo-ruchową mogły zostać wyselekcjonowane właśnie dzięki wykorzystywaniu ich w aktywności muzycznej⁴⁶.

Równie powszechnym zjawiskiem co puls muzyczny jest tonalność rozumiana tutaj w ogólnym sensie jako zjawisko polegające na przypisywaniu zróżnicowanej ważności poszczególnym kategoriom wysokości dźwięku w danym przebiegu muzycznym⁴⁷. Owo zróżnicowanie ważności dźwięków osiągame jest zwykle przez różną częstość występowania danych wysokości w przebiegu muzycznym. Pewną rolę odgrywa też umiejscowienie uprzywilejowanych, czyli ważniejszych dźwięków w istotnych miejscach przebiegu muzycznego, takich jak mocne części taktu w przypadku muzyki metrycznej czy początki i końce fraz muzycznych. Ponieważ dźwięki ważniejsze w danej hierarchii tonalnej nie wyróżniają się żadnymi odmiennymi własnościami fizycznymi a wrażenie relacji tonalnych zależy od kontekstu muzycznego, zjawisko tonalności ma charakter wyłącznie poznawczy i w sensie ontologicznym bytuje jedynie w umysłach ludzkich⁴⁸. Tonalność tak rozumiana jest cechą charakterystyczną zdecydowanej większości muzyki na całym świecie. Jednym z szczególnych zjawisk służących utrwalaniu relacji tonalnych jest obserwowane w wielu kulturach muzycznych zjawisko burdonu, polegające na utrzymywaniu w jednym z głosów ciągłego dźwięku o jednej wysokości.

Brak tonalności dotyczy jedynie muzyki pozbawionej dźwięków o określonej wysokości oraz części twórczości dwudziestowiecznej powstałej w tradycji artystycznej kultury Zachodu tzw. muzyki atonalnej. W muzyce tej twórcy w sposób celowy starają się uniknąć wrażenia relacji tonalnych przez stosowanie dwunastodźwiękowej serii, której naczelną zasadą konstrukcyjną jest zakaz powtarzania w ramach serii któregośkolwiek z dźwięków dwunastostopniowej skali półtonowej w systemie równomiernie temperowanym. Brak tonalności może być też osiągame przez szereg innych zabiegów polegających na specyficznej organizacji wysokości muzycznych w czasie tak, aby uniknąć spójności w przebiegu wysokościowym lub na skutek rezygnacji z kategorii wysokości dźwięków jako tworzywa przebiegu muzycznego. Tego rodzaju muzyka odznacza się ograniczonym zasięgiem

⁴⁴ ang. *musical rhythmic entrainment*, J. Becker, dz. cyt.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ S. Mithen, dz. cyt.

⁴⁷ B. Snyder, *Music and Memory. An Introduction*, The MIT Press, Cambridge 2001, s. 256.

⁴⁸ D. Huron, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, s. 143.

obejmującym zaledwie wąskie elity kultury muzycznej Zachodu i mimo prawie stoletnich wysiłków zmierzających do jej upowszechnienia, nie zyskała jak dotąd szerokiej popularności. Zamiast tego w świecie Zachodu – kolebce muzyki atonalnej – obserwuje się dominację tonalnej muzyki rozrywkowej oraz wzrost popularności w środowiskach melomanów zarówno historycznej muzyki artystycznej opartej na tradycyjnym tonalnym języku muzycznym, jak i kompozycji współczesnych odwołujących się do różnych form tonalności. Taki stan rzeczy sugeruje, że zjawisko tonalności może mieć głębokie naturalne przyczyny w istnieniu wrodzonych preferencji człowieka do poszukiwania w bodźcach złożonych z dźwięków o strukturze harmonicznnej relacji tonalnych.

Faktycznie, wydaje się, że umiejętność rozpoznawania w muzyce relacji tonalnych nabywa się w sposób intuicyjny i bezwysiłkowy, podczas gdy nauka rozpoznawania interwałów muzycznych bez odniesienia tonalnego wymaga świadomego wysiłku i żmudnych ćwiczeń przez większość ludzi. Nie oznacza to oczywiście, że ta pierwsza jest równoznaczna z umiejętnością nazywania relacji tonalnych, zarezerwowanej dla osób wykształconych muzycznie. Intuicyjność umiejętności rozpoznawania w muzyce tych relacji polega na ocenie poprawności przebiegu muzycznego. Okazuje się, że dla większości zdrowych osób bez jakiegokolwiek edukacji muzycznej rozpoznanie w przebiegu muzycznym dźwięku tonalnie obcego jest zadaniem nieprzysparzającym większych trudności⁴⁹. Wiele wskazuje na to, że tego rodzaju zadania poznawcze możliwe są dzięki istnieniu odrębnego wyspecjalizowanego modułu mózgowego⁵⁰. Ponieważ jednak jak dotąd brakuje miarodajnych interkulturowych badań mózgowej organizacji przetwarzania relacji tonalnych, szczególnie takich angażujących osoby wychowane w kulturach muzycznych, w których melodia nie jest tak eksponowanym elementem muzycznym jak w tradycji zachodniej, pytanie o to, czy organizacja mózgowa przetwarzania tonalności jest efektem działania czynników wrodzonych, czy wyłącznie wpływu doświadczenia osobniczego pozostaje otwarte⁵¹. Inną przyczyną wątpliwości co do ewolucyjnych źródeł tonalności są trudności ze znalezieniem adaptacyjnej funkcji tej zdolności⁵².

Podobnie jednak jak w wypadku zdolności do synchronizacji dźwiękowo-ruchowej, niektóre współczesne badania sugerują, że tonalność może odgrywać pewne funkcje istotne dla przetrwania jednostki. Także w tym wypadku wskazówką jest silna emocjonalna reakcja powstająca u osób uczestniczących w zbiorowych wykonaniach muzycznych. To właśnie ona, towarzysząca chórzystom podczas śpiewania przebiegów tonalnych, jest być może przyczyną obserwowanego wzrostu dobrego samopoczucia u śpiewaków chóralnych w następstwie śpiewania w chórze⁵³. Obserwacja ta stanowi cenną wskazówkę:

⁴⁹ I. Peretz, J. Ayotte, R. J. Zatorre, et al., dz. cyt.

⁵⁰ I. Peretz, M. Coltheart, dz. cyt.

⁵¹ R. Turner, A. A. Ioannides, „Brain, Music and Musicality: Inferences from Neuroimaging”, w: *Communicative Musicality: Exploring the Basis of Human Companionship*, red. C. Trevarthen, S. Malloch, Oxford University Press, Oxford 2009, s. 147-182, 164.

⁵² Ph. Ball, *The Music Instinct: How Music Works and Why We Can't Do Without It*, Oxford University Press, Oxford-New York 2010, s. 81.

⁵³ M. Sandgren, „Evidence for Strong Immediate Well-Being Effects of Choral Singing – with More Enjoyment for Women than for Men”, w: *Proceedings of the 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music*, 2009, s. 475-479.

zbiorowe śpiewy, które w wielu kulturach opierają się na umiejętności rozpoznawania relacji tonalnych i adekwatnej ekspresji wokalne, mogą stanowić jeden z ważnych elementów wspomagających proces konsolidacji grup ludzkich. Warto podkreślić, że istotnym składnikiem większości takich śpiewów jest intuicyjne tonalne dopasowywanie się osób śpiewających do wysokości dźwięków wykonywanych przez śpiewających współtowarzyszy. Możliwe zatem, że zdolność do rozpoznawania relacji tonalnych wykształciła się u ludzi dzięki presji selekcyjnej związanej właśnie z konsolidacją grupy.

Innym wyjaśnieniem wartości przystosowawczej muzyki jest informowanie o jedności grupy⁵⁴. Także ta funkcja może być związana nie tyle z muzyką, jako dowolnym zestawem składników, ile raczej z takimi jej cechami, jak puls muzyczny i tonalność. Im bardziej spójne jest pod względem wypełniania reguł danej organizacji tonalnej wykonanie muzyczne, tym pewniej świadczy to o długim wspólnym doświadczeniu wykonawców, a zatem ich konsolidacji. Inną ciekawą funkcją tonalności, która mogłaby w pewnych okolicznościach zwiększać szanse przetrwania osobników posiadających zdolności do rozpoznawania relacji tonalnych jest wspomaganie pamięci. O ile łatwiej nauczyć się słów piosenki w porównaniu z tekstem bez muzyki. Po dziś dzień w kulturach pierwotnych muzyka w połączeniu ze słowem służy jako narzędzie mnemotechniczne, a informacje przekazywane w pieśniach z pokolenia na pokolenie, takie jak na przykład źródła pokarmu czy sposoby leczenia chorób, mają często kluczowe znaczenie dla przetrwania. Wszystkie wymienione tu hipotetyczne przyczyny powstania zdolności do analizy relacji tonalnych i synchronizacji dźwiękowo-ruchowej nie muszą być traktowane jako alternatywne, ponieważ każda z presji selekcyjnej mogła działać tu niezależnie. Choć trudno jest dziś zweryfikować jednoznacznie prawdziwość tych scenariuszy, są one jednak na tyle prawdopodobne, że główny argument w sporze o adaptacyjność muzyki, czyli brak wartości przystosowawczej z nią związanej, nie ma już takiej mocy jak jeszcze przed trzydziestu laty.

Jeśli zatem element adaptacyjny pod postacią specyficznych zdolności wykorzystywanych wyłącznie w aktywności muzycznej stanowi część mentalnego wyposażenia wszystkich zdrowych ludzi, co może nam to powiedzieć o specyfice doświadczenia muzyki? Zakładając, że jesteśmy obdarzeni przez naturę czymś w rodzaju tonalnego i tanecznego „instynktu”, już od wczesnych etapów rozwoju nasze systemy poznawcze poszukują w bodźcach cech umożliwiających rozwinięcie umiejętności synchronizacji z muzyką i rozpoznawania charakterystycznych dla muzyki obecnej w kulturze, w której wzrastamy, relacji tonalnych. Oczywiście stopień rozwoju tych umiejętności oraz ich specyfika zależą od naszego otoczenia. Dla większości przedstawicieli kultur plemiennych aktywność muzyczna okazuje się czymś zupełnie naturalnym. Muzyka towarzyszy im w codziennych czynnościach, a każdy przedstawiciel danej społeczności uczestniczy w zbiorowych tańcach i śpiewach. Tego rodzaju presja społeczna powoduje, że wspomniane „instynkty” prowadzą do rozwoju zarówno czynnych, jak i biernych umiejętności muzycznych.

⁵⁴ E. H. Hagen, G. A. Bryant, „Music and Dance as a Coalition Signaling System”, w: *Human Nature*, 14/1, 2003, s. 21-51.

Także w cywilizacjach, które charakteryzują się wysoką specjalizacją i podziałem ról społecznych między ludźmi, jak ma to miejsce w dzisiejszym świecie Zachodu, duża część społeczeństwa angażuje się w amatorską aktywność muzyczną różnego rodzaju. Mając jednak dziś do dyspozycji cały wachlarz dostępnych na wyciągnięcie ręki źródeł nagrań muzycznych i korzystając z grona muzyków-fachowców – ludzi, których umysły poświęcone są wykonywaniu zadań muzycznych przez zdecydowanie większą część czasu w porównaniu z przeciętnymi członkami społeczeństwa – rozwój umiejętności muzycznych, także tych związanych ze wspomnianymi „instynktami”, wydaje się dość zróżnicowany. Dla wielu z nas słuchanie muzyki staje się główną i często jedyną formą zaangażowania naszych muzycznych zdolności poznawczych. Ciągłe umniejszana rola umuzykalnienia w systemach edukacji, wraz z przeświadczeniem o wyjątkowości uzdolnień muzycznych i traktowaniem muzyki wyłącznie jako uświęconego dzieła sztuki, które należy kontemplować w skupieniu, najlepiej siedząc nieruchomo w sali koncertowej, powstrzymując wszelkie reakcje motoryczne, przyczyniają się do zahamowania rozwoju czynnych umiejętności muzycznych.

Bez względu jednak na te różnice kulturowe w stopniu rozwoju umysłów muzycznych wydaje się, że adaptacyjny charakter niektórych zdolności wykorzystywanych w percepcji muzyki powoduje, że nasze jej doświadczenie różni się w zasadniczy sposób od słuchania dźwięków otoczenia czy mowy. Warunkiem wszakże tej specyfiki jest obecność w percypowanych bodźcach muzycznych elementów angażujących nasze zdolności do rozpoznawania relacji tonalnych i organizacji czasu muzycznego w odniesieniu do pulsu muzycznego. Kluczową rolę w doświadczeniu bodźców zmiennych w czasie odgrywają przewidywania dotyczące następujących po sobie zdarzeń. Można powiedzieć, że jest to naczelną zasadą działania percepcji oparta na ciągłym konfrontowaniu utrwalonych w pamięci kategorii z cechami percypowanych bodźców⁵⁵. Wiele wskazuje na to, że przewidywania co do struktury przebiegu muzycznego budowane przez nasze umysły w oparciu o elementy tonalne i odniesienia do pulsu muzycznego mają szczególny charakter. W przypadku muzyki pozbawionej tych elementów, przewidywania te nie różnią się prawdopodobnie znacząco od tych tworzonych podczas uwagowego słuchania otoczenia⁵⁶.

Dzięki badaniom neuroobrazowym przetwarzania muzyki, w których wykorzystuje się jako bodźce fragmenty muzyki tonalnej oraz dla porównania tzw. „dźwięki niemuzyczne”, wiadomo, że przetwarzanie tych fragmentów angażuje dodatkowe obszary mózgowia nieaktywne podczas słuchania dźwiękowych bodźców kontrolnych⁵⁷. Sugeruje się ponadto, że własność ta nie ma charakteru etnocentrycznego⁵⁸. Ponieważ wiele współczesnych kompozycji

⁵⁵ D. L. Medin, C. Aguilar, „Categorization”, w: *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*, red. R. Wilson, F. Keil, The MIT Press, Cambridge 1999, s. 104-106.

⁵⁶ Oczywiście ważnym czynnikiem jest tu wcześniejsza znajomość danych bodźców dźwiękowych. Im lepsza jest znajomość określonej sekwencji dźwięków (posiadanie w pamięci schematu tej sekwencji), zarówno stanowiącej część otaczającego nas tła akustycznego, jak i kompozycji muzycznej, tym łatwiej jest tworzyć przewidywania danego przebiegu dźwiękowego.

⁵⁷ R. Turner, A. A. Ioannides, dz. cyt., s. 163.

⁵⁸ Tamże.

składa się z dźwięków podobnych do wspomnianych bodźców kontrolnych, można przypuszczać, że także ich doświadczenie różni się od doświadczenia muzyki tonalnej, choć dla pełnego zrozumienia procesu percepcji tych różnych rodzajów muzyki potrzebne są dalsze badania. Oczywiście na pojęcie doświadczenia składa się z pewnością wiele innych procesów poznawczych związanych na przykład z aktywnością skojarzeniową. Tym niemniej analiza struktury przebiegu dźwiękowego stanowi, jak się wydaje, ważny element procesu poznawczego muzyki. Zakładając zatem, że nasze doświadczenie muzyki tonalnej różni się w tym jednym aspekcie od doświadczenia muzyki pozbawionej elementów tonalnych, mówienie o specyfice tego doświadczenia zostaje w pełni uzasadnione. Odrębną kwestią pozostaje natomiast pytanie: na ile doświadczenie tej drugiej jest bliższe doświadczeniu innych dzieł sztuki, czy może odznacza się taką specyficznością, że wyznacza odrębną kategorię. W świetle przedstawionych tu przesłanek można jednak przypuszczać, że proces słuchania przez człowieka różni się w zależności od tego, czy słuchamy mowy, muzyki zawierającej elementy tonalne lub/i opartej na odniesieniu do pulsu muzycznego czy innych dźwięków, a różnice te mają źródła ewolucyjne.

Piotr Podlipniak: The Specificity of Tonal Music Experience in the Light of the Contemporary Understanding of Music Adaptability

A traditional understanding of music as the 'art of sounds' suggests that every music experience consists in the same cognitive mechanisms, which are used during the processing of any sound stimuli. However, the last two decades have been marked by a heated debate about the possibility of understanding music as a biological adaptation of *Homo sapiens*. One of the most crucial issues in this debate is the existence of heritable brain modules responsible for processing music stimuli. The existence of such cognitive specialization necessitates differentiating between music and other sound stimuli. However, this task seems to be unrealizable due to avant-garde movements which emerged in the music of the 20th-century. Namely, avant-garde musicians compose music without any pitch and metro-rhythmic orders – features which are processed in separate domain-specific brain modules. The debate about music adaptability causes a range of doubts related to the specificity of music experience. If music really were a biological adaptation, one would have to divide human experience of the 'art of sounds' into two categories. The one which is music-specific and the other which does not particularly differ from listening to environment. This kind of experiential dichotomy would indicate duality of music phenomena which are present in the contemporary culture. The vast majority of music would be built of the following two components: the 'adaptive' one and the 'inventive' one. The former would emerge spontaneously in all music cultures and it would be processed by music-specific cognitive mechanisms. The latter would depend on composers' imagination and human creativity. A part of the avant-garde

music, however, would be deprived of the 'adaptive' component. Therefore, experiencing this kind of music would not involve the distinction between music-specific listening and listening to environmental sounds.

Krzysztof Lipka

Przedmiot intencjonalny w kontekście procesu twórczego¹

*Proces artystyczny rozciąga się od impulsu,
poprzez szkice do ukończonego dzieła.*

Luigi Pareyson

Rozpocznijmy rozważania od ujęcia dzieła sztuki muzycznej jako przedmiotu intencjonalnego w rozumieniu Romana Ingardena². Jest ono bytem wysoce złożonym, efektem wspólnego oddziaływania licznych czynników, takich jak intencja twórcy, proces tworzenia, zapis nutowy, wykonanie i przedmiot estetyczny. Mamy więc do czynienia z połączeniem dwóch procesów psychicznych: tworzenia i odbioru, z jednym przedmiotem materialnym w dwu postaciach (brzmienie dzieła i jego zapis) i z jednym procesem realnym – wykonaniem. W wyniku współdziałania wszystkich powyższych elementów możemy obcować z jedynym w swoim rodzaju wytworem estetycznym – muzycznym przedmiotem intencjonalnym. Intersubiektywny przedmiot czysto intencjonalny sam w sobie jest specyficznym bytem, jedynie osadzonym w swej realnej podstawie, czyli w fundamencie bytowym (fizyczność brzmienia i zapisu). Przedmiot estetyczny, który konstytuuje się w odbiorze, jest inny dla każdego słuchacza, całkowicie subiektywny. W sumie mamy więc do czynienia z nad wyraz skomplikowaną sytuacją.

Tak przedstawia się dzieło w pewnym uproszczeniu. Na całościowy obraz jego sytuacji estetycznej wpływają też bowiem niewątpliwie – w mniejszym lub większym stopniu – rękopisy autora, nagrania płytowe, różnorodność interpretacji. Samo wykonanie jest również zjawiskiem niezwykle złożonym, na którego kształt oddziałują muzycy i ich instrumenty, sale koncertowe oraz publiczność. Trudno przy tym orzec, które z wymienionych elementów (i na ile) wchodzi w skład samego przedmiotu intencjonalnego lub są z nim związane, a które są całkowicie niezależne od niego. Czy, na przykład, elementem przedmiotu

¹ Tekst ten jest rozwinięciem i kontynuacją trzech moich kolejnych wystąpień, w których krytykowałem koncepcję muzycznego przedmiotu intencjonalnego Romana Ingardena: (1) *Rzeczy, których forma jest w duszy*, referat wygłoszony na I Kongresie Estetyki w Polsce *Wizje i re-wizje*, Kraków 2006 (druk: *Wizje i re-wizje. Wielka Księga Estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2007, s. 325-330); (2) „Pozadźwiękowy materiał dzieła muzycznego” – XXXIV Ogólnopolska Konferencja Estetyczna *Materia sztuki*, Kraków 2008 (druk: *Materia sztuki*, red. M. Ostrowski, Universitas, Kraków 2010, s. 413-423); (3) „Muzyczny przedmiot intencjonalny w ponowoczesnej pułapce” – VIII Ogólnopolski Zjazd Filozoficzny, Warszawa 2008 (druk: *Sztuka i Filozofia*, nr 36/2010, s. 32-40). Całość ukaże się w tomie „Ponowoczesna pułapka. Pytania o kondycję dzisiejszej sztuki i estetyki”, w Wydaw. UMFC (w druku).

² R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, PWM, Kraków 1973.

intencjonalnego jest czysto brzmieniowa warstwa dzieła (w oderwaniu od fal akustycznych)? Czy są jego składnikami także graficzne znaki dźwięków w partyturze, a może ich sens? Czy należą doń „myśli” muzyczne, które czyta się „między wierszami” lub znaczenie ruchów dyrygenta? W pełnym obrazie dzieła muzycznego mamy do czynienia nie tylko z samym utworem, lecz także z całym potężnym i skomplikowanym zbiorem procesów, zjawisk i przedmiotów w nim i dookoła niego. I już sama złożoność tej całości prowadzi do intuicji, że coś jedyne musi stanowić zasadnicze jądro dzieła jako takiego, to, do czego wszystkie pozostałe elementy nas odsyłają. Co zatem jest tym centrum dzieła, wokół którego nadbudowuje się cała reszta?

W gruncie rzeczy dzieło samo w sobie jest abstraktem, zaś realnie mamy do czynienia – jak słusznie zauważyła Maria Gołaszewska³ – z „sytuacją estetyczną”⁴. To sformułowanie z jednej strony jest znacznie bardziej operatywne teoretycznie niż pojęcie „przedmiotu intencjonalnego”, z drugiej zaś, oprócz samego dzieła obejmuje również pokaźny kompleks przedmiotów i wydarzeń różnorodnych ontycznie i socjologicznie. Dlatego też ujęcie to – podobnie jak Ingardenowa koncepcja przedmiotu czysto intencjonalnego – prowokuje, by poszukiwać owego zasadniczego jądra w postaci samego, czystego dzieła sztuki.

Znów zapytajmy zatem: co mogłyby być uznane za samo dzieło lub przynajmniej jego trzon, za ów sworzeń łączący całą „sytuację” w całość, za owo sedno poza wszelkimi pomocniczymi czy dookolnymi bytami? Co można by uznać za ów istotny zwornik wszelkich elementów i momentów dzieła i jaka wówczas byłaby jego „tożsamość”? Nie jest wcale oczywiste, czy wyabstrahowane, czyste brzmienie muzyki należy do samego przedmiotu intencjonalnego, a ruchy dyrygenta są tylko przejawem sytuacji estetycznej o funkcji organizacyjnej. Dźwięk jest przecież zależny od tych ruchów, wynikających z „muzycznych myśli”, które często są zawarte „między wierszami” w partyturze. Sytuacja bytowa tych wszystkich składników jest nader złożona, niejasna i niepewna.

Koncepcja Ingardena bynajmniej nie rozwiązuje wspomnianych problemów. Można by nawet powiedzieć, że autor zręcznie omija kluczowy problem tożsamości. Czy to, co według niego należy do przedmiotu czysto intencjonalnego, może scalić się w pewien jednolity byt („podmiot swojej zawartości”)? Czy przedmioty materialne, wydarzenia realne i procesy psychiczne można zespolić w jeden spójny organizm i nazwać go dziełem sztuki? Czy można, co jeszcze bardziej wątpliwe, wydzielać z niego przedmiot czysto intencjonalny o rzekomo specyficznym statusie ontologicznym, pozostawiając całą resztę na uboczu? Jako li tylko otoczkę owej „sytuacji”? A czym jest „sytuacja” zubożona o wyabstrahowany przedmiot czysto intencjonalny? Czy wówczas znika dzieło? W gruncie rzeczy można by sądzić, że przedmiot intencjonalny to tylko wyselekcjonowany, najistotniejszy, czysto spekulatywny aspekt sytuacji estetycznej, który nie ujmuje dzieła w całej jego złożoności i ogólnym intersubiektywnym funkcjonowaniu.

³ M. Gołaszewska, *Świadomość piękna. Problemy genezy, funkcji, struktury i wartości w estetyce*, PWN, Warszawa 1970.

⁴ Lub – wg sformułowania Berleanta – z „polem estetycznym” (A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Universitas, Kraków 2007).

W gruncie rzeczy w analizie Ingardena przedmiot intencjonalny sam w sobie jest dziwnym bytem złożonym z tworów (warstw) różnych ontycznie – po części idealnych, po części psychicznych (a może nawet materialnych – brzmienie) – i jako taki nie powinien w zasadzie mieć racji pełnej odrębności ontologicznej. Przedmiot intencjonalny jest raczej swoistym modusem pogranicza, który co prawda poddaje się różnym interpretacjom, lecz nie przestaje budzić zastrzeżeń.

Etap intencji: impuls i zamiar

Wydźmy od sytuacji życiowej. Kompozytor wchodzi do swego gabinetu i naraz nieoczekiwanie wpada mu pomysł do głowy: już wie, jak zacząć symfonię kołącą się od dawna w jego duszy – oto poruszyła go właśnie intencja („wirtualna”). Trzeba zatem usiąść, by zapisać muzyczną myśl, artysta rozgląda się więc za krzesłem i siada; tym samym pojawiła się w nim druga, od razu spełniona intencja („aktualna”) – żeby usiąść. Intencje te są podobne, sygnalizują potrzebę, dając impuls do działania, są także trudne do zanalizowania i zróżnicowania. Z pewnością jednak dzieli je ich przedmiot.

Niektórzy wykorzystują tę sytuację i powiadają tak: krzesło, nawet najwyklejsze, także będzie dziełem sztuki, jeżeli na przykład jego wykonawca lub właściciel aktem intencji uzna je za takowe. Gdyby – według poglądu Danto⁵ – Andy Warhol umiał karton Brillo powołać do istnienia samą intencją, byłby cudotwórcą. Jednak skoro jakiś rzemieślnik karton Brillo wykonał, a Warhol tylko swoją intencją czyni z kartonu dzieło sztuki, to być może przywłaszcza sobie cudzy wytwór, a milionowe tantiemy za intencję Warhola należałoby wręczyć rzemieślnikowi – lub co najmniej przeznaczyć je do podziału zależnie od wkładu pracy. W tym wypadku nieporozumienie wynika z przyjęcia, po pierwsze, że dzieło sztuki jest wytworem intencji, a po drugie, że każdy przedmiot może zostać uznany za dzieło sztuki dzięki intencji artysty. W konsekwencji przedmiotem intencjonalnym mogłaby być każda rzecz, w stosunku do której objawia się jakąś intencją. Krzesło albo symfonia. Jeżeli jednak dzieło sztuki (czy jego pozamaterialny kształt) określamy mianem przedmiotu intencjonalnego, przez samo to pojęcie czynimy sprawę niejasną.

Wróćmy do momentu, gdy nasz kompozytor jeszcze nie usiadł na swoim krześle. Ma on zamiar w swoim gabinecie rozpocząć pracę, odczuwa wewnętrzną potrzebę wygodnego usadowienia się, rozgląda się za krzesłem i zniecierpliwionym gestem wyraża intencję przyjęcia pozycji siedzącej. Spozstrzega w kącie krzesło, przedmiot swojej intencji. Czy z tego powodu krzesło staje się przedmiotem intencjonalnym? Oczywiście, że nie! Więc dlaczego ma nim być symfonia? Czy dlatego, że kompozytor nie znajdzie jej w kącie pokoju, tylko „w głowie”, stworzy ją sam? Czy w takim razie krzesło jest przedmiotem intencjonalnym stolarza? Nie jest. Więc może symfonia ma być przedmiotem intencjonalnym dlatego, że stolarz wykonał krzesło z drewna, a symfonia powstaje „z niczego”?

⁵ A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. L. Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.

Nie powstaje z niczego! Powstaje z talentu i umiejętności kompozytora, a reszta – jak i w wypadku krzesła – to konwencjonalne formy i budulec. Różnica pomiędzy krzesłem i symfonią jest jednak zasadnicza. Polega ona na tym, że krzesło, nawet najbardziej wymyślne, zawsze jednak w mniejszym stopniu będzie dziełem stolarza niż konwencji. Z dziełem sztuki jest odwrotnie: musi być – w znacznie większym stopniu niż konwencji – dziełem twórcy. Im większy jest ten indywidualny, niepowtarzalny, osobisty wkład twórcy, tym dzieło staje się oryginalniejsze. Krzesło zbyt oryginalne nie byłoby rzeczą szczególnie pożądaną.

Jak widać z analizowanego przykładu, nie wystarczy intencja, by stworzyć dzieło, i nie wystarczy określenie „przedmiot intencjonalny”, by wyrazić odmiennność dzieła sztuki od innych wytworów.

Intencjonalność jest więc pewną wewnętrzną postawą człowieka, prowadzącą do wszelkiego aktu, w tym i twórczego. Nie wyłącznie w dziedzinie sztuki, w każdej dziedzinie, ale także i w zakresie sztuki. W zasadzie akt intencjonalny pojawia się we wnętrzu człowieka zawsze, kiedy budzi się w nas potrzeba uczynienia czegośkolwiek. Nie zawsze rezultatem tego aktu jest pojawienie się odpowiedniego do intencji przedmiotu. Krzesło po prostu wyciąga się z kąta, symfonię trzeba napisać. A to zasadnicza różnica, której tymczasem w żadnym razie nie sygnalizuje określenie „przedmiot intencjonalny”.

Poza psychiką nie ma w ogóle – jak się wydaje – niezależnej sfery bytów intencjonalnych. Iluzją jest myśl, że jakikolwiek „przedmiot intencjonalny” czy wirtualny powstałby bez udziału rzeczywistości. Ingarden doskonale zdawał sobie z tego sprawę, osadzając przedmiot czysto intencjonalny na jego bytowym fundamencie. Czysto intencjonalną genezę mógłby mieć wyłącznie byt psychiczny (i ją ma: potrzebę) lub wirtualny (i też ją ma: wizję). Jednak czerpanie przez intencję czy jej następstwa jakichkolwiek idei, wzorów czy materiałów ze świata transcendentnego wystarczy, żeby powołany do istnienia przedmiot był choć częściowo zależny zarówno od sfery idealnej, jak i od realnej. Wszystko bowiem bez wyjątku czerpie z transcendentnej rzeczywistości, choć często inaczej zestawia zapożyczone motywy. To jednak za mało, by uznać całkowitą samodzielność bytową przedmiotu intencjonalnego czy wirtualnego. Psychiczna sfera intencjonalna zależy od sfery realnej (materialnej) i od sfery idealnej (wirtualnej), a także należy do nich przynajmniej częściowo, nie jest zatem faktycznie niezależna, nie jest odrębnym, samoistnym („czystym”) bytem.

Etap koncepcji: sedno dzieła

Każdego dnia przez świadomość przewijają się zapewne tysiące intencji, spośród których realizowanych bywa zwykle niewiele. Nas tutaj interesuje jednak tylko ten typ intencji, który powołuje do istnienia dzieła sztuki (muzycznej). Czy dzieje się to jednak jedynie dzięki intencji? Jest ona zaledwie rodzajem psychicznego impulsu, od którego prowadzi droga bardzo daleka do stworzenia czegośkolwiek. Pierwotny impuls to niewątpliwie punkt wyjścia: wewnętrzna potrzeba i idący za nią świadomy zamysł artysty. Dopiero później pojawiają się przemyślenia, rozważanie i wybór sposobów działania, wreszcie decyzja. Stąd

etapem szczególnie ważnym dla powstania dzieła sztuki nie wydaje się bynajmniej sama intencja (poza jej genezę etyczną), ale wewnętrzne opracowanie ostatecznej koncepcji dzieła w umyśle artysty.

Przy tworzeniu koncepcji uruchomione zostają: intelekt, wyobraźnia, fantazja, marzenie – jest to faza pracy spekulatywnej i wirtualnej. Kiedy koncepcja wydaje się gotowa, następuje na jej podstawie etap materialnej realizacji przedmiotu. Koncepcja wirtualna nie jest zapewne nigdy ostatecznie zamknięta i niezmienna, choć w momencie rozpoczęcia pracy manualnej musi być na tyle dojrzała, by artysta mógł na jej podstawie zabrać się do materialnej obróbki wstępnej wersji dzieła. W trakcie pracy koncepcja podlega dalszym modyfikacjom. Niemniej faza jej formułowania jest całkowicie oderwana od samej intencji: ten etap twórczości nie urzeczywistnia się w postaci momentu impulsu, lecz w długotrwałym, pełnym przemyśleń procesie kształtowania planu. Sama intencja nie wystarczy do rozpoczęcia pracy nad realną postacią dzieła – w chwili podjęcia decyzji o podjęciu działań pewne zarysy całej koncepcji muszą już być gotowe.

Koncepcja jest swego rodzaju wewnętrznym, uformowanym, świadomościowym bytem, wystarczającym, by na jego podstawie wytworzyć materialny przedmiot, który będzie niejako realnym, autorskim prawykonaniem. Potem twórca może wykonywać duplikaty, nieco zmienione wersje, własnoręczne kopie czy repliki (w wypadku dzieł plastycznych) etc., czyli również oryginalne byty, które będą tak niemal wysoko cenione jak pierwowzór – zawsze wyżej niż kopie i naśladownictwa wykonywane przez innych mistrzów. Czym jest ten wewnętrzny byt, wzór jeszcze niezrealizowany w materii (słowie, dźwięku, obrazie, brązie, budynku itp.), lecz już istniejący w umyśle artysty? Jest to rodzaj wizji artystycznej, wewnętrznego opracowania przyszłego dzieła, który już w zasadzie jest kompletnym, choć materialnie jeszcze nieistniejącym dziełem, pełnym artystycznym przedmiotem, już istniejącym, choć dopiero – czysto wirtualnie. Rzadko się zdarza – są jednak i takie wypadki – że tworzenie dzieła w ostatecznym materiale stanowi całkowitą improwizację; w jednych sztukach bywa to częstsze (muzyka), w innych jest całkiem wykluczone (architektura⁶).

Ta wewnętrzna koncepcja jest zatem gotową, już wykonaną, poważną pracą artystyczną. Po niej następuje jeszcze jedynie przeniesienie wizji w materiał, ukształtowanie jej realnej, namacalnej postaci według wirtualnego wzoru. W porównaniu z tą poważną pracą, wykonaną wewnątrz, z wytworzeniem owej idealnej koncepcji, sama intencja jest mało znaczącym impulsem. Znacznie już większym od intencji wysiłkiem jest przeniesienie koncepcji w materiał, ale z kolei polega ono tylko na fizycznym odwzorowaniu gotowej wizji, na rzemieślniczej sprawności, wirtuozerii; fizycznym, ale odwołującym się oczywiście do warsztatowego mistrzostwa. Czemu więc końcowe dzieło, uformowane w substancji materialnej, ma się zwać przedmiotem intencjonalnym? Jest to raczej przedmiot wirtualny, przejawiający się⁷ poprzez postać materialną, czy

⁶ Niektóre tego typu realizacje, podejmowane eksperymentalnie, bynajmniej nie są żadnym dziełem architektonicznym (co łatwe do zauważenia). Za ich przykład może posłużyć kościół przy ul. Rozbrat w Warszawie.

⁷ W zbliżony sposób „przedmiot intencjonalny”, czyli samo dzieło przejawiające się w materialnej rzeczy, traktuje Martin Seel w: *Estetyka obecności fenomenalnej*, przeł. K. Krzemieniowa, Universitas, Kraków 2008.

też materialna realizacja przedmiotu wirtualnego. Przecież już w świadomości autora dzieło jest artystycznie ukształtowane, mimo że wirtualne – takie, które jeszcze nie zostało zanotowane, namalowane czy odkute.

Gdybyśmy zechcieli teraz wyszczególnione etapy powstawania dzieła sztuki uszeregować według ważności, należałoby na pierwszym miejscu postawić koncepcję twórczą, zaraz po niej jej realizację w materii, intencję (poznawczą oczywiście, nie moralną) zaś uznać za najmniej istotną. Należy więc podkreślić, że dzieło jako takie powstaje w umyśle artysty wraz z koncepcją; przedtem jako takiego dzieła nie ma, potem zaś istnieje już realnie. Na etapie intencji dzieło jawi się dopiero niejasno, jako przynależne odległej przyszłości. Skoro intencjonalność odgrywa w jego kształtowaniu tak nieznaczną rolę, czemu jego jądro ma się zwać przedmiotem intencjonalnym? Wydaje się, że o takim przesadnym podkreślaniu roli intencjonalności nie decyduje nic innego, jak tylko zwyczajowo przyjęta fenomenologiczna terminologia, którą nowe drogi rozwoju badań nad sztuką podają w wątpliwość.

W sumie zatem w procesie powstawania dzieła mamy do czynienia z przynajmniej trzema różnymi ontologicznie porządkami. Intencja artysty należy do porządku psychicznego, koncepcja do porządku wirtualnego, materialne zaś wykonanie do porządku realnego. Tak zwany przedmiot intencjonalny musiałby więc łączyć w jednym zjawisku, przynajmniej genetycznie i fragmentarycznie, wszystkie te trzy porządki – byłby zadziwiającą ontologicznie efemerydą.

Etap realizacji

„Nie ma dzieła bez zamiaru, ale to, co w dziele jest dziełem sztuki, zależy tylko i wyłącznie od wykonania i dopiero wykonanie ukazuje się artyście”⁸ – twierdził Alain.

Pytanie, który z wyżej wyszczególnionych etapów jest w procesie powstawania dzieła najważniejszy, nie jest dobrze postawione, odpowiedź zależy bowiem od punktu widzenia. Można sądzić na przykład, że mimo przedstawionych argumentów, istotniejszy od wirtualnej koncepcji jest etap ostatni, bo – jak sądzi wielu – bez przedmiotu realnego nie ma dzieła sztuki, baza materialna stanowi podstawę bytową dzieła (Ingarden⁹). Szczególnie jeśli nie zgadzamy się, by koncepcję, czyli byt wirtualny (psychiczny bądź idealny – można go rozmaicie nazywać, rozpatrując z różnych punktów widzenia), traktować jako wystarczającą podstawę istnienia całego dzieła. Na takie jej uprzywilejowanie nie wyraziliby zgody materialiści ani realisci. Tymczasem jednak wytworzenie nowego oblicza „wirtualności” pociągnęło za sobą konieczność zaniku starych do niej uprzedzeń. W praktyce wirtualnej bowiem idealna sfera świata znów ogromnie zyskuje na znaczeniu, zarówno ontologicznym, jak i estetycznym, choć w nowej, elektronicznej postaci.

Wiemy już, że intencja jest tylko punktem wyjścia, niewnoszącym decydujących cech do projektowanego bytu. To szersza idea dzieła, pomysł, wizja artysty, a więc

⁸ Alain, *Préliminaires à l'Esthétique*, cyt. za: G. Picon, *Panorama myśli współczesnej*, wybór i oprac. R. Cailliois, Libella, Paryż 1967, s. 336.

⁹ R. Ingarden, dz. cyt., s. 44.

to wszystko, co skrótowo nazywamy koncepcją, jest jego jądrem, zasadniczym trzonem całości. Przedstawia ona pełny wirtualny materiał, treść przyszłego artystycznego tworu. Jest to oczywiście byt idealny. Nazwanie go „platońskim” byłoby jednak nadużyciem, nie chodzi bowiem o abstrakcyjną, wieczną ideę, którą można dopasować do niezliczonej liczby różnych realizacji, lecz o indywidualną koncepcję, zrealizowaną następnie w konkretnym dziele. Wirtualne dzieła człowieka można traktować jako platońskie tylko w bardzo ogólnym, najszerszym sensie; we współczesnej filozofii Nicolai Hartmanna koncepcja trzystopniowo ustrukturyzowanego ducha niewątpliwie precyzyjniej systematyzuje tego rodzaju twory¹⁰.

Na etapie materialnej realizacji istniejącej już koncepcji dzieła, to przede wszystkim forma zostaje ostatecznie dopracowana. Treść zebrano i ułożono wcześniej; kiedy artysta realizuje dzieło jako materialny przedmiot, forma będzie nieco inna w każdej jego namacalnej wersji, opartej na tej samej treści. Dotyczy to kolejnych wersji tego samego przedstawienia w obrazie, w rzeźbie czy w symfonii. Jedynie w przypadku utworu muzycznego etap ostatecznego ukształtowania formy zostaje przesunięty na proces interpretacji.

Koncepcja twórcza, etap pośredni w procesie powstawania dzieła sztuki, może więc zostać wielokrotnie, nieco odmiennie zrealizowana przez tego samego artystę. Jeśli tylko koncepcja nie zostaje zmieniona, powstają różne wersje tego samego dzieła. W dziele muzycznym jednak sama koncepcja jest jawnie niewykończona, ma w sobie – jak trafnie zauważa to Ingarden – momenty niedookreślone¹¹, które realizowane są dopiero w wykonaniu. Zapis nutowy zatem byłby dokładnym oddaniem schematu koncepcji, która każdorazowo zmienia się poprzez realizacyjną konkretyzację. Można by uznać, że wszystkie ostateczne wykonania, oparte na jednej i tej samej koncepcji (jednym zapisie), nie są różnymi dziełami, lecz tylko innymi realizacjami¹², które dzięki niej łączą w swoistą rodzinę (w rozumieniu Wittgensteina¹³). Natomiast z punktu widzenia radykalnego konstruktywizmu, który zakłada istnienie tylu światów, ilu jest obserwatorów (ludzi)¹⁴, można by przyjąć, że tyle jest dzieł, ilu odbiorców i ile odbiorów. Niemniej takie rozstrzygnięcie niebawem mnoży byty, co powoduje liczne, wyłuszczone wcześniej trudności. Pewna dwoistość jest zatem w tej sytuacji nieuchronna, a status ontologiczny koncepcji dzieła sztuki zawsze zapewne będzie mniej lub bardziej zbliżony do bytu idealnego.

Jednak przypadek muzyki jest wyjątkowy – zapis nutowy jest bowiem w miarę dokładnym materialnym odzwierciedleniem wirtualnej koncepcji, podczas

¹⁰ N. Hartmann, *Das Problem Des Geistigen Seins. Untersuchungen zur Grundlegung Der Geschichtsphilosophie Und Der Geisteswissenschaften*, Walter de Gruyter, Berlin 1962.

¹¹ R. Ingarden, dz. cyt., s. 51, 81.

¹² Tu podejmuję wątek mojej dyskusji z Krzysztofem Guczalskim, która rozwija się z tekstu na tekst: K. Guczalski, *Znaczenie muzyki, znaczenia w muzyce*, Wydaw. Musica Iagellonica, Kraków 1999; K. Lipka, „Rzeczy, których forma jest w duszy”, w: *Wizje i re-wizje* – K. Guczalski, „O niejęzykowym charakterze muzyki”, w: *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Guczalski, Wydaw. Musica Iagellonica, Kraków 2003; K. Lipka, *Utopia urzeczywistniona*, Wydaw. UMFC, Warszawa 2009; i niniejsza wypowiedź, mam nadzieję, ostateczna.

¹³ L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.

¹⁴ Por.: J. Mitterer, *Tamta strona filozofii. Przeciwno dualistycznej zasadzie poznania*, przeł. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 1996, s. 83 (dyskusja z H. Maturaną).

gdy na przykład odkuta rzeźba – już nie. Rzeźbiarz może, podobnie jak muzyk, wykonać wiele zbliżonych materialnych wersji dzieła według jednej i tej samej egzystującej wirtualnie w jego głowie koncepcji. Ale tylko w muzyce przybiera ona realną formę materialną zapisu, który jest z jednej strony najbliższy jej pierwotnej wersji, a z drugiej strony niemal równie bliski realizacji, czyli każdemu spośród mnogości rozmaitych wykonań.

Jeszcze inaczej kwestia ta przedstawia się w malarstwie. Malarz wykonuje najpierw rysunek, który może być podstawą wielu nieco odmiennych obrazów. Jednak szkic jest już sam w sobie dziełem sztuki, podczas gdy zapis nutowy nie. W malarstwie etap pośredni, koncepcja w zapisie pomocniczym, nie występuje, o ile nie jest nią rysunek (szkic malarski uznaje się zazwyczaj za jedną z wersji samego dzieła). W architekturze sprawa znów wygląda odmiennie: odręczne plany budowlane mają naturę dwoistą: są dokładnie zapisaną koncepcją (a nie tylko rysunkowym szkicem), ale same w sobie także mogą być dziełem sztuki. Z tego punktu widzenia jest to sytuacja pośrednia pomiędzy malarstwem a muzyką.

Chociaż wydaje się jasne, że baza materialna stanowi podstawę rzeczywistości dzieła sztuki, w refleksji filozoficznej o sztuce znaczenie przedmiotu realnego błędnie – zajmuje się nim chętniej historia sztuki, a w filozofii estetyka. Filozofię sztuki interesuje raczej metafizyczna „reszta”, w której leży wartość dzieła. Istota dzieła sztuki (czyli to, co fenomenologia nazywa właśnie „przedmiotem czysto intencjonalnym”) jest bowiem bytem metafizycznym i choć musi być oparta na materialnym fundamencie (daje nam o sobie znać za pośrednictwem materialnego przedmiotu czy też przejawia się w nim (Seel¹⁵)), to jednak dochodzi do głosu głównie poza nim, w warstwie jego wewnętrznej treści. Formą zajmuje się estetyka, filozofia sztuki poszukuje zaś metafizycznej treści na podstawie analizy i hermeneutycznej interpretacji.

Przedmiot, który powstał materialnie w wyniku całego procesu twórczego (na początku niewątpliwie wirtualnego), sam w sobie nie jest więc bytem intencjonalnym, lecz realnym, posiadającym pewien duchowy, artystyczny ładunek – wirtualną koncepcję – oraz metafizyczne jądro, zawierające treść duchową, w tym nośniki wartości (Ingarden nazywa je jakościami wartości¹⁶).

Można rozjaśnić to zjawisko w jeszcze inny sposób. Każdy istniejący wytwór człowieka – nie tylko dzieła sztuki – ma, poza formą i materią, treść. Nie może bowiem istnieć przedmiot jej pozbawiony. Przedmiot składa się zatem nie tylko z materii i formy, lecz także z treści. Nie zawsze musi być ona empirycznie oczywista albo ewidentnie metafizyczna, czasem może być ujmowana z punktu widzenia pragmatyki, jako funkcja. Jeśli rozpatrujemy taki przedmiot jak krzesło, powiemy, że jego materią jest drewno, jego forma jest dostosowana do sylwetki siedzącego człowieka, jego zaś treść można sprowadzić do funkcji: krzesło służy do siedzenia. Innej treści krzesło nie ma – jest równoznaczna z jego przeznaczeniem.

Otóż dzieło sztuki jest takim przedmiotem, którego głęboka treść nie wyzerpuje się w jego funkcji. Musi ona natrafić na indywidualnego ducha i w nim obudzić chęć do zrozumienia i interpretacji.

¹⁵ M. Seel, dz. cyt.

¹⁶ R. Ingarden, dz. cyt., s. 135.

Wirtualność: byt ponadetapowy

Właściwie wszelkie rzeczy wykonane przez człowieka są na swój sposób intencjonalne. Cała kultura jest intencjonalna, gdyż każdy jej element wziął się z potrzeby i z powołującej go do istnienia intencji twórczej wykonawcy. Genezą każdego, bez wyjątku – nawet najzwyczajniej użytkowego, przedmiotu jest zatem (1) intencja, która stanowi bodziec do wymyślenia (2) koncepcyjnej wizji wirtualnej, a ta z kolei służy za wzór powstaniu (3) rzeczy materialnej. Tak było w czasach dawnej wirtualności: każde dzieło sztuki istniało wirtualnie już przed swą materializacją. Wirtualność nowej generacji nie wyczerpuje się w sferze idealnej, jaką była w stadium poprzednim¹⁷. Wówczas można było sądzić, że każde dzieło sztuki jest – lub przynajmniej w swej fazie koncepcyjnej było – przedmiotem po części wirtualnym i że wchodzi ona w skład każdego w zasadzie elementu cywilizacji, a szczególnie tego zwanego intencjonalnym.

Obecnie sfera wirtualna nie jest już wyłącznie wizjonerska, fantastyczna, tylko stanowi – jak trafnie ujął to Michał Ostrowicki¹⁸ – wyspecjalizowaną wirtualną *realis*, gdzie każde dzieło może zostać widzialnie, elektronicznie zrealizowane. Nie staje się przez to jednak przedmiotem materialnym, a zarazem nie przestaje być przedmiotem intencjonalnym. Takie dzieło elektroniczne w dalszym ciągu stanowi czystą koncepcję, z jednej strony kompletną, z drugiej otwartą na zmienność, powołaną do istnienia w wirtualnej (niematerialnej) rzeczywistości. Można by zaryzykować twierdzenie, że intencjonalny przedmiot wirtualny nowej generacji bliższy jest istocie intencjonalności niż ten dawny, fenomenologiczny, czyli tradycyjne dzieło sztuki wykonane realnie.

Rzeczywistość wirtualna jest bowiem nie tylko sferą bytów elektronicznie idealnych, lecz także jest polem konkretnych działań, poligonem doświadczalnym każdej wirtualnej koncepcji, laboratorium bytów imaginacyjnych, które mogą być tam poddawane manipulacjom (symulacjom) czy nabierać specyficznie „nowej” wirtualnej substancji. Ta nowa rzeczywistość zatem ujawniła i ostatecznie udowodniła niejasność bytową dawnego „przedmiotu intencjonalnego”.

W tej sytuacji wydaje się, że pojęcie przedmiotu intencjonalnego do reszty straciło swój sens. Być może zachowuje go nadal dla twórców wirtualnych starej generacji, ale w zasadzie wymaga ponownych analiz i przemyśleń. Jednocześnie pokrewność (także artystyczna) rzeczywistości wirtualnej i sfery realnej nie budzi chyba wątpliwości. Nowa wirtualność ma obok cech idealnych, również zasadnicze znamiona rzeczywistości: dostępność zmysłową i możliwość postrzegalnych przemian.

Według mnie, nie jest możliwe, by w świecie elektro-wirtualnym dawny „przedmiot intencjonalny”, dziś w zasadzie przeżytek przedsięciowej kultury, mógł być uznawany za samoistny byt, czy nawet operatywne pojęcie. Rzeczywistość wirtualna nowej generacji sama ma genezę intencjonalną, każdy jej poszczególny składnik i twór wyrósł z intencjonalności. Zatem jest ona tam podstawą każdej bez wyjątku sytuacji, czyli oznacza wszystko i nic, tracąc tym samym sens.

¹⁷ Tym zagadnieniem zajmuję się dokładniej w ostatnim rozdziale książki „Ponowoczesna pułapka” (w druku).

¹⁸ M. Ostrowicki, *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektronicznej*, Universitas, Kraków 2006.

Etos: odpowiedniość i kondensacja

Dzieła sztuki zbudowane są, tak jak wszelkie zwykłe przedmioty, z treści, materiału i formy. Jednak aby przedmiot faktycznie był dziełem sztuki, każdy z tych trzech podstawowych elementów musi ulec odpowiednim modyfikacjom, zgodnym z pewnymi obostrzeniami.

„Jak we wszystkich dziełach człowieka – stwierdza Hegel – tak i w sztuce, rzeczą rozstrzygającą jest treść”¹⁹. Zaczniemy zatem od niej. Artysta w swej pracy twórczej zwykle to od jej nakreślenia wychodzi. Zdarzają się oczywiście muzyczni geniusze, którzy w natchnieniu spontanicznie tworzą niezbyt dopracowane koncepcyjnie utwory, jednak historia sztuki uczy, że wielkie dzieła są zwykle gruntownie przemyślane. Treść stanowi jądro tego, co artysta ma światu do przekazania. Myśl wypowiedzana jest w słowach, obrazy są ujmowane w dziełach plastycznych, w muzyce zawarte są wizje dźwiękowe. O prawdziwej wielkości dzieła świadczy niemożliwość wyrażenia jego treści za pomocą innego medium niż tego wybranego przez jego twórcę. Pomysł, by opowiedzieć słowami treść sonaty fortepianowej, jest tak samo niedorzeczny, jak próba przekazania treści noweli dziełem architektonicznym. Zadanie artysty polega na tym, żeby znaleźć formę i materiał najodpowiedniejsze z możliwych dla przekazania zamierzonej treści. I mamy gotowe rozstrzygnięcie problemu. Na niczym innym artyzm nie polega. Reszta zależy od tego, kim jest artysta i w jakim stopniu opanował warsztat. Jedni tworzą dzieła uduchowione i subtelne, inni dziwaczne lub trywialne – zarówno jedni, jak i drudzy mogą być doskonali w obrębie własnego stylu.

Cała tajemnica sztuki zawiera się więc w konieczności dobrania najwłaściwszych form i materiału do zamierzonej treści. Nie dotyczy ona żadnych innych bytów poza dziełami sztuki. Stolarz może zrobić krzesło takie lub inne, jedno będzie warte drugiego albo też będzie od niego lepsze, czy też będzie wręcz krzesłem doskonałym. O żadnym meblu nie można jednak powiedzieć, że jego materiał i forma zostały dostosowane do treści (funkcji) w sposób najdoskonalszy z możliwych – byłoby to absurdalne i wręcz śmieszne. Krzesło najdoskonalsze z możliwych! Oczywiście, są stolarze, o których powiemy: „ten rzemieślnik to artysta!”. I nazwiemy go ebenistą. Owszem, istnieje sztuka użytkowa czy rzemiosło artystyczne. Bezsensowne byłoby jednak rozpatrywanie krzesła analogicznie do symfonii, ponieważ rzeczy te są niewspółmierne i nieporównywalne. Może się zdarzyć oczywiście symfonia znacznie gorsza od krzesła (nawet przeciętnego), nie istnieje jednak żadna dziedzina myśli teoretycznej, w obrębie której można by rozsądnie rozważać oba te przedmioty jednocześnie. Nie dlatego, że dla symfonii despektem byłoby porównanie z krzesłem, lecz dlatego, że nie ma dla nich wspólnego miernika wartości czy użyteczności. Proszę, jaki świat jest prosty!

Niestety, okazuje się wcale nie taki prosty... Poszczególne składniki każdego przedmiotu występują w nim bowiem w różnej kondensacji. Oznacza to, że (pozostańmy przy poprzednim przykładzie) w postaci skondensowanej doskonałego krzesła na plan pierwszy musi wybijać się jego funkcja, czyli specyficznie pojmowana treść. Jeżeli forma lub materiał będą bardziej skondensowane niż

¹⁹ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, PWN, Warszawa 1964-1967, t. 2, s. 293.

funkcjonalność, na krześle będzie się źle siedzieć; w skrajnym wypadku nie będzie się dało na nim usiąść w ogóle. Wówczas krzesło to byłoby zapewne dziełem sztuki nowoczesnej (jak słynne łóżko Rauschenberga²⁰). Takie krzesło miałoby w sobie – jakby to orzekł Ingarden – zbyt mało krzesłowatości. Dzieło sztuki to taki przedmiot, w którym szczególnej kondensacji muszą zostać poddane wszystkie trzy składniki: treść, forma i budulec. Jednocześnie kondensacja każdego z nich musi być odpowiednio dostosowana do dwóch pozostałych. Czym jest ta odpowiedniość, to jest właśnie tajemnicą artysty, tajemnicą dzieła, tajemnicą sztuki. Czasem tajemnicą geniuszu. Intuicja mu to podpowiada, a empiria weryfikuje. Nieodpowiedniość od razu daje o sobie znać pewnym wewnętrznym pęknięciem w dziele. Odpowiedniość natomiast wprawia odbiorcę w zachwyt.

Tylko dzieło sztuki musi charakteryzować się odpowiednią kondensacją wszystkich tych trzech zasadniczych składników. I odwrotnie, ich odpowiednia kondensacja daje nam odczuć, że mamy właśnie do czynienia z dziełem sztuki. Tylko dzięki temu w dziełach sztuki – jak powiada Martin Seel – „prezentacja świata dokonuje się jako autoprezentacja”²¹. W jaki sposób możemy to odczuć? Oczywiście wyłącznie przy pomocy intuicji. Teoria jest rzeczą wspianą, lecz tylko wspiera intuicję. Bez intuicji artystycznej nie można być artystą, teoretykiem, krytykiem sztuki ani prawdziwym odbiorcą czy miłośnikiem sztuk.

Powyższy problem nieco inaczej, ale podobnie w istocie rzeczy, ujmuje Martin Seel: „Dzieła sztuki są przedstawieniami konstelacyjnymi. Konstelacyjnymi są te przedstawienia, których sens łączy się z niemożliwym do substytuowania (niezastępowalnym przez żadną inną kombinację elementów) rozwinięciem ich tworzywa”²². To, co nazywam odpowiedniością i kondensacją, jest niczym innym, jak tylko „niezastępowalnością przez żadną inną kombinację elementów”. Wydaje mi się jednak, że moje ujęcie jest o tyle pełniejsze, o ile podkreślona w nim zostaje nie kombinacja elementów (co jest poniekąd oczywiste), lecz ich identyfikacja oraz intensyfikacja ich wzajemnego zespolenia. „Sztuka jest kondensacją rzeczywistości” – napisał Ernst Cassirer²³.

Krzysztof Lipka: Intentional Object in the Context of the Creative Process

Roman Ingarden's concept of intentional object requires an enlarging or even a complete reconstruction in the area of music. Recognizing a work of music as an intentional object, we subject it, in its entirety, to the author's intention. This obscures many more important stages of the creative process, such as coming up with the concept, its realization and giving the work its important axiologic features. In the entire creative process, the intention is the least important; a work of art is created because of an inner need and not because of a desire to create.

²⁰ Por.: A. C. Danto, dz. cyt., s. 38.

²¹ M. Seel, dz. cyt., s. 137.

²² Tamże, s. 116.

²³ Cyt. za: T. Gadacz, *Historia filozofii XX wieku*, Znak, Warszawa 2009, t. 2, s. 202.

The most important element of the creative process is working out in detail the entire concept of the work, while during the stage of its realization, modeling of the work's ethos in line with the concept takes place. This is being done by condensation and setting up reciprocal relevance of transcendentals: beauty, goodness, truth which are assigned to each important elements of the work: form, content, material. Of course, in this modeling of the ethos of a work of music, an artist's intuition plays the main role.

Art's biggest secret consists of the task in which – as per the above possibilities – the planned contents are completed with the most appropriate other two elements: material and form. This is a problem which does not occur in any other types of existence.

Ewa Schreiber

Muzyka wobec doświadczeń przestrzeni i ruchu – między metaforą pojęciową a percepcją

O poznawczych i estetycznych walorach przerośni pisze wielu współczesnych badaczy. Są wśród nich nie tylko literaturoznawcy, lecz także filozofowie, językoznawcy czy kulturoznawcy. Klasyczna definicja metafory wywodzi się z pism Arystotelesa i w pierwotnym znaczeniu określana była w ramach poetyki i retoryki. Jak jednak przekonuje Paul Ricoeur, już w starożytności zagadnienia związane z metaforą stanowiły część większego systemu filozoficznego obejmującego logikę, ontologię, epistemologię i estetykę¹. Tworzenie udanych metafor świadczyło o filozoficznej bystrości umysłu, a obrazowa siła przerośni wiązała się ściśle z koncepcją poetyckiej *mimesis*.

Dwudziestowieczne teorie metafory okazują się równie pojemne. W interakcyjnej teorii metafory, ugruntowanej m.in. przez Maxa Blacka i Nelsona Goodmana w latach 60. XX wieku, na pierwszy plan wysuwa się semantyka i tworzenie nowych, odkrywczych znaczeń, a funkcja poznawcza przejawia się w kształtowaniu oryginalnej wizji rzeczywistości. W teorii kognitywnej, stworzonej przez George'a Lakoffa i Marka Johnsona na początku lat 80. XX wieku, przerośnia zaczyna odgrywać istotną rolę podstawowej figury myślenia, która umożliwia pojmowanie jednej rzeczy w kategoriach innej. Metafora oddziałuje na myślenie we wszystkich jego przejawach, ulega werbalizacji w mowie potocznej, języku poetyckim czy naukowym. Właśnie dzięki współczesnym teoriom metafory, które uwydatniły szeroki zakres oddziaływania tej figury, nauka o niej stała się jedną z najbardziej intensywnie rozwijających się dyscyplin badawczych. Warto podkreślić, że wymienione teorie pozostają w ścisłym związku z głównymi nurtami filozoficzno-estetycznymi drugiej połowy XX wieku, czyli z fenomenologią, hermeneutyką, semiotyką i kognitywistyką.

Począwszy od lat 80. XX wieku, problematyka metafory przenika do muzykologii. Proces ten przyczynia się do przewartościowania wielu pojęć w ramach tej dyscypliny, a związki muzyki z omawianą figurą okazują się bogate i różnorodne. Zwolennicy interakcyjnej teorii metafory interesują się przede wszystkim znaczeniem muzycznym oraz relacją muzyki i języka. Część badaczy próbuje zastosować teorię metafory do zagadnień związanych z muzyką: począwszy od ujęć analitycznych (Roger Scruton), poprzez semiotyczne (Simone Mahrenholz, Craig Ayrey), aż po kognitywne (Lawrence Zbikowski, Janna Saslaw, Candace Brower, Steve

¹ P. Ricoeur, „Between Rhetoric and Poetics: Aristotle”, w: tegoż, *The Rule of Metaphor*, przeł. R. Czerny i in., Routledge, London 1994.

Larson). Publikowane są także prace historyczne (głównie poświęcone muzyce barokowej, klasycznej i romantycznej) wskazujące na uwarunkowania kulturowe, które zadecydowały o popularności wybranych metafor w przeszłości (Michael Spitzer, Mark Evan Bonds). Zastosowania teorii metafory w muzykologii dotyczą najróżniejszych obszarów: odróżnienia zjawisk akustycznych od muzycznych i statusu poznawczego nauki o muzyce (Roger Scruton, Nicholas Cook), języka analizy muzycznej (Naomi Cumming, Marion Guck), powstawania znaczeń muzycznych (Carl R. Hausman, Robert Hatten, Vladimir Karbusicky), ekspresji muzycznej (Donald Ferguson, Nelson Goodman, Simone Mahrenholz). Bogata i ciągle poszerzająca się literatura przedmiotu świadczy o atrakcyjności i aktualności tematu².

Wśród najbardziej podstawowych metafor stosowanych do opisu muzyki znajdują się pojęcia przestrzeni i ruchu. Zarówno ich źródła, jak i charakterystyka bywają jednak przedstawiane na rozmaite sposoby. Dla Rogera Scrutona ruch i przestrzeń muzyczna to metaforyczny i pozbawiony związków z rzeczywistością empiryczną intencjonalny twór wyobraźni. Według zwolenników kognitywnej teorii metafory, pojęcia przestrzeni i ruchu ugruntowane są w codziennym doświadczeniu cielesnym. Autorzy, którzy kwestionują przydatność podobnych rozważań, podkreślają, że mówienie o muzyce wymaga uwzględnienia związanych z nią terminów oraz ich historycznych przemian, a także, że do muzyki współczesnej stosuje się szereg innych, bardziej przydatnych metafor. Jeszcze inni odmawiają pojęciom przestrzeni i ruchu statusu przenośni, argumentując, że mogą być one rozumiane abstrakcyjnie lub też jako dosłowny element percepcji. Poniższy tekst jest próbą wzajemnego skonfrontowania oraz krytycznej analizy najważniejszych koncepcji dotyczących obu pojęć, a zarazem wpisania ich w szerszą debatę na temat percepcji muzyki.

Przestrzeń muzyczna i ruch w koncepcji Rogera Scrutona

Jedną z najbardziej znanych koncepcji dotyczących związków muzyki z metaforą stworzył brytyjski filozof, Roger Scruton³. Autor, mimo iż zaznajomiony z najnowszymi teoriami przenośni⁴, w pierwszej kolejności powołuje się na myśl Arystotelesa. Postawa Scrutona świadczy o tym, że filozof interesuje się raczej klasycznym problemem niż jego współczesnymi sformułowaniami.

W estetyce Scrutona pojęcie metafory znajduje się w samym centrum rozważań i pomaga znaleźć odpowiedź na najbardziej podstawowe pytania. W szczególności pozwala zrozumieć, co decyduje o specyfice doświadczenia

² W trakcie pracy nad tekstem ukazała się monografia mojego autorstwa *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre'a Schaeffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012. Opisuję w niej zastosowanie metafor w myśli muzycznej i twórczości trzech kompozytorów drugiej połowy XX wieku. Problemy omawiane w niniejszym artykule poruszone są w rozdziale dotyczącym wyobraźni metaforycznej w badaniach muzykologicznych.

³ R. Scruton przedstawia swoją koncepcję w książkach: *Art and Imagination. A Study in the Philosophy of Mind*, Methuen, London 1974, *The Aesthetic Understanding. Essays in the Philosophy of Mind and Culture*, Methuen, London 1983 oraz *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, Oxford 1999.

⁴ W tekście padają nazwiska Nelsona Goodmana, Jacquesa Derridy, George'a Lakoffa i Marka Johnsona, Marcusa B. Hestera, a także Maxa Blacka. Tylko w tym ostatnim przypadku autor czyni użytek z rozróżnienia na *focus* i *frame*, a w pozostałych wspomina o dokonaniach badaczy wyłącznie w charakterze dygresji.

muzycznego i co sprawia, że słyszymy pojedynczy dźwięk jako ton muzyczny⁵, a szereg dźwięków – jako muzykę. Scruton odróżnia bowiem dwa porządki zjawisk: dźwiękowych oraz muzycznych – i przekonuje, że nie są one tożsame, choć mają u podstaw to samo zjawisko akustyczne. Relację między dźwiękiem i tonem muzycznym można porównać do tej, jaka zachodzi między ciałem i umysłem. Zjawiska dźwiękowe i muzyczne mają to samo podłoże, a zarazem każde z nich stanowi autonomiczną, zamkniętą całość. Proces zachodzący w świadomości odbiorcy utworu muzycznego przypomina więc sytuację, w której szereg barwnych plam obrazu układa się w przedstawioną twarz czy krajobraz. „Jedno i to samo doświadczenie odnosi się do dźwięku, ale zarazem do czegoś, co nie jest i nie może być dźwiękiem – do życia i ruchu, czyli muzyki”⁶. W takich przypadkach, jak twierdzi Scruton, mamy do czynienia z „podwójną intencjonalnością”, bo odnosimy się równocześnie do dwóch różnych przedmiotów. Jeden z nich funkcjonuje tylko w naszej wyobraźni, drugi – w świecie rzeczywistym. Odbiór dzieł sztuki różni się od poznania w codziennym życiu tym, że nie wymaga stosowania kryteriów, które kierują poznaniem rzeczywistości. Myśli nie potrzebują weryfikacji, a percepcja – wiary w istnienie tego, co postrzegane. „Wolność procesów myślowych wyobraźni – twierdzi Scruton – przejawia się (...) w dobrowolnym charakterze doświadczeń, które od nich zależą. Nie możesz nakazać komuś, by uwierzył, że księżyc jest zrobiony z sera, ale możesz mu kazać, by to sobie wyobraził”⁷.

Przy opisie muzyki posługujemy się szeregiem parametrów, takich jak rytm, melodia czy harmonia. Fakt, że potrafimy w ogóle mówić o muzyce, wynika z doświadczenia podwójnej intencjonalności. „U źródeł naszego najbardziej podstawowego pojmowania muzyki – pisze Scruton – leży złożony system metafor, które nie są prawdziwym opisem żadnego faktu materialnego. (...) Metafora nie może być wyeliminowana z opisu muzyki, bo wyznacza intencjonalny obiekt doświadczenia muzycznego. Jeśli tylko odrzucimy metaforę, przestaniemy opisywać doświadczenie muzyki”⁸.

Przenośnie, o których mówi Scruton, nie są przejawem dowolności wypowiedzi. Zdaniem autora, są one niezbywalne, bo decyduje o nich sam sposób odbierania muzyki. „Nawet jeśli metafory są zbędne, to tylko z tego trywialnego powodu, że nasz świat mógłby nie zawierać doświadczenia muzycznego”⁹ – twierdzi filozof. Dodaje przy tym, że taka prawidłowość może wynikać z samej

⁵ Autor wprowadza rozróżnienie na dźwięk (*sound*) oraz ton (*tone*), stanowiący część większej muzycznej całości. Ze względu na to, że w języku polskim słowo *ton* odnoszone jest najczęściej do akustyki i tonów sinusoidalnych, trudno precyzyjnie oddać tę różnicę w polskim przekładzie.

⁶ „One and the same experience takes sound as its object, and also something that is not and cannot be sound – the life and movement that is music”, R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, s. 96.

⁷ „The freedom of imaginative thought-processes is manifested (...) in the voluntary character of the experience that depend on them. You cannot command someone to believe that the moon is made of cheese, but you can command him to imagine it”, por. R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, s. 90. O związkach metafory i wyobraźni pisałam szerzej w artykule „Metafora i siła wyobraźni. Z problemów estetyki muzyki”, w: *Res Facta Nova X (XIX)* (2008).

⁸ „(...) there lies, in our most basic apprehension of music, a complex system of metaphor, which is the true description of no material fact (...) The metaphor cannot be eliminated from the description of music, because it defines the intentional object of the musical experience”, tamże, s. 92.

⁹ „If the metaphors are dispensable, it is only for the trivial reason that our world might not have contained the experience of music”, tamże, s. 93.

natury rozumu, który skłania się do porządkowania dźwięków w zjawiska muzyczne. To, co konstytuuje doświadczenie muzyczne, to przede wszystkim ruch i przestrzeń muzyczna oraz wyobrażone, przyczynowe związki, które zachodzą między jej elementami. Podobnie jak przestrzeń i czas w filozofii Kanta stanowią warunek wszelkiego doświadczenia, tak też, zdaniem Scrutona, przestrzeń muzyczna i ruch umożliwiają odbiór muzyki. „Nie istnieje rzeczywista przestrzeń dźwięków, a jedynie fenomen przestrzeni tonów. Jest on wzorowany na fenomenie przestrzeni naszej powszedniej percepcji – przestrzeni, w ramach której zdobywamy orientację”¹⁰.

Wyobraźnia sprawia, że przenosimy pojęcia ze świata rzeczywistego do sfery intencjonalnej. Tracą one pierwotne, dosłowne znaczenia i w nowym kontekście zyskują status metafory. Przestrzeń tonów zawiera podobne relacje i parametry, co przestrzeń, która nas otacza. Mówimy więc o ruchach, które się w niej odbywają, o „opadaniu” i „wznoszeniu się” melodii, o położeniu tonów w „wysokich” i „niskich” rejestrach, o „ciężarze” lub „lekkości” brzmienia. Rozpoznajemy także siły przyciągania, odpychania oraz grawitacji, które rządzą następstwem tonów. Mimo to każde z wymienionych słów ma charakter przenośni. Słuchając melodii, nie śledzimy ruchu jednego przedmiotu, lecz łączymy w całość szereg dźwięków o różnej wysokości. Podobnie dzieje się w przypadku pionowego zespolenia składników akordu, który tworzy jedność w ramach przestrzeni muzycznej.

Oryginalność, a zarazem kontrowersyjność myśli Scrutona polega na tym, że muzyka pojmowana jest jako twór wyłącznie intencjonalny, wyobrażony, niezajdujący odzwierciedlenia w rzeczywistości dźwiękowej. Z naukowego punktu widzenia – przekonuje autor – nie ma różnicy między pojęciem muzyki a pojęciem zorganizowanego następstwa dźwięków, gdyż oba wyjaśniają i opisują ten sam aspekt rzeczywistości. Pojęcie muzyki nie dostarcza więc żadnej alternatywnej interpretacji faktów materialnych; ujmuje tylko pewien rodzaj doświadczenia.

Poglądy Scrutona spotkały się z dużym zainteresowaniem wśród badaczy. Z jednej strony doceniono wiele jego spostrzeżeń, a przede wszystkim te dotyczące aktywnej postawy interpretacyjnej słuchacza¹¹. Z drugiej strony, pojawiły się jednak i liczne zarzuty¹². Po pierwsze, podkreślając dobrowolny charakter procesów wyobraźni, autor nie pokazuje żadnych alternatyw wobec metafory przestrzeni muzycznej i ruchu. W szczególności unika nawiązań do konkretnych teorii analitycznych, opartych na różnych, często bardzo odmiennych rodzajach wyobrażeń muzycznych. Wynika to w dużej mierze z jego sceptycznej postawy wobec teorii muzyki oraz przekonania, że analiza nie oddaje wrażeń słuchowych¹³.

¹⁰ „There is no *real* space of sounds; but there is a phenomenal space of tones. It is modelled on the phenomenal space of everyday perception – the space in terms of which we orientate ourselves”, tamże, s. 75.

¹¹ Myśl Scrutona kontynuują w tym zakresie teksty m.in. Michaela Spitzera oraz Nicholasa Cooka.

¹² Szczegółową polemikę ze Scrutonem przeprowadziła Naomi Cumming w artykule „Metaphor in Roger Scruton’s Aesthetics of Music”, w: *Theory, Analysis and Meaning in Music*, red. A. Pople, Cambridge University Press, Cambridge 1994, s. 3-28. Autorka nawiązuje do poglądów tego filozofa także w swej późniejszej książce *The Sonic Self. Musical Subjectivity and Signification*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2000, s. 49-52. Koncepcję Scrutona ocenia również Michael Spitzer w książce *Metaphor and Musical Thought*, University of Chicago Press, Chicago 2004, s. 83-85.

¹³ Por. N. Cumming, „Metaphor in Roger Scruton’s Aesthetics of Music”, s. 25.

Teza o intencjonalnym statusie muzyki, odróżniającym ją od materialnych zjawisk akustycznych, została także zakwestionowana. Scruton, który powołuje się na kantowską teorię poznania, wykazuje równocześnie przywiązanie do tradycji empirycznej i logicznych rygorów filozofii analitycznej. W jednoznacznym oddzieleniu muzyki od świata materialnego przejawia się stanowisko, w myśl którego przedmioty materialne mogą zostać opisane w sposób dosłowny i wiarygodny, wolny od mylących, podmiotowych kategorii poznawczych¹⁴. Naomi Cumming, nawiązując do poglądów językoznawców kognitywnych, argumentuje, że język jest w całości produktem ludzkiego poznania i nakłada określony porządek na świat materialny. Wyraźne oddzielenie języka dosłownego i metaforycznego nie jest w żadnym wypadku oczywiste, bo nawet w opisie, który uznajemy za w pełni obiektywny, czynimy użytek z abstrakcyjnych kategorii poznawczych, a także często z wyrażeń metaforycznych. Fakt, że daną rzecz przedstawiamy za pomocą metafor trudno zastępowalnych przez wyrażenia dosłowne, nie uprawnia nas do wniosku, że ta rzecz nie istnieje¹⁵. Zdaniem Cumming teza o braku wyrażeń dosłownych w ramach dyskursu o muzyce sprawia, że funkcja poznawcza metafory traci swoją specyfikę¹⁶. Cokolwiek powiemy o muzyce, będzie miało charakter metafory. Takie ujęcie sprawia, że formalny i ekspresyjny wymiar dzieła muzycznego zostaje zrównany – sprowadzony do tego samego poziomu poznawczego.

Wątpliwości badaczy budzi również ściśle rozgraniczenie powszednich procesów poznawczych, mających na celu uzyskanie wiedzy o świecie, od doświadczenia estetycznego, w ramach którego powstają sądy niewymagające weryfikacji. Autor nie stwierdza między tymi sferami żadnego wzajemnego oddziaływania i naraża się w ten sposób na zarzut izolowania metafory od jej potencjalnych źródeł¹⁷.

Ci, którzy krytykują poglądy Scrutona, twierdzą, że pojęcie przestrzeni muzycznej oraz sposób jej opisu wynikają najczęściej z założeń konkretnych teorii analitycznych. Wyobrażenie takiej przestrzeni nie jest alternatywą wobec powszednich doświadczeń cielesnych, lecz pozostaje z nimi ściśle związane.

Czytając wywód Scrutona, łatwo dostrzec, że teorie analizy nie są mu obce i że jest świadomy związku metafor opisujących muzykę z powszednimi ludzkimi doświadczeniami. Mimo to autor wykazuje tendencję do redukcji szczegółowych zagadnień, ponieważ nie oczekuje, że ułatwią mu one szukania odpowiedzi na podstawowe pytania filozoficzne. Znaczenie koncepcji Scrutona polega przede wszystkim na dostrzeżeniu i zaakcentowaniu wagi problemu. Filozoficzna, uogólniająca perspektywa jego tekstów jest w tym kontekście zarazem wadą i zaletą. Odrzucone marginesy myślowe znajdują się w centrum zainteresowania badaczy muzyki, a jednak tak szerokie sformułowanie zagadnienia metafory należy w literaturze muzykologicznej do rzadkości. To właśnie dyskusyjna propozycja Scrutona sprowokowała muzykologów do polemiki i uzupełnienia pominiętych wątków.

¹⁴ Tamże, s. 8.

¹⁵ Tamże, s. 9.

¹⁶ Tamże, s. 22.

¹⁷ M. Spitzer, *Metaphor and Musical Thought*, s. 83.

Muzyczne metafory pojęciowe. Perspektywa kognitywna

Dla większości muzykologów piszących o metaforze związek muzyki z ludzkim doświadczeniem okazuje się kluczowy. Recepcja współczesnych teorii przenośni dowodzi jednak, że sam ten związek może być badany bardzo odmiennymi metodami. Zwolennicy interakcyjnej teorii interesują się przede wszystkim ekspresją, znaczeniem muzycznym oraz relacją muzyki i języka, natomiast kognitywiści koncentrują się na zagadnieniach kategoryzacji rzeczywistości, procesów myślowych oraz zależności między ciałem i umysłem. Jeden z głównych zwolenników kognitywnej teorii metafory, Lawrence Zbikowski¹⁸, uważa, że w teorii muzyki znajdują zastosowanie dwa ważne procesy, które nie tylko pomagają w interpretacji utworów, lecz także kształtują samo pojęcie muzyki. Pierwszy z nich to rzutowanie metaforyczne (*cross-domain mapping*), związane z klasyczną wersją kognitywnej teorii metafory. Drugi to stapianie pojęciowe (*conceptual blending*), czyli proces opisywany w rozszerzonej wersji tej teorii.

Szukając klucza do poszczególnych pojęć, językoznawcy gromadzą pokrewne wyrażenia metaforyczne i odtwarzają łączące je schematy myślowe. Rekonstrukcja takiego schematu pozwala dotrzeć do wyjściowej przenośni pojęciowej, która daje początek licznym językowym wyrażeniom metaforycznym. Metaforę pojęciową uzyskuje się przez operację myślową, polegającą na rzutowaniu dwóch domen pojęciowych, domeny źródłowej na domenę docelową, których podstawą rzutowania są tzw. schematy wyobrazeniowe (*image schemata*)¹⁹ określane jako powracające, dynamiczne wzorce przedpojęciowego doświadczenia zmysłowo-ruchowego. Do tak rozumianych schematów należą, m. in. wzorce orientacji przestrzennej: GÓRA-DÓŁ, PRZÓD-TYŁ, CENTRUM-PERYFERIE, a także schemat POJEMNIKA implikujący zawieranie się jednej rzeczy w drugiej, czy schemat DROGI, związany z pokonywaniem danego odcinka w przestrzeni w określonym celu.

Rzutowanie metaforyczne umożliwia łączenie muzyki z pojęciami pochodzącymi z innych dziedzin, przede wszystkim z doświadczeniami znanymi z życia codziennego. Wynikiem takiego rzutowania jest np. pojmowanie dźwięków jako wysokich i niskich w ramach metafory pojęciowej: RELACJE MIĘDZY WYSOKOŚCIAMI DŹWIĘKÓW SĄ RELACJAMI W PIONOWEJ PRZESTRZENI²⁰. U jej podstaw tkwi wertykalny schemat wyobrazeniowy GÓRA-DÓŁ (*verticality schema*). Zgodnie z tzw. zasadą inwariancji, przenoszenie schematu z jednej

¹⁸ Do najważniejszych tekstów Zbikowskiego należą: „Metaphor and Music Theory. Reflections from Cognitive Science”, w: *Music Theory Online* IV (1998) nr 1, „Conceptual Models and Cross-Domain Mapping. New Perspectives on Theories of Music and Hierarchy”, w: *Journal of Music Theory* XLI (1997) nr 2 oraz „Metaphor and Music”, w: *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, red. R. W. Gibbs Jr., Cambridge University Press, Cambridge 2008.

¹⁹ Obok pojęcia „schematów wyobrazeniowych” w przekładach polskojęzycznych pojawiają się „schematy obrazowe” i „schematy pojęciowe”. W niniejszym tekście przyjmuję tłumaczenie użyte w książce Olafa Jäkela, *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu. Kognitywno-lingwistyczna analiza metaforycznych modeli aktywności umysłowej, gospodarki i nauki*, przeł. M. Banaś, B. Drag, Universitas, Kraków 2003. Wydaje się ono najbardziej adekwatne, bo wykazuje związek z filozofią Kanta i używanym przez niego pojęciem wyobraźni.

²⁰ L. M. Zbikowski, *Conceptualizing Music. Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, Oxford University Press, Oxford 2002, s. 66.

domeny na drugą nie powoduje zmian najważniejszych cech struktury obu domen. Zarówno przestrzeń, jak i zakres częstotliwości stanowią kontinua, które mogą zostać podzielone na szereg nieciągłych elementów, punktów bądź wysokości dźwięków. O przydatności wspomnianej metafory decyduje fakt, że pozwala ona na mówienie o przebiegu wysokości dźwięków w kategoriach linearnych i umożliwia poszerzanie parametrów muzycznych na przestrzeń trzy- lub czterowymiarową. Pionowy wymiar muzyki posiada swoją graficzną reprezentację w postaci notacji²¹. Zdaniem Zbikowskiego to właśnie notacja muzyczna, pozwalająca na wizualizację i utrwalenie dźwięku, przyczyniła się do ukształtowania metafory przestrzennej²². Wyjaśnia ona obecność figur retorycznych obrazujących wznoszenie czy opadanie. Różne typy relacji przestrzennych, takie jak wyznaczanie osi symetrii oraz centralnego punktu przestrzeni, obecne są także w teorii harmonii opisywanej przez Rudolfa Louisa i Ludwiga Thuille²³. Każda teoria wymaga uporządkowania zjawisk muzycznych, a rzutowanie metaforyczne ułatwia wprowadzenie takiego porządku dzięki przejrzystej strukturze schematów wyobraźniowych.

W innych kulturach muzycznych wysokości dźwięków mogą być pojmowane za pomocą odmiennych metafor. Plemię Kaluli w Papui Nowej Gwinei opisuje melodię w kategoriach przepływu wodospadu. Na Bali i na Jawie relacje między wysokościami dźwięków są określane w kategoriach wielkości, a w dorzeczu Amazonki (plemię Suyá) – w kategoriach wieku²⁴.

„Specyficzne rzutowanie, wybrane w ramach tradycji dyskursu na temat muzyki – podsumowuje autor – odzwierciedla nie tyle absolutną strukturę muzyczną, co szerszą praktykę kulturową, w której zakorzeniona jest muzyka i jej rozumienie: rzutowanie odzwierciedla modele pojęciowe ważne dla kultury. Rzutowania między domenami stosowane w ramach jakiejś teorii muzyki są zatem czymś więcej niż zwykłą ciekawostką – są tak naprawdę kluczem do zrozumienia muzyki jako bogatego tworu kultury, który zarówno konstruuje doświadczenie kulturowe, jak i sam jest przez nie konstruowany”²⁵.

Stapianie pojęciowe to bardziej złożony proces, który sprawia, że w wyobraźni tworzą się nowe struktury pojęciowe. Nie uczestniczą już w nim domeny pojęciowe, ale przestrzenie mentalne. Obszerne zasoby wiedzy zostają zastąpione niewielką ilością pojęć przydatnych do doraźnych celów poznawczych. Na przestrzenie wejściowe²⁶ (*input spaces*) składają się informacje pochodzące z różnych

²¹ Tamże, s. 67.

²² Tamże, s. 72. O roli przestrzeni w notacji muzycznej pisze także John Sloboda. Por. J. Sloboda, „Chapter 3: The Uses of Space in Music Notation”, w: tegoż, *Exploring the Musical Mind. Cognition, Emotion, Ability, Function*, Oxford University Press, Oxford 2005, s. 43-69.

²³ L. M. Zbikowski, *Conceptualizing Music*, s. 75.

²⁴ Tamże, s. 67-68.

²⁵ „The specific mapping chosen within a tradition of discourse about music reflects not so much absolute musical structure as it does the broader cultural practice within which music and its understanding are embedded: mapping reflect the conceptual models that are important to culture. The cross-domain mappings employed by any theory of music are thus more than simple curiosities – they are actually key to understanding music as a rich cultural product that both constructs and is constructed by cultural experience”. Tamże, s. 72.

²⁶ Tłumaczenie oraz objaśnienie terminów związanych z teorią stapiania pojęciowego podają za: B. Lewandowska-Tomaszczyk, „Konstruowanie znaczeń i teoria stapiania”, w: *Kognitywizm w poetyce i stylistyce*, red. G. Habrajska, J. Ślósarska, Universitas, Kraków 2006, s. 1011.

domen kognitywnych. Przestrzeń generyczna (*generic space*) zawiera wspólne dla nich struktury, natomiast przestrzeń stopioną (*blended space*) wypełniają wybrane elementy struktur wejściowych, które tworzą nową, tzw. emergentną (*emergent structure*) strukturę wyłonioną w wyniku ich stopienia. W teorii stopiania respektowana jest zasada inwariancji, gdyż wspólną strukturę przestrzeni wejściowych reprezentuje przestrzeń generyczna. Natomiast jednokierunkowość rzutowania, podkreślana w klasycznym sformułowaniu teorii kognitywnej, traci na znaczeniu, bo wszystkie przestrzenie mentalne wzajemnie na siebie oddziałują. Operacje mentalne dokonywane na przestrzeniach to: kompozycja (*composition*) – polegająca na zestawieniu pojęć lub relacji z różnych przestrzeni mentalnych; dopełnianie (*completion*) – sprawiające, że w nowo powstającej strukturze potwierdzamy obecność elementów wcześniejszej, pełnej struktury; ostatnią operacją jest elaboracja (*elaboration*), dzięki której następuje coraz bardziej szczegółowe odwzorowanie danego elementu w strukturze stopionej i uaktywnienie związanych z nimi skojarzeń²⁷.

Odróżnienie metafory pojęciowej od językowej w teorii kognitywnej służy przede wszystkim temu, by pokazać, że język to tylko jeden ze środków manifestowania metafory. Zbikowski również wykazuje tendencję do podkreślania roli pojęć i procesów mentalnych kosztem problemów związanych z językiem. Dylematy dotyczące wzajemnych relacji muzyki i języka nie pojawiają się więc w ogóle w jego tekście. Autor twierdzi, że konstruowanie przestrzeni mentalnych nie zawsze musi wiązać się z wypowiedziami językowymi i może stanowić jedynie reakcję na muzykę²⁸.

Teoria kognitywna skłania wielu badaczy do wniknięcia w strukturę najbardziej podstawowych metafor związanych z muzyką. W centrum zainteresowania autorów takich jak Candace Brower, Steve Larson czy Janna Saslaw znalazły się właśnie problemy czasu i przestrzeni muzycznej rozumianych jako pojęcia, które kształtują się pod wpływem doświadczeń cielesnych. Przedmiotem analizy są z jednej strony metafory pojęciowe, a z drugiej – tkwiące u ich podstaw przedpojęciowe schematy wyobrazeniowe. W tym przypadku materiał ilustrujący omawiane zjawiska zostaje zawężony do repertuaru klasyczno-romantycznego lub muzyki popularnej. Szczególne znaczenie zyskuje system dur-moll i zasady harmonii funkcyjnej.

Steve Larson wspólnie z Markiem Johnsonem rozróżnia trzy podstawowe metafory pojęciowe, które wpływają na konceptualizację czasu muzycznego²⁹. Wszystkie opierają się na doświadczeniu ruchu w przestrzeni i powodują, że myślimy o muzyce w podobnych kategoriach. Doświadczamy ruchu wtedy, gdy obserwujemy poruszające się obiekty, kiedy sami poruszamy się po nieruchomym krajobrazie lub też czujemy, że siły wprawiają w ruch nasze ciało³⁰. Pierwszą

²⁷ Por. tamże, s. 13-14. Barbara Lewandowska-Tomaszczyk, korzystając z anglojęzycznej literatury przedmiotu, dodaje do tych trzech operacji także kompresję (*compression*), polegającą na ścisłym powiązaniu pojęć, najczęściej poprzez relacje przyczynowo-skutkowe, Zbikowski nie korzysta jednak z tego pojęcia.

²⁸ Tamże, s. 82.

²⁹ M. Johnson, S. Larson, „Something in the Way She Moves – Metaphors of Musical Motion”, w: *Metaphor and Symbol* XVIII (2003), nr 2, s. 63-84.

³⁰ Tę różnorodność odzwierciedla także dualna metafora czasu. Czas postrzegamy albo jako ruchomy obiekt, albo jako odcinek, który sami przemierzamy. Por. G. Lakoff, „The Contemporary Theory of

z wymienionych sytuacji odzwierciedla metafora poruszającej się muzyki, druga – krajobrazu muzycznego, trzecią – muzyki jako poruszającej się siły. Wszystkie trzy metafory, jak podkreślają autorzy, stosowane są do opisu muzyki tonalnej oraz jazzu i muzyki popularnej.

Przenośnia poruszającej się muzyki wyraża się w przeświadczeniu o tym, że kolejne odcinki utworu poruszają się względem nieruchomego słuchacza, przybliżają się do niego, przebiegają w określonym tempie itp. Odpowiadają jej wyrażenia językowe takie jak „zbliży się reprzyza” czy „smyczki właśnie zwalnają”³¹. Jeśli potraktujemy utwór jako krajobraz, po którym przemierza się słuchacz, wówczas lokalizacja odbiorcy utożsamiana będzie z fragmentem, który właśnie brzmi. Stąd wynikają sformułowania takie jak „dochodzimy do kody” albo „teraz wchodzi trzeci głos”. Odbiorca może być nie tylko wędrowcem w krajobrazie muzycznym, lecz także jego obserwatorem. Ta ostatnia pozycja najlepiej charakteryzuje analizę muzyczną. Obserwacja dokonuje się z dystansu, a do przemierzania i poznawania krajobrazu wystarczy wyobraźnia. Łatwiej z tej perspektywy przedstawiać utwór jako obiekt o określonych cechach, które można mierzyć, analizować, ujmować z różnych perspektyw³². I wreszcie, metafora sił poruszających muzykę ma swoje podstawy w spostrzeżeniu, że przebieg utworu dokonuje się według podobnych prawidłowości jak te, które rządzą realną przestrzenią. „Bezwładność” polega na skłonności do kontynuacji tych samych schematów dźwiękowych. „Grawitacja” to tendencja do opadania melodii, natomiast „magnetyzm” sprawia, że niestabilny stopień skali rozwiązuje się na stopień stabilny. Muzyka rozumiana jako efekt działania sił może nas „wciągać”, „prowadzić”, „poruszać”, „kołysać” itp.³³

Na pytanie, czy ruch w muzyce należy uznać za realny, autorzy odpowiadają, że jego status jest taki sam, jak status naszych wyobrażeń o upływającym czasie. Doświadczenie dźwięków, podobnie jak doświadczenie czasu, okazuje się bogate i pojemne – zależne od ludzkich umiejętności porządkowania oraz interpretowania zjawisk³⁴.

Janna Saslaw zajęła się poszukiwaniem schematów wyobrażeniowych w teorii modulacji harmonicznym sformułowanej przez Hugo Riemanna³⁵. Termin kadencja (*Schluss*) oznacza w niej zarówno zamknięcie, jak i zakończenie. Kadencja rozumiana jako zamknięcie oddziela jeden odcinek muzyczny od drugiego, a jej wyobrażenie opiera się na schemacie POJEMNIKA, który odgranicza obszar wewnętrzny od zewnętrznego. Z kolei zakończenie to docelowy punkt pewnego procesu, który najlepiej ilustruje schemat DROGI. W zależności od pokonywanej odległości, tj. od liczby akordów w kadencji i stopnia ich

Metaphor”, w: *Metaphor and Thought*, red. A. Ortony, Cambridge University Press, Cambridge 1993, s. 216-218.

³¹ M. Johnson, S. Larson, dz. cyt., s. 69-71.

³² Tamże, s. 71-73.

³³ Tamże, s. 74-75.

³⁴ Tamże, s. 77-78.

³⁵ J. Saslaw, „Forces, Containers, and Paths. The Role of Body-Derived Image Schemas in the Conceptualization of Music”, w: *Journal of Music Theory* XL (1996), nr 2, s. 217-243. Podstawą badań autorki jest traktat Riemanna *Systematische Modulationstheorie als Grundlage der musikalischen Formenlehre* wydany w 1887 roku. Z niego pochodzą wszystkie cytaty służące jako językowy dowód zastosowania danej metafory.

pokrewieństwa z tonacją główną, droga może być długa lub krótka. Tę relację obrazuje schemat BLISKO-DALEKO³⁶. Cała droga przebyta w ramach zamkniętego ciągu harmonicznego ma kształt kołowy, ponieważ rozpoczyna się i kończy tym samym akordem, toniką. Symetryczne relacje między akordami wynikające z dualizmu harmonicznego są efektem oddziaływania schematu RÓWNOWAGI oraz schematu GÓRA-DÓŁ³⁷. Wreszcie z pojęciem modulacji łączy się schemat SIŁY. Riemann zakłada istnienie siły, która utrzymuje przebieg harmoniczny w tonacji głównej, natomiast modulacja, oddalając akordy od tonacji, działa przeciwko tej sile³⁸.

Pomijając ogólną przydatność schematów, wynikającą z ich przejrzystości i sugestywności, Saslaw przekonuje, że wybór każdego z nich został podyktowany szczególnymi względami. I tak na przykład wybór schematu POJEMNIKA wynika z faktu, że zarówno kadencje, jak i tonacje postrzegane są jako zbiory pewnych jednostek lub funkcji, a tonika pełni funkcję domykającą ten zbiór³⁹. Z kolei schemat DROGI nadaje się do opisu modulacji czy kadencji, bo występuje w niej zarówno określony punkt wyjścia, jak i określony cel, natomiast akordy przejściowe traktowane są jako stadia prowadzące do celu⁴⁰. Rozważania Saslaw są przejawem znacznie ogólniejszego przekonania, że konceptualizacja każdej abstrakcyjnej struktury wymaga stosowania terminów przestrzennych⁴¹. Za każdym razem, gdy analizujemy i przedstawiamy utwór jako pewną hierarchiczną strukturę, okaże się ona efektem metaforycznej projekcji schematów wyobrażeniowych, wynikających z naszych cielesnych interakcji z otoczeniem.

Candace Brower podjęła próbę analizy pieśni *Du bist die Ruh* Franciszka Schuberta, pokazując, jak schematy wyobrażeniowe wpływają na odbiór melodyki, harmonii i struktury fraz⁴². Autorka odwołuje się m.in. do schematów CYKLU, POJEMNIKA, RÓWNOWAGI, CENTRUM-PERYFERIA, DROGI, łącząc ten ostatni schemat z postulatami analizy harmonicznego Heinricha Schenkera⁴³. Przy opisie melodyki korzysta także z pojęć siły bezwładności i grawitacji używanych przez Larsona⁴⁴. Szczegółowy charakter rozważań Brower wynika przede wszystkim z faktu, że badaczka ujmuje schematy w sposób bardziej dynamiczny niż Saslaw. Pokazuje, jak nakładają się na siebie wzajemnie, przeobrażają i wyznaczają kolejne stadia dłuższej narracji muzycznej.

Próby przenoszenia założeń językoznawstwa kognitywnego do muzykologii spotykają się z różnymi reakcjami. Z jednej strony badania kognitywne przywracają cielesny wymiar znaczenia muzycznego, z drugiej – usuwają z zakresu badawczego wiele innych problemów, zwłaszcza estetycznych. Bezpośrednie przekładanie metafor i schematów znanych z języka potocznego na

³⁶ Tamże, s. 222.

³⁷ Tamże, s. 223.

³⁸ Tamże, s. 229.

³⁹ Tamże, s. 227.

⁴⁰ Tamże, s. 230.

⁴¹ Autorka powołuje się na tzw. hipotezę uprzestrzennienia formy wysuwaną przez Lakoffa. Por. tamże, s. 236.

⁴² C. Brower, „A Cognitive Theory of Musical Meaning”, w: *Journal of Music Theory*, XLIV (2000), nr 2, s. 323-379.

⁴³ Tamże, s. 340.

⁴⁴ Tamże, s. 334.

doświadczenie muzyczne może wydawać się mechaniczne i powierzchowne. Mankamentem badań kognitywnych jest też fakt, że wbrew postulatom o uniwersalnym charakterze schematów, dotyczą one głównie muzyki tonalnej. Część badaczy twierdzi, że korzystanie z metod kognitywnych wymaga pogłębionej wiedzy na temat historii muzyki i kultury muzycznej. Inni uznają, że eksperymenty dotyczące percepcji słuchowej przynoszą bardziej miarodajne wyniki niż analiza wyrażań językowych. W tym ostatnim przypadku związek muzyki z doświadczeniem cielesnym okazuje się jednak bardziej dosłowny niż to zakładają językoznawcy.

Konteksty historyczne i psychoakustyczne

Podstawowe znaczenie metafory ruchu w pojmowaniu czasu muzycznego zostało zakwestionowane przez Roberta Adlingtona⁴⁵. Autor przyznaje, że na mówienie o muzyce w kategoriach ruchu wpływają potoczne wyobrażenia związane z czasem i postrzeganiem zmian. Argumentuje jednak, że nie jest to ani niezbędna, ani nawet najważniejsza metafora, która opisuje odbiór muzyki. Tekst Adlingtona pozostaje ciekawym przykładem krytycznej recepcji kognitywnej teorii metafory. Autor przyjmuje za językoznawcami, że pojęcia kształtowane są przez schematy utrwalone w doświadczeniu cielesnym. Pokazuje jednak, że metafory występujące w języku potocznym nie muszą adekwatnie opisywać muzyki. W szczególności metafora ukierunkowanego, jednostajnie upływającego czasu, mimo że przydatna w życiu codziennym, nie nadaje się do opisu wszystkich zjawisk muzycznych. W przeciwieństwie do tego, co twierdzi część kognitywistów, czas muzyczny nie jest odmianą czasu rozumianego potocznie. Odbieramy go w inny sposób i jego opis wymaga innych kategorii⁴⁶. Dominacja standardowej metafory czasu jako ruchu wynika jedynie z naszych przyzwyczajęń językowych, tymczasem doświadczenie słuchowe wywołuje raczej całą „kalejdoskop metaforycznych wyobrażeń”. Istnieje oczywiście wiele utworów, zwłaszcza tych skomponowanych w systemie dur-moll, sugerujących ukierunkowany ruch, ale muzyka współczesna nasuwa już szereg innych skojarzeń. Należą do nich metafory światła i ciemności, napięcia i odprężenia, ciężaru i lekkości, ciepła i zimna. Materiał muzyczny ilustrujący użycie tych metafor to utwory Claude’a Debussy’ego, György Ligetiego, György Kurtága, Elliotta Cartera i Kaiji Saariaho. Zdaniem Adlingtona założenie, że wszelkie procesy czasowe są ruchem i że ruch pozostaje warunkiem każdej zmiany, to wprowadzanie zbędnej metafory wyższego rzędu, która nie znajduje potwierdzenia w doświadczeniu słuchowym⁴⁷. Wysuwając taki argument, autor pośrednio podważa także koncepcję Scrutona, w której ruch jest koniecznym warunkiem odbierania następstw dźwiękowych jako tonów.

Zupełnie inne stanowisko przedstawia Eric Clarke, który przekonuje, że ruch w muzyce nie jest arbitralnie wprowadzonym terminem ani nawet metaforą,

⁴⁵ R. Adlington, „Moving Beyond Motion: Metaphors for Changing Sound”, w: *Journal of the Royal Musical Association*, CXXVIII (2003), s. 297-318.

⁴⁶ Tamże, s. 300.

⁴⁷ Tamże, s. 309.

ale wynika ze szczególnych własności percepcji słuchowej⁴⁸. Autor polemizuje przy tym raczej z koncepcją Scrutona niż z poglądami kognitywistów i odrzuca tezę, w myśl której doświadczenie ruchu w muzyce ma zupełnie inny status niż doświadczenie ruchu w realnej przestrzeni⁴⁹. Fakt, że ruch w utworze muzycznym jest fikcyjny, nie musi wcale oznaczać, że to jedynie metafora, symbol czy analogia⁵⁰. Na poparcie swego twierdzenia autor przytacza argumenty związane z analizą sceny słuchowej (*auditory scene analysis*). Analiza ta polega na segregowaniu i grupowaniu sygnałów dźwiękowych w spójne, niosące określoną informację strumienie i wydarzenia. Powołując się na poglądy Bregmana, Clarke zaznacza, że analiza sceny słuchowej stanowi podstawę bardziej konwencjonalnych i wyrafinowanych konstrukcji poznawczych, może jednak obejmować nawet złożone cechy i procesy wielkoskalowe⁵¹. Powszechność tego typu analizy sprawia, że trudno wyznaczyć granicę między naturą i kulturą, w szczególności oddzielić odbiór muzyki od percepcji odgłosów życia codziennego. Clarke inspirowane jest koncepcją wirtualnych źródeł dźwięku, stworzoną przez analogię do obrazu czy obiektu wirtualnego⁵². Postuluje, że tak jak niektóre typy informacji akustycznej znamionują rzeczywisty ruch, tak też zmienne układy artykulacji, barwy, dynamiki i wysokości dźwięku mogą opisywać ruch w wirtualnej przestrzeni. „Skoro w powszednim świecie dźwięki określają (między innymi) ruchową charakterystykę swoich źródeł – pisze autor – to jest nieuniknione, że dźwięki muzyczne będą także określały ruchy i gesty, zarówno realne ruchy i gesty swoich właściwych źródeł fizycznych (...) jak i fikcyjne ruchy i gesty wirtualnego środowiska, które wytwarzają”⁵³. Wrażenie ruchu wywoływane przez muzykę przybiera dwojaką postać: sugeruje samodzielny ruch słuchacza albo ruch obiektów zewnętrznych względem niego. O tym, które z tych wrażeń dominuje w odbiorze, decyduje zasada akustyki środowiska. Jeśli odrębne źródła dźwięku są skorelowane (tak jak w monodii czy homofonii), wówczas słuchaczowi wydaje się, że porusza się między nieruchomymi źródłami, jeśli natomiast różne źródła dźwięku zmieniają położenie względem siebie i odbiorcy (np. w utworach polifonicznych), przypomina to ruch zewnętrznych obiektów⁵⁴. Autor przytacza przykłady zaczerpnięte m.in. z *Wozzecka* Albana Berga i *Kwintetu smyjkowego C-dur* Wolfganga Amadeusza Mozarta (KV 515), w których zmiany dynamiki, instrumentacji czy faktury wywołują sugestywne odczucie ruchu. Clarke zaznacza równocześnie, że ciągle brakuje szczegółowych badań empirycznych, które mogą w pełni zweryfikować jego idee. Na uwagę

⁴⁸ E. Clarke, „Meaning and the Specification of Motion in Music”, w: *Musicae Scientiae*, V (2001), nr 2, s. 213-234.

⁴⁹ Tamże, s. 216-217.

⁵⁰ Tamże, s. 222.

⁵¹ Tamże, s. 219-220.

⁵² Pojęcie wirtualnego źródła dźwięku wprowadził do muzykologii Stephen McAdams w swej rozprawie doktorskiej *Spectral Fusions, Spectral Parsing and the Formation of Auditory Image* (Stanford University 1984).

⁵³ „(...) since sounds in the everyday world specify (among other things) the motional characteristics of their sources, it is inevitable that musical sounds will also specify movements and gestures, both the real movements and gestures of their actual physical production (...) and also the fictional movements and gestures of the virtual environment which they conjure up”, E. Clarke, dz. cyt., s. 222.

⁵⁴ Tamże, s. 223.

zasługuje choćby to, w jaki sposób reakcje ruchowe, wywoływane przez muzykę u słuchaczy, współdziałają z odczuciem ruchu w wirtualnej przestrzeni.

Podobnie jak pojęcie ruchu w muzyce, tak też pojęcie przestrzeni muzycznej nie wywołuje zgodnych interpretacji wśród muzykologów. Cumming przekonuje, że przestrzeń muzyczna nie musi być wcale traktowana jako metafora. Autorka kieruje swą polemikę pod adresem Scrutona, jej argumenty godzą jednak pośrednio także w kognitywne ujęcia przestrzeni muzycznej. Zdaniem Cumming, pojęcie przestrzeni bywa rozumiane w sposób bardziej abstrakcyjny, jak ma to miejsce np. w matematyce, gdzie przestrzeń służy do konceptualizacji abstrakcyjnych miar. Przy takiej interpretacji abstrakcyjna skala wysokości dźwięków decyduje o identyfikacji danego tonu, a ruch to synonim zmiany zachodzącej w ramach tej przestrzeni. Przenoszenie pojęć ze sfery wizualnej i ruchowej do słuchowej nie jest przy tym w ogóle konieczne, a zastosowanie metafory z pewnością by tego wymagało. Zdaniem autorki psychologia poznawcza wydaje się zresztą lepszym narzędziem do badania tego zjawiska niż analiza języka, jakiego używamy w odniesieniu do muzyki⁵⁵.

Michael Spitzer zaznacza, że właściwe rozumienie wielu kategorii muzycznych wynika nie tyle z metaforycznego rzutowania kategorii wobec nich zewnętrznych, ile ze wzajemnego rzutowania jednych kategorii muzycznych na drugie⁵⁶. Autor zakłada przy tym, że, podobnie jak w języku, prostsze kategorie muzyczne rzutowane są na bardziej abstrakcyjne i złożone. Badacz przytacza dwie teorie przestrzeni tonalnej i omawia zachodzące między nimi relacje. Przestrzeń wysokości (*pitch-space*) została skodyfikowana przez Freda Lerdahla, ma jednak długą tradycję w nauce harmonii, natomiast przestrzeń neo-Riemannowska opiera się na reinterpretacji teorii harmonii stworzonej przez Hugo Riemanna. Przestrzeń wysokości bliższa jest muzyce, w której przeważają zjawiska diatoniczne. Jej hierarchiczność i centralizacja, a także przewidywalny charakter wielu następstw harmonicznnych, wywołują skojarzenia z właściwościami realnej, fizycznej przestrzeni⁵⁷. Przestrzeń neo-Riemannowska lepiej nadaje się do opisu zjawisk harmonicznnych związanych z postępującą chromatyką. Ma ona bardziej abstrakcyjną, matematyczną postać i uwydatnia przede wszystkim równorzędność akordów oraz ich wzajemne transformacje⁵⁸. Uwzględnienie obu tych przestrzeni w wymiarze diachronicznym pokazuje, że w muzyce nastąpił proces abstrahowania kategorii związanych z systemem tonalnym⁵⁹. Wywód Spitzera został zilustrowany analizą *Preludium E-dur* Fryderyka Chopina, w którym, jak pokazuje autor, współistnieją dwa odrębne modele przestrzeni muzycznej – wysokościowy i neo-Riemannowski⁶⁰. Artykuł Spitzera potwierdza spostrzeżenie Cumming, że parametry przestrzeni muzycznej mogą być rozumiane w sposób abstrakcyjny. Jego tekst pozostaje równocześnie cennym przykładem spójnego powiązania zagadnień z zakresu teorii muzyki i analizy harmonicznnej z perspektywą historyczną.

⁵⁵ N. Cumming, „Metaphor in Roger Scruton's Aesthetics of Music”, s. 11-12.

⁵⁶ M. Spitzer, „The Metaphor of Musical Space”, w: *Musicae Scientiae* VII (2003), nr 1, s. 101-120.

⁵⁷ Tamże, s. 107.

⁵⁸ Tamże, s. 108.

⁵⁹ Tamże, s. 103.

⁶⁰ Tamże, s. 111-113.

Podsumowanie

Fakt, że problemem ruchu i przestrzeni muzycznej zajmują się zarówno filozofowie, językoznawcy, jak i muzykolodzy, stanowi ważny wkład do rozważań o interdyscyplinarności, jej możliwości i ograniczeniach przy opisie muzyki. Dla filozofów ważna jest perspektywa uogólniająca, przyznająca autonomiczny status doświadczeniu muzycznemu. W przypadku zwolenników kognitywnej teorii metafory kluczową rolę pełni aparat badawczy, stosowany pierwotnie do analizy metafor pojęciowych manifestujących się w języku. Do opisu utworów muzycznych używane są więc te same schematy, które służą do analizy języka potocznego. Dla muzykologów istotna staje się specjalistyczna wiedza, kwestionująca wiele uogólnień i skrótów myślowych. Uwzględnienie kontekstu historycznego, łącznie z muzyką dawną i najnowszą, znajomość abstrakcyjnych terminów wywodzących się z teorii muzyki, a równocześnie wiedza na temat specyfiki procesów słuchowych wpływają na odmienne – dosłowne lub czysto abstrakcyjne – rozumienie ruchu i przestrzeni muzycznej.

Jeśli przyjąć, że dyskusja wokół pojęć ruchu i przestrzeni skupia w sobie podstawowe problemy związane z odbiorem muzyki, wówczas można dojść do wniosku, że percepcja muzyczna nie ma jednej, ściśle określonej charakterystyki. Jawi się raczej jako złożone, wielowymiarowe zjawisko, kształtujące się na styku pojęć i doświadczenia cielesnego, percepcji i wyobraźni oraz tego, co konkretne i abstrakcyjne.

Konfrontowanie odmiennych, czasem przeciwstawnych perspektyw poznawczych wydaje się w tej sytuacji cenniejsze niż zaniechanie jednej z nich na korzyść drugiej. Właśnie dlatego tak ważne okazuje się pojęcie metafory: figury, która pośredniczy między odległymi kontekstami i przywraca im utraconą jedność.

Ewa Schreiber: Music and the Experience of Space and Movement. Between Conceptual Metaphor and Perception

Since the 1980s, the cognitive theory of metaphor has strongly influenced many musicologists. The followers of the interactionist approach are mainly interested in musical meaning and the relations between music and language. Those scholars, who follow the cognitive theory of metaphor concentrate on the categorization of reality and the relations between mind and body.

The concepts of space and movement rate among the most elementary metaphors used in music description. However, both their understanding and genesis is presented in different ways. Roger Scruton states that the metaphors of musical movement and space are intentional products of imagination, devoid of any empirical elements. According to the followers of cognitive linguistics (Candace Brower, Steve Larson, Janna Saslaw), metaphors of space and movement are grounded in everyday bodily experience.

The authors who question the functionality of such research stress that dealing with music requires special terminology and the knowledge about its historical

transformations (Michael Spitzer). They also state that contemporary music is described by different and more adequate metaphors (Robert Adlington). Other scholars, on the contrary, do not define these concepts as metaphors and argue that they can be understood as either abstract terms (Naomi Cumming) or the actual elements of perception (Eric Clarke).

The debate on the concepts of space and movement reveals the music perception as a complex phenomenon, formed between the concrete and the abstract, between the bodily experience and the verbal description.

Marcin Napiórkowski

Trudność muzyki poważnej jako współczesna próba inicjacyjna

Podział na społeczeństwa „pierwotne” i „cywilizowane” od dawna nie jest już w antropologii pewnikiem. Przeciwnie: wydaje się, że głębokie przekonanie o naszej własnej racjonalności przeciwstawionej irracjonalizmowi Obcego samo okazuje się mitem¹. Wszystko wskazuje więc na to, że nadszedł czas, by – zgodnie zresztą z klasycznymi postulatami antropologii – narzędzia wyostrzone dzięki analizie obcości wykorzystać do lepszego poznania nas samych. Pora na mitologiczną analizę Zachodu.

W humanistyce ostatnich dziesięcioleci nie brak natchnionych tą myślą badaczy kultury. Wypatrując barbarzyńców znacznie bliżej niż ich poprzednicy, myśliciele ci przyjmują, że myślenie mityczne wcale w naszym społeczeństwie nie zanikło. W poszukiwaniu „współczesnej mitologii” poszczególni autorzy kierują uwagę ku reklamie (Jean Baudrillard²), telewizyjnym idolom (Umberto Eco³) czy obdarzonym szczególną nośnością znaczeniową przedmiotom życia codziennego (Roland Barthes⁴). Mimo różnorodności tych projektów za każdym razem „myśl nieoswojona” okazuje się więc domeną kultury masowej – to w niej badacze odnaleźć pragną „współczesnego dzikiego” z jego logiką totemicznych klasyfikacji i pragnieniem partycypacji mistycznej⁵. Na tym tle wyróżnia się samotny głos Mircei Eliadego, który na marginesie *Aspektów mitu* zwraca uwagę na równie mitologizujący charakter kultury wysokiej:

Jeśli chodzi o kwestię mitologii współczesnych elit, chcielibyśmy ograniczyć się tylko do kilku uwag. Przede wszystkim należy podkreślić – zwłaszcza w stosunku do dzieł sztuki współczesnej – zbawienną funkcję, jaką spełnia «trudność». Jeśli elita pasjonuje się *Finnegans Wake*, muzyką atonalną czy tasyzmem, to między innymi dlatego, że dzieła tego rodzaju stanowią świat zamknięty i hermetyczny, do którego można przeniknąć jedynie za cenę przewyciężenia niesłychanych trudności, porównywalnych z próbami inicjacyjnymi w społecznościach archaicznych i tradycyjnych⁶.

¹ Ważnymi pracami z ostatnich lat poruszającymi wprost kwestię „europejskiego mitotwórstwa” w postrzeganiu „ludów pierwotnych” są m.in.: A. Kuper, *Wymyślanie społeczeństwa pierwotnego. Transformacje mitu*, przeł. T. Sieczkowski, A. Dąbrowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009 oraz G. Obeyesekere, *Apoteoza kapitana Cooka. Europejskie mitotwórstwo w rejonie Pacyfiku*, przeł. W. Usakiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

² J. Baudrillard, *Społeczeństwo konsumpcyjne, jego mity i struktury*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2006.

³ U. Eco, *Podziemni bogowie*, przeł. J. Ugniewska, P. Salwa, Czytelnik, Warszawa 2007.

⁴ R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

⁵ Por. krytyka elitaryzmu w badaniach nad kulturą masową: D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. J. Burszta, Zysk i S-ka, Poznań 1998.

⁶ M. Eliade, *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 185. Głos Eliadego pozostaje właściwie osamotniony, jeśli bierzemy pod uwagę szeroko rozumiane „badania nad

A zatem według Eliadego „sztuka wysoka”, w szczególności zaś współczesna muzyka poważna, mogłaby pełnić rolę wspólnototwórczą analogiczną do rytuałów przejścia w społecznościach pierwotnych. Jeśli wierzyć rozpoznaniom słynnego teoretyka religii, to właśnie tu tworzyłaby się specyficzna „mitologia” współczesnych elit, oparta na kategorii *trudności*. Oznaczałoby to, że zarówno cechy formalne dzieła, jak i towarzyszący mu dyskurs krytyczny, mają na celu intencjonalne „utrudnianie” percepcji, co ma uczynić je bardziej wartościowym.

Taka interpretacja współczesnej muzyki poważnej pozwoliłaby usytuować ją w kontekście dobrze rozpoznanych przez filozofię i antropologię fenomenów „ukrywania sensu”. Czy faktycznie percepcja estetyczna współczesnego dzieła sztuki przypomina rytuały inicjacyjne wraz z ich skomplikowanym systemem przygotowań i wtajemniczeń? Jak w kontekście tej analogii jawią się role artysty, krytyka i słuchacza? Jak kategoria *trudności*, zreinterpretowana dzięki „analizie mitologicznej”, jawiłaby się w świetle rozpowszechnionych obecnie paradygmatów badawczych: estetyki instytucjonalnej czy pragmatycznej? Czy filozof badający estetykę sztuki współczesnej nie staje się do pewnego stopnia mitologiem?

Kategoria *trudności* w świetle krytyki muzycznej

Rozpocznijmy od analizy przypadku, który w wyrazisty sposób ukazuje centralne miejsce kategorii *trudności* we współczesnej krytyce muzycznej. Oto w lutym 1998 r., podczas Światowego Forum Ekonomicznego w Davos, Julian Lloyd Webber (wielonczelista pochodzący ze słynnej kompozytorskiej rodziny Lloyd Webberów) wygłosił przemówienie, które doprowadziło do furii brytyjską (i światową) krytykę muzyczną. Zmniejszająca się publiczność, katastrofalny poziom sprzedaży płyt, a nawet spadek zainteresowania nauką gry na instrumentach – wszystko to, według Lloyda Webbera, rezultat prowadzenia określonej „polityki estetycznej” wewnątrz świata samych muzyków. W opinii prelegenta „czterdzieści lat szaleństwa” (okres dominacji awangardy muzycznej od lat czterdziestych do osiemdziesiątych) zaowocowało „odwróceniem się muzyki plecami do publiczności”:

Nagle akceptowane stało się jedynie pisanie w jednym stylu. Kompozytorzy, którzy podążali za logicznym rozwojem muzyki wielkich mistrzów, byli coraz bardziej dyskredytowani i wyśmiewani przez nowych führungów układu muzyki klasycznej, dla których tonalność i harmonia stały się brzydkimi słowami⁷.

Lloyd Webber powtarza w ten sposób nienowe już rozpoznanie, głoszące, że awangarda objęła we władanie główny nurt wielkiej zachodniej tradycji muzycznej, lecz nie podbiła serc masowej publiczności⁸. Dominacja kierunków

■ kulturą”. Na terenie literaturoznawstwa bowiem analiza mitologiczna sztuki wysokiej ma bogatą i dobrze ugruntowaną tradycję (por. E. Mielecinski, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, PIW, Warszawa 1981).

⁷ J. Lloyd Webber, *My Challenge to the Media*, przedruk w internetowej wersji „Daily Telegraph”, <http://www.telegraph.co.uk/culture/4711960/My-challenge-to-the-media.html> (data dostępu: 1.12.2012).

⁸ Także to rozpoznanie zasługuje na szerszą analizę, jako być może jeden z mitów współczesnej krytyki muzycznej. Na przykład analiza statystyczna (ilości prapremier, wykonań, obejmowanych w akademiach muzycznych katedr itp.) pokazuje, że nawet w latach 50. i 60. serializm nie był nurtem dominującym

odchodzących od tonalności czy też zwyczajnie „przyjemnej dla ucha” melodyjności i harmonii ma według niego wręcz charakter spisku: nikomu nie podoba się współczesna muzyka, lecz podziw dla niej narzucają potężne instytucje, wśród których dominującą rolę pełnią media i związana z nimi krytyka muzyczna⁹.

Naturalnie na reakcję na tak postawione zarzuty nie trzeba było długo czekać. W imieniu awangardy muzycznej Webberowi odpowiedział na łamach „New York Book Review” pianista i historyk muzyki Charles Rosen¹⁰. Jego argumentacja może się wydać zaskakująca, Rosen nie neguje bowiem podstawowego zarzutu Webbera, jakim jest *trudność* i niedostępność współczesnej muzyki poważnej, lecz czyni z niego atut; konsekwentnie i wprost mówi o *trudności* dzieła sztuki jako jego podstawowej cesze konstytutywnej.

Jednak smak jest kwestią woli, moralnych i społecznych decyzji. Biorąc słynny przykład z tradycji modernistycznej w literaturze: jesteśmy przekonani, że *Ulysses* Joyce’a jest trudnym arcydziełem, lecz próbujemy go czytać, pełni determinacji, być może aby udowodnić naszą kulturalną wyższość przez fakt jego docenienia. Po początkowym poczuciu odrzucenia dla większości książki, którego doznaje znaczna część czytelników, większości z nas ostatecznie udaje się wyciągnąć wielką przyjemność z jej lektury. Podobnie w historii muzyki od Bacha po współczesność, dzięki wielokrotnemu słuchaniu nauczyliśmy się kochać muzykę, która początkowo wprowadzała nas w zakłopotanie lub nawet odrzucała. Zawsze znajdzie się jednak megaloman krytyk lub amator, który jest przekonany – i z tego przekonania dumny – że jest niewinnym chłopcem, który widzi, że cesarz jest nagi¹¹.

Rosen stwierdza wręcz, że „trudność współczesnej muzyki została już wyniesiona z poziomu problemu do rangi mitu”¹². Krytykę dzieł za to, że są trudne, amerykański pianista określa mianem „śmiesznego resentymentu”, Webbera zaś z niesmakiem porównuje z pewną panią, która zapytała go podczas wykładu o Boulezie i Carterze: „Panie Rosen, czy nie sądzi pan, że obowiązkiem kompozytora jest pisać muzykę, którą publiczność może zrozumieć?”. Zamiast żądania zrozumiałości ze strony kompozytorów, Rosen wskazuje na wyzwanie pracy interpretacyjnej, jaką dzieło współczesne stawia przed odbiorcą. Wymaga ona jednak cierpliwości, odpowiedniego wykształcenia, nastawienia i sytuacji odbioru:

Trudność współczesnej muzyki jest poważniejsza niż trudność malarstwa współczesnego głównie dlatego, że można obejrzeć obraz w kilka sekund, podczas gdy trzeba przesiedzieć tak długo, jak długo trwa dzieło muzyczne¹³.

w kategoriach ilościowych. Zarazem jednak poczucie jego dominacji wyrażane jest zaskakująco zgodnie zarówno przez zwolenników, jak i krytyków tego nurtu. Por. J. N. Strauss, *The Myth of Serial „Tyranny” in the 1950s and 1960s*, „The Musical Quarterly”, Vol. 83, No. 3, s. 301-343. (Strauss przytacza zarówno liczne opinie teoretyków i krytyków stwierdzające fakt dominacji serializmu w amerykańskiej muzyce badanego okresu, jak i dane ilościowe przeczące temu stwierdzeniu, co pozwala mu określić „tyranie serializmu” jako mit współczesnej estetyki muzycznej.)

⁹ Takie stanowisko pojawia się współcześnie nie tylko na gruncie publicystyki, lecz także estetyki naukowej. Przykładem może być tu radykalna wersja estetyki instytucjonalnej reprezentowana przez późnego Bourdieu, a zwłaszcza przez Jeana Baudrillarda (por. J. Baudrillard, *Spisek sztuki oraz Przed końcem*).

¹⁰ Ch. Rosen, *Who Is Afraid of Avant-garde?*, „New York Book Review” 14.05.1998, wyd. internetowe na: <http://www.nybooks.com/articles/archives/1998/may/14/whos-afraid-of-the-avant-garde/> (data dostępu: 1.12.2012).

¹¹ Tamże.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

W oparciu o podjęcie bądź odmówienie trudu interpretacji, Rosen przeciwstawia dwie grupy ludzi: lubiących „łatwą muzykę” i miłośników muzyki poważnej, których trudność nie przeraża, a nawet przeciwnie – inspiruje i zachwyca. Łatwa muzyka nikogo nie zirytuje, ale i w nikim nie wzbudzi pasji. Natomiast w przypadku Schönberga czy Bouleza „być może większość miłośników muzyki wolałaby nigdy nie słuchać ich dzieł, istnieje jednak także znacząca liczebnie mniejszość, która fanatycznie [*passionately*] pragnie wykonywać i słuchać ich utworów”¹⁴.

Co więcej, Rosen – wbrew teozom Webbera o radykalizmie, rewolucyjności awangardy – twierdzi, że tak było zawsze. *Trudność* jako kategoria percepcji estetycznej towarzyszyła najwybitniejszym kompozytorom na przestrzeni całej historii muzyki: zapominamy dziś, że Hasse był wśród współczesnych popularniejszy od niełatwego Glucka, Mozart (przykład klasyczny po sztuce Schaffera i filmie Formana) stawiał „za dużo nut”, a trudności w wykonywaniu i słuchaniu Beethovena obrosły wręcz legendą. Według Rosena wielkość kompozytorów można zatem docenić dopiero z perspektywy historycznej i to właśnie wówczas, kiedy zdamy sobie sprawę z faktu, jak trudni byli dla swych współczesnych. Z tego punktu widzenia to właśnie twórcy awangardy jawią się jako kontynuatorzy wielkiej tradycji klasycznej, a kategoria *trudności*, wynikająca z zastąpienia elementu konwencjonalnego indywidualnym pierwiastkiem twórczym, okazuje się nie próbą odstraszenia publiki, lecz – przeciwnie – jej przyciągnięcia i zachwycenia przez dostarczenie czegoś wyjątkowego:

Trudność współczesnej muzyki [...] często przypisywana jest naiwnej intencji artysty, by dzieło swoje skierować wyłącznie do profesjonalistów, odmawiając zniżenia się do poziomu masowej publiczności. Jest dokładnie przeciwnie: kompozytorzy, artyści i pisarze zawsze pragnęli masowego sukcesu, lecz na swych własnych warunkach. Webern stwierdził kiedyś, że ma nadzieję usłyszeć listonosza gwizdającego sobie ciąg dwunastotonowy podczas roznoszenia poczty, wiedział jednak, że jest to marzenie utopijne¹⁵.

Rosen kończy swój esej intrygującym stwierdzeniem, wskazującym, że nie chodzi tu jednak o publikę w ogóle – widownię mediów masowych, o której marzył Lloyd Webber – lecz o pewną określoną grupę słuchaczy:

Musimy stwierdzić, że zasadniczo publiczność woli trudną muzykę, która zmusza nas do słuchania z pełną koncentracją i uwagą. A przynajmniej tego właśnie chce niewielka publika głęboko oddana muzyce klasycznej¹⁶.

Widzimy stąd, że pogląd na kategorię *trudności* różni się w zależności od przyjętego stanowiska w obrębie socjologii muzyki, określającej sytuację słuchania oraz – przede wszystkim – publiczność. W „rozumieniu unifikującym”, za jakim opowiada się Lloyd Webber, *trudność* dzieła okazuje się wadą, podczas gdy w „rozumieniu ekskluzywnym” Rosena jest ona zaletą. Natrafiamy w ten sposób na szereg zagadnień związanych z niejasnym statusem samej tej kategorii. Okazuje się bowiem, że *trudność*, zawarta w dziele i towarzyszącej mu

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże.

teorii determinującej percepcję, projektuje określone kategorie odbiorców. Istnieje wiele współczesnych studiów dobitnie ukazujących, w jaki sposób rzeczywistość społeczna kształtuje dzieła sztuki. Tymczasem w omawianym przypadku nie sposób nie ulec wrażeniu, że to dzieło kształtuje rzeczywistość społeczną, dopuszczając jednych do grona wybrańców, innych zaś odrzucając w sposób całkiem dosłowny.

Sytuuje to pojęcie *trudności* na przecięciu skomplikowanej sieci domen. Po pierwsze, jest to kategoria estetyczna przynależna immanentnie określonemu dziełu – wszak wyprowadzona została bezpośrednio z analizy utworów muzycznych oraz towarzyszącego im dyskursu krytycznego. Po drugie, jest to także kategoria z porządku psychologii doświadczenia czy odbioru, związana jest bowiem z określoną pracą interpretacyjną dokonującą się po stronie odbiorcy (tak indywidualnego, jak i grupowego). Po trzecie, *trudność* pozostaje kategorią socjologiczną, gdyż kompetencja estetyczna („smak”) jest rzutowana na strukturę społeczną, wskutek czego kształtuje się model, który za Pierrem Bourdieu określić możemy mianem „systemu dystynkcji”¹⁷. Fundamentalnym zagadnieniem estetycznej analizy rozpoznanej kategorii *trudności* wydaje się więc ustalenie zależności pomiędzy jej funkcjonowaniem na trzech płaszczyznach: tekstu (dzieła), praktyki społecznej (odbioru) oraz struktury społecznej (klasyfikacja publiczności poprzez dystynkcję).

Złożoność badanego zjawiska zachęca, by poszukać lepiej rozpoznanych w humanistyce fenomenów, które wykazywałyby analogiczny charakter. W tym kontekście interesujące wydaje się podążenie za sugestią zawartą w przytoczonej we wstępie wypowiedzi Eliadego, która – w sposób metaforyczny – pojawia się także w analizowanym dyskursie krytycznym: być może warto zupełnie poważnie potraktować rozpoznanie *trudności* współczesnej muzyki poważnej jako „struktury mitycznej”.

Kategoria *próby inicjacyjnej* w mitach i obrzędach przejścia

Nie trzeba przyjmować od razu radykalnej wersji rytualizmu, zakładającej bezpośrednią genezę wszelkich mitów z wcześniejszych praktyk ceremonialnych, by uznać głęboki związek mitu i rytuału. Największym potencjałem analitycznym wydaje się obdarzone podejście, które prezentuje wielu dwudziestowiecznych badaczy, traktujące rytuał jako formę przejawiania się mitu w działaniu. Z tej perspektywy sam mit byłby jak gdyby mapą czy partyturą rytuału, umożliwiającą jego poprawne odprawienie, przeprowadzającą uczestników krok po kroku przez obrzędową drogę i objaśniającą sens ceremonii. Taka wzajemna relacja szczególnie czytelna pozostaje w odniesieniu do mitów i rytuałów o charakterze inicjacyjnym, które Eliade zestawia z muzyką współczesną.

¹⁷ Por. P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, przeł. P. Biłos, Wyd. Naukowe Scholar, Warszawa 2005.

Opowieści o straszliwych próbach, z jakimi muszą mierzyć się inicjowani, stanowią niepowtarzalną ozdobę literatury antropologicznej. Badacze z lubością wymieniają wieszanie na hakach, głodzenie, okaleczanie, odurzanie narkotykami czy wielodniowe samotne wyprawy w najbardziej nieprzyjaznych terenach. Pomimo niezwyklej różnorodności tych tortur powtarza się pewien schemat, czytelnie obecny zarówno w samym rytuale, jak i w towarzyszących mu mitach. Chodzi mianowicie o napotkanie niepokonalnych trudności i pozorne niepodolewanie im. Taka porażka stanowi zarazem paradoksalne zwycięstwo, realizujące się poprzez śmierć inicjacyjną, prowadzącą do zmartwychwstania w nowej postaci¹⁸. Dopiero znalezienie się „na krawędzi” pozwala uzyskać „status liminalny”, który klasyczni badacze zjawiska zgodnie uznają za niezbędny warunek wyłączenia z dawnej wspólnoty i przyłączenia do nowej¹⁹.

Schemat ten, zarówno w obrzędach, jak i mitach bohaterskich, opiera się na kategorii *próby*²⁰ – odnajdujemy tu trójelementowy model tekst – praktyka – struktura. Mit bohaterski poprzedza i usprawiedliwia rytuał – los herosa stanowi prefigurację ludzkiej doli, a przeszkody, jakie napotyka on na swej drodze, stają się paradygmatycznym wzorcem próby inicjacyjnej²¹. Zarazem próba, jakiej poddawany jest kandydat, zależy od natury grupy, do której aspiruje. W innym, lecz niesprzecznym zaś rozumieniu – charakter próby projektuje tożsamość grupy. Przyjrzyjmy się kilku wybranym przykładom. Stosownym wyzwaniem dla wojownika będzie samotne pokonanie wroga lub dzikiej bestii²². W inicjacji szamana, który ma leczyć choroby i pośredniczyć pomiędzy różnymi planami rzeczywistości, reinterpretacji w kategorii próby podlegać mogą jego własne ciężkie doświadczenia chorobowe czy otarcie się o śmierć²³. Właściwą próbą dla kapłana, powiernika pamięci, będzie z kolei w kulturze oralnej biegła znajomość kanonu, w kulturze pisma zaś – zdolność do jego poprawnej interpretacji²⁴; za inicjacyjną próbę można też uznać medytację nad *mandalą*, jakiej dokonują adepci *tantryzmu*²⁵. Widzimy więc, że w ramach *próby inicjacyjnej* doświadczenia trwogi, bólu lub intelektualnego wyzwania zostają zreinterpretowane jako przeżycia o charakterze religijnym czy wręcz mistycznym, prowadzące do zerwania ze starą wspólnotą i tożsamością, by możliwe stało się odrodzenie do nowej roli. W ten sposób poprzez inicjacyjne wyzwanie mit, rytuał i struktura społeczna stają się homologicznymi systemami, w ramach których w trzech

¹⁸ Por. M. Eliade, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*, przeł. K. Kocjan, Znak, Kraków 1997, s. 44.

¹⁹ Por. V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dzurak, PIW, Warszawa 2010.

²⁰ Liczne próby, jakim musi poddać się bohater, oraz ich reinterpretacje w świetle związków z obrzędami przejścia przedstawia Joseph Campbell (por. J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Zysk i S-ka, Poznań 1997, szczególnie s. 79-94).

²¹ O związku mitu z rytuałem inicjacyjnym por. m.in. E. Mieleński, dz. cyt., s. 280-285.

²² M. Eliade, *Inicjacja, obrzędy*, s. 120-121.

²³ Tamże, s. 133; por. także J. S. Wasilewski, *Podróże do piekieł. Rzecz o szamańskich misteriach*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1985.

²⁴ J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach zachodnich*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

²⁵ Być może pod wieloma względami medytacja nad *mandalą* jako „obiektem estetycznym” stanowi najbliższą analogię dla interpretacji muzyki współczesnej w kategorii obrzędów przejścia. Poprzez długotrwały namysł nad formą *mandali* adept odbywa podróż przez strukturę świata, w wyniku której doznaje oświecenia i poznaje organizujące go zasady. Por. J. S. Wasilewski, dz. cyt., s. 202-208.

różnych kodach (za pomocą narracji, działania²⁶ i dystynkcji społecznej) wyraża się jedna ważna dla danej społeczności prawda.

W muzyce współczesnej elementy te wydają się obecne w sposób czytelny właśnie poprzez kategorię *trudności*. Osobliwie przypomina ona szczególny rodzaj inicjacji związanej z uczestnictwem we wspólnotach tajemnych, kultach misteryjnych czy cechach i grupach zawodowych²⁷. Granica pomiędzy dwoma wspólnotami (i dwoma tożsamościami) zostaje tu bowiem ustanowiona poprzez przeciwstawienie „wtajemniczonych”, którzy przeszli próbę, „ogółowi”, który nie dostąpił jej lub nie sprostął. Próba zaś, stanowiąca warunek wywyższenia, a więc podniesienia statusu, często opiera się paradoksalnie – jak w chrztach morskich czy żakowskich otrzęsinach – na skrajnym poniżeniu i upokorzeniu²⁸.

Podsumowując, można więc stwierdzić, że kategoria *próby*, a więc specyficznie interpretowanej *trudności*, stanowi podstawę mitów i rytuałów związanych z obrzędami przejścia i scala w znaczącą całość trzy wskazane wcześniej warstwy. Na płaszczyźnie mitu *próba* okazuje się kategorią narracyjną, kluczowym elementem konstrukcji pewnego tekstu czy fabuły; na płaszczyźnie rytuału próba wyznacza ramy określonej praktyki (ceremonialne przewyciężenie trudności); a na płaszczyźnie klasyfikacji społecznej próba (czy raczej: dostąpienie jej i sprostanie wyzwaniu) pozwala oddzielić od siebie „wtajemniczonych” i „niewtajemniczonych”.

Muzyka, mit, rytuał

Prawomocne wykorzystanie dobrze zbadanego zjawiska mitów i obrzędów przejścia dla wyjaśnienia problematycznego fenomenu *trudności* w muzyce wymaga ustalenia natury pokrewieństwa między muzyką, mitem i rytuałem. Refleksja podążająca tropem tej analogii ma w humanistyce tak bogatą tradycję, że niezbędne wydaje się przywołanie przynajmniej trzech najważniejszych jej nurtów, które (nieco umownie) określić można jako: witalistycznego, symbolistycznego i strukturalistycznego.

²⁶ Ów najtrudniejszy do uchwycenia kod, który można by określić mianem „sensomotorycznego”, a więc związanego ze specyficznym sprzężeniem doznania i działania, wydaje się z naszego punktu widzenia szczególnie interesujący. Jego rola i mechanizmy pozostają wciąż stosunkowo słabo zbadane, mimo iż nie ulega wątpliwości kluczowa rola „działania” w religijności zarówno „pierwotnej” (trans szamański, kolektywny taniec), jak i współczesnej (procesje czy mechanicznie powtarzane litanie). Szczególnie interesujące wydaje się tu zjawisko specyficznej materializacji wartości, która staje się „podatna na działanie” dzięki utożsamieniu jej z fizycznym nośnikiem. Wyrazisty przykład stanowić może „cudowna woda” towarzysząca często miejscom objawień, pozwalająca wiernym na całkiem dosłowne, fizyczne zaczerpnięcie ze źródła *sacrum*. Podobnie wydaje się funkcjonować „święte słowo” ważne nie tylko jako znak, lecz także, a nawet przede wszystkim, jako materialna obecność sfery *sacrum*. Od badań nad „słowem świętym” krok już tylko do rozległej, a wciąż niezbadanej dziedziny „świętego dźwięku”. Łączy on w sobie transową, wszechogarniającą obecność drgań, pierwotne rytmy biologiczne, lecz także – poprzez pieśń – przywołuje nasycone semantyką słowo, a poprzez taniec zaprasza do aktywnego współdziałania. Taki „dźwięk święty”, rozumiany właśnie jako *sacrum* sensomotoryczne, znajdziemy w religiach „najpierwotniejszych” (przykładem jest niezwykle znaczenie czuryngi w społeczności Aborygenów), „klasycznych” (od perfekcji apolińskiego hymnu po szal bachicznego tańca) czy współczesnych (reprezentowany z jednej strony przez zniewalającą potęgę kościelnych organów, z drugiej zaś przez orgiastyczny żywioł nocnych klubów).

²⁷ Por. A. Van Gennep, *Obrzędy przejścia*, przeł. B. Biały, PIW, Warszawa 2006, s. 84-126.

²⁸ Por. V. Turner, dz. cyt., s. 171-173.

Za czołowych przedstawicieli witalizmu, ujmującego związek mitu i muzyki w perspektywie filozofii życia, uznać niewątpliwie należy Richarda Wagnera i Friedricha Nietzschego. Oczywiście relacje tych dwóch niezwykłych osobowości – nawet dotyczące wyłącznie wspólnej „pracy nad mitem” – są złożone i wieloetapowe. Niemniej istnieje kilka niezaprzeczalnych punktów wspólnych, które pozwalają, bez większego chyba nadużycia, uczynić z Nietzschego rzecznika nie tylko własnej, lecz także Wagnerowskiej wizji związku mitu z muzyką. Obydwu autorom zależy bowiem na stworzeniu (czy odtworzeniu) mitów w epoce ich kryzysu, związanego z triumfem racjonalizmu i Weberowskim „odczarowaniem świata”. W obliczu „wyczerpania się języka” jedynym narzędziem zdolnym do tego wydaje się muzyka²⁹.

Zgodnie z Nietzscheańskim modelem dwóch pierwiastków kultury, apolloński w treści mit stanowi podstawę dla dionizyjskiej muzyki, łącznie z nią tworząc rytuał tragedii, którego wyrazem staje się dla Nietzschego (szczególnie w późniejszym okresie twórczości) taniec³⁰. Zatem według autora *Narodzin tragedii* Apollo, wraz ze swym *principium individuationis*, posługuje się językiem, podczas gdy Dionizos, znosząc indywidualność poprzez muzykę, odpowiada za pierwiastek ekstatyczny i sensomotoryczny rytuału. Jest to zaskakująco zgodne z rozpoznaniem rytualistycznych badań nad mitem, w myśl których inicjacja wymaga współistnienia w rytuale dwóch sprzecznych pierwiastków – zniesienia osobowości i stworzenia osobowości. Sam Nietzsche nierzadko posługuje się językiem intrygująco bliskim słownikowi szamanizmu, jak na przykład wówczas, gdy powiada, że muzyka pozwala człowiekowi „przyłożyć ucho niejako do sercowej komory woli świata”³¹. Wskazuje w ten sposób na znaczenie mitu, muzyki i rytuału w kształtowaniu wizji obdarzonego sensem kosmosu. Obok wymiaru indywidualnego i kosmicznego mit ma także swój wymiar społeczny, gdyż „bez mitu jednak traci wszelka kultura swą zdrową twórczą moc naturalną”³². „Mit muzyczny” pełni zatem jednocześnie trzy funkcje: przemienia słuchacza oraz tworzy obdarzony sensem kosmos przyrodniczy i społeczny. W ten sposób, jak podsumowuje Rüdiger Safranski, według Wagnera i Nietzschego „mity odpowiadają (...) na wielkie milczenie przyrody i na erozję sensu w społeczeństwie”³³.

²⁹ Por. R. Safranski, *Nietzsche. Biografia myśli*, przeł. D. Stroińska, Czytelnik, Warszawa 2003, s. 87-114.

³⁰ Wbrew opinii autorów podkreślających kolejne „zwroty” w myśli Nietzschego, ekstatyczny taniec Zaratusztry ma bowiem wszystkie cechy „dytyrambicznego, orgiastycznego tańca” z *Narodzin tragedii*. Por. F. Nietzsche, *Narodzin tragedii*, przeł. L. Staff, Zielona Sowa, Kraków 2004, s. 91: „Tragedia wstawia między powszechną ważność swej muzyki a po dionizyjsku wrażliwego słuchacza wzniósł symbol, mit, i budzi w nim pozór, jak gdyby muzyka była tylko najwyższym środkiem przedstawienia dla ożywienia plastycznego mitu”.

³¹ F. Nietzsche, dz. cyt., s. 92.

³² Tamże, s. 99.

³³ Por. R. Safranski, dz. cyt., s. 91.

Symbolistyczną interpretację związków mitu i muzyki wyraża najlepiej Susanne K. Langer w inspirowanej *Filozofią form symbolicznych* Ernsta Cassirera pracy *Nowy sens filozofii*. Langer wychodzi w swych rozważaniach na temat związku mitu i muzyki od klasycznego pytania dwudziestowiecznej estetyki: „Co odróżnia dzieło sztuki od «zwykłego» artefaktu?”³⁴. Langer, właśnie w oparciu o analizowaną tu niechęć publiczności, jaką wywołuje współczesna muzyka, poważna i odrzuca teorię o uniwersalnej przyjemności zmysłowej, która miałaby stanowić podstawę dla definicji sztuki:

Obecnie jednak, kiedy każdy umie czytać, może zwiedzać muzea i słuchać muzyki poważnej – przynajmniej w radiu, opinie mas na temat sztuki stały się faktem i okazało się, że wielka sztuka nie jest bezpośrednią przyjemnością zmysłową. Gdyby tak było, przemawiałaby, podobnie jak ciasto czy koktajle, zarówno do niewykształconych, jak i wyrobionych gustów³⁵.

Langer odnajduje w muzyce ekspresję czystej formy pozbawionej bagażu figuratywności. Dzięki temu muzyka wywierać może na słuchacza określony wpływ somatyczny, który przybliża ją do obrzędów przejścia³⁶. Dlatego też muzyka zostaje rozpoznana przez autorkę *Nowego sensu filozofii* jako jedna z „form symbolicznych” o wysokim stopniu podobieństwa do mitu. Obydwie te formy wykraczają poza język, wyrażając nie to, co konkretne, lecz to, co „wieczne, nieskończone i idealne”³⁷. Sens muzyki – podobnie jak sens mitu – nigdy nie jest stały i z góry zdeterminowany:

Muzyka bowiem ma wszystkie znaki rozpoznawcze symbolizmu z wyjątkiem jednego: istnienia jakiejś ustalonej konotacji. Jest ona formą, która jest zdolna do konotacji, znaczenia zaś, do których daje się sprowadzić, są artykulacjami uczuciowych, życiowych, zmysłowych przeżyć. Ale jej sens nie jest nigdy stały³⁸.

Muzyka, podobnie jak mit, stanowi więc przykład „niespełnionego symbolu”, realizującego w pełni akt ekspresji, ale nie wyrażenie treści: „Jej życiem jest artykulacja, nie zaś wypowiedzanie sądów; ekspresyjność, a nie ekspresja”³⁹. Stąd też w całym swoim tekście Langer podkreśla, że utwór muzyczny rzuca słuchaczowi wyzwanie, jakim jest odczytanie go czy zrozumienie. Zarazem jednak odczytanie takie ma bardziej charakter podjęcia próby niż zwyczajnej egzegezy tekstu. Dlatego właśnie Langer może – uznając kluczowy charakter kwestii odczytania – zarazem sprzeciwiać się muzyce programowej i wszelkim formom hermeneutycznego objaśniania dzieła przez przypisywanie mu treści językowej, pogardliwie określając takie formy nazbyt dosłownej semantyzacji jako „kule dla inwalidów”⁴⁰.

Ponieważ, jak twierdzi Langer, „nastrój może opisać tylko sytuacja, która go wywołuje”⁴¹ – muzyka okazuje się raczej „sytuacją” niż „opisem sytuacji”. W ten

³⁴ S. K. Langer, *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, przet. H. Bogucka, PIW, Warszawa 1976, s. 306.

³⁵ Tamże, s. 308.

³⁶ Por. tamże, s. 316-317.

³⁷ Tamże, s. 329.

³⁸ Tamże, s. 353.

³⁹ Tamże, s. 354.

⁴⁰ Por. tamże, s. 357-358.

⁴¹ Tamże, s. 355.

sposób muzyka może zostać odczytana jako „forma symboliczna” zacierająca granicę między przedmiotem opisu a opisem, między rzeczą a symbolem. Jako taka okazuje się przejawem „świadomości mitycznej”: „Muzyka jest mitem na temat naszego życia wewnętrznego – młodym, żywotnym i pełnym znaczenia mitem, nowym objawieniem”⁴².

Strukturalistyczna interpretacja związku muzyki i mitu zawarta jest w słynnej przedmowie do pierwszego tomu *Mythologiques* Claude’a Lévi-Straussa. Po między mitem a muzyką dostrzega on – co nie stanowi zapewne zaskoczenia – paralełę strukturalną, która nakazuje w obydwu formach ekspresji poszukiwać „drogi pośredniej między stosowaniem myśli logicznej a postrzeganiem estetycznym”⁴³. Dlatego właśnie Lévi-Strauss zamierza wykorzystać muzykę jako klucz do zrozumienia mitów, korzystając z Wagnerowskiego odkrycia, że „struktura mitów odsłania się za pomocą partytury”⁴⁴. Reinterpretacja mitów za pomocą muzyki, która dokonała się w *Pierścieniu Nibelunga*, była więc według autora *Mythologiques* możliwa dzięki szeregowi podobieństw pomiędzy językiem mitu i językiem muzyki, z których „każdy na swój sposób wykracza poza płaszczyznę języka artykułowanego, a przy tym, tak jak on wymaga, w opozycji do malarstwa, wymiaru czasowego, by się przejawić”⁴⁵.

Punktem wyjścia jest zatem czas jako medium, w którym realizują się obydwie te formy ekspresji. Lévi-Strauss dostrzega jednak w micie i muzyce struktury wielowymiarowe, które oprócz fundamentalnej osi następstw (narracyjnych bądź melodycznych) posiadają także „wymiar pionowy”, jakim w przypadku mitu są jednostki sensu, w przypadku muzyki natomiast związki harmoniczne⁴⁶. Muzyka i mit wykazują ponadto podobieństwo w „dostosowaniu dwóch siatek” – wewnętrznej (biologicznej) i zewnętrznej (konwencjonalnej). Słuchaniu muzyki towarzyszy (nieświadome) zestawianie jej z naturalnymi rytmami ciała, lecz zarazem podporządkowana jest ona konwencji, która wyznacza odróżnienie dźwięku muzycznego od niemuzycznego (klasycznym przykładem może być tu strój temperowany eliminujący elementy znajdujące się pomiędzy stopniami skali dwunastotonowej). Dlatego też muzyka, podobnie jak mit, obrazuje fundamentalną opozycję „natury” i „kultury”, dzięki czemu służyć może za narzędzie inicjacji z pierwotnej biologii w świat właściwych danej społeczności norm.

Zarówno muzyka, jak i mit, możliwe są dzięki ciągłemu napięciu między następstwem wyznaczanym przez konwencję („tak być powinno”) a niepewnością związaną z jej złamaniem. Stąd właśnie, co szczególnie interesujące w perspektywie prowadzonych tu rozważań, rodzi się możliwość istnienia mitycznej *przeszkody* i muzycznej *trudności*.

⁴² Tamże, s. 360.

⁴³ C. Lévi-Strauss, *Surowe i gotowane*, przeł. M. Falski, Aletheia, Warszawa 2010, s. 21.

⁴⁴ Tamże, s. 22.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Model ten został rozbudowany i czytelnie opisany przez Edmunda Leacha, analizującego wykonanie utworu muzycznego jako metaforę przebiegu rytualnego (por. E. Leach, *Kultura i komunikowanie*, przeł. M. Buchowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 59-62).

Emocje muzyczne rodzą się właśnie dlatego, że w każdym momencie kompozytor ujmuje bądź dodaje mniej lub więcej, niż spodziewa się słuchacz. [...] Przyjemność estetyczna rodzi się z tej wielokrotności poruszeń i zatrzymań, oczekiwań zawiedzionych i wynagrodzonych ponad oczekiwanie, jest rezultatem wyzwań niesionych przez dzieło. Ale stwarza też poczucie, że poddaje nas sprawdzianom nie do pokonania, gdy jednocześnie szykuje się, by dostarczyć nam cudownie nieprzewidzianych środków do ich szczęśliwego przebycia. [podkr. – M. N.]⁴⁷

Lévi-Strauss porusza także kwestię kluczowego dla nas związku między muzyką, mitologią i strukturą społeczną. Muzyka i mit są – jako konkretne teksty – partykularnymi formami ekspresji (mimo że mit nie ma autora), zarazem jednak poruszają kolektywne elementy struktur mentalnych (są przeżywane wspólnie, a nawet wspólnotowo): „u tych, którzy ich słuchają, muzyka i mitologia poruszają wspólne struktury mentalne”⁴⁸. W ten sposób „uczestnicząc w micie” i „uczestnicząc w muzyce” jednostka działa zawsze jako członek określonej wspólnoty, a obydwie formy partycypacji stanowią wspólnotowy rytuał.

W świetle wszystkich trzech koncepcji widzimy więc, że muzykę można umieścić obok mitu w szeregu badanych przez antropologię fenomenów „ukrywania sensu”, takich jak pytyjska przepowiednia, labirynt czy zagadka. Są one przeszkodą, lecz zarazem wyzwaniem rzuconym odbiorcy, zapraszającym go do rozświetlenia mroku i odkrycia tego, co zakryte⁴⁹. Jest to rodzaj charakterystycznej próby, przed którą staje bohater mityczny (zagadka Sfinksa, labirynt Minotaura), a zarazem podstawa rytuału, dzięki której – w ramach określonego podzielanego przez wspólnotę kodu – wytwarza się *trudność*, stanowiąca wyzwanie dla poddawanego inicjacji. Muzyka, analogicznie do mitu, zarysowuje „topologię rytuału”. Podobnie jak mapa „świętych miejsc” odwiedzanych podczas podróży inicjacyjnej, muzyka wyznacza scenariusz działania, który spełnia się w ceremonii. Uzbrojeni w narzędzia analizy mitologicznej możemy teraz powrócić do estetycznego badania kategorii *trudności*, zadając ponownie nurtujące nas od początku pytania o związek między płaszczyzną tekstu, działania i struktury społecznej.

Estetyczna analiza kategorii *trudności*

Przyjrzyjmy się kategorii *trudności* z punktu widzenia dwóch paradygmatów popularnych we współczesnych badaniach nad sztuką: estetyki instytucjonalnej i pragmatycznej. Zobaczymy, że w perspektywie dokonanych wyżej klasyfikacji pierwszy z tych nurtów akcentuje szczególne znaczenie struktury społecznej, podczas gdy drugi skupia się na praktykach odbioru. Być może więc interpretacja

⁴⁷ C. Lévi-Strauss, dz. cyt., s. 24.

⁴⁸ Tamże, s. 33.

⁴⁹ Por. G. Colli, *Narodziny filozofii*, przeł. S. Kasprzysiak, Oficyna Literacka, Kraków 1994, s. 25-30, 52-50.

dzieła muzycznego w kategoriach mitu i rytuału pozwoliłaby na pogodzenie, a przynajmniej zbliżenie do siebie, obydwu stanowisk?

Estetyka instytucjonalna podsuwa nam pytanie o ramy dyskursu poprzedzające dzieło. Zgodnie ze znanymi rozpoznaniem Arthura C. Danto rozumienie określonej teorii sztuki prowadzi nas do uznania pewnych przedmiotów za dzieła sztuki i – w konsekwencji – stwarza dopiero możliwość ich estetycznego docenienia⁵⁰. Z naszej perspektywy szczególnie interesująca wydaje się podążająca tym tropem refleksja Pierre'a Bourdieu, który podkreśla znaczenie nabywania takich kompetencji jako czynnika klasyfikacji społecznej. „Wstręt do łatwizny”, o którym pisze w *Dystynkcji*, stanowi widomy wyznacznik przynależności do określonej grupy, która wiąże się z równoległym postrzeganiem klasyfikacji estetycznej i klasyfikacji społecznej. Upodobanie znajdowane w określonych dziełach sytuuje nas we wspólnocie „swoich”, którzy rozkoszują się taką samą muzyką, a zarazem w opozycji do „obcych”, którzy mają inny gust czy – z perspektywy silnie uwewnętrznionych norm – wręcz brak gustu.

Negacja rozkoszy niższej [...] konstituująca kulturalne *sacrum* zawiera w sobie afirmację wyższości tych, którzy umieją zadowolić się przyjemnościami wysublimowanymi, wyrafinowanymi, bezinteresownymi, niesłużącymi niczemu, dystygowanymi, niedostępnymi zwykłym *profanom*. Fakt ten sprawia, że sztuka i konsumpcja artystyczna są przeznaczone do pełnienia, czy nam się to podoba, czy nie i niezależnie od tego, czy mamy tego świadomość, społecznej funkcji uprawomocniania różnic społecznych⁵¹.

Mamy tu zatem do czynienia z sytuacją analogiczną do badanej przez Lévi-Straussa logiki mitycznej. „Społeczeństwa pierwotne” posługują się rzeczami, które są łatwe do klasyfikacji (pożywienie, zwierzęta, rośliny), by za ich pomocą dokonać opisu struktury społecznej, ustanawiając konwencjonalną analogię między dwoma systemami⁵². W perspektywie analizy mitologicznej „instytucjonalny” charakter estetyki przypomina więc logikę klasyfikacji totemicznych. Z tym że dostrzeżenie paraleli między mitem i muzyką zwraca naszą uwagę na jeszcze jeden istotny fakt, często pomijany przez estetyków ze szkoły Danto. Otóż „społeczności pierwotne” obierały za narzędzie swej klasyfikacji ściśle określone przedmioty, dlatego że – jak pisze Lévi-Strauss – były one „dobre do myślenia”⁵³. Analiza strukturalna mitu i rytuału opiera się na wyjaśnieniu, w jaki sposób odniesione do siebie wzajem rzeczy okazują się wygodnymi narzędziami klasyfikacji. Tymczasem estetyka instytucjonalna wydaje się często zaniedbywać przedmioty na rzecz towarzyszącego im dyskursu. To prawda, że – jak podkreśla Bourdieu – trzeba dysponować stosownym kodem, by

⁵⁰ Por. A. C. Danto, „Dzieło sztuki a zwykłe przedmioty”, w: tegoż, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, przeł. L. Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.

⁵¹ P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, przeł. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2006, s. 16.

⁵² Por. C. Lévi-Strauss, *Mysł nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001.

⁵³ Por. C. Lévi-Strauss, *Uwertura*, w: tegoż, *Surowe i gotowane*.

zrozumieć, a zatem docenić, to, co się widzi lub słyszy⁵⁴. Ów kod jednak nie bierze się znikąd! Bourdieu zauważa, że zdobywa się go przez edukację, ale ta edukacja może dokonać się jedynie za pośrednictwem samych dzieł. Tak jak rytuał stanowi formę inicjacji w myślenie mityczne, uprawomocniając wiążącą się z nim klasyfikację społeczną, tak przyjęcia w poczet „wtajemniczonych” we współczesną muzykę dostąpić można jedynie p o d e j m u j ą c w y z w a n i e r z u c o n e p r z e z d z i e ł o. Oczywiście inicjowany w obydwu przypadkach przeprowadzany jest przez rytuał dzięki pomocy opiekunów, zdobytej wcześniej „wiedzy tajemnej” i wielu innym środkom. Nie zmienia to jednak faktu, że zdobycie kompetencji każdorazowo dokonuje się poprzez aktywne spotkanie z rzeczywistością przedmiotową.

Z kolei w obrębie estetyki pragmatycznej kluczową kategorią jest doświadczenie⁵⁵. Badania nad kulturowym funkcjonowaniem mediów uświadomiły w pełni znaczenie s y t u a c j i o d b i o r u dla treści danego komunikatu. Zamiast analizy malarstwa badacze z kręgu tzw. *visual culture* zajmują się analizą patrzenia na malarstwo, a zamiast zwyczajnej analizy powieści – bada się praktyki lekturowe. Wobec tego nie jest niczym zaskakującym wskazanie analizy „praktyk słuchania” jako warunku wstępnego studiów nad estetyką percepcji muzycznej. Ponownie stajemy tu wobec zagadnienia klasyfikacji społecznej, gdyż różne modele percepcji wiążą się z różnymi gatunkami muzycznymi, a także z różnymi typami słuchaczy. Interesujący nas tutaj odbiorcy współczesnej muzyki poważnej wydają się stać na stanowisku Theodora W. Adorno, który wskazywał, że jedynie ucho znawcy jest uchem właściwym oraz że tylko „słuchanie analityczne” czy „krytyczne” może być uznane za pełnowartościowe.

Ważnym narzędziem, pozwalającym na przewyżczenie tej perspektywy estetycznej, wyraźnie zakorzenionej w jednym gatunku muzycznym, jest teoria praktyk słuchania Oli Stockfelta. Twierdzi on, że charakterystyczna dla współczesności wszechobecność muzyki wytworzyła w każdym z nas zespół kompetencji pozwalających na odnajdywanie się w ramach różnych sytuacji odbioru. Dopiero na tle tej „uniwersalnej” kompetencji może wytworzyć się uczestnictwo w „mniej lub bardziej sprofilowanych subkulturach z nieco bardziej wyspecjalizowanym językiem muzycznym”⁵⁶. Każdy gatunek muzyczny ma zatem kilka „konstytutywnych dla siebie środowisk, kilka sytuacji słuchania”. Paradoksalnie to właśnie „sposoby słuchania” często pozwalają nam wtórnie definiować gatunki muzyki⁵⁷. Można się wręcz pokusić o stwierdzenie, że to, jak wygląda publiczność i gdzie się znajduje, stanowi pewniejszy wyznacznik gatunkowy niż elementy dzieła muzycznego. W dobie postmodernizmu frak przeciwstawiony

⁵⁴ Por. P. Bourdieu, dz. cyt., s. 10-11.

⁵⁵ Por. J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Ossolineum, Wrocław 1975.

⁵⁶ O. Stockfelt, *Odpowiednie sposoby słuchania*, przeł. J. Kutyla, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 121. Przy czym wydaje się, że definicja gatunków opiera się na wybranych cechach dystyngtywnych, lecz nie na pełnej klasyfikacji. Jest to raczej definicja negatywna wobec „tego, czego się słucha”, niż pozytywne opisanie ram gatunku.

⁵⁷ Tamże, s. 122.

irokezowi wydaje się dystynkcją stabilniejszą niż opozycja tonalne – atonalne. Oznacza to, że „rozumienie” danego utworu muzycznego wymaga odnalezienia się w sytuacji, którą Stockfelt nazywa „słuchaniem odpowiednim” dla danego gatunku⁵⁸. Nastawienie na trudność, gotowość do podjęcia wyzwania będą tu więc uprzednie wobec ich napotkania.

Rzeczywiście, spojrzenie na przykład na „dzieła otwarte” Cage’a przez pryzmat analizy praktyk słuchania pozwala w pozornym zaprzeczeniu istotowych cech muzyki poważnej odnaleźć jej apoteozę. Usunięcie melodii, rytmu a nawet elementarnej przewidywalności na rzecz czystego „wydarzenia muzycznego” zwraca uwagę słuchaczy na sam proces słuchania jako ceremonii. Wzmaga tym samym konieczność natężenia uwagi i poczucie uczestnictwa w czymś niezwykłym. Jak zauważa Umberto Eco, w ten sposób ustanowiony zostaje nowy typ relacji między artystą a odbiorcą, świadczący zarazem o „nowym etapie kultury”:

Jednakże ten nowy typ relacji między artystą i odbiorcą otwiera w istocie nowy etap kultury: „Poetyka dzieła w ruchu, a także w jakiejś mierze poetyka dzieła «otwartego», ustala nowy rodzaj stosunków między artystą i publicznością, nowy mechanizm percepcji estetycznej, nowy stosunek między kontemplacją i korzystaniem z dzieła sztuki. Dzięki niej dzieło sztuki zdobywa nową pozycję w społeczeństwie⁵⁹.”

„Dzieło otwarte” okazuje się tym samym symbolem naszych czasów i właściwej im niepewności, niezdeterminowania, w obliczu którego „odbiorca musi sam budować swój system relacji” za pomocą materiału muzycznego⁶⁰.

Estetyka pragmatyczna, której przedstawiciele wzbudzają kontrowersje właśnie konsekwentnym znoszeniem opozycji pomiędzy „sztuką wysoką” a „kulturą masową”, stanowi więc paradoksalnie poręczne narzędzie do analizy „dystynkcji”⁶¹. Różnica modeli doświadczenia (a więc w strukturze sytuacji odbioru jako wydarzenia) może być potraktowana jako klucz różnicowania zarówno dzieł, jak i ich odbiorców. Stawienie czoła *trudności* lub jej unikanie (a może, na co zapewne należałby Richard Shusterman, wybór pomiędzy różnymi typami *trudności*) jest więc równoległą cechą dystynktywną tekstów, praktyk i grup społecznych.

Podsumowanie. Sztuka wysoka jako współczesny mit

Analiza estetyczna, dokonana z perspektywy dominujących prądów współczesnych badań nad sztuką, potwierdza rozpoznania analizy mitologicznej.

⁵⁸ Stockfelt stwierdza wręcz, że „Analiza gatunku muzycznego czy danego dzieła należącego do jakiegoś gatunku musi zawierać, a nawet obrąć za punkt wyjścia analizę słuchania odpowiedniego do tego właśnie gatunku [...] oto warunek możliwości analizy «prawidłowo rozumianego» utworu muzycznego”. (Tamże, s. 125)

⁵⁹ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. A. Gałuszka i inni, Czytelnik, Warszawa 1973, s. 52.

⁶⁰ Tamże, s. 53.

⁶¹ Najśłynniejszym przykładem tego jest zapewne *Piękna sztuka rapowania* Richarda Shustermana (przeł. A. Chmielewski, w: tegoż, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998).

Muzyka faktycznie ma (lub przynajmniej może mieć) charakter „wspólnotowego rytuału”, który kontynuujący badania Lévi-Straussa Edmund Leach określił jako „praktykę kolektywnego poszukiwania znaczenia”⁶².

Muzyka stawia przed nami wyzwania, wciąga słuchacza w wielopoziomową grę między indywidualnym a społecznym. Jakkolwiek *trudność* możliwa jest jedynie w odniesieniu do wcześniej przyjętego „poziomu zero” – stanu semiotycznej entropii. Wyzwanie pojawia się właśnie dlatego, że pewne elementy dzieła muzycznego stanowią odstępstwo od tego, czego oczekujemy. Warunkiem odbioru pewnego elementu jako „trudnego” jest więc wcześniejsze uczestnictwo w podzielanym przez określoną wspólnotę systemie domyślnego ukształtowania dzieła, a zarazem gotowość na zanegowanie obowiązującego wzorca. Pozostaje to prawdą nawet w przypadku na pozór „prywatnego” obcowania z muzyką. W świetle rozpoznania mitologów stwierdzić możemy, że ilekroć włączamy iPoda, by delektować się w samotności muzyką przez słuchawki, słuchamy jej jako członkowie określonej wspólnoty i – w jakiś sposób – cała wspólnota uczestniczy z nami w akcie słuchania. Nawet najbardziej intymny akt muzycznej kontemplacji w perspektywie analizy mitologicznej okazuje się więc praktyką społeczną. Mit i muzyka spełniają się i spotykają w kolektywnym działaniu o charakterze rytualnym. Można więc powiedzieć, że mit i muzyka (wspólnie bądź dwoma drogami) prowadzą do działania, które staje się narzędziem przemiany inicjacyjnej, tworzącej określoną strukturę społeczną dzięki mechanizmowi wyłączenia.

Potwierdzamy tym samym przytoczone na wstępie rozpoznanie Eliadego i zgodzić się musimy z innymi jego słowami:

W gruncie rzeczy fascynacja wieloznacznością czy wręcz niezrozumiałością dzieł sztuki świadczy o istnieniu pragnienia odkrycia nowego, dotąd ukrytego i nieznanego, sensu Świata i egzystencji ludzkiej, Marzymy o tym, aby dostąpić «wtajemniczenia», dotrzeć do utajonego sensu wszystkich «oryginalnych» eksperymentów, które na pierwszy rzut oka nie mają ze sztuką nic wspólnego⁶³.

Współczesna muzyka poważna, poprzez kategorię *trudności*, pełni rolę obrotu inicjacyjnego, który ma wyzwolić słuchacza z przynależności do masy. W perspektywie analizy mitycznej zatem, estetyczna kategoria *trudności* w percepcji muzyki jawi się jako współczesna trawestacja *próby inicjacyjnej*, a przeżywanie sytuacji odbioru jako rytuału pozwala na klasyfikację ludzi za pomocą utworów muzycznych.

Zapewne podobnej analizie można by poddać także inne gatunki muzyczne, wraz z towarzyszącą im społeczną klasyfikacją oraz praktykami słuchania. Być może okazałoby się wówczas, że każda z nich przeprowadza słuchacza przez pewną inicjację, choć nie zawsze *trudność* byłaby jej zasadniczym wyzwaniem.

⁶² Por. E. Leach, dz. cyt., s. 62.

⁶³ M. Eliade, *Aspekty mitu*, s. 186.

Jeśli przyjąć – co wydaje się założeniem rozsądnym – że kategorie prób inicjacyjnych przypominają do pewnego stopnia klasyfikację gier dokonaną przez Rogera Caillois, to „inicjacja przez wyzwanie” (paralelna do *agonu*) okazałaby się tylko jednym z możliwych modeli rytuału przejścia obok inicjacji przez odurzenie (*ilinx*), przypadek (*alea*) czy naśladownictwo (*mimicra*)⁶⁴. Wydaje się propozycją kuszącą (choć wykraczającą dalece poza ramy prezentowanego tu szkicu) przeprowadzenie w tym duchu swoistej typologii „muzycznych inicjacji”, która „przechodzącemu próbę” melomanowi z filharmonii przeciwstawiłaby „odurzonego dźwiękami” miłośnika techno, „naśladowcę idoli” fana muzyki pop czy „zdającego się na los” zwyczajnego radiostuchacza. W takiej perspektywie każda subkultura muzyczna jawiłaby się jako fascynujący system mitologiczny, łączący wierzenia, praktyki rytualne i stratyfikację społeczną. Wobec tej wizji nie sposób nie zgodzić się z natchnionymi Wagnerem i Nietzschem słowami Rüdiger Safranski:

Ten, kto z walkmanem siedzi w metrze albo biega po parku, żyje w dwóch światach. W apollińskim świecie jedzie lub biegnie, w dionizyjskim – słucha. Muzyka uspołecniła akt transcendencji, uczyniwszy go sportem dla mas. Dyskoteki i sale koncertowe są katedrami dnia dzisiejszego. [...] Muzyka tworzy nowe wspólnoty, przenosi w inny stan, otwiera inny byt. Przestrzeń słuchania jest w stanie zamknąć się wokół jednostki, świat zewnętrzny czyniąc niewidzialnym, ale na innej płaszczyźnie muzyk łączy przecież słuchających. Mogą oni zamienić się w monady pozbawione okien, ale nie są samotni, gdy rozbrzmiewa w nich to samo. Muzyka umożliwia społeczną koherencję głębi w warstwie świadomości, którą kiedyś nazywano «mityczną»⁶⁵.

Marcin Napiórkowski: Difficulty of Classical Music as a Contemporary Trial of Initiation

The text analyzes the category of 'difficulty' in contemporary critical discourse. It appears that it is rooted simultaneously in three different fields: it describes some immanent qualities of the music piece; it is a characteristic of an act of perception; and it is a tool of social stratification separating 'the initiated', who have understood the piece, from 'the rest'. This phenomenon resembles some well-analyzed trials of initiation, where, by facing some artificial danger, and experiencing the difficulty, a disciple proves that he is ready to become a member of a certain group.

⁶⁴ Por. R. Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997. Typologia gier Caillois wydaje się mocno ugruntowana w jego badaniach nad mitem, co uprawomocnia nieco wysuniętą tu roboczo propozycję.

⁶⁵ R. Safranski, dz. cyt., s. 107.

Anna Chęćka-Gotkowicz

Na tropach przygód mowy, muzyki i ciała:
sensualny dyskurs Pascala Quignarda¹

„Z całą pewnością trudno jest w przystępny sposób przedstawić myśl, która przystępną nie jest”² – pisze Dominique Rabaté we wstępie do monografii poświęconej współczesnemu francuskiemu pisarzowi, Pascalowi Quignardowi. To wyznanie ujawnia zasadniczy kłopot, z którym musi sobie poradzić każdy komentator dzieł autora *Nocy seksualnej*. Jak bowiem pisać klarownie o twórcy, który lubuje się w niejasnościach, a nawet czyni z nich coś na kształt artystycznego środka wyrazu? Niełatwo zamienić w precyzyjny, analityczny język myśl naznaczoną paradoksem. Trudno też porządkować refleksję zamkniętą w dziele wielowymiarowym i złożonym, w którym nieustannie spotyka się ślady dawnych i aktualnych lektur Quignarda – „czytelnika bulimicznego”, jak nazywa go Rabaté. Na ten problem zwraca również uwagę Krzysztof Rutkowski, tłumacz Quignarda i bodaj największy polski znawca jego twórczości: „Pascal Quignard wielokrotnie przypominał, że niechętnie zwie się *pisarzem*. Woli występować jako *lektor*, jako ktoś, kto włącza nową wypowiedź do ciągu wypowiedzi odczytywanych, kto nawiązuje rozmowę z książkami, z Księgą, z Biblioteką”³.

Wystarczy przypomnieć, że od 1970 do 1994 roku Quignard był lektorem w wydawnictwie Gallimarda. Z tej profesjonalnej działalności czytelniczej zrodziło się nie tylko wiele przekładów tekstów antycznych, lecz także inspiracji, które do dziś ożywiają opowieści francuskiego autora. On sam wyznaje w *Życiu sekretnym*:

Staram się napisać książkę, o której marzę, czytając. Bezgranicznie podziwiam to, czego próbowali Montaigne, Rousseau, Stendhal, Bataille. Oni łączyli myśl, życie, fikcję, wiedzę, jakby szło o jedno ciało⁴.

Jednak aby książka, o której marzy autor mogła trafić do czytelnika z innego kręgu językowego, musi się z nią wcześniej zmierzyć tłumacz. „(...) trudno jest w przystępny sposób przedstawić myśl, która przystępną nie jest...”⁵ Pod

¹ Niniejszy artykuł jest rozszerzoną i zmienioną wersją referatu wygłoszonego podczas II Polskiego Kongresu Estetyki, który odbył się we wrześniu 2010 roku w Wyższej Szkole Psychologii Społecznej w Warszawie.

² D. Rabaté, *Pascal Quignard: étude de l'oeuvre*, Bordas, Paris 2008, s. 10.

³ K. Rutkowski, *Pascal Quignard: Scribo: Taciturno*, posłowie tłumacza *Seksu i twogi* Pascala Quignarda, Czytelnik, Warszawa 2002, s. 195.

⁴ P. Quignard, *Życie sekretne*, przeł. K. Rutkowski, Vesper, Poznań 2006, s. 224.

⁵ D. Rabaté, dz. cyt., s. 10.

tą uwagą Rabaté podpisałby się niemal każdy, kto próbował tłumaczyć dzieło Quignarda (i tym samym został skonfrontowany z koniecznością przekładu tekstu nieprzekładalnego). Do największych pułapek czyhających na tłumacza nie należą tu jedynie wysublimowane gry słowne. Wyzwaniem jest choćby melodyka Quignardowskiej francuszczyzny, gdyż pobrzmiwa w niej mowa starożytnych retorów. Czytając tę prozę, słyszy się głos, który mówi w ciszy, ale rezonuje w kontinuum czasu opowieści. Niekiedy trzeba teksty Quignarda usłyszeć wielogłosowo, niczym partyturę, a kiedy indziej trzeba pójść tropem obrazu, którego istnienie sugeruje nam tekst. Ta umuzyczniona i zabarwiona barokowym światłocieniem proza domaga się odważnego tłumacza/interpreta-tora. Jednak wirtuozowskie zacięcie i wrażliwe ucho nie wystarczą, gdy zabraknie wyczulenia na niebezpieczeństwa płynące z pokusy odejścia od źródła tekstu. Trudności komentatora i tłumacza książek Quignarda stają się też udziałem czytelników. Tym, co ich łączy jest z pewnością fascynacja dziełem. Budzi ono respekt i działa na odbiorcę niczym spojrzenie mitycznej Meduzy. Trzeba w tym miejscu dodać, że motyw fascynacji, która pcha ofiarę ku tajemnicy i zarazem paraliżuje ją, jest wyraźnie obecny w twórczości Quignarda. Najwyraźniej jednak, strategia Meduzy staje się też jednym z wyrafinowanych środków wyrazu, którymi posługuje się autor.

W stronę źródła

Pragnienie, często nieokreślone lub niewyraźne, ekstaza, przerażenie, cisza – to tylko niektóre hasła stale obecne w rozważaniach na temat tego, co widzialne (obrazy), słyszalne (muzyka), wypowiedalne (mowa). Już na tym etapie należy jednak poczynić zastrzeżenie, że widzialne, słyszalne, wypowiedalne to tylko preteksty do postawienia zasadniczego pytania o sens. Nie pytano chyba dotąd Quignarda o jego ulubione słowo, ale wszystko wskazuje na to, że jest nim właśnie *sens*. Warto dodać, że „Sens” to nazwa miasta w Burgundii, w którym pisarz zamieszkał w 1996 roku, gdy zerwał większość społecznych więzi i odkąd, jak wyznał, wyłącznie czyta i pisze. Francuskie słowo *le sens* wskazuje zarówno na to, co racjonalne (kierunek, cel, znaczenie), jak i na to, co cielesne (zmysł). Tylko w milczeniu, powtarza wielokrotnie Quignard, objawia się sens. Pisanie bierze na siebie ciężar sensu, a ponadto, uspokaja mowę, redukuje nadmiar, ogranicza się do tego, co udźwignie pismo. Dyskurs Quignarda okazuje się podwójnie sensualny: poszukujący przedjęzykowego początku, witalnego źródła, a zarazem wyznaczający kierunek myśli i drażący sens. Odwołująca się do dźwięków, języka i wizualności refleksja francuskiego autora wymaga od czytelnika przede wszystkim oswojenia się ze specyficznym, chwilami aforystycznym tokiem narracji. Dopiero pokonanie tego, co Quignard sam nazwał „technicznym zakłopotaniem względem fragmentów” (*une gêne technique à l'égard des fragments*) pozwala czytelnikowi zadomowić się w opowieści, dość często zrywającej z linearnością wywodu. Jego *Małe traktaty* stanowią nie tylko studium, lecz także wizytówkę tego właśnie stylu, w którym bez wątplenia osiągnął mistrzostwo. Komentatorzy dzieł Quignarda zauważają, że giętkość takiej

formy narracji w pewien sposób ułatwia mu pisanie o tym, co i tak pozostaje niewyraźne. A „niewyraźne” (*ineffable*) to jeden ze znaków szczególnych tego autora. Pokawałkowana, rwana narracja pojawiająca się nawet w powieści, podkreśla niemożność snucia w pełni przewidywalnej, racjonalnej refleksji na temat tego, co przekracza granice rozumu. Wie o tym każdy, kto poza Quignardem czytał choćby Bataille’a. Gdy rzecz dotyczy transgresji, *sacrum*, śmierci i erotyzmu, to styl fragmentaryczny może okazać się dla pisarza jedynym możliwym wyborem. Trudno bowiem spodziewać się, że wywód tego rodzaju będzie podporządkowany regułom wynikania. Fragmentaryczność narracji nie stanowi jedynej osobliwości stylu autora *Małych traktatów*. Dużo trudniej przychodzi oswojenie się z Quignardowskim upodobaniem do enigmatyczności, neologizmów, wyszukanych figur retorycznych czy z ciągłymi poszukiwaniami źródłowego znaczenia słów. Quignard to czujny czytelnik. Dlatego też sam wymaga od swojego czytelnika pilnego śledzenia sygnalizowanych przez tekst tropów. Często prowadzą one ku starożytności, co wiąże się z bogatymi doświadczeniami Quignarda jako tłumacza Likofrona i komentatora Ajschylosa. Jego czytelnik powinien być uczniem, który niezawodnie zapamiętuje raz podaną lekcję. Jeżeli czytaliśmy Owidiusza, nie zdziwi nas wcale początek *Lekcji muzyki* Quignarda i zawarta tam sugestia, że człowiek pochodzi od żaby. Bez zdziwienia przyjmiemy też opowiadanie *Głos utracony*, w którym, zgodnie ze zwyczajem autora, nie pojawia się żaden przypis, ale wiadomo, że zrozumienie opowiadania w dużej mierze zależy od tego, czy (i na ile) pamiętamy początek *Lekcji muzyki*⁶.

Aby zrozumieć źródło, z którego czerpie Quignard, wystarczy prześledzić jego biografię. Matka pisarza pochodziła z rodziny filologów klasycznych, profesorów Sorbony, ojciec zaś – z rodziny muzycznej, co umocowało Quignarda zarówno w tradycji lingwistycznej, jak i artystycznej. Uczył się gry na organach i wiolonczeli, przez kilka lat studiował też rysunek. Ostatecznie ukończył studia filologiczne i filozoficzne, a jako uczeń Emmanuela Lévinasa przygotowywał rozprawę doktorską na temat *Statutu języka w refleksji Henri Bergsona*. Wydarzenia maja 1968 roku przerwały jego działania naukowe i praca doktorska nigdy nie została ukończona. Wtedy właśnie uczeń Lévinasa oznajmił mistrzowi, że porzuca aktywność badawczą na rzecz muzyki. Wrócił do rodzinnego Ancenis, by po ojcu przejąć posadę organisty. Niedługo później powstał pierwszy, znany esej krytyczny Quignarda, poświęcony miłosnemu poematowi *La Délie* XVI-wiecznego twórcy, Maurice’a Scève’a. Odtąd Quignard nieodmiennie powraca do muzyki, choć jego pisarstwo zasadniczo koncentruje się wokół mowy i języka. Za tą skłonnością nie kryją się jedynie eksperymenty związane z ekspresyjnymi możliwościami słowa, choć czytelnik może odnieść wrażenie, że Quignard właśnie te możliwości nieustannie sprawdza w praktyce. Jest to raczej namysł nad relacjami łączącymi język z tym, co stawia mu opór, ponieważ nie daje się wyartykułować. Wówczas z pomocą przychodzi Quignardowi to, co dźwiękowe, i to, co wizualne.

⁶ P. Quignard, „La voix perdue”, w: *Pascal Quignard: la mise au silence*, red. A. Marchetti, Ch. Vallon, Seyssel 2000, s. 7-34.

Obrazy, które sięją ciszę

„Trzy etapy – pisze Quignard o ideale malarstwa antycznego – wyrażają drogę od widzialnego ku niewidzialnemu. Malarstwo naśladuje najpierw to, co widzialne, następnie –piękno, w końcu naśladuje *to tes psyches ethos* (ethos psyche, moralny wyraz duszy, jej stan w chwili przełomowej). Jak wyrazić niewidzialne przez widzialne?”⁷ Odpowiedź na to pytanie Quignard wyczytuje z obrazów, które są fundamentem wielu jego opowieści. Tak jest w przypadku dzieł znanych polskiemu czytelnikowi: *Seksu i trwogi* oraz *Nocy seksualnej*⁸. Twierdzenie, że obrazy ilustrują tam tekst lub że tekst znajduje w nich dopełnienie, byłoby jednak sporym uproszczeniem. W ukończonym w 1980 roku traktacie *O związkach, które nie zachodzą między tekstem a obrazem* Quignard podkreśla, że ilustrowanie tekstu zabija słowa (*la mise en images tue les mots*), zabiera im to, co w nich abstrakcyjne, gdy usiłuje je przywrócić wymiarowi fizycznemu. Traktat zaczyna się od następującej opowieści:

Gustaw Flaubert przemówił szorstko do wydawcy, (...) który nalegał, by pewna jego powieść ukazała się w edycji ilustrowanej: ilustracja jest antyliteracka. Chce pan, by jakiś pierwszy lepszy imbecyl narysował to, czego ja za wszelką cenę nie chciałem pokazać?⁹

W tym samym traktacie czytamy: „Nie istnieje więź pomiędzy tekstem a obrazem (...) Pismo – jak każdy środek ekspresji – nie chce ulegać transpozycji, a znaki istnieją w nim po to, by zastąpić obiekt, którego już nie ukazują i który zniknął. Właściwością znaków pisma jest to, że nie pokazują tego, co oznaczają; one znaczą, panują w nieukazywalnym (*ils règnent dans l'immontrable*)”¹⁰.

Rola obrazów, którymi z upodobaniem posługuje się autor, wykracza poza prostą reprezentację. Jeżeli obrazy „przemawiają” do czytelnika, to nie dzięki mimetyczności, ale w sposób dużo bardziej wyrafinowany: przez nieobecność rzeczy¹¹.

Okazuje się jednak, że obraz jest dla Quignarda nie tylko autonomicznym (bo niedającym się przetransponować do rejestru pisma) sposobem ekspresji, lecz także bywa etapem przedślowym. Wiele jego książek miało swój początek w myśleniu obrazami (*Seks i trwoga* – freski rzymskie, *Noc seksualna* – setki reprodukcji dzieł sztuki Wschodu i Zachodu od starożytności po współczesność). Poplamiony herbata rękopis *Wszystkich poranków świata* zdobi wykonany ręką autora rysunek przedstawiający karafkę wina i andruty. Nawiązuje on do obrazu jednego z ulubionych malarzy Quignarda, Lubina Baugin. Ten wizualny detal, zarówno w książce, jak i w wyreżyserowanym przez Alaina Corneau filmie, jest

⁷ P. Quignard, *Seksu i trwoga*, przeł. K. Rutkowski, Czytelnik, Warszawa 2002, s. 28.

⁸ Tenże, *Noc seksualna*, przeł. K. Rutkowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.

⁹ Tenże, *Sur les rapports que le texte et l'image n'entretiennent pas*, traktat VII, *Petits traités I*, Gallimard, Paris 1997, s. 131.

¹⁰ Tamże, s. 131-132.

¹¹ Por. tenże, *La nuit et le silence*, Flohic, Paris 1995, esej poświęcony Georgesowi de la Tourowi. O milczących obrazach Quignarda pisze w swojej najnowszej książce Tomasz Swoboda. Zastanawiając się nad tym, czy Pascal Quignard jest duchowym spadkobiercą Georges'a Bataille'a, dokonuje on wnikliwej analizy quignardowskiego sposobu patrzenia i widzenia. Materiałem porównawczym są dla autora Bataillowskie *Łzy Erośa* i *Noc seksualna* Quignarda. Por. T. Swoboda, *Historie oka. Bataille, Leiris, Artaud, Blanchot*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 263-274.

elementem łączącym świat realny i nadprzyrodzony. Ilekroć w tekście i filmie pojawiały się andruty i wino, bohater opowieści, Monsieur de Sainte Colombe, spotykał się z duchem zmarłej żony. Na marginesie warto przypomnieć, że postać Lubina Baugina pojawia się we *Wszystkich porankach świata* wówczas, w scenie, podczas której mistrz i uczeń obserwują malującego artystę. Dla Marina Marais jest to niecodzienna lekcja muzyki:

- Postuchaj pan, jaki dźwięk wydaje pędzel pana Baugin.
- Zamknęli oczy i słuchali malowania. Potem pan de Sainte-Colombe powiedział:
- Nauczyłeś się techniki smyczka¹².

Czytelnik, który chce w pełni chłonąć poetykę *Wszystkich poranków świata*, powinien – poza twórczością Lubina Baugina – przestudiować także obrazy Georgesa de la Toura. Choć ten malarz, w przeciwieństwie do Baugina, bezpośrednio nie pojawia się w opowiadanej historii, to ona sama jest przesycona światłem i cieniem jego obrazów. Tak jak płomień świecy oświetla postaci na mallowidłach twórcy *Magdaleny czuwającej*, tak i milczący bohaterowie Quignarda tylko niekiedy wychodzą z cienia własnej tajemnicy. Cień i światło zamieniają się rolami, by to, co ukryte i zasłonięte wyrażało więcej od tego, co oczywiste.

Rehabilitacja drobiazgu

Quignard znajduje w obrazie przyczynek do opowieści; może nim być karafka z winem i andruty, pojedynczy gest a nawet „nic”. Francuskie słowo *rien*, którego początków autor szuka w łacińskim *res*, zyskuje status słowa-rzeczy i staje się godne uwagi. Opowieść pozwala na rehabilitację drobiazgu, na zatrzymanie w czasie detalu wspomnienia, snu, wyobrażenia i tego, co pozostaje właściwie niewyraźne. Pismo zyskuje dostęp do rzeczy umykającej, potrafi ją zatrzymać w doznaniu, ilekroć koncentruje się na detalu lub celebrytuje chwilę. Tę wyrazistość szczegółu widać w tych fragmentach narracji, które poprzedzają nagły zwrot akcji. Dzieje się tak chociażby w książce *Bukszpanowe tabliczki Apronenii Aviti*¹³. Zanim dojdzie tam do rozłączenia kochanków, Quignard pokazuje, jakby w powiększeniu, wybrane kadry ich ostatniej miłosnej nocy. Ogranicza się przy tym do użycia czasu przeszłego niedokonanego, który zatrzymuje trwanie mijających zdarzeń. Gdy o świcie bohaterka zostaje sama, z czułością analizuje już nie tylko minioną noc, lecz także swój stan ducha. *Ekstremalne nasycenie*, które, jak pisze autor, dała jej miłosna unia z kochankiem, pozwala Apronenii delektować się wspomnieniem nocy, mimo że odeszła w przeszłość wraz z paniem koguta. Dominique Rabaté, autor wspomnianej już monografii poświęconej Quignardowi, podkreśla, że ten zabieg „nadaje opisowi spowolnione i zmysłowe tempo. Każda czynność wydaje się trwać nieco dłużej, istnieć jakby sama dla siebie, oddzielona od innych”¹⁴.

¹² P. Quignard, *Wszystkie poranki świata*, przeł. K. Szeżyńska-Mačkowiak, Prószyński i S-ka, Warszawa 1997, s. 36.

¹³ Tenże, *Les tablettes de buis d'Apronenia Avitia*, Gallimard, Paris 2002, s. 42-43.

¹⁴ D. Rabaté, dz. cyt., s. 105.

Charakterystyczne dla Quignarda umiłowanie szczegółu upodabnia go niekiedy do myśliwego, który z drobiazgu wyprowadza wiedzę o tropionym celu. W posłowie do *Seksu i trwogi* tłumacz Quignarda pisze:

Łowy wymagają od myśliwego nie tylko wytrzymałości, energii, prędkości, zwinności, doświadczenia, nosa. Jednym z warunków powodzenia jest umiejętność skrywania się. Łowi się w półcieniu, z ukrycia, w zaczajeniu, w wyczekiwaniu, w przykucu, nieostrożne wychynięcie myśliwego na światło naraża go na śmiertelne niebezpieczeństwo¹⁵.

Może właśnie dlatego najdogodniejszym momentem dla Quignardowskich łowów wydaje się noc, zwłaszcza że jego głównym celem jest odnalezienie obrazów brakujących i zakazanych.

Chcę zrobić krok w kierunku źródła trwogi przejmującej ludzi, kiedy myślą, kim byli, zanim ich ciała poczęły rzucać cień. Jeśli fascynację poprzedza brakujący obraz, to przed obrazem jest coś jeszcze: noc. Zagłębiam się w tę noc czernią barwiącą te strony¹⁶.

Tak pisze Quignard w przedmowie do *Nocy seksualnej*. Kto trzymał w rękach tę księgę-album, ten wie, że autor prowadzi tam podwójną grę: obrazem i wytaniającym się z niego słowem. Z czerni kartek wypływa biel liter. W ciemności rysuje się sens. *Noc seksualna* opowiada o obrazie poprzedzającym narodziny. Ta pierwsza z nocy stanowi jeden z Quignardowskich fantazmatów nieobecności. Trudno mówić o tym, w czym nie uczestniczymy jako aktywne podmioty; szczególnie trudno mówić o tajemnicy początku i o śmierci. To w ciemności początku i końca zaznacza się różnica, a nawet przepaść między słowem a rzeczą. Dlatego Quignarda nie interesuje podejmowanie prób nazywania rzeczy niepoznanych. Zbliża się do nich dyskretnie, dzięki ciszy pisma. Brakujące obrazy są poza zasięgiem mowy, skoro – rodząc się – jeszcze nie jesteśmy jej użytkownikami, a umierając – wymykamy się jej na dobre.

Uszy nie mają powiek

Zmysłem, który jako pierwszy budzi się w ciemnościach początku jest słuch. W ciemnej toni nocy macicznej byliśmy kształtowani przez dźwięki docierające do nas z ciała matki (bicie serca, oddech, krążenie krwi) i brzmienia świata zewnętrznego, w tym także słowa, które też były dla nas dźwiękami, zanim obciążył je sens. Z tego powodu, wobec dźwięków jesteśmy najbardziej bezbronni. Nie potrafimy zamknąć na nie uszu, tak jak zamykamy oczy na widok niechcianych obrazów. „Uszy – pisze Quignard w *Nienawiści do muzyki* – nie mają powiek”¹⁷. To właśnie niemożność ucieczki przed niechcianymi dźwiękami okazuje się jedną z przyczyn nienawiści do muzyki. Autor jako *advocatus diaboli* atakuje muzykę, której jest i był oddany przez całe życie. Widzi w niej żywioł, gdy sięga do jej mitycznych prapoczątków (Boutès, 2008, *La haine de la musique*,

¹⁵ K. Rutkowski, dz. cyt., s. 196.

¹⁶ P. Quignard, *Noc seksualna*, s. 11.

¹⁷ Tenże, *La haine de la musique*, Gallimard, Paris 1996, s. 105.

1996). Widzi też w niej konkurencję dla słowa, ilekroć podkreśla, że stanowi ona czyste i wolne od refleksji doznanie. Wreszcie, dostrzega w niej sposób na odnalezienie własnej tożsamości i ujawnienie głosu wewnętrznego. Ten głos, choć najsilniej wybrzmiewa w muzyce (*Le nom sur le bout de la langue*, 1993, *La leçon de musique*, 1987, *Tous les matin du monde*, 1991), może przemówić także przez pismo.

„Pisać to mówić milcząc”, twierdzi Quignard. Pisanie jest uwolnieniem słów, które rosną w milczącym ciełe. Piszący odsłania własną cielesność, ilekroć pisząc, odważy się być prawdziwy, a więc bezbronny, właściwie nagi. Efekt pisania, *le corps littéraire*, wyłania się z doznanych emocji, przeżytych rozmów, prześnionych snów i często ma swój początek w ciemności nocy. Większość osób piszących właśnie wtedy odnajduje potrzebną do tej czynności ciszę i samotność. Pisanie, zdaniem Quignarda, jest czynnością samotniczą, wypływa z milczenia, zupełnie jakby milczenie wobec świata musiało znaleźć sekretne ujście w pisaniu (wedle tej zasady powstaje przecież większość pamiętników). Co bowiem robić, skoro tajemnicy nie wolno nikomu powierzyć, a milczenie zaczyna sprawiać milczącemu fizyczny ból? Osobliwą podpowiedź przynosi scena z filmu Wong Kar Waia *Spragnieni miłości*. Ten, kogo dręczy trzymany na uwłazi sekret, powinien znaleźć drzewo, wyciąć w nim dziurę i do niej wyszeptać tajemnicę. A następnie zalepić dziurę ziemią. Tę samą funkcję u Quignarda pełni pismo, w którym wypowiada niewypowiadalne, licząc na to, że czytelnik nie tyle zachowa, ile przechowa tajemnicę, a może nawet zechce zgłębić jej sens.

Pragnienie milczenia

Projekt Quignarda opiera się na paradoksie. Z jednej strony, autor chce, by narracja zamieszkiwała czas w jego totalności, zapewniając, że jego trójwymiarowość istnieje w opisywanym przezeń doświadczeniu. Z drugiej strony, fantazmatem Quignarda jest to, co bezpowrotnie utracone („wszystkie poranki świata mijają bezpowrotnie”). Przestrzenią spotkania „utraconego” i „teraz” są pamięć i muzyka. Pismo nie sprawdza się jako metoda na odnalezienie minionego i w tym sensie projekt Quignarda okazuje się antyproustowski. Pismo skazuje na wygnanie, uzmysławia doświadczenie straty; jeżeli jest poszukiwaniem, to tylko takim, w którym nie ma szansy na odnalezienie utraconego ani też nadziei na jego powrót. Mimo tej wady, pismo przewyższa możliwości skazanej na niekompletność mowy. Rodzi się z selekcji słowa i jest jego poszukiwaniem. Temu doświadczeniu Quignard poświęca książkę *Imię na końcu języka*. „Mieć coś na końcu języka” (*avoir un mot au bout de la langue*) to doznawać udręki poszukiwania słowa, przy jednoczesnym odczuwaniu jego bliskości, a może nawet nieuchronności. Zdaniem Quignarda, to doświadczenie jest przypomnieniem stanu pierwotnej ciszy, językowej nocy, w której każdy człowiek był kiedyś pogrążony. Gdybyśmy zachowali w pamięci dziecięcy stan „braku języka”, być może rozwiązalibyśmy zagadkę różnicy między słowem a rzeczą. Dlatego właśnie, jak pisze autor, „słowo na końcu języka jest nostalgią za tym, czego język nie może uchwycić”. Dodaje: „słowo na końcu języka uświadamia nam, że mowa nie

jest dla człowieka czynnością automatyczną. Nie jesteśmy stworzeniami, które mówią tak, jak widzą”¹⁸. Tym rozważaniom towarzyszy sugestywny opis niemal cielesnej udręki tego, kto szuka słowa. Cisza wokół niego jakby pęcznieje. Ciało jest napięte i wyczekujące. Słowo odnalezione przynosi ulgę, rozluźnia mięśnie i przywraca spokojny oddech. Poetyckie natchnienie oddaje stan przeciwny do opisywanej udręki. Poezja to zdaniem Quignarda jedyny przypadek quasi-cielesnej rozkoszy, którą słowa sprawiają piszącemu. Poeta płynie wersem bez odczuwania oporu materii. „Aby stworzyć definicję wiersza, trzeba być może powiedzieć po prostu: wiersz jest przeciwieństwem słowa na końcu języka”¹⁹. Poezja to słowo darowane oraz jedyny, uprzywilejowany sposób mówienia i pisanania, wolny od udręki. (W tej uwadze ukrywa się dodatkowa wskazówka dla czytelników Quignarda. Jeśli przygodę z jego dziełem rozpoczniemy od przyjęcia założenia, że mamy do czynienia z tekstem poetyckim, to unikniemy sporów o sprzeczności zawarte w jego książkach. Ponadto bez trudu usprawiedliwimy też eksces, który zamieszkuje jego słowa, a przede wszystkim pozwolimy się prowadzić przez rytm i melodię tekstu.)

Co decyduje o wejściu w świat pisma? Niedostatki mowy i pragnienie milczenia. Quignard jakby świadomie popełnia coś w rodzaju *petitio principii*: pismo jest dla niego ratunkiem przed niedostatkami żywej mowy. Literatura godzi się na udrękę niemożności nazwania rzeczy. Piszący ucieka w ten rodzaj cierpienia, traktując ją jak mniejsze zło. Pismo ratuje przed mową. Quignard wspomina w swoich książkach o epizodach afazji, które opisuje głównie w kontekście doświadczenia straty (odejście ukochanej opiekunki) i młodzieńczego buntu (tajemnicze zamknięcie w wieku 16 lat). Identyfikuje je jako momenty determinujące w wyborze pisarskiego powołania. Odejście ukochanej osoby sprawia, że jej imię staje się słowem uwięzionym w tęskniącym cielem. „To właśnie cisza mojego ciała posiadała tę moc, by przywrócić ją [utraconą osobę] do istnienia. Nie pisałem z powodu zachcianki, przyzwyczajenia, woli czy z racji profesji. Pisałem, aby przetrwać. Pisałem, bo to był jedyny sposób, aby mówić milcząc”²⁰.

Doświadczenie straty nieodwracalnej znajduje ukojenie nie tylko w ciszy pisma. Muzyka to druga metoda obrony przed kłopotami z istnieniem w cieniu doświadczenia straty. Główna postać *Wszystkich poranków świata*, Monsieur de Sainte Colombe, jest naznaczona szczególną postacią niepełnosprawności werbalnej. Po stracie ukochanej żony staje się ponurym milczkiem: albo przemawia półsłówkami, głosem zdławionym, albo krzyczy w ataku furii. Osunięciu się w samotność i muzykę towarzyszy dotkliwa postać słownej niemocy, swoista *maladresse verbale*, niezręczność, która uniemożliwia bohaterowi komunikację ze światem. Jedynym źródłem tej komunikacji pozostaje muzyka. Quignard sugeruje, że może trzeba porzucić mowę, by pozyskać muzykę. Podobna nauka płynie z wcześniejszej książki Quignarda, *La leçon de musique*, w której młody Marin Marais wyrzucony z chóru w okresie mutacji, tracąc swój chłopięcy głos, a tym samym – łączność ze swoim początkiem: sopranowym głosem matki,

¹⁸ Tenże, *Le nom au bout de la langue*, Gallimard, Paris 2004, s. 57.

¹⁹ Tamże, s. 73.

²⁰ Tamże, s. 62.

dzieciństwem i jego przedślovnymi strategiami komunikacji ze światem – czuje się zdradzony przez własne dojrzewające ciało. Utracony na zawsze głos, zastąpiony najpierw dziwnym beczaniem, a potem obco brzmiącym basem, domaga się jakiejś protezy, środka, w którym bohater odnajdzie swój dźwiękowy świat. Znajduje go w brzmieniu *viola da gamba*. To dzięki Marais wiola króluje w baroku. Quignard, wierny zapisom kronikarskim, podkreśla, że to Marin Marais rozszerzył możliwości tego instrumentu tak, by naśladował wszystkie fioritury i odcienie głosu ludzkiego. Fikcją literacką pozostaje opowieść o tym, że wiola stała się ratunkiem dla muzycznego młodzieńca. Kompozycja *Głosy ludzkie*, w której wiola naśladuje poruszony emocją głos, staje się dźwiękowym obrazem tego, co młody Marais miał utracić bezpowrotnie.

Głos u Quignarda stanowi łączniki między tym, co językowe, niosące sens, a tym, co czysto sensualne i cielesne; między werbalnym komunikatem i ciałem, z którego (lub do którego) płynie komunikat. Autor wielokrotnie przypomina, że zanim staliśmy się istotami językowymi, wyczuwaliśmy intencję zakodowaną w głosie i geście. Zdaniem Quignarda mowa, język ojczysty czy obcy, na zawsze oddala nas od źródła, początku kształtowania się sensu, który instynktownie wyczuwa *in-fans*. Jest on co prawda pozbawiony mowy, ale za to obdarowany witalną siłą, jakiej już nigdy potem, jako istota językowa, mieć nie będzie.

Słowo ostateczne

Cielesne jest też samo doświadczenie muzyki. W jednym z najciekawszych Quignardowskich opisów zostaje ono przyrównane do utraty kontroli nad własnym ciałem. Słuchanie jest zgodą na bycie niesionym przez nurt, jest jak rzucenie się do wody. Słuchacz to pływak-nurek. Z takim opisem spotykamy się w książce *Boutès* z 2008 roku. Dwanaście lat po *Nienawiści do muzyki* ukazuje się opowieść o zanurzeniu w dźwiękach, w której pisarz anonuje, że to ostatnia jego książka poświęcona tej tematyce. Zaznacza, że kreśli w niej słowo ostateczne, czyli swoistą muzyczną „mowę końcową”. Trudno w to uwierzyć, czytelnicy Quignarda zdążyli się już bowiem przyzwyczaić do roli muzyki w jego książkach: dał jej prymat nad obrazem i mową, a nawet uczynił z niej coś na kształt filozofii pierwszej. Jeśli wierzymy, że w książce *Boutès* Quignard rzeczywiście wypowiada się na temat muzyki po raz ostatni, to powinniśmy tę wypowiedź potraktować jak testament.

Bohaterem opowieści jest młodzieniec o imieniu Boutès, który uległ śpiewowi Syren i rzucił się do morza. To nie była decyzja, ale odruch. Zestrojenie się z odwiecznym *basso continuo* wody, wyzwolenie od przyciągania ziemskiego, przyjemna redukcja czy nawet utrata wagi ciała, zgodą na to, by być niesionym przez nurt. Tak można opisać zarówno doświadczenie tego, kto rzuca się do wody, jak i Quignardowskie zanurzenie w muzyce. Figurę pływaka, który oddaje swoje ciało nurtowi muzyki, można zobaczyć na sarkofagu w piwnicy małego muzeum w Paestum. To z tego antycznego malowidła Quignard wywiódł opowieść o swoim bohaterze. Przeciwstawił tę postać Orfeuszowi i Odyszeuszowi, którzy w interpretacji autora uosabiają racjonalne podejście do śpiewu Syren. Rozsądny Orfeusz nie dał im się zaskoczyć. Jak podaje przytaczany przez

Quignarda Apollonius z Rodos, jego bronią w muzycznym pojedynku z Syrenami była kitarra, w której struny energicznie uderzał plektronem. Quignard komentuje, że to, co ludzkie i wykalkulowane odniosło zwycięstwo nad tym, co zwierzęce, prymitywne. Trudno nawet nazwać to zwycięstwem, skoro Orfeusz nie słuchał muzyki Syren, lecz zagłuszał ją. Dlatego też Quignard zdaje się gardzić metodą Orfeusza. Tłumaczy fragment poematu *Argonautica*, w którym Apollonius z Rodos dostarcza mu argumentów przeciwko grającemu na kitarze muzykowi. Otóż Apollonius z Rodos sugeruje, że Orfeusz dokonał czegoś w rodzaju muzycznego gwałtu. Użył siły, która zdominowała śpiew Syren. Quignard gotów jest postrzegać tę scenę szerzej i zobaczyć w niej metaforę walki pierwiastka męskiego (*virile*) z pierwiastkiem żeńskim. Rozsądkiem wobec czarownego śpiewu wykazał się także Odyszeusz, który jako jedyny śmiertelnik słuchał i przetrwał, ale tylko dlatego, że był przywiązany do masztu łodzi. Potraktował śpiew Syren z należytą ostrożnością. Boutès nie zachował się tak roztropnie, bo jego serce „płonęło pragnieniem słuchania” i sterowało jego działaniami. Quignard zdaje się pochylać taką postawę wobec sztuki. Słuchać prawdziwie to oddać się dźwiękom – oto jedna z kluczowych myśli ostatniej muzycznej książki Quignarda. Można dodać, że podobnie bywa z lekturą: czytać prawdziwie to płynąć z nurtem tekstu. W obu przypadkach, słuchania muzyki i lektury, liczy się ufne oddanie, brak asekuracji, porzucenie bezpiecznego, analitycznego dystansu. Zanurzenie w muzyce jest jednak bardziej zmysłowe; „muzyka niczego nie przedstawia, nie od-wzorowuje; ona od-czuwa (*La musique ne re-présente rien: elle re-sent*)”²¹. Dlatego też oddanie się jej może być totalne i może wykraczać poza rozumienie.

Powołując się na Apolloniosa z Rodos, autor *Boutès* głosi, że są dwa rodzaje muzyki: pierwsza jest zatraceniem, druga, ludzka i uporządkowana, była bronią rozważnego Orfeusza; tylko ona umożliwia powrót z nurtu dźwięków do nurtu życia. Jednak tylko pierwsza sięga tego, czego nigdy nie dotknie myśl. „Muzyka – pisze Quignard – myśli tam, gdzie myśl się lęka. (...) Dlaczego muzyka potrafi wejść w głąb bólu? Bo w nim mieszka (*Là où la pensée a peur, la musique pense (...) Pourquoi la musique est-elle capable d’aller au fond de la douleur? Car elle y git*)”²².

Muzyka u Quignarda jest ciemną tonią. W niej należy dopatrywać się nie tylko kresu, lecz także nocy sprzed narodzin. Wracamy tu do punktu wyjścia, do dźwięków słyszanych jeszcze w łonie matki, do dźwięków wcześniejszych od obrazów i słów. Nurek przypomina o obrazie nocy macicznej. Nieostrożny, podległy pierwotnemu instynktowi *Boutès* rzuca się do wody, by powrócić tam, skąd przybył. Ta poruszająca opowieść doskonale nadaje się na efektowne zamknięcie historii muzyki według Quignarda. To w muzyce i przez muzykę *Boutès* odnajduje swój przedjęzykowy początek i swoje źródło. Łączy się z nim, czyli łagodzi tęsknotę za *wyrażeniem niewyraźnego*, za powrotem do tego, co minęło bezpowrotnie. Nie ma tu *happy endu* ani nadziei na terapeutyczną moc dźwięków. W tak jednostronnej wizji muzyki tkwi pewna słabość, której nie wybacza się Quignardowi-erudycie, choć usprawiedliwia się ją w przypadku Quignarda-poety. Otóż uczonemu można by zarzucić, że ignoruje fakty, gdy

²¹ P. Quignard, *Boutès*, Galilée, Paris 2008, s. 21.

²² Tamże, s. 19.

zapomina o uzdrawiającej mocy muzyki. Taką formę krytyki serwuje Quignardowi autor filozoficzno-muzykologicznego traktatu *L'altération musicale*, Bernard Sève²³. W rozdziale poświęconym związkom muzyki z cielesnością, zarzuca autorowi „nienawiści do muzyki”, że nie dostrzega pozytywnego, muzycznego potencjału, który słuchaczowi przynosi wyzwolenie, ukojenie. Zarzut ten można oczywiście uznać za bezzasadny, bo wypływa spoza systemu, którym operuje Quignard-artysta. Dla niego muzyka doskonale sprawdza się w roli tajemnicy i źródła zatracenia. Poetycki projekt mrocznych poszukiwań tego, co minęło bezpowrotnie, potrzebuje takiej enigmatycznej sojuszniczki. Inny zarzut (częściowo związany z poprzednim) mógłby sprowadzać się do tego, że Quignard rezygnuje z licznych trudności, dzieląc muzykę jedynie na dwa rodzaje: ludzką, wykalkulowaną i pierwotną, żywiołową. Nie trzeba tłumaczyć, dlaczego pójście tropem Apolloniosa z Rodos skazuje czytelników na ogromne uproszczenie. Quignard każe im wybierać: albo zatracenie (i taniec na linie nad przepaścią), albo zimną, abstrakcyjną dźwiękową arabeskę. „Której muzyce słuchasz?” – zdaje się nas pytać autor. Uproszczenie polega na sprowadzeniu nieobjętego bogactwa muzyki do prostej alternatywy. A przecież muzyka nie jest tylko *albo* ludzka i zwierzęca, *albo* nieokiełznana i wykalkulowana, lecz także w ogromnej większości godzi tego rodzaju przeciwieństwa. Bywa bowiem zarazem racjonalna i irracjonalna, apolińska i dionizyjska, gdyż dialektyka wpisana jest w jej naturę. Quignard jednak brnie w skrajności i formułuje radykalne sądy pewnie dlatego, że ich retoryczna moc jest porażająca. I na tym między innymi polega uwodzicielska gra, którą autor prowadzi z czytelnikiem. Słowa Quignarda pe-tryfikują odbiorcę niczym Meduza, budzą sprzeciw, bulwersują, lecz z jakiegoś powodu nie można przestać ich czytać.

Jeżeli historia Boutès miałyby nam posłużyć do sklasyfikowania Quignardowskiej wizji muzyki (i szerzej – sztuki), to można by postrzegać ją jako koncepcję emocjonalistyczno-sensualistyczną. Jednak próby tego rodzaju klasyfikacji są obce samemu Quignardowi, który zachowuje bezpieczny dystans wobec wszelkich metodologii i systemów. A skoro tak, to wpisywanie twórczości autora *Boutès* w ramy jakiegokolwiek znanej teorii estetycznej byłoby dużą niefrasobliwością. Nie mamy tu bowiem do czynienia z chłodnym, teoretycznym namysłem nad sztuką, choć trzeba przyznać, że Quignard wielokrotnie wypowiada się o niej jako uczony poszukiwacz jej źródeł. Częściej jednak przemawia z głębi doświadczenia, które przed czytelnikiem otwiera estetyczno-metafizyczny wymiar. I na tym polega wyjątkowość tego artystycznego projektu myślenia o sztuce i egzystencji.

Anna Chęćka-Gotkowicz: In Pursuit of Speech, Music and Body adventures: Sensual Discourse of Pascal Quignard

The article below is a reconstruction of these connections between language, image and music, which in Quignard's output reveal a unique, sensual aspect of experiencing art. Through this experience, the subject reaches the mystery

²³ B. Sève, *Altération musicale ou Ce que musique apprend au philosophe*, Seuil, Paris 2002, s. 148.

of its own origin, eroticism and death. A starting point for the author is the presentation of the biographical context of the French writer's output. Against this background, there appear analyses of Quignard's key issues, such as the expressive potential of speech or the precedence of music over the visual and the verbal. The purpose of the article is to show the novelty of Quignard's perception of art and existence. The artistic character of his writing precludes putting him into the framework of any specific methodology or philosophical system. However, there is no doubt that Quignard's work can be recognized as an inspiring reading for aestheticians, cultural studies experts and all sensitive recipients of art.

Rafał Ilnicki¹**„Mechaniczny śpiew Maldorora” – specyfika doświadczenia muzyki industrialnej****Maldoror jako postać pojęciowa muzyki industrialnej**

Maldoror, bohater pieśni Lautrémonta, jest uosobieniem rozczarowania zastaną rzeczywistością i wiecznym kontestatorem. Dzięki tym cechom, postać ta inspirowała surrealistów, a później także twórców muzyki industrialnej, takich jak zespoły *Nurse With Wound* i *Current 93*. Muzyka tego gatunku od momentu swych narodzin wyrażała sprzeciw wobec reguł życia społeczeństwa konsumpcyjnego. W artykule ujawnię filozoficzne podłoże postawy Maldorora, które stanowi także o specyfice doświadczenia muzyki industrialnej. Określam je mianem filozofii destrukcji. Moim celem jest przedstawienie mechanicznego śpiewu Maldorora, jej postaci pojęciowej, jako reprezentanta modelu doświadczenia utworów muzyki industrialnej. Także ich cykl życia bowiem przebiega od apoteozy destrukcji do specyficznego pojętego witalizmu. Celem artykułu jest oddanie filozoficznej ekspresji doświadczenia muzyki industrialnej.

Bohater Lautrémonta za pośrednictwem pieśni o surrealistycznej metaforyce i wizyjnym oniryzmie wyraża swój stosunek do otaczającego świata. Przepętnione są one goryczą, rozczarowaniem, egzystencjalną pustką, nihilizmem, okrucieństwem, potępieniami ludzkości. Pieśni Maldorora to teatr tortur, w którym żaden z aktorów nie jest wolny od cierpienia. Bohater, którego portret wyłania się z utworów francuskiego poety, jest wewnętrznie rozdarty, wyniośle antypatyczny. Nie wpasowuje się w normy narzucane przez społeczeństwo. Maldoror to outsider, który, podobnie jak Zaratustra, przeklina zakłamanie powszedniości, a za największych wrogów ma konsensualność i zmysł wspólny. Wbrew swej nazwie, filozofia destrukcji² nie jest jednak jedynie apoteozą rozkładu i zniszczenia. Maldoror w pewnym momencie cyklu swego życia zaczął bowiem je afirmować – jego kolejne pieśni ukazują, jak przechodził od stanów nienawiści,

¹ Rafał Ilnicki jest stypendystą Fundacji im. Adama Mickiewicza w roku 2012.

² Jako że pierwiastek niszczenia dominuje w niej nad tym twórczym (zarówno pod względem warkunku inicjującego doświadczenie muzyki industrialnej, jak i proporcji), mówię tutaj jednak o „filozofii destrukcji”. Tym niemniej rozłożenie akcentów w filozoficznym kontekście muzyki industrialnej jest kwestią przyjętej perspektywy. Tę relację można bowiem łatwo odwrócić, poprzez skojarzenie chaosu zgrzytów i dźwięków z twórczością, natomiast sfery rytmu, organizacji i normy – z destrukcją prymarnego chaosu, będącego podstawą doświadczenia muzyki.

niechęci i mizantropii ku akceptacji własnej kondycji oraz egzystencji innych. Filozofia destrukcji doprowadziła go zatem do afirmacji wartości.

W niniejszym artykule Maldoror³ („jaki wstręt budzi wymawianie tego imienia!”⁴) będzie funkcjonować jako postać pojęciowa filozofii destrukcji. Gilles Deleuze oraz Felix Guattari twierdzą, że każda filozofia musi mieć swoją postać pojęciową⁵, a więc pewien antropomorficzny prototyp, który pozwalałby na jej identyfikację, a także ucieleśniałby ją w pewnym podmiotowym wzorze zachowania i istnienia. Możliwość przypisania roli idealnego słuchacza i twórcy muzyki industrialnej Maldororowi pozwala na prowadzenie niniejszych rozważań w perspektywie fenomenologii eksperymentalnej oraz na odczytanie jej w sposób egzystencjalny. Intensywność doświadczenia utworów tego gatunku jest dla niego najistotniejsza. Nie tyle prowokuje ono słuchacza do wykonywania redukcji ejdetycznych, ile powoduje rozmycie granic pól poznania fenomenologicznego. Jednak dlatego, że wykorzystywanie i gloryfikowanie różnorodnych postaci chaosu jest szczególną cechą charakterystyczną muzyki industrialnej, fazy jej doświadczania nie poddają się linearnemu uporządkowaniu.

Moim celem nie jest zatem ilustrowanie *Pieśni Maldorora* muzyką industrialną ani też nadawanie Maldororowi kontekstu stechnicyzowanego środowiska produkującego przemysłowy hałas. Chciałbym raczej przybliżyć fenomen mechanicznego śpiewu tej postaci pojęciowej. Ujawnia się ona w muzyce industrialnej na poły abstrakcyjnie, na poły konkretnie. Abstrakcyjnie, dotyczy bowiem jej filozoficznego podłoża, konkretnie natomiast – poprzez aktualizację wielości wirtualnych doświadczeń w przeżyciach słuchacza. Ta dwoistość nie wystarcza jednak do opisanego struktury odbioru i oddziaływania muzyki industrialnej. „Mechaniczny śpiew Maldorora” „pustoszy” bowiem przeżycia odbiorcy – zostają one doprowadzone do ekstremum, które odpowiada skrajnej radykalności tej muzyki. Dzięki temu ich czysto sensoryczny charakter zostaje przekroczony, a słuchający otwiera się na doświadczenie wartości transcendentnych. Przestrzeń, w jakiej dokonuje się to przekroczenie, określam mianem pola ejdetycznego.

Muzyka industrialna może się jawić jako filozoficzna ze względu na jej totalny wpływ na słuchacza. Nie sposób oprzeć się jej, między innymi z powodu natarczywości i agresywności dźwięku, który wydaje się chcieć wymusić percepcję, afekt, a także myśli. Ta cecha determinuje zarówno odbiór, jak i sposób tworzenia tej muzyki. Wrażenie chaosu, uzyskiwane przez muzyka i wywoływane w słuchaczu, jest kluczowe w opisie rzeczywistości. Chaos znajduje się podczas wejścia i podczas wyjścia, stanowi początek i koniec, jest probierzem

³ Maldoror nigdy nie jest jeden – żadna z jego tożsamości nie jest na tyle autonomiczna, żeby wyparła pozostałe. W *Pieśniach Maldorora* jest to uchwyczone między innymi poprzez zmiany perspektywy narracji (pomiędzy pierwszoosobową i trzecioosobową). Maldororów jest wielu, a spośród nich prawdziwym – ten, którego jaźń przejawia się ze schizoanalityczną intensywnością. Analogicznie, nie ma jednego sposobu doświadczania muzyki industrialnej, właściwego dla jej praformy.

⁴ C. de Lautrémont, *Pieśni Maldorora i poezje*, przeł. M. Żurowski, Wydawnictwo Mireki, Kraków 2004, s. 151.

⁵ Por. G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, przeł. P. Pieniążek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 71-97.

relacji wewnątrzświatowych. Muzykę industrialną można wprawdzie rozważać jako schizofoniczną⁶ czy też chaofoniczną, jednak przedstawienie jej w kontekście filozofii destrukcji tworzy inny jej wizerunek. Chaos przejawia się w niej jako niszczenie pewnego obrazu wspólnego – obrazu myśli, który powstał w konkretnych społeczno-kulturowych warunkach, jako pewna uniwersalność współdzielona przez użytkowników danej kultury.

Proponuję zatem uczynić z Maldorora postać pojęciową filozofii kryjącej się za muzyką industrialną – aktywnie ją przeżywającą, tworzącą ją, będącą jej uosobieniem, w zależności od interpretowanego aspektu doświadczenia „mechanicznego śpiewu”. Pojęcie „mechanicznego śpiewu” Maldorora, stanowiącego symboliczne podsumowanie najważniejszych cech bohatera, odnosi się do sytuacji, gdy przeżywane przez bohatera stany egzystencjalne odpowiadają istocie muzyki industrialnej. Maldoror zarówno śpiewa w sposób mechaniczny, jak i jest poddawany mechanizmowi mechanicznego śpiewu od zewnątrz. Ta podwójność oddaje charakter podstawowego egzystencjalnego sprzężenia zwrotnego pomiędzy estetycznym doświadczeniem muzyki a jego reprodukowaniem przez postać pojęciową. Ta egzystencjalna pętla ukazuje nam, dlaczego uniwersum znaczeń i doświadczeń estetycznych całkowicie izoluje jednostkę, tworzy swoistą Leibnizjańską monadę, posiadającą pewne ciągłe właściwości i percepcje. Muzyka industrialna jest jednak ufundowana na nietożsamości, ciągłym przerywaniu serii doświadczenia i podważaniu tego uniwersum. Dzieje się tak, ponieważ atakuje ona przyzwyczajenie, wymaga rezygnacji ze schematów odbioru rzeczywistości, uwarunkowanych przez zmysł wspólny.

Ogólna charakterystyka muzyki industrialnej

Podczas ogólnego opisywania muzyki industrialnej należy pamiętać, że jest to nurt wyjątkowo heterogoniczny, w którym współlistnieje wiele odmiennych praktyk artystycznych. Odniesienia do poszczególnych gatunków oraz wykonawców muzyki industrialnej zastąpię ekspresją filozoficznego tła doświadczenia muzyki industrialnej, do której cech charakterystycznych można z pewnością zaliczyć: programową amelodyjność, arytmiczność, nieustające remiksowanie, pętle i powtórzenia. W aranżacjach wykorzystywane są dźwięki monotonne, szorstkie i agresywne: odgłosy przemysłowe (szczególnie pracujących maszyn), krzyki, fragmenty przemówień, zdekontekstualizowane cytaty z innych utworów. Artyści używają wszelkich instrumentów, także tych skonstruowanych specjalnie w celu osiągnięcia określonego efektu. A dążą oni przede wszystkim do prezentacji podłoża filozoficznego swej twórczości – chęci destrukcji zmysłu wspólnego.

⁶ „Schizofonie” rozumiem tak jak Murray R. Schafer. Tomasz Misiak parafrazuje jego koncepcję następująco: „Schizofonia jest bowiem efektem sytuacji, w których zacierają się czy wręcz znikają korelacje pomiędzy wrażeniami słuchowymi a źródłem dźwięku”, w: T. Misiak, „Schizofonia. Szaleństwo z dźwięku płynące?”, *Rita Baum* 2006, nr 10, s. 113.

Przewartościowanie chaosu i człowieka

Na początku artykułu zaznaczyłem, że filozofia destrukcji postuluje niszczenie sfery konsensualnej, czyli obszaru powszedniego doświadczenia, obrazu myśli⁷ wspólnego członkom określonej wspólnoty kulturowej. Jego destrukcja prowadzi do nihilizmu lub też do stworzenia nowego obrazu (czy obrazów) myśli. Niezależnie od efektu, podstawą doświadczenia muzyki industrialnej pozostaje chaos. Poprzez skrajne przeżywanie sensoryczne, jednostka, której udziela się wrażenie chaosu, ma wyzwolić się spod tyranii zmysłu wspólnego. Współcześnie składają się nań: konformizm, konsumpcjonizm, bierność, bezrefleksyjność, automatyzm zachowywania się według norm narzucanych przez biopolityczną władzę marketingu w jej różnych aktualizacjach i przebraniach⁸. Obraz myśli jest sferą łagodzenia, wygładzania, opanowywania i zarządzania chaosem. Maldoror przynależy do przestrzeni pierwotnego bezładu, jeszcze nie zneutralizowanego przez zbiorowe wyobrażenia – dlatego też odczuwa obcość względem innych ludzi, ale też tęsknotę za podobnymi sobie, czerpiącymi doświadczenie z tego samego źródła.

Umysł największego człowiek nie jest tak zależny, aby ulegać zamięnieniu od byle jakiego „Hałas”, który się rozlega opodal niego. Nie trzeba milczenia dział, aby pogmatwać jego myśli. Nie trzeba szelestu chorągiewki, skrzypu krążka. Mucha nie rozumuje dobrze w tej chwili. Człowiek brzęczy jej koło uszu. To dość, aby ją uczynić niezdolną do roztropnego myślenia. Jeśli chcę, aby zdołała odkryć prawdę, przepędzę to zwierzę, które trzyma w szachu jej rozum, mącą tę potężną inteligencję władnącą królestwami⁹.

To człowiek zagłusza myśli świata, zaburza porządek przyrody. Maldoror nie jest wprawdzie ucieleśnieniem uprzemysłowienia, lecz jego mechaniczny śpiew uniemożliwia funkcjonowanie innym stworzeniom. Wytracone z oswojonego automatyzmu, nie mogą one współistnieć we wspólnym im obrazie myśli – Maldoror zagłusza i przerywa połączenie myśli innych z ich źródłem, zmysłem wspólnym.

Niemniej to właśnie Maldoror jest ludzki¹⁰ – przeklinany rodzaj człowieczy jest pogrążony w strasznym śnie, uzależnieniu, które wypacza jego pierwotną kondycję. Maldoror opisuje istoty, które przeżywają ból, ale nie potrafią cierpieć, są zmuszone do istnienia, ale nie wiedzą, dlaczego zostały do niego powołane. Określenie Maldorora ludzkim – to pierwsze przewartościowanie człowieczeństwa. Triumf Maldorora, wołającego „Ziściły się moje pragnienia i nie należałem już do ludzkości! Tak to zrozumiałem i moja radość nie znała

⁷ Por. G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, rozdz. *Obraz myśli*.

⁸ Automatyzm muzyki industrialnej jest paradoksalny, jej podstawową figurą jest bowiem powtórzenie (szczególnie jest to widoczne w gatunkach takich jak noise, martial industrial czy ritual ambient), które ma sprowokować podmiot do działania. Proces aktywnego słuchania ma doprowadzić do pewnego chaosestetycznego witalizmu. Muzyka industrialna jest nie tyle tłem, ile wyzwaniem stawianym odbiorcy. Efekt ten jest wywierany poprzez zastosowanie w konstrukcji utworów dźwięków nietypowych, na których nie można nie skupić uwagi.

⁹ C. de Lautrémont, dz. cyt., s. 182-183.

¹⁰ W przeciwieństwie do ludzi, którzy są jednoznacznie i nieodwołalnie źli. Por. tamże, s. 68-69, 81.

granic”¹¹, jest jednak tylko pozorny. Szczęście wynikające z przewartościowania wszelkich wartości jest pułapką samozadowolenia, Nietzscheańskich przepaści i potworów. Przewartościowanie okazuje się pozorne.

Przeszkodą w powodzeniu aktu transgresji nie jest buta czy inna właściwość psychologiczna, ale jego paradoksalność. Jeśli Maldoror jest w stanie pomyśleć coś, co wykracza poza zmysł wspólny, to tym samym przekracza on fizyczne, psychiczne i duchowe możliwości człowieka. Czy jednak może stać się czymś więcej niż człowiekiem? Przewartościowanie człowieczeństwa poprzez doświadczenie estetyczne nieodmiennie prowadzi do „człowieka” jako uniwersalnego odniesienia. Rzecz ma się podobnie w przypadku przewartościowania chaosu. Wielokrotnie przepracowywany i oswajany w doświadczeniu muzyki industrialnej, staje się porządkiem – tworzą się uniwersalne wzory jego przeżywania. Niszczenie zmysłu wspólnego staje się regułą, ponieważ wiadomym jest efekt, nieznanе natomiast są środki jego realizacji. Radość z przekroczenia tego, co ludzkie, zostaje pomylona z euforią zmiany jednego zmysłu wspólnego na inny. Nadczłowieczeństwo, elitaryzm stanowią poważne zagrożenie dla powodzenia projektu Maldorora.

Jeśli ktoś pragnie przekraczać człowieczeństwo, musi wciąż ponawiać akty transgresji. Każdy z nich ustanawia bowiem kolejną granicę ludzkich możliwości, która musi także zostać przekroczona – proces ten nie ma końca. Poddanie się coraz silniejszym środkom ekspresji muzyki industrialnej umożliwia przekraczanie tego, co ustalone – ludzkie, znane, powszechne. Poprzez radykalne doświadczenie sensoryczne, kontestator musi zatem zniszczyć wszystko. Nawet jeśli nie może przekroczyć własnej egzystencji, dąży do odrzucenia idei ludzkości jako aspektu własnego doświadczenia estetycznego. Także ono przecież jest uwarunkowane filozoficznie.

Wprawdzie „Maldororów” jest wielu, nie znaczy to jednak, że są oni Tym Samym. Fakt wspólnotowego charakteru percepcji muzyki, jej rozproszenie pośród Maldororów, nie pociąga za sobą ich unifikacji.

Ontologia egzystencjalnego hałasu

Podstawową metodą muzycznego uprawiania filozofii destrukcji jest pierwotny i stale obecny dysonans¹². Dysonans brzmienia powoduje dysonans w obrazie myśli, jego stopniowy rozpad i niszczenie. W jego miejsce pojawia się inna jakość, która wypiera go i stale destabilizuje, burząc przedustawną harmonię bytu.

Podążając tropem fenomenologii eksperymentalnej, pytamy o dźwięk myśli: o to, w jaki sposób muzyka wpływa na nie, kształtuje warunki ich

¹¹ Tamże, s. 185.

¹² Martin Heidegger rozumiał dzieło sztuki jako pewną usensawniającą całość, która harmonizuje byt i bycie poprzez zapośredniczenie w godnych zaufania narzędziach. W moim ujęciu doświadczenia muzyki industrialnej, mamy do czynienia z radykalną, niedialektyczną opozycją tej koncepcji. Martin Heidegger nie chciał stworzyć żadnej postaci pojęciowej – w tym kontekście znamienne są słowa Gillesa Deleuze’a, który na pytanie, kim jest, odpowiedział, że na pewno nie zwolennikiem Heideggera. Nie jest nim również Maldoror, który doświadcza potwornego, nieludzkiego hałasu. Jest on podstawą jego egzystowania, a nie jego zaprzeczeniem.

powstania oraz kiedy je zagłusza. Dla muzyki industrialnej podstawą jest względnie harmonizowany humanizacją chaos. Jest on wobec niej na tyle niezależny, aby mógł zostać właściwie doświadczony. Pozostaje też na tyle plastyczny, by umożliwić subiektywne oswojenie przez słuchacza. Tymczasem jednak często nic nie słychać bądź dochodzi do głosu sam obraz myśli, konsensualny konstrukt. Maldororowi bliskie jest szaleństwo, nieobecność dzieła – jakkolwiek zawsze osadzona w szczerości ontycznego hałasu. Turkot maszyn, jako urządzeń ontologicznych, zagłusza bycie, wyraża to, co najbardziej powszednie.

Obraz myśli z konieczności zakorzeniony jest w piśmie i mowie. Dialektyczny związek piśmienności i oralności gwarantuje stabilność bytu, który odnajduje się w swoich domostwach, logocentrycznych, sensorycznych krajobrazach. Odbiorca muzyki industrialnej znajduje się zaś w otoczeniu audiowirtualnym, gdzie ontologia ufundowana jest raczej na dźwięku, niż na słowie. Muzyka ta jest performatywna – nie poddaje się redukcji do li tylko elementu tła. Jeśli stanowi część otoczenia, to zawsze aktywnie, intensywnie oddziałując. Hałas, zagłuszanie stają się tłem naszej współczesnej egzystencji i tworzą chaos bycia wypierający logocentryzm. Wszyscy jesteśmy zmuszani do częstego wysłuchiwanie „mechanicznego śpiewu Maldorora” i nigdy nie pozostajemy nań obojętni. Nie oznacza to, że egzystencjalny rumor czyni z nas entuzjastów muzyki industrialnej. Wręcz przeciwnie – bywa odczytywany jako zagrożenie dla myśli, jej zakłócanie. Cisza, wolność od wszelkiego przemysłowego zgiełku, jest przywilejem sensorycznej izolacji. Dalekiej Maldororowi, kontynuującemu swój mechaniczny śpiew.

Gdy jesteśmy w otoczeniu audiowirtualnym, docierają do nas z zewnątrz oraz z wewnątrz często nierozróżnialne bodźce: szумы, efekty masowego uprzemysławiania egzystencji... Niemniej osoby je odbierające nie ulegają sensorycznej indyferencji. Doznania słuchowe nie zlewają się – i przez to nie neutralizują się. Następuje raczej zamiana wnętrza na zewnątrz, a nie zniesienie rozróżnienia tych dwóch miejsc. Instalacja egzystencjalnego hałasu umożliwia manipulowanie relacją porządku i chaosu, co pozwala na doświadczanie rzeczywistości w zupełnie odmienny sposób. Twórcy muzyki industrialnej pokazują, że hałas nigdy nie jest obojętny, niewinny – wprowadzają go do sfery jednostkowego i zbiorowego doświadczenia, by osiągnąć zamierzony cel.

Podobnie Maldoror – wyraża siebie poprzez hałas i krzyk, techniczne media muzyki industrialnej. Ukazuje to, co wewnętrzne – podstawę stabilności relacji między porządkiem i chaosem, zinternalizowany zmysł wspólny. Śpiewając, uzewnętrznia to, co ukryte w głębi. Jego wnętrze zatem pozostaje przełączalne z zewnątrz. Ciągła destabilizacja subiektywności, jaką przeżywa Maldoror, ugruntowuje chaos jako fundament egzystencjalnego hałasu. Możliwość substytucji wnętrza i zewnątrz jest istotą terapeutycznego wpływu¹³ muzyki industrialnej. Charakterystyczne dla zewnątrz hałas, bolesny szum zostają

¹³ Maldoror ujmuje to w następujący sposób: „Zastępuję melancholię odwagą, zwątpienie pewnością, rozpacz nadzieją, złośliwość dobrocią, sceptycyzm wiarą, skargi poczuciem obowiązku, sofizmaty chłodnym spokojem i pychę skromnością”, C. de Lautrémont, dz. cyt., s. 256.

wymienione na estetyzowane technicznie zakłócenia¹⁴. Poprzez mechaniczny śpiew, Maldoror jest zdolny do manipulacji własną subiektywnością.

Chaotyczność

Podczas gdy podstawą doświadczenia sensorycznego w muzyce industrialnej jest chaos, płaszczyzną uporządkowania (i tym samym neutralizacji) hałasu jest zmysł wspólny. Chaotyczność jest egzystencjalnym efektem wsłuchiwania się w „mechaniczny śpiew Maldorora”. Bycie, które za podstawę funkcjonowania przyjmuje chaos, radykalnie różni się od tego opartego na zmyśle wspólnym, ponieważ ciągle i celowo destabilizuje siebie. Wprawdzie nie sposób żyć bez nawyków, niemniej w pewnych sferach naszej egzystencji przyzwyczajenia te można poddawać krytyce, podważać. Wyzwalać się spod ich władzy. W tych działaniach pomocną jest muzyka industrialna, której doświadczanie jest istotnym elementem całości praktyk życiowych. Poprzez jej transgresyjną siłę, podmiot uzyskuje wgląd w te obszary własnego funkcjonowania, które są zaprogramowane przez zmysł wspólny. Wpisane w bycie „mechaniczne pieśni” oraz kontekst przemysłowego otoczenia składają się na chaotyczność, która może być doświadczana z różną intensywnością.

„Słyszę w oddali przeciągłe krzyki niezmiernego bólu”¹⁵. Muzyka industrialna nie jest ani łatwa, ani przyjemna. Jej odbiór jest trudny – często bolesny. Jej twórcy zwykle ignorują zasady harmonii, do których przyzwyczajają bardziej popularne gatunki muzyki. Nie oznacza to jednak, że industrial musi być wyrafinowany. Kolaż dźwięków przemysłowych często nie wywołuje uczucia wzniosłości, a jedynie przytłoczenia i zmęczenia. Te wrażenia wspomagają egzystencjalną chaotyczność w jej różnych natężeniach, dzięki którym następuje rozstrojenie bycia, a także umożliwione zostaje jego ponowne zestrojenie w oparciu o nią.

Apteka Maldorora

(Anty)muzyka¹⁶ industrialna jest pewnym szczególnym projektem społeczno-kulturowym. Filozofia destrukcji przeciwstawia się przede wszystkim nieskrępowanemu i bezrefleksyjnemu afirmowaniu rzeczywistości – zwłaszcza kultury

¹⁴ Roman Bromboszcz pisze o estetyce zakłóceń, której podstawą jest teoria szumów. Por. R. Bromboszcz, *Estetyka zakłóceń*, Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa, Poznań 2010.

¹⁵ C. de Lautrémont, dz. cyt., s. 84.

¹⁶ Grupa muzyczna *Coil* nazywała tworzone przez siebie utwory antymuzyką, by odróżnić je od twórczości rozrywkowej, a także od kompozycji posiadających wyraźną strukturę rytmiczną. Jeśli „muzyka”, to zorganizowane dźwięki, „antymuzyka” oznacza zarówno destabilizację organizacji dźwięków, jak i jej brak. Tak nakreślona ontologia muzyki sprowadza się do wyróżnienia relacji w parze współokreślających się pojęć chaosu i porządku. Antymuzyka oznacza chaos (nieskończone prędkości hiperróżnicowania i hiperzanikania) jako podstawę jej twórczego doświadczania. Ontologia muzyki wymusza pewną ontologię doświadczania świata chaosu – ma ono destabilizować zaprogramowane przez społeczeństwo, konsensualnie władze poznawcze człowieka, tak aby mógł „wyjść poza nie”. Zasadą chaosu jest transcendowanie poza doksię (oczywistość, którą dziś możemy uznać za produkt marketingu – Urdoksię), nie oferuje on jednak żadnej episteme, tylko ciągłą i pogłębiającą się destabilizację.

masowej. Jednocześnie jednak Maldoror wyznaje: „Szukałem duszy podobnej do mojej i nie mogłem znaleźć. Penetrowałem wszystkie zakątki ziemi, ale moja wytrwałość była daremna. Nie mogłem jednak żyć samotnie. Potrzebowałem kogoś, kogo by nie odstręczał mój charakter; potrzebowałem kogoś, kto miałby te same poglądy co ja”¹⁷. Potrzebuje on towarzysza, pragnie ufundować alternatywny zmysł wspólny. W świetle przytoczonego fragmentu, jego nienawiść do innych ludzi okazuje się jedynie pozorna. Analogiczna sytuacja ma miejsce w kręgu kultury muzyki industrialnej, która skupia indywidua rzekomo niezainteresowane żadnymi formami wspólnotowości. Wprawdzie twórcy muzyki industrialnej często podejmują tematy dehumanizacji, anihilacji i niechęci do tego, co „ludzkie”¹⁸, między innymi poprzez wykorzystanie estetyki nazizmu¹⁹, jednak ich ukrytą intencją jest poszukiwanie nowej ludzkiej wrażliwości.

Toteż zabiegi zagłuszania, poddania podmiotu wpływowi „niehumanicznych” dźwięków-szumów, mają odnieść pozytywny, terapeutyczny skutek²⁰. Poprzez swą mechaniczność i szorstkość, muzyka industrialna domaga się prawdziwego humanizmu. Otwiera możliwość nowej problematyki wspólnotowości. Ukazuje, że społeczeństwo konsumpcyjne totalnie manipuluje warunkami istnienia, zarówno zbiorowego, jak i indywidualnego – za pośrednictwem uprzemysłowienia produktów i usług (także pod postaciami oferowanymi przez przemysł pamięci²¹ oraz przemysł egzystencjalne²²). Dzięki temu doświadczenie muzyki industrialnej ma niedialektycznie doprowadzić do absolutnej dehumanizacji podmiotu (w sferze ideacji), tak by mógł on na nowo kształtować własne jestestwo, podług własnej woli i w sposób nieograniczony kulturową dezindywiduacją. Ten proces jest paradoksalny i nieskończony, istotą bowiem doświadczenia muzyki industrialnej jest sprzeczność, nieredukowalna różnica wymykająca się wszelkim próbom estetycznego oswojenia.

¹⁷ C. de Lautrémont, dz. cyt., s. 130.

¹⁸ „Kochasz swoją rodzinę? My nie. Dla nas są oni tylko mięsem” – słowa te padają na początku utworu *Fleisch* zespołu Phogore. Słowa te doskonale mógłby wypowiedzieć Maldoror, wyrażają one bowiem ekstatyczną wręcz niechęć do ludzkości.

¹⁹ Wiąże się ono często z posądzeniem zespołów je stosujących o faszyzm czy kryptofaszyzm. Koniecznie jednak należy podkreślić fakt, że tylko niektóre z tych grup faktycznie sympatyzują z nazizmem. Mimo to stanowi on wątek przewodni twórczości większości zespołów tzw. wojennego industrialu (ang. „martial industrial”) takich jak Feindflug, Von Thronsthal czy Psychic TV. Jeśli Maldoror miałby znaleźć swoją estetyczną inkarnację w jakiegokolwiek postaci nie-człowieczeństwa, to mogłyby nią być zbrodnie nazistowskie – stanowią przykład absolutnego upadku człowieka i dowód jego możliwości. Pamiętajmy też, że faszyzm był w podobny sposób wykorzystany przez Gillesa Deleuze’a oraz Felixa Guattariego, którzy twierdzili przewrotnie, że każdy chce być faszystą. „Faszysta” symbolizuje w tej wypowiedzi proces zniewalania, który właśnie podczas drugiej wojny światowej przybiera swoją najskrajniejszą formę. Dla muzyki industrialnej jest charakterystyczna właśnie ekstremalność jej doświadczenia, podczas którego mają miejsce procesy deformacji, hiperbolizowania, zniekształcania, zaszumienia, zagłuszania oraz transgresji poza wszelkie normy estetyczne i społeczne.

²⁰ Tylko witalista może odczuwać tęsknotę za brakiem witalizmu.

²¹ Pojęcie Bernarda Stieglera stosowane m.in. w: B. Stiegler, *Technics and Time 2: Disorientation*, przeł. S. Barker, Stanford University Press, Stanford 2008.

²² Rozwijam to pojęcie, by ukazać, że uprzemysłowieniu podlega cała egzystencja. Taką intuicję podziela Stiegler, jednak ja w przeciwieństwie do niego twierdzę, że ten proces dokonuje się w totalności, w której podział na pamięć, informację, komunikację przestaje być istotny. Produktem tej totalności jest bowiem całość egzystencji rozumianej jako program doświadczenia. Oznacza to jeszcze większą radykalizację stylów życia, które wskutek przemiany w style bycia (w fazie industrialnej), przechodzą do stylów używania programów doświadczenia (w fazie biotechnosystemowej).

Terapia przez destrukcję i absolutną dehumanizację ma zawsze prowadzić do aktywizacji sił podmiotowych. „Pracę” muzyki industrialnej można porównać do świadomego zapominania tego, co oczywiste. Zapominam, ponieważ niszcę to, co pamiętam. Niszczę po swojemu, zanim zdąży to uczynić zmysł wspólny, narzucający swoje panowanie mojemu byciu. Moje bycie jest jednak zbyt rozstrojone, żeby poddało się temu procesowi. Jest już ono chaotyczne. Słuchanie muzyki industrialnej ma przybliżyć inne światy możliwe, światy chaosu, nieustrukturyzowane inaczej, niż przez wyobraźnię odbiorców²³. Każdy z nich na własną rękę aktualizuje swoją chaotyczność. Doświadczenie muzyki industrialnej jest podłączaniem się do źródła chaosmosu – świata stawania się chaosu, ciągłego obalania obrazu myśli i budowania nowego na jego zgliszczach.

Mechaniczny śpiew Maldorora

Zmiana muzyki wpływa na sposób odbioru, który nigdy nie jest Tym Samym. Jej doświadczenie nie poddaje się uniwersalizacji, przeniesieniu na poziom obrazu myśli. Przeciwnie, ciągle powoduje jego samozniszczenie i rekonstrukcję w innej postaci.

Maldoror, jako postać pojęciowa, ujawnia się w naszej codzienności. Pozwala on słyszeć otaczającą rzeczywistość uprzemysłowionego miasta jako muzykę industrialną – w ten sposób fragmentaryczna chaotyczność wdziera się do naszego sensorycznego doświadczenia. Ten rodzaj jej odbioru sprawia, że osvajanie się z „nie ludzkimi” dźwiękami staje się przeżyciem estetycznym, muzyka zaś industrialna, jako szum uprzemysłowienia, zostaje włączona w zakres podstawowych ludzkich przeżyć. Maldoror kontynuuje swoją mechaniczną pieśń, a jego „rozdzierające krzyki”²⁴ towarzyszą naszej egzystencji.

Rafał Ilnicki: „Maldoror’s Mechanical Singing” – On the Experience of Industrial Music

In this article, Maldoror serves as a conceptual personae of the experience of industrial music; an experience which cannot be reduced merely to the sensory experience of mechanically generated noise. The article presents the outline of a theory grounded in the listener’s being – the listener is constantly subjected to “chaotic sounds” which, by design, destroy the image of his thought. Consequently, industrial music is interpreted in terms of chaoticty – a chaotic reality that replaces images of thought. The main purpose of this interpretation is to show the therapeutic value of industrial music, which might seem paradoxical since experimental phenomenology is contrary to the philosophy

²³ Hermeneutyka w jej standardowej postaci nie może zostać zastosowana. Muzyka industrialna powoduje bowiem zawieszenie uwarunkowań kulturowych, co prowadzi do ich zniszczenia. Efekt ten zostaje uzyskany dzięki przyporządkowaniu dźwiękom nowych sensów, sensów-szumów, unieważniających znaczenia zwykle im nadawane.

²⁴ C. de Lautrémont, dz. cyt., s. 82.

of destruction in the area of existential practice. The therapeutic value would lie in the ability of industrial music to reconstitute being itself in new images of thought based on chaotcity.

Michał Nakoneczny

Stephen Davies, *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, 2003, pp. 296

Davies' "Themes in the Philosophy of Music" is one of the few publications that tackle the problem of the ontology of musical works. This book is a compilation of essays that amount to a systematic and almost complete exposition of current issues in the philosophy of music, but it can also be read as a historical account of the author's education, the process of forming his ideas and shifting interests. In this article I introduce the author's profile and follow his latest book as faithfully and closely as if for an extended review to put his arguments in a wider context of currently open debates and to evaluate how it does for an opinionated sketch of the current state of the art in metaphysics of music.

Stephen Davies got his Ph.D. from the Birkbeck College, University of London in 1976 and the first two publications ("The Expression of Emotion in Music" in 1980 and "Is Music a Language of the Emotions?" in 1983) come from chapters of his doctoral dissertation. In that time numerous papers were devoted to topics of the relationship between emotions and music and of the expressiveness of music. The most prominent thought of that period was the persona theory of music. The theory hypothesised that the person who feels the emotions expressed by music is an imaginary persona, while the listener only follows the progression of the musical piece as a representation of both mental and physical actions and feelings of the mentioned persona. Davies' "Contra the Hypothetical Persona in Music" is an extensive, two-fold argument against that theory. First, Davies claims that his previous accounts of musical expressiveness might still be preferred over the persona theory. We cannot be certain, he says, whether all attentive listeners share such (persona) visualisations. Second, Davies doubts whether the musical work itself is rich enough in features to accommodate all the possible 'imagined narratives.'

The first part of the book about expression is closed by "Philosophical Perspectives on Music's Expressiveness" – a systematic overview of positions within the discussion on music's expressiveness.

In mid 1980s, Davies focused mainly on the topic of representation and nature of musical works. "Transcription, Authenticity, and Performance" and "Authenticity in Musical Performance" come from this period. The main question

motivating these two articles was the enquiry into the conditions for authentic performances of scored works. The author limits his input to clarifying the balance between two opposing forces: first, the restrictions imposed by the work on what could be done by the transcriber or performer, and, second, the freedom essential to the creative and interpretative functions played by those two. Yet, there is more in these bits than advertised. They can be read as short expositions of metaphysical theses on the identity criteria for musical works. Originally, these two papers were presumably the first on their subjects written by a philosopher.

Davies is one of the clear-headed musicologists, who deny that John Cage's *4' 33''* is a musical work on the condition that "the contents of performances of Cage's piece are the sounds that otherwise would be ambient to those performances (which is the way Cage most often characterises it)" (p. 5). It is not to deny that *4' 33''* is a piece of art. Davies makes an essential criterion for an entity to be a musical work out of the just mentioned conditional (musical work's parameters must establish that sounds made outside count as ambient). *4' 33''* falls short of that criterion and might well be a piece of art, but not a piece of music.

While fierce to the composers and their works, the author develops a forgiving and accessible theory of listeners' appreciation of musical works. The optimistic message of "Attributing Significance to Unobvious Musical Relationships" is that the familiarity with all the technicalities, knowledge of music theory, history of music or academic studies are not absolutely required for the listener to appreciate what she is hearing. Listening carefully is all one might need. Having said what is not necessary in order to appreciate a piece of music, Davies presents the positive requirements for fullest comprehensions that are not commonly accepted. In "Musical Understanding and Musical Kinds" he says that the acquaintance with previous musical pieces which had shaped the one being appreciated (or its 'historical relatives' as he calls the related works in chapter 1) together with familiarity with the conventions of the epoch is postulated as crucial for full understanding of a musical piece of art. The overall image of music appreciation under Davies' theories prioritises historical knowledge about the author and the piece over insight into the mathematical structure of the score. Thus defined 'appreciation' is clearly opposed to 'interpretation' of the work ("The Multiple Interpretability of Musical Works") which in turn does involve scrutiny of how individual formal features of the work contribute to create a coherent whole.

Every philosophical discussion should start with ontological justifications in favour of the existence of the disputandum and be followed by a metaphysical analysis of the structure of the entity in question. Davies does just that. After playful and rather introductory analysis of Cage's *4' 33''* (with especially frisky and playful introduction to the first chapter) and after postulating just one of all the necessary conditions for a piece of art to be a musical work, the author continues to a full-fledged ontological discussion that lies at the heart of all questions for any metaphysician. The most prominent essay in the book, "Ontologies of Musical Works" is one of the two original, previously unpublished

articles. It is divided into three sections, with the first one presenting a systematic overview of possible positions in the ontology of music, while the second is Davies' own account of the metaphysical structure of musical works. The third part recapitulates central theses of the paper.

First, Davies claims that he adopts ontological vocabulary from the discussion of natural kinds but in fact the distinctions he employs to account for the status of musical works date way back in time and are definitely more universal. The image Davies sketches divides philosophers of music into two exclusive and mutually hostile camps – the nominalists and the realists about musical works. Working in tempo allegro, he only mentions the linguistic irreducibility argument against class-nominalism. Here, somewhat more extensive and serious discussion of the possible varieties of nominalistic stands as well as a direct analog of the fictionalism position from the debate on universals is called for.

Fortunately, the realistic position is investigated more scrupulously. Davies is not afraid of the contemporary distinctions within analytic ontology and straightforwardly claims that musical works are abstract entities and proceeds to investigate whether they are abstract particulars or abstract universals. He mentions transcendental (Platonic) and innate (Aristotelean) version of realism about universals and works out the implications of both theories for musical works. Finally, he discusses the theory of musical works as kinds, with idealism and action-type theory as its subtypes. The author places himself in the camp advocating for musical works as socially prescribed sound-event kinds.

Davies' overview of the current theories, while entertaining and truthful, is substantially lacking. Among the contemporary theorists he enumerates and discusses are Goodman's theory of properly formed instances (and his argument for note-for-note accuracy of instances of one musical work); and Currie's theory of artworks as action types, but nowhere, at least in this volume,¹ can we find any reference to Levinson's theory of musical works as tuples of sound and performance-means as indicated by the composer. This is especially worrying for two reasons. First, Levinson's account of musical works is (most deservedly) one of the most cited theories in the contemporary debate on ontology of music. The theory enjoys more than 100 citations since its publication in 1980, which stands out in the pace of discussions in peer-reviewed philosophical journals, especially in fields as not popular as metaphysics of music. Also, statistics aside, Levinson's article is one of the hardly any papers that propose a fully worked out (yet, controversial) ontology of musical works.

Second, Davies is clearly aware of Levinson's contribution to the philosophy of music, as he cites him while discussing the necessary conditions for being a musical work ("John Cage's 4' 33": Is It Music?" p. 22); the connection between ontology of musical works and the authenticity of performance ("The Ontology of Musical Works and the Authenticity of their Performances," p. 60);

¹ Davies presents a long critical discussion of Levinson's view in his (2001). There Davies postulates that his own theory encompasses the views of Webster (who characterizes musical works as thin particulars) and Levinson (advocating for thick particulars) but escapes the vainglory of aspiring for the title of the one true theory. Davies grimly concludes that „no theory is true of all musical works, not even for all musical works created for live performance“ (p. 43).

and mentions him while arguing against hypothetical emotionalism (“Contra the Hypothetical Persona in Music,” p. 157). Thus, why Levinson’s theory of ontology of musical works is left out, remains a mystery.

Last on this section, little is said about the on-going debate on the creatability and perdurantist against endurantist views on the existence of musical works.²

In the second and third sections, Davies puts forward his own theory for ontology of musical works. He claims that musical works are socially constructed entities with ‘historical relatives’ as a central key to their appreciation. He allows for changes in form and substance for musical pieces by adopting socially relative criteria for type-inclusion: “What can and cannot be specified as part of a musical work depends on when and where that specification is made, and changes in the relevant constraints are affected as much by technology and society as by what might be dubbed ‘purely musical’ parameters” (p. 40). Subsequently, he argues for four entailments following from the main thesis: first, the possibility of creating (rather than ‘finding’ or ‘discovering’) musical pieces; second, the historicity of musical works and of today’s listeners not entailing that works of the past are inaccessible; third, the social constructedness and relative criteria for what it means to be a musical work does not entail evolving identity (not to be mistaken with significance) of a musical work; and fourth, that there is no privileged socio-historical position from which to appreciate and understand any musical work.

These thoughts are extended in “The Ontology of Musical Works and the Authenticity of their Performances”. As the publisher promises in the colophon, Davies argues that reducing musical works into a single category is less justified than postulating a number of categories for their rendition. In essence, Davies puts forward two extremes³ of ontological accounts dependent on the function of the musical work. The first one, the ‘thin in properties’ extremum, analyses musical works as “sound structures of rhythmically articulated notes, or a relationship between notes, or some combination of these two” (p. 65). All the musical pieces that do demand a fixed instrumentation count as ‘thin.’ This account is characteristic to scores of earlier periods. Machaut’s *Messe de Notre Dame* is a piece for which the authenticity of its performance is not a function of the instrumentation.

On the opposite end of the spectrum, we may find the ‘thick in properties’ pieces. To those, the instrumentation as well as all the other features specified by the composer are essential to the authenticity of their performance, and so to their identity. One of Mahler’s symphonies could not be performed with instruments different from those originally planned. Here, obviously, accounting for musical works in terms of abstract sound structures is not enough.

A clear trend in support of this distinction is visible in the history, says Davies. Musical works are getting ‘thicker’ over time. Finally, the author sees a distinction

² See *The British Journal of Aesthetics* issues from 2000 to 2008 with Dodd (2000), Predelli (2001), Sharpe (2001), Dodd (2002), Trivedi (2002), Caplan and Matheson (2004) and published after Davies: Caplan and Matheson (2006), Cameron (2008), and Caplan and Matheson (2008).

³ This theory is a direct analog of the distinction between ‘thick’ and ‘thin particulars’ among substratum theorists. See, Armstrong (1989, p. 60) for the theory and, among others, Sider (2006) for a complete but accessible commentary.

between pieces for performance (presumably, 'thin') and for playback (electronic pieces in the second group of 'thick' works).

I do not find this metaphysical analysis entirely satisfying for the reasons of parsimony and completeness. First, postulating a continuum of ontologies for musical works seems the very least economical way of formalising their nature. Second, should ontologies of musical works admit of degree, the author still failed to look into their common parts. Obviously, there must be an ultimate nature common to all the music, to account for calling them 'musical works,' even as in 'thin musical works' or 'thick musical works'.

The second of the two previously unpublished essays, "What is the Sound of One Piano Plummeting?" punchlines the whole collection with a Zen-sounding yet in fact a very troubled and grievous question of instrument torture. Having gone through the questions of ontological status of musical works and their performances and questions about music's expressiveness and appreciation, the author wonders why witnessing abuse of musical instruments causes the spectators to feel distress. While this is the least philosophical bit of the whole book (and a "personal note", as he summarises the chapter in the introduction) it introduces the author as a seriously involved musicologist, rather than a detached armchair-philosopher, and the whole chapter is even more elucidating as to the author's character than the very first sentences of the book: "I studied philosophy in order to write about music. It was as simple as that".

As I stated at the beginning, the book might be read in a number of ways, but should it serve as a systematic exposition of state of the art in philosophy of music, it might be advisable to revise the structure of the book, especially order of the chapters in the future editions. Readers who would like to go through Davies' positions on ontology, performance, expression and appreciation of music would need to employ more caution and insight than just blindly following the chapter order or relying on the table of contents. The remark on the unhelpfulness of the table of contents holds also for a positive surprise within the book. There is more for the interested ontologist than the table suggests. "Transcription, Authenticity, and Performance" and "Authenticity in Musical Performance" are in fact metaphysical enquiries into the identity criteria of musical works, while they are not introduced as such by the author in the introduction and are not placed in the section on ontology.

On the last critical note, one can safely add metaphysicians to the intended readership of students and scholars of aesthetics, art theory, and musicology. The book is accessible to theorists of music and art as well as to aestheticians and philosophers alike. Davies' swift and easy to follow yet philosophically engaging writing makes it accessible for newcomers into the field and interesting for experts, some of which will enjoy insider-jokes like comparing the pace at which a philosophical argument is presented to a tempo allegro. The book definitely meets the publisher's hype, describing it as "the best shorter writings of a leading figure in current aesthetics".

Armstrong, D. M. (1989). *Universals: An Opinionated Introduction*. Westview Press.

- Cameron, J. P. (2008). "There are No Things That are Musical Works". *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 48 (3), pp. 295-314.
- Caplan, B., Matheson, C. (2004). "Can a Musical Work Be Created?". *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 44 (2), pp. 113-34.
- . (2006). "Defending Musical Perdurantism". *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 46 (1), pp. 59-69.
- . (2008). "Defending 'Defending Musical Perdurantism'". *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 48 (1), pp. 80-5.
- Currie, G. (1988). *An Ontology of Art*. Macmillan.
- Davies, S. (2001). *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford University Press.
- . (2005). *Themes in the Philosophy of Music*. Clarendon Press.
- Dodd, J. (2000). "Musical works as eternal types". *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 40 (4), pp. 424-40.
- . (2002). "Defending Musical Platonism". *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 42 (4), pp. 380-402.
- Goehr, L. (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Clarendon Press.
- Goodman, N. (1968). *Languages of Art*. Bobbs-Merrill.
- Levinson, J. (1980). "What a Musical Work Is". *The Journal of Philosophy*, Vol. 77 (1), pp. 5-28.
- Predelli, S. (2001). "Musical ontology and the argument from creation". *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 41 (3), pp. 279-92.
- Sharpe, R. A. (2001). "Could Beethoven have 'Discovered' the Archduke Trio?". *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 41 (3), pp. 325-7.
- Sider, T. (2006). "Bare Particulars". *Philosophical Perspectives*, Vol. 20, pp. 387-97.
- Trivedi, S. (2002). "Against Musical Works as Eternal Types". *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 42 (1), pp. 73-82.

Anna Chęćka-Gotkowicz

**Między eufonią a niesmakiem, czyli najnowsza historia ucha.
*Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej, wybór i redakcja
Christoph Cox, Daniel Warner, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010,*
s. 549**

Czy można mówić o przełomie audytywnym we współczesnej kulturze? Christoph Cox i Daniel Warner – wykładowcy w Hampshire College w USA – odpowiadają twierdząco na to pytanie i w ramach odpowiedzi prezentują czytelnikom zredagowaną przez siebie antologię tekstów poświęconych muzyce najnowszej. *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej* to swoista „historia ucha” uwikłanego w rozmaite, bo nie tylko czysto muzyczne, przygody z dźwiękiem. Książka, która ukazała się jako dotowany przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego podręcznik akademicki, otwiera nową serię „Terytoria Muzyki” planowaną przez gdańskie wydawnictwo słowo/obraz terytoria i Fundację 4.99. Pomysłodawca tego projektu, Michał Libera, zapowiada we *Wstępie*, że celem serii ma być prezentacja tekstów ukazujących nowe relacje między dźwiękiem i polityką, widzeniem i technologią, obrazem i naturą, słuchaniem i społeczeństwem.

Kultura dźwięku jest książką niegrzeczną. Zaprezentowana w niej historia muzyki najnowszej nie została wcale spisana wyłącznie przez reprezentujących dyskurs akademicki teoretyków, filozofów muzyki i muzykologów, poza nimi bowiem w książce zabierają głos nie tylko wykonawcy i kompozytorzy, lecz także didżeje, dziennikarze czy producenci muzyczni. Dzięki temu, książka stanowi metodologiczny, światopoglądowy i stylistyczny wielogłos, w którym obok manifestów głównych przedstawicieli muzycznej awangardy pobrzmiwają wypowiedzi przedstawicieli popkultury. Na *Kulturze dźwięku* zawiedzie się ten czytelnik, który szukałby w niej obrony idiomu muzyczności i akademickich analiz najnowszych dzieł muzycznych. Zebrane w niej teksty dotyczą problemu dźwięku jako takiego (niekiedy nawet dotyczą one dźwięku jako *odmuzycznionego* bodźca) i ukazują zjawisko poszerzania granic muzyki. Ta perspektywa każe zrewidować dotychczasowe poglądy na temat sposobów doświadczania dźwięków. Muzyka jako beneficjentka i zarazem ofiara rewolucji technologicznej przestaje być obiektem kontemplacji w przestrzeni sali koncertowej; zamiast tego staje się „towarem”, na dodatek, stosunkowo łatwo dostępnym. Bywa już nie tylko główną figurą naszej percepcji, lecz także jej przyjemnym bądź irytującym tłem. W obszar muzyczności wchłaniane są szmery, hałasy, jej materią bywa też różnie modelowana cisza i dźwięki przypadkowe. To wszystko wiemy już od dawna. Nie zawsze jednak mamy odwagę wplatać te zagadnienia

do dyskursu o muzyce, jak czynią to Cox i Warner, nie stroniąc od ujawniania związków między muzyką a badaniami socjologicznymi i kulturoznawczymi.

Redaktorzy *Kultury dźwięku* podzielili antologię na dwie części. Pierwsza poświęcona jest teoriom poszerzania granic myślenia o muzyce i jej doświadczania, druga zaś takim muzycznym praktykom, jak tworzenie dzieła otwartego, muzyka eksperymentalna, muzyka improwizowana, minimalizm, kultura didżejska czy muzyka elektroniczna. W obu częściach wypowiadają się sławy ze świata muzyki (m.in. John Cage, Edgar Varèse, Glenn Gould, Michel Nyman, Steve Reich czy Karlheinz Stockhausen) i wielkie umysły humanistyczne (wśród nich Jacques Attali czy Umberto Eco). Jedną z wielu możliwych ścieżek interpretacji tych wypowiedzi jest poszukiwanie w nich, z jednej strony, entuzjazmu wobec „przygód ucha”, z drugiej zaś obaw związanych z agresją audiosfery.

Spróbujmy wsłuchać się w wybrane motywy tego dwugłosu.

Fascynacja Goulda

Tym, co nieodwracalnie zmieniło kulturę słuchania są media elektroniczne i nagrania. Ich entuzjastą był legendarny pianista, Glenn Gould, który w eseju *Perspektywy nagrań* z 1966 roku przepowiada rychły koniec koncertów i głosi pochwałę sklejaną fragmentów taśmy w imię dążenia do wykonawczej perfekcji. „Jako interpretator i pośrednik, służący zarówno publiczności, jak i kompozytorowi – pisze Gould – wykonawca zawsze był kimś posiadającym specjalistyczną wiedzę o wykonaniu lub realizacji zapisanych symboli dźwiękowych. Częściowe choćby wejście w rolę montażysty jest więc całkowicie zgodne z takim doświadczeniem. W sposób nieunikniony zatem funkcje wykonawcy i montażysty zaczynają na siebie nachodzić”¹. Gould wydaje się zafascynowany tym przemożnym poczuciem władzy, jaką daje wykonawcy kontrola nad montażem. Nie przekonują go argumenty tych przeciwników „manii sklejaną”, którzy porównują uzależnionego od technologicznych sztuczek wykonawcę do kopisty czy fałszerza. „Gdy nienaruszalne niegdyś prawa wykonawcy mieszają się z zadaniami montażysty i kompozytora, syndromu van Meegerena nie sposób już przywołać w trybie oskarżenia; staje się on raczej adekwatnym opisem estetycznej kondycji naszych czasów. Rola fałszerza, nieznanego twórcy nieautentycznych dóbr, jest emblematyczna dla kultury elektronicznej. Gdy odda się cześć jego umiejętnościom, zamiast piętnować jego pazerność, sztuka stanie się prawdziwie integralną częścią naszej cywilizacji”². O ile jednak przez ten fragment przemawia Gould jako budzący pewien niepokój, szalony eksperymentator, to w jego eseju pojawiają się też dowody na postrzeganie roli artysty na sposób służebny. Jedną z tęsknot dzisiejszego słuchacza jest, zdaniem Goulda, namacalna bliskość dźwięku, którą mogą mu zapewnić nagrania. Słuchacz pragnie rozkoszować się „akustyką bezpośredniej i neutralnej obecności; taką, z którą

¹ G. Gould, „Perspektywy nagrań”, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i redakcja Ch. Cox, Daniel Warner, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 156.

² Tamże, s. 159.

mamy do czynienia na co dzień w naszych domach”³. Wykonawca gości więc w jego domu, a nagranie pozwala odbiorcy na nieograniczone powtarzanie przyjemności wsłuchiwania się w ulubioną interpretację. Na dodatek wszyscy są szczęśliwi: wykonawca oddaje publiczności produkt „skończony”, wolny od niechcianych błędów, a słuchacz delectaturę się nagraniem w komfortowych warunkach. Gould nie poprzestaje jednak na wychwalaniu doraźnej przyjemności słuchania. Podkreśla, że dzięki nagraniom „w miejsce sporadycznych, najczęściej niewiernych wykonań koncertowych mszy Palestriny lub *chansons* Josquina – lub któregośkolwiek z odosobnionych utworów, które uznawano dotychczas za przystępne i które nie wydawały się zbyt rażąco przedtonalne – archiwiści stworzyli nową perspektywę dla historii muzyki”⁴. O wyborze repertuaru, który słuchacz poznaje dzięki nagraniom, nie decyduje już sam wykonawca, ale i muzykolog. Archiwistyczna misja nakazuje jednak wykonawcom szczególną staranność działania; „dzięki temu może wybrać pewien utwór, gruntownie go zanalizować i zbadać, a więc na względnie krótki czas uczynić go istotną częścią swojego życia”⁵.

Trzeba jednak pamiętać, że – jak piszą Cox i Warner we *Wprowadzeniu do rozdziału Muzyka w dobie (re)produkcji elektronicznej* – gest Goulda miał swoje pierwowzory w rocku i popie. „Jak tylko wykonawcy rockowi odkryli magię studia nagrań, występy na żywo stały się co najwyżej symulacją nagrania. O ile tradycja klasyczna oparła się temu zjawisku, a rock i pop zajęły wobec niego pozycję ambiwalentną, o tyle nowe gatunki muzyczne zakorzenione w elektronice przyjęły go z otwartymi ramionami. Disco, dub, hip-hop, house, techno – wszystkie zaczynają się od próbek użytych do budowy poszczególnych utworów kawałków nagranych dźwięku”⁶. A stąd już blisko do remiksu, a tym samym do zmiany postrzegania autora i samego dzieła. Nic więc dziwnego, że wraz z tymi przemianami w świecie nagrań pojawiają się coraz ciekawsze kazusy dla specjalistów z zakresu prawa autorskiego.

Pitagorejska zasłona

Nieco inny rodzaj fascynacji techniką nagraniową pojawia się w refleksji twórcy muzyki konkretnej, Pierre’a Schaeffera, który opisuje nowy sposób doświadczania dźwięku. To właśnie nowe technologie (radio, fonograf) umożliwiają, jego zdaniem, dokonanie fenomenologicznej redukcji, dzięki czemu dźwięki, jako *objets sonores*, uniezależniają się od swego źródła. W *Kulturze dźwięku* pojawił się przekład tego rozdziału Schaefferowskiego opus magnum, *Traité des objets musicaux*, w którym autor wprowadza pojęcie słuchania akuzmatycznego.

„Akuzmatycy – pisze Schaeffer, powołując się na słownik Larousse’a – to słowo będące określeniem uczniów Pitagorasa, którzy przez pięć lat słuchali jego wykładów ukryci za zasłoną, nie widząc go i zachowując bezwzględna ciszę.

³ Tamże, s. 153.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże, s. 154.

⁶ Tamże, s. 150.

Ponieważ mistrz krył się przed ich wzrokiem, do uczniów docierał sam jego głos. To właśnie do tego doświadczenia inicjacyjnego próbujemy się odwołać, proponując pojęcie akuzmatyki⁷. Współcześnie, funkcję zasłony sprawują radio i płyty, które stawiają słuchacza wobec niewidocznego dźwięku. Zamiast więc dociekać przyczyn dźwięku, zamiast szukać ustalonych przez konwencję znaczeń muzycznych, odbiorca Schaeffera odkrywa czystą, dźwiękową możliwość. I zaczyna słuchać „nowym uchem”, wolny od warunkowania instrumentalnego i kulturowego właśnie dzięki owej zasłonie magnetofonu, która tworzy nowe warunki dla obserwacji losów dźwięku.

Tęsknota za ciszą

Niekiedy jednak współczesny odbiorca tęskni za innego rodzaju zasłoną, taką, która w sposób radykalny mogłaby wyzwolić go od przymusu słuchania. Przymus słuchania jest bowiem dużo bardziej dokuczliwy od przymusu patrzenia: nie sposób przecież odseparować się od atakujących ucho dźwięków niechcianych. Bolesność tego doświadczenia ujawnia się zwłaszcza wtedy, gdy w roli dźwiękowej tortury pojawia się lubiana przez nas muzyka, która wlewa się w nasze uszy w niestosownych okolicznościach. Na agresję audiosfery składają się jednak także inne bodźce akustyczne, które często z muzyką nie mają wiele wspólnego, lecz wpływają na nasze ogólne przesilenie słuchowe. Jednym z esejów poświęconych tęsknocie za wyzwoleniem od tego dźwiękowego zniewolenia jest tekst Marka Slouki (autora książki *War of the Worlds: Cyberspace and the High-Tech Assault on Reality*, felietonisty „Harper’s Magazine”), który analizuje współczesny pejzaż dźwiękowy. Dobrem, którego autor bezowocnie szuka w tym pejzażu, jest element mający „w pewnym sensie podstawowe znaczenie dla życia”, gdyż jest „emocjonalnym odpowiednikiem węgla”⁸. Tym deficytowym dobrem jest cisza.

„Ci z nas, którzy mieszkają na uprzemysłowionym Zachodzie, schwytni w sidła dźwięku, muszą dziś poruszać się pośród nieharmonijnego krajobrazu dźwiękowego o niezliczonej ilości kanałów. Jak radioodbiornik, który nie może złapać częstotliwości, kultura chłozczy nas wolno krążącymi bitami i bajtami, z których każdy niesie swoją część emocjonalnego i historycznego kontekstu: reklamę usłyszaną mimochodem w korku, fałszywie bijącą na alarm prognozę pogody, wybuch tłumionego śmiechu, połowę refrenu. Pager przerywa wykłady, kazania, spektakle i pogrzeby. Nowe piosenki zaczynają się, nim skończą się poprzednie, jak gdyby miały nas ustrzec przed możliwością ciszy”⁹. Slouka twierdzi, że nie do końca zdajemy sobie sprawę z agresji dźwięku; wciąż mówimy natomiast o żarłoczności obrazu. A skoro nie ma słuchowego odpowiednika powieki (o czym w kontrowersyjnej książce *Nienawiść do muzyki* wspomina także francuski pisarz Pascal Quignard), skoro słyszymy nawet przez sen, to niemal nieustannie musimy znosić słuchowe odpady naszej epoki.

⁷ P. Schaeffer, „Akuzmatyka”, w: *Kultura dźwięku*, s. 106-107.

⁸ M. Slouka, „Nasłuchując ciszy: uwagi o życiu słuchowym”, w: *Kultura dźwięku*, s. 64-65.

⁹ Tamże, s. 65.

„Nie miejcie złudzeń – przestrzega Slouka – dźwięk będzie dominował. Świat słuchowy, choć bardziej subtelny niż ten, który odciska się na naszej siatkówce, jest bardziej inwazyjny, trudniej go powstrzymać. Drwi z naszych sanktuariów w sposób, w jaki nigdy nie mogłoby światło. Jeśli mój sąsiad postanowi umyć samochód pod oknem mojego gabinetu, co często mu się zdarza, mogę opuścić żaluzje, by uniknąć nieciekawego widoku jego pryszczatego siedzenia, żeby jednak stłumić dźwięk jego stereo, muszę zabić hałas hałasem”¹⁰.

Sami jesteśmy sobie winni, skoro to my wypełniamy świat dźwiękiem. A szczególną winę za nieroztropne posługiwanie się dźwiękami ponoszą ich architekci, czyli muzycy i inni przedstawiciele świata „kultury dźwięku”. Oni też stają się pierwszymi ofiarami braku ciszy.

Akustyczna ekologia

Jednym z pionierów walki o ciszę poprzez oczyszczenie krajobrazu słuchowego jest kanadyjski kompozytor i teoretyk R. Murray Schafer. Na początku lat siedemdziesiątych opublikował szereg artykułów poświęconych zanieczyszczeniu audiosfery. Powołał organizację badawczą World Soundscape Project, która zwracała uwagę na problem higieny środowiska dźwiękowego, i zapoczątkował tym samym działalność ruchu ekologii akustycznej. W *Kulturze dźwięku* polski czytelnik znajdzie jego tekst pt. *Muzyka środowiska*. W tym eseju autor wyjaśnia znaczenie jednego z emblematycznych dla jego wypowiedzi terminów: *schizofonii*. Ma on oznaczać rozszczepienie pomiędzy naturalnym dźwiękiem i jego elektroakustycznym odtworzeniem, a także, sygnalizować powiązane z nim odczucie niepokoju. Przyczyna tego schorzenia jest prosta: do schizofonii prowadzi nadużywanie dobrodziejstw technologii. „Od momentu wynalezienia elektroakustycznych urządzeń do przekazu i gromadzenia dźwięku każde brzmienie, bez względu na to, jak jest nikłe, może być wzmocnione i emitowane w świat lub też utrwalone na taśmie bądź płycie dla przyszłych pokoleń. Oddzieliliśmy dźwięk od wytwarzającego go źródła. Odarliśmy związki z ich naturalnej oprawy, dając im spotęgowaną i niezależną egzystencję. Na przykład dźwięk wokalny nie wiąże się już z ustami, z których pochodzi, ale może być dowolnie odtwarzany w jakimkolwiek miejscu na ziemi”¹¹.

A zatem teoretyczny postulat oddzielenia dźwięku od jego źródła w praktyce ukazuje niebezpieczne oblicze. „Bohater jednego z opowiadań Borgesa – dopowiada Schafer – lęka się luster, gdyż pomnażają one ludzi. To samo można by powiedzieć o radioodbiornikach. Tak jak krzyk ogłasza niebezpieczeństwo, tak głośnik komunikuje niepokój”¹².

A zatem dźwięk, nawet ten świadomie wpisywany w obszar kultury, wymyka się spod kontroli tych, którzy uważają się za jego inżynierów. Dokonuje się przy tym dość zaskakująca zamiana ról pomiędzy hałasem i ciszą. Ta druga, jako towar deficytowy, zyskała siłę rażenia, którą utracił oswojony przez współczesne

¹⁰ Tamże, s. 65-66.

¹¹ R. Murray Schafer, „Muzyka środowiska”, w: *Kultura dźwięku*, s. 58.

¹² Tamże.

ucho hałas. Trudna do uzyskania cisza przeraża, być może więc obserwowana dziś tak często ucieczka w chaos dźwięków jest, paradoksalnie, ucieczką przed tym, co budzi podświadomy lęk już nie na poziomie estetycznym, ale egzystencjalnym. Jak twierdzi Toru Takemitsu, „lęk przed ciszą nie jest niczym nowym. Cisza spowija ciemny świat śmierci. Bywa, że cisza przepastnego wszechświata wisi nad nami, ogarniając nas. Istnieje głęboka cisza narodzin, spokojna cisza, gdy śmierć zabiera nas z powrotem. Czyż sztuka nie była buntem istoty ludzkiej przeciwko ciszy? Poezja i muzyka powstawały, gdy człowiek po raz pierwszy wydał z siebie dźwięk, opierając się ciszy”¹³.

W błędzie byłby ten, kto biorąc do rąk *Kulturę dźwięku*, spodziewałby się, że jej rolą jest wyłącznie porządkowanie wiedzy na temat różnorodnych nurtów muzyki najnowszej. Ta książka może być wykorzystana nie tylko jako pomoc dydaktyczna dla studentów muzykologii, kulturoznawstwa, filozofii czy kierunków artystycznych. Pytania, które jej lektura prowokuje, okazują się nieobojętne dla każdego humanisty i takiego obserwatora świata kultury, który próbuje określić swoje własne miejsce pośród jej przemian.

¹³ T. Takemitsu, *Confronting Silence: Selected Writings*, Berkeley 1995, s. 17, cyt. za: *Kultura dźwięku*, s. 22.

noty o autorach

Ross P. Cameron – doktor, Department of Philosophy, University of Leeds.

Jakub Chachulski - magister, doktorant, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie.

Marta Rendecka – magister, doktorantka, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie.

Justyna Humięcka-Jakubowska – doktor, adiunkt w Katedrze Muzykologii Wydziału Historycznego Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Piotr Podlipniak - doktor, adiunkt w Katedrze Muzykologii Wydziału Historycznego Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Krzysztof Lipka – doktor, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie.

Ewa Schreiber - doktor, adiunkt w Katedrze Muzykologii Wydziału Historycznego Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Marcin Napiórkowski - doktor, adiunkt w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego.

Anna Chęćka-Gotkowicz - doktor, adiunkt w Zakładzie Estetyki i Filozofii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego.

Rafał Ilnicki – magister, doktorant w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Michał Nakoneczny – magister, doktorant w Zakładzie Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego.

informacje dla autorów

P.T. Autorów *Sztuki i Filozofii* informujemy o zasadach, których będziemy przestrzegać w naszym piśmie:

1. Objętość przysyłanych artykułów nie powinna przekraczać 22 stron znormalizowanego maszynopisu, tj. 1800 znaków na stronie, recenzji zaś – 8 stron.
2. Przypisy powinny być umieszczone na dole strony i mieć formę przyjętą w ostatnich tomach pisma z pełnym tytułem, nazwiskiem tłumacza, redaktora tomu bądź pracy zbiorowej, nazwą wydawnictwa, datą i miejscem wydania (np. J. Derrida, *Głos i fenomen*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 133). Jeżeli w tekście pojawia się motto, to powinno być ono również opatrzone przypisem bibliograficznym.
3. Materiały powinny być przysyłane w 2 egzemplarzach wraz z dyskietką lub w formie elektronicznej (preferowane formaty: MS Word 6, Open Office) na adres: sztuka.wfis@uw.edu.pl.
4. Autorów prosimy o dołączenie krótkiej noty (zawierającej stopień lub tytuł naukowy oraz aktualne miejsce pracy) wraz z dokładnym adresem korespondencyjnym (również elektronicznym).
5. Prosimy także o dołączanie streszczenia w języku polskim i angielskim o objętości do pół strony (ok. 150-200 słów) oraz słów kluczowych.
6. Redakcja SziF zastrzega sobie prawo do dokonywania skrótów i niewielkich zmian w tekście.
7. Materiałów niezamówionych Redakcja nie zwraca.

notes for contributors

We inform all prospective contributors to „Art and Philosophy” (*Sztuka i Filozofia*) about our preferences concerning texts submitted for publication:

1. Articles submitted should not exceed 22 pages of normal typescript e.g. 1800 characters per page. Reviews should be no more than 8 pages long.
2. All notes in the article should be footnotes in accordance with the style used in the last volumes of *Sztuka i Filozofia*. Additional texts such as mottos should also be accompanied by footnote with all bibliographical data. Examples of footnotes: B. Wallraff, *Word Court: Wherein Verbal Virtue Is Rewarded, Crimes against the Language Are Punished, and Poetic Justice Is Done*, Harcourt, New York 2000, p. 34.
3. Authors are advised to submit two printed copies and a computer disc when sending by post or an electronic version (formatted most preferably in MS Word, or Open Office) to: sztuka.wfis@uw.edu.pl.
4. We remind authors to enclose information about their current academic affiliation and position, including postal address, email address and telephone number.
5. A short summary (up to 200 words) and keywords should also be provided.
6. *Sztuka i Filozofia* reserves the rights to make additional changes in texts submitted when necessary. Materials sent will not be returned.