

W pułapce czystego rozumu. Jak przywrócić muzyce należne jej miejsce w dyskursie humanistycznym?

ANNA CHĘĆKA

Zakład Estetyki i Filozofii Kultury · Uniwersytet Gdański · ✉ checka@poczta.onet.pl

Książka Jamesa O. Younga *Critique of Pure Music* (2014) to atak wymierzony w formalizm muzyczny. Autor z dużą kulturą logiczną rozprawia się ze słabościami teorii najwybitniejszych filozofów muzyki, którzy — jak Peter Kivy czy Malcolm Budd — są dla niego niekwestionowanymi mistrzami, choć wpadają często w pułapkę zimnej argumentacji dyktowanej przez czysty rozum. Pułapka ta sprawia, że przedstawiciele anglosaskiej filozofii analitycznej nie są zdolni odpowiedzieć na pytanie, dlaczego przeżycie muzyczne bywa dla wielu słuchaczy (i muzyków) silnym doświadczeniem egzystencjalnym, skupiającym jak w soczewce istotne prawdy dotyczące istnienia. Wobec czystej muzyki „czysty rozum” często pozostaje bezradny, więc godzi się z tym, że o jej doświadczeniu właściwie nie da się orzekać. Kłopotem, którego nie potrafią uniknąć zwolennicy formalizmu, jest także „herezja doświadczenia zastępczego”¹. Ujawnia się ona w chwili zastępowania żywego doświadczenia muzyki (słuchanie wykonania) poprzez

1 Poprzez zdefiniowanie herezji doświadczenia zastępczego (*the heresy of substitutable experience*) Young nawiązuje do zdefiniowanej przez Malcolma Budda „herezji oddzielonego doświadczenia”. Budda niepokoi fakt, że słuchacz często delectuje się muzyką nie dla niej samej, ale jakby dla pewnej wartości dodanej: dla doświadczenia treści ekspresywnych, które mógłby czerpać także z innych źródeł. Por. M. Budd, *Muzyka i emocje*, przeł. Ryszard Kasperowicz, Gdańsk 2012, s. 205. Zdaniem Younga ta obawa jest absurdalna. W ramach ironicznej, naukowej zemsty diagnozuje więc kolejną herezję i jawnie oskarża o nią formalistów.

czytanie partytury. Formaliści — jak Peter Kivy czy Malcolm Budd — głoszą nierzadko, że śledzenie struktur formalnych utworu nie wymaga kontaktu z brzmiącą muzyką, jest bowiem zadaniem dla czystego rozumu.

W moim artykule dokonam krytycznej rekonstrukcji wybranych wątków argumentacji Jamesa O. Younga, który dowodzi, że głębia doświadczenia muzycznego zależy bezpośrednio od zdolności muzyki czysto instrumentalnej do przedstawiania emocji. Ta teza sprowadza się do uznania muzyki — także tej „czystej”, „absolutnej”, nieokreślonej przez słowo czy program — za sztukę przedstawiającą emocje. Muzyka „czysta” (a więc nieuwikłana w znaczenia, czysta gra struktur) nie istnieje. Jest fantazmatem tych, którzy zawierzyli czystemu rozumowi. Wielu z nich — jak Peter Kivy — nie zmierzyło się nawet z problemem wszechogarniającego, angażującego rozum i zmysły doświadczenia muzyki, które bywa — jak donoszą John Sloboda czy Robert Jourdain — doświadczeniem szczytowym, oceanicznym, wpływającym w istotny sposób na myślenie o życiu i jego sensie².

Może więc unikanie „pułapek czystego rozumu” przywróciłoby muzyce właściwe miejsce w dzisiejszym dyskursie na temat sztuki? Podstawowym tropem będzie dla mnie książka Jamesa O. Younga, który chce uwikłać muzykę absolutną w treści sprawiające, że staje się ona czymś istotnym, ważnym dla słuchacza. Dla spekulującego filozofa konsekwencje zgody na przyjęcie takiego założenia mają wymiar czysto teoretyczny. Są wyzwaniem rzuconym przedstawicielom różnych odmian muzycznego formalizmu. Konsekwencją praktyczną, do której zamierzam odwołać się w moim wywodzie, jest natomiast przyznanie muzyce istotniejszej roli w życiu człowieka. Prowokuje to pytanie o jej obecność w (innym niż muzykologiczny) dyskursie humanistycznym.

² Por. John Sloboda, *Wykłady z psychologii muzyki*, przeł. Kacper Miklaszewski, Andrzej Miśkiewicz i in., Warszawa 2008, s. 75 oraz Robert Jourdain, *Music, the Brain and Ecstasy. How Music Captures Our Imagination*, New York 1997, s. 327.

Krytyka muzycznego rozumu

Na początku Czytelnikowi należy się wyjaśnienie kim jest główny bohater moich rozważań. James O. Young to filozof o szerokich zainteresowaniach badawczych. Poza filozofią muzyki żywo zajmuje się filozofią języka, kwestią relacji sztuki i wiedzy (książka *Art and Knowledge*³), opisuje estetyczne i etyczne konsekwencje wynikające ze zjawiska przywłaszczenia kulturowego (książka *Cultural Appropriation and the Arts*⁴), a poza tym regularnie podejmuje klasyczne dla akademickiej filozofii wyzwania, do jakich zaliczyć można obronę klasycznej definicji prawdy. Jako filozof muzyki walczy z demonami ontologii muzycznej, odważnie pisząc o jej ograniczeniach i formułowanych na jej gruncie, jak sam to określa, „pseudo-problemach” (artykuł *The Poverty of Musical Ontology*⁵). Chętnie wdaje się w logiczne potyczki, gdy polemizuje ze swoimi błyskotliwymi kolegami, spośród których najczęściej wybiera Petera Kivy’ego (krytyka koncepcji Wielkiej Cezury/*Great Divide* czy wizji geniuszu muzycznego). Filozofia Kivy’ego jest też najmocniejszym układem odniesienia dla kwestii podejmowanych w *Krytyce Czystej Muzyki*. Dosłowne tłumaczenie tytułu *Critique of Pure Music* nie oddaje niestety wdzięku słownej gry, która w wersji angielskiej ma jednoznacznie przywoływać na myśl dzieło Kanta (o tym, że profesor JOY— jak piszą o nim studenci Uniwersytetu Victoria — lubi grę słów, świadczy też tytuł jego artykułu o muzyce rockowej, *Between a Rock and a Harp Place*, który stanowi nawiązanie do idiomu „między młotem a kowadłem”). Przesadą byłoby oczywiście twierdzenie, że koncepcja muzyki czystej Petera Kivy’ego (sformułowana w książce *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*) jest dla estetyków, filozofów muzyki i muzykologów podobnie ważna jak Kantowski czysty rozum dla historyków filozofii. Koncepcja *music alone* jest jednak precyzyjnie zaprojektowaną obroną formalizmu, którą estetycy

3 Zob. James O. Young, *Art and Knowledge*, London 2001.

4 James O. Young, *Cultural Appropriation and the Arts*, Wiley-Blackwell 2010.

5 James O. Young, *The Poverty of Musical Ontology*, „The Journal of Music and Meaning” 2014–2015 nr 13, s. 1–19.

i filozofowie często i chętnie cytują. Young we wstępie wyznaje, że sam uważa się za wychowanka szkoły Kivy'ego. Fakt, że krytykuje go niemal na każdej karcie książki każe czytelnikowi uznać za formę schlebiana mistrzowi. Young jako bystry uczeń zauważa też rozmaite niekonsekwencje wywodów Kivy'ego i bezwzględnie je wylicza. Nie traci przy tym sympatii czytelnika, bo czyni to z wdziękiem i dystansem do samego siebie jako krytyka „czystego rozumu” Kivy'ego.

Podstawową ambicją książki wydaje się być jednak ukazanie w szerszej perspektywie tego, co jest przywarą „czystego rozumu” muzykologa i filozofa muzyki. Krytyka muzykologicznego rozumu polega więc na oczyszczeniu myślenia o muzyce absolutnej z sądów zmieniających ją w beztroską, abstrakcyjną arabeskę, której jedyną racją istnienia jest bycie czystą strukturą i zarazem „bycie o niczym”. Ulubionymi przykładami takiego „bycia o niczym” są dla Younga dwie abstrakcje: mozaika, którą pokazuje kalejdoskop, oraz dywan perski. Z całą pewnością ani jedno, ani drugie nie wypełnia „kryterium bycia o czymś” (*aboutness criterion*), a przypomnijmy, że to kryterium przywołują filozofowie spierający się o głębię muzyki: Peter Kivy i Stephen Davies.

Choć Davies nie jest wcale obrońcą estetyki treści, to jednak przywołuje „kryterium bycia o czymś” w rozważaniach na temat głębi muzyki i ujawnia, że jest ono dla niego przyczyną intelektualnego niepokoju. Zauważa, że kategorię głębi dałoby się zastosować wobec dzieł wyrafinowanych pod względem rzemiosła kompozytorskiego; mogą one przypominać zarówno dowód matematyczny, jak i mistrzowską partię szachów, a w obu tych przypadkach mówienie o głębi jest uprawnione. Można też, orzekając o partii szachowej i o dowodzie matematycznym powiedzieć, że spełniają one „kryterium bycia o czymś”.

Podobnie można orzekać o muzyce: gdy jest złożona i wyrafinowana na poziomie struktury, dorównuje poziomem intelektualnej komplikacji matematycznym dowodom. Taka muzyka „jest o czymś” równie istotnym, jak skomplikowany dowód matematyczny — wnioskuje Davies⁶. Kivy

6 Por. Stephen Davies, *Profundity in Instrumental Music*, w: idem, *Musical Understandings and Other Essays on the Philosophy of Music*, Oxford 2011, s. 195-199.

skupiając się na muzyce czysto instrumentalnej (*music alone*), serwuje czytelnikom rozróżnienie przysłówkowego i przymiotnikowego rozumienia głębi. Jego zdaniem muzyka instrumentalna może być „głęboko poruszająca” (*profoundly moving*), nie zgadza się jednak z tym, by można było orzekać o niej jako o „głębokiej”, właśnie dlatego, że przymiotnikowe użycie kategorii głębi wymaga jednocześnie wypełnienia „kryterium bycia o czymś”.

Wydawałoby się, że takie kryterium mogłaby bez kłopotu wypełnić posiadająca fabułę opera; jednak Kivy wątpi w zdolność banalnego i zazwyczaj przewidywalnego libretta do odsłaniania psychologicznej głębi przeżyć bohaterów. Jego zdaniem tylko literatura piękna — zdolna do tego, by opowiadać o złożonych stanach ducha — może być głęboka. Muzyka instrumentalna, a nawet wokalnie-instrumentalna, głęboka być nie może, nie może też „być o czymś istotnym”: odsłania tylko wybitne zdolności ludzkiego umysłu, który ją stworzył. Tym zdolnościom, a nie samej muzyce, bez wątpienia można przypisać kategorię głębi⁷. Wygląda więc na to, że muzyka tylko tym różni się od obrazków w kalejdoskopie i od perskiego dywanu, że jest wytworem wielkiego umysłu: równie wielkiego, jak umysł matematyka czy szachisty.

Rozczulając zdaniem Younga jest to, że Davies i Kivy chcieliby dowieść głębi muzyki; chcieliby też wykazać, że „jest ona o czymś istotnym”. Pcha ich ku temu muzyczna wrażliwość i zachwyty, hamowane przez czysty rozum. Zwłaszcza Kivy bywa w swoich rozważaniach zadziwiająco niekonsekwentny, zupełnie jakby w zimnym, analitycznym filozofowaniu przeszkadzały mu „czucie i wiara mówiące więcej niż mędrca szkiełko i oko”. Traci kontrolę nad wywodem, gdy zapala się przeciwko Daviesowi. Zdarza mu się więc — z satysfakcją donosi czytelnikowi Young — „na przestrzeni dwóch stron tekstu utrzymywać zarazem, że 1) muzyka czysto instrumentalna nie może być głęboka i że 2) Davies nie ma racji, bo niekiedy wyrafinowana pod względem rzemiosła kompozytorskiego muzyka czysto instrumentalna może być głęboka”⁸.

7 Por. Peter Kivy, *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Ithaca and London 1990, s. 200–218.

8 James O. Young, *Critique of Pure Music*, Oxford 2014, s. 173 (jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie moje – A.Ch.).

Jednym z podstawowych kłopotów Kivy'ego i Daviesa wydaje się być niezdolność do przeprowadzenia rozróżnienia pomiędzy wybitnym rzemiosłem (*supreme craftsmanship*) a głębią (*profundity*). Tymczasem opisanie granicy pomiędzy dobrym rzemiosłem a wybitną sztuką jest osobnym wyzwaniem, istotnym nie tylko dla estetyków. Zauważmy bowiem, że ta granica stanowi o nieuchwytniej pojęciowo, a przecież wyczuwalnej różnicy pomiędzy wybitnym rzemiosłem, a czymś więcej niż rzemiosło w takich założeniach „nieartystycznych” dziedzinach, jak choćby medycyna (a zwłaszcza chirurgia). Różnica ta ma charakter aksjologiczny i nie można jej opisać bez świadomego odwołania się do wartości etycznych, artystycznych i estetycznych. Dlatego też James O. Young słusznie zauważa, że warto byłoby zatrzymać się nad różnicą pomiędzy wybitną, dobrze zrobioną muzyką a muzyką posiadającą głębię. Ta pierwsza rzeczywiście daje się porównać z rozgrywkami szachowymi i logicznie przeprowadzonym wywodem matematycznym, druga zaś domaga się wniknięcia w świat wartości twórcy muzyki i jej odbiorcy. Skoro ta różnica ma charakter aksjologiczny, to nie da się jej uchwycić na poziomie czystej analizy pojęć. Nie da się też wykazać, że muzyka przekazuje głębokie, intelektualnie prawdy, choć Davies i Kivy łączą siły mierząc się z tym zadaniem. Zwycięsko wychodzi z niego tylko Jerrold Levinson, gdy rezygnując z wykazywania w strukturach muzycznych odpowiedników prawdziwych/fałszywych sądów, wskazuje na inną możliwość: ułatwiania słuchaczowi wglądu w świat własnych przeżyć i odkrywania uniwersalnych prawd o człowieku i świecie. Do tej możliwości niebawem wrócimy. Teraz zajmiemy się kolejną przywarą muzycznego rozumu.

Herezja doświadczenia zastępczego

Zdaniem niektórych przedstawicieli formalizmu doświadczanie muzyki nie musi sprowadzać się do jej słuchania: równie satysfakcjonujące może być milczące studiowanie partytury. Tego rodzaju aktywność ma charakter czysto umysłowy i, zdaniem Younga, często przybiera postać intelektualnej gry polegającej na formułowaniu hipotezy dotyczącej tego, co się

w muzyce wydarzy. Słuchacz, czy raczej „czytelnik partytury”, jest więc podekscytowany tym, że kompozytor zaskakuje go rozwiązując akord zwodniczo, bywa też zadowolony, gdy odgaduje zamysł twórcy. Rzecz sprowadza się więc — zdaniem autora — do zgadywania, co nastąpi później. Jeżeli rzeczywiście dla formalisty „cała satysfakcja estetyczna z kontaktu z muzyką polega na postrzeganiu jej struktur formalnych — powiada Young — to tę samą satysfakcję estetyczną można uzyskać zastępując słuchanie wykonań czytaniem partytury”⁹. Co więcej, tego rodzaju kontakt z muzyką pozwala na przerwanie lektury tekstu muzycznego w dowolnym miejscu i na powrót do niej po dłuższej przerwie, zupełnie tak samo, jak to ma miejsce podczas lektury powieści. Inna, łagodniejsza wersja „herezji doświadczenia zastępczego” (*the heresy of substitutable experience*) to słuchanie nagrań czy wykonań muzyki na żywo tylko po to, by wyławiać z niej formalne struktury i zauważać, jakie skomplikowane kombinacje materiału dźwiękowego serwuje nam kompozytor, aby następnie zgadywać, jakim przeobrażeniem ulegnie materiał dźwiękowy. Young pisze w tym kontekście o zabawie w „szukanie tematu” (*„cherchez le thème” game*), która wymaga wiedzy muzykologicznej i biegłości nie tylko w czytaniu muzycznego tekstu, ale — co bywa większym wyzwaniem — także w słuchowym postrzeganiu struktur dźwiękowych¹⁰. Zabawa ta — prowadzona bezdźwięcznie czy też z realną obecnością muzyki — jest dostępna tylko nielicznym słuchaczom, są z niej wyłączeni ci melomani, którzy posługują się samą intuicją, nie umiając odróżnić np. pokazu tematu w inwersji od pokazu tematu w augmentacji. Young pisze o „doświadczeniu zastępczym”, bowiem to co jest głównym przedmiotem intelektualnej gry formalisty nie ma wiele wspólnego z estetycznym przeżyciem muzyki.

Już na tym etapie rodzą się wątpliwości i pytania, które należałoby skierować nie pod adresem formalistów, lecz samego Jamesa O. Younga. Po pierwsze, wcale nie trzeba w milczeniu studiować partytury, by skutecznie uprawiać grę w „szukanie tematu”, łowiąc go uchem w trakcie słuchania muzyki. (Poza tym, milczące słuchanie muzyki „uchem umysłu” może

⁹ Ibidem, s. 154.

¹⁰ Ibidem.

dostarczać głębszych i pełniejszych przeżyć niż słuchanie muzyki na żywo, do czego za chwilę wrócimy). Po drugie, nie wiadomo dlaczego przypisywana formalistom gra w „szukanie tematu” miałaby być dla nich satysfakcjonująca przy każdej kolejnej „lekturze” tego samego utworu. To, co intelektualnie cieszy za pierwszym razem, nie ma już podobnej siły oddziaływania przy kolejnym czytaniu partytury, jeżeli oczywiście założymy, że oddziaływanie muzyki zależy tylko od trafności przewidywania przebiegu dźwiękowego. Przyjemność, którą czerpiemy z kontaktu z muzyką jest zadziwiająco powtarzalna i dużo bardziej złożona, skoro pojawia się po wielokroć nawet wtedy, gdy słuchacz doskonale wie, czego się po utworze *resp.* wykonawcy spodziewać. Wygląda więc na to, że formalisci nie grają wyłącznie w „szukanie tematu”, ale w coś więcej. A jeśli tak, to Young upraszcza ich stanowisko. Po trzecie, jak słusznie zauważa Young, bezgłośnie czytanie partytury może wiązać się z silnym przeżyciem muzycznym i wykraczać poza intelektualną grę w „szukanie tematu”, o ile czytelnik partytury potrafi wyobrazić sobie niuanse wykonawcze i oddawać się we władanie owego wyobrażenia. (Wystarczy przypomnieć sobie w tym kontekście scenę z filmu *Amadeusz*, w której Salieri doznaje ekstazy przeglądając partyturę młodzieńczego dzieła Mozarta.) Okazuje się ponownie, że „herezja doświadczenia zastępczego” zasadniczo nie dotyczy samej czynności czytania partytury. To nie czytanie jest tu substytutem słuchania; raczej zimna analiza struktur formalnych jest substytutem przeżycia, emocji, doświadczenia głębi muzyki, w którą przecież wierzy Young. Należałoby więc uważniej przyjrzeć się temu, co deklaruje zwolennik formalizmu: jeśli słucha wewnątrznie, uchem umysłu, to nie ma w tym nic godnego krytyki. Jeśli nie słucha wcale, tylko ogląda partyturę jako mapę ciekawostek intelektualnych, to w istocie nie oddaje się we władanie muzyki i nie ulega jej głębi. I wreszcie po czwarte, istnieje wiele definicji przeżycia estetycznego, które mówią o „chłodnym” doświadczeniu piękna, które zdaje się odrzucać Young. Perspektywa estetyczna zakłada przecież dystans i izolację, a zdystansowana kontemplacja dzieła sztuki mieści się doskonale choćby w paradygmacie kantowskim. Young powinien raczej zdefiniować uprzednio, czym jest dla niego (głębokie) przeżycie muzyczne, skoro definicja przeżycia estetycznego okazuje się dla niego nie dość pojemna.

Gdybyśmy chcieli pójść o krok dalej od Younga i diagnozować szerzej występowanie „herezji doświadczenia zastępczego”, można byłoby odnaleźć jej symptomy także wśród wykonawców, którzy całkowicie skupiają się na technicznych szczegółach interpretacji innych muzyków: wówczas należałoby mówić o zabawie w „jak to działa” („*comment ça marche*” *game*). W takim przypadku słuchaczowi trudno otworzyć się na głębsze jakości interpretacji, skoro najbardziej interesuje go kwestia selektywności artykulacyjnej w etiudzie wykonanej w szybkim tempie lub umiejętność nadzwyczaj klarownego eksponowania tematów w złożonej polifonii.

Trzeba powtórnie zapytać: co jest tutaj właściwym przedmiotem doświadczenia, co zaś jest tego doświadczenia „fantomem”. Young sugeruje następującą odpowiedź: przedmiotem doświadczenia dźwięków powinien być jakiś muzyczny „świat przedstawiony”. Na jego strukturę składa się coś więcej niż tylko formalne elementy dzieła muzycznego. „Herezja doświadczenia zastępczego” jest więc zatrzymywaniem się na powierzchni zjawiska: jest redukcją muzyki do czystej struktury. Abstrahuje od wartości estetycznej i artystycznej, szanuje tylko wartość poznawczą, która w przypadku muzycznego dzieła sztuki na ogół nie odgrywa wiodącej roli aksjologicznej.

Pora na wnioski i próbę krytyki stanowiska Younga. „Herezja doświadczenia zastępczego” to hasło lotne i niepozbawione uroku. Zachęca ono czytelnika książki Younga do poszerzenia pola diagnozy i włączenie do grona „heretyków” także wykonawców, którzy jako słuchacze skupiają się na grze w „jak to jest zrobione”. Wydaje się też, że sprowadzanie „herezji doświadczenia zastępczego” do samej gry w „szukanie tematu” jest niesprawiedliwym uproszczeniem stanowiska formalistycznego, dla którego bliższą analogią byłaby raczej postawa matematyka ślęczącego nad dowodem czy szachisty w meczu o mistrzostwo: postawa pełna wyciszenia i skupienia władz umysłowych na tym, by pojąć istotę struktury muzycznej. (Złośliwy komentator w miejsce matematyka i szachisty podstawiliby być może patomorfologa preparującego tkanki po to, by pojąć przyczynę choroby).

Trzeba przypomnieć, że bezdźwięczne słuchanie muzyki (czy też kolo-kwialnie mówiąc — słuchanie jej „na sucho”) było już przedmiotem sporu filozofów muzyki: pisali o nim choćby przywoływani powyżej Peter Kivy

i Jerrold Levinson. Pierwszy z nich głosił prymat słuchania architektonicznego (*architectonicism*) nad uleganiem czarowi muzycznej chwili. Drugi zaś wykazywał, że cechą ludzkiej percepcji jest uleganie temu, co właśnie *hic et nunc* rozbrzmiewa (*concatenationism*)¹¹. Rekonstrukcji kluczowych momentów tego sporu poświęciłam już niegdyś artykuł¹². Teraz przypomnę tylko te wątki sporu, które — moim zdaniem — ściśle wiążą się z „herezją doświadczenia zastępczego” i pozwalają zobaczyć ją w szerszej perspektywie od tej proponowanej przez Younga w książce *Critique of Pure Music*.

Symptomy anhedonii

Jerrold Levinson w błyskotliwej książce *Music in the Moment* odrzuca pozytywną odpowiedź na pytanie, czy rozumienie muzyki wymaga intelektualnej analizy jej struktur. Broni koncepcji, zgodnie z którą muzyczne rozumienie jest zależne od zmysłowego doświadczenia bieżących muzycznych chwil. Wypływa ono z przyswajania przez słuchacza, chwila po chwili, aktualnie wybrzmiewających fragmentów dźwiękowych. Levinson nazywa tę koncepcję konkatenacjonizmem. Po przeciwnej stronie należałoby umieścić poglądy Petera Kivy’ego, który broni ujęcia architektonicznego: zgodnie z nim, przyjemność czerpana z obcowania z muzyką płynie przede wszystkim z całościowego, intelektualnego ujmowania dzieła jako formy. Powstaje więc opozycja konkatenacjonizmu jako pochwały muzycznego *hic et nunc* oraz słuchania globalnego, architektonicznego. Pierwszy ma charakter intuicyjny i jest zmysłowym poddawaniem się dźwiękom. Drugie jest wyzwaniem dla czystego rozumu — tak przynajmniej mógłby rzecz ocenić przeciwnik formalizmu.

Jerrold Levinson jako propagator konkatenacjonizmu zarzuca Kivy’emu skłonność do przeceniania pożytków płynących z całościowego

11 Por. Peter Kivy, *New Essays on Musical Understanding*, Oxford 2001 oraz Jerrold Levinson, *Music in the Moment*, Ithaca and London, 1997.

12 Zob. Anna Chęćka, *Czy rozumienie muzyki zależy od świadomego śledzenia struktur formalnych utworu? Jerrold Levinson i Peter Kivy wobec problemu doświadczenia muzycznego*, „Aspekty Muzyki” 2012, s. 11–23.

ujmowania formy muzycznej w postawie zdystansowanego racjonalisty. Zamiast delektować się urokiem brzmienia muzyki *hic et nunc*, Kivy woli oddawać się milczącej lekturze tekstu muzycznego. Autor książki *Music in the Moment* uważa, że przecenianie studiów nad partyturą prowadzi do deprecjonowania zmysłowego, spontanicznego zachwyty nad „muzyką chwili” i odbiera prawo do przyjemności muzycznej wielu niewykwalifikowanym odbiorcom. To, o czym mówią zwolennicy całościowego ujmowania formy muzycznej, przypomina mu bardziej przyjemność natury intelektualnej (a więc śledzenie dowodu matematycznego lub przyglądanie się szachowym rozgrywkom na wysokim poziomie). W ten sposób rodzi się spór o przyjemność muzyczną; ma ona — według Levinsona — zmysłową naturę i wiele powabów, a także zdolność do katartycznego działania i nakłaniania słuchaczy do refleksji nad istnieniem. Zauważmy, że w tym punkcie spotykają się perspektywy Younga i Levinsona: obaj chcą, aby muzyka była dla słuchaczy czymś więcej niż tylko wyrafinowanym wytworem wielkiego umysłu, dostępnym dla wąskiego grona kompetentnych analityków. Można dodać, że Young i Levinson wykraczają poza perspektywę estetyczną, zakładającą dystans wobec dzieła sztuki i szukają w muzyce transcendowania tego, co estetyczne w stronę tego, co metafizyczne.

Zdaniem Levinsona zwolennikom poglądów Kivy’ego należałoby współczuć, skoro nigdy nie wyszli w swoich doświadczeniach muzycznych poza powierzchowną przyjemność śledzenia zmian struktur dźwiękowych, docenianie wewnętrznego ładu dźwięków czy dostrzeganie dominującej nad nimi nadrzędnej idei. Jeśli nawet to jest „przyjemność”, to ma ona nie-muzyczny charakter. Specyficznie „muzyczne” jest bowiem w doświadczeniu dźwięków to, co estetyka *ineffable* dostrzega jako warstwę „niewypowiadalną”. To jest właśnie muzyczny tryb myślenia: bezsłowne, wolne od konceptualizacji trwanie w muzycznej chwili i czerpanie z niej przyjemności, jakiej nie gwarantuje słuchaczowi nic innego. Dlatego też Levinson nie chce, by intelektualna przyjemność szachisty czy matematyka skupionego nad dowodem była zrównana z przyjemnością kogoś, kto obcuje z muzyką. A oto jak ten atak odpiera Kivy:

Przyjemność czerpana z architektonicznego słuchania ma intelektualną naturę z kilku oczywistych względów. Wymaga myślenia — świadomej autorefleksji tego, kto słucha. Wymaga posługiwania się specyficznymi pojęciami, takimi jak forma sonatowa, kanon, inwersja, stretto, temat w odwróceniu, odpowiedź, epizod i inne. Stosowanie ich jest funkcją intelektu, to oczywiste. Nazwijmy więc słuchanie architektoniczne *słuchaniem intelektualnym*, jeśli chcemy; nazwijmy przyjemność, jaka z tego słuchania płynie *przyjemnością intelektualną*. Ale nie stawiamy tego nieuzasadnionego kroku, który od *intelektualnego słuchania* prowadzi do *nie-słuchania muzyki*, od *przyjemności intelektualnej* do *przyjemności nie-muzycznej*¹³.

Wydaje się zatem, że diagnozowanej przez Younga „herezji doświadczenia zastępczego” odpowiada owa „przyjemność nie-muzyczna”, która jest chłodnym namysłem nad dziełem muzycznym, nie zaś jego słuchaniem. I taką definicję owej herezji dałoby się uzgodnić pomiędzy Youngiem a Levinsonem, do czego istotnie przyczynia się Kivy. W pojedynku pomiędzy zwolennikiem słuchania architektonicznego (Kivy) i konkatencjonizmu (Levinson) należałoby natomiast ogłosić remis, gdyż każda z tych form obcowania z muzycznym dziełem sztuki jest mocno obecna w doświadczeniu słuchacza. Obaj filozofowie wypowiadają się zatem na temat współistniejących form doświadczania muzyki. Jedna z nich angażuje przede wszystkim zmysły, wrażliwość, wyobraźnię, druga zaś — trzeźwą racjonalność. Pierwsza wymaga aktualnego doznawania dźwięków. Druga może dokonywać się po ich wybrzmieniu, w absolutnej ciszy. Obie przyjemności dotyczą muzyki i jej słuchania: realnie lub we wspomnieniu. Na koniec można tylko zauważyć, że w postawie Kivy’ego niepokoi jego „uzbrojona neutralność” wobec piękna muzycznego. Karci Levinsona za jego entuzjazm wobec idei popularyzacji słuchania muzyki wśród ludzi bez muzycznego wykształcenia, a sam cierpi chyba na muzyczną anhedonię. Jego zdaniem słuchacze powinni bowiem „poznać okrutną prawdę o tym, że muzyka klasyczna jest trudna do przeniknięcia; że wymaga ciężkiej pracy; że odsłania swoje wdzięki tylko przed tymi, którzy są gotowi do podjęcia prawdziwego wysiłku”¹⁴.

13 P. Kivy, *New Essays on Musical Understanding*, op. cit., s. 208.

14 Ibidem, s. 214.

Na szczęście niekiedy właśnie po analitycznym znoju i wielkim wysiłku przychodzi nieoczekiwana nagroda: odsłonięcie prawdy, zachwyt nad wcześniej skrytym pięknem. Perspektywy architektonicyzmu i konkatena-cjonizmu okazują się wówczas rewersami tej samej rzeczy.

Reprezentacja emocji

Jak zachęcić dobrze wykształconego, zaznajomionego z literaturą i sztukami pięknymi konsumenta kultury do muzyki klasycznej? Jak go przekonać, że nie jest za trudna, że da się o niej mówić bez sięgania po muzykologiczną terminologię? To pytanie staje się boleśnie aktualne we współczesnej Polsce, gdzie coraz częściej absolwent kierunku humanistycznego na uniwersytecie nie jest w stanie wypowiedzieć się na temat muzyki, choć zarazem formułuje wyrafinowane sądy na temat literatury i malarstwa. Dlaczego nikogo nie dziwi ten żenujący brak zainteresowań i kompetencji muzycznych wśród młodych humanistów, który kilkadziesiąt lat temu byłby wyrazem ignorancji i nieobycia w kulturze? Dlaczego jako filozof muzyki czy pianistka muszę być zawsze gotowa do formułowania błyskotliwych wypowiedzi na temat ostatniej powieści Tokarczuk, a gdy wspominam o przejmującym wykonaniu *Koncertu wiolonczelowego* Lutosławskiego w Filharmonii Narodowej, spotykam się ze zdziwieniem, obojętnością, bezradnością moich świetnie wykształconych kolegów? Dlaczego jedyne muzyczne skojarzenia młodego literaturoznawcy sprowadzają się do tego, że jego dziewczyna śpiewa w chórkę w kościele Dominikanów? Nie znam odpowiedzi na te pytania, choć uważam je za skuteczne narzędzie w diagnozowaniu kryzysu kultury. Nie wiem też, jak zmienić ten stan rzeczy. Jerrold Levinson obraca się zapewne w innym kręgu „dobrze wykształconych humanistów” choćby dlatego, że urodził się w innym kraju, kilkadziesiąt lat wcześniej niż ja.

Pewnie dlatego jego recepta jest prosta. W książce *Music in the Moment* twierdzi: „prawda jest taka, że aby cieszyć się muzyką, należy jej po prostu

słuchać, wiele razy, od początku do końca”¹⁵. Levinson wielokrotnie podkreśla, że muzyczny formalizm wraz z intelektualizmem propagowanym przez Petera Kivy’ego nie przyczynia się do rozkochania ludzi w muzyce. Nie przyczynia się do tego także przymus unaukowania humanistyki, który dotyka dziś każdego badacza, także muzykologa.

Zauważa to także James O. Young, który całą ideę „muzyki czystej” postrzega jako izolowanie dźwięków od życia, doświadczenia, od czującego człowieka. Stąd też dominantę jego książki *Critique of Pure Music* stanowi propozycja dostrzegania w dźwiękach przedstawienia emocji. Jeżeli bowiem większość ludzi czuje się kompetentnie oglądając malarstwo przedstawieniowe — bo (upraszczając) rozumie i wie, co jest treścią obrazu — to tym bardziej powinna ich przekonać koncepcja, zgodnie z którą czysta muzyka instrumentalna maluje emocje przez każdego człowieka przeżywane. Niezależnie od antypatii czy sympatii względem teorii emocjonalistycznych trudno ignorować fakt, że zarówno krytycy muzyczni, jak i teoretycy używają w opisach muzyki określeń emotywnych. Young przywołuje więc przykład Jerrolda Levinsona, dla którego „szlachetność” *Eroiki* Beethovena jest czymś oczywistym, i Otto Jahna, który przypisuje *Symfonii Jowiszowej* Mozarta charakter godny i uroczysty.

Nie tylko muzykolodzy i filozofowie muzyki używają tego rodzaju przymiotników w opisach muzyki. *Tragiczny, uroczysty, godny*, te określenia pojawiają się regularnie także w wypowiedziach zwykłych melomanów. Natomiast formalisci nie radzą sobie z usprawiedliwieniem ich zastosowania względem dzieł muzycznych. Trudno im wytłumaczyć, jak czysta forma może być szlachetna, ludzka, tragiczna czy pełna dumy. Dodałbym też, że sam nigdy nie dostrzegałem szlachetności w obrazie kalejdoskopu. Nigdy też perski dywan nie wydał mi się tragiczny. Żaden dywan też nie wydał mi się frywolny czy płytki¹⁶.

Dlatego traktowanie muzyki jako czystej struktury czy abstrakcyjnej arabeski jest uproszczeniem sprawy. Autor, zanim sam sformułuje swoją teorię muzycznej reprezentacji emocji, przypomina wiodące teorie ekspresji muzycznej. Wiele miejsca poświęca ewolucji poglądów Petera Kivy’ego

15 J. Levinson, op. cit., s. 174.

16 J. O. Young, *Critique of Pure Music*, op. cit., s. 179–180.

(który od książki *The Corded Shell*¹⁷ i wyłożonej tam teorii przywołującej jako przykład mimikę psa bernardyna — znanej pod hasłem „doggy theory” — kilkakrotnie przeformułował swoją koncepcję ekspresji), przypomina teorię „oczekiwania” Leonarda B. Meyera, a także antyformalistyczne koncepcje Rogera Scrutona i Jenefer Robinson. Co ważne, Young sięga też do empirii, referując czytelnikom wyniki eksperymentów ujawniających kognitywno-afektywne odpowiedzi słuchaczy na muzykę¹⁸. Demaskuje też rozmaite przesady: jednym z nich jest wzgarda, z którą Peter Kivy wypowiada się na temat muzycznej zdolności do wzbudzania emocji w słuchaczach (*arousal of emotion*). Choć ta zdolność jest faktem empirycznym, Kivy za pomocą sprawnych sofizmatów wykazuje, że nie należy przypisywać jej muzyce¹⁹.

Tymczasem zdaniem autora *Critique of Pure Music* muzyka może przedstawiać emocje, wzbudzać je w słuchaczu i pobudzać go do refleksji nad emocjami, o ile spełnia następujące warunki:

- 1 kompozytor (wykonawca) zamierzył, by jego dzieło było odbierane jako ekspresywne;
- 2 słuchacze odbierają dzieło jako ekspresywne;
- 3 dzieło odbierane jako ekspresywne charakteryzuje się też potencjałem poznawczym, który nie musi mieć charakteru wiedzy pojęciowej.

To oczywiście, że niekiedy kompozytorzy nie chcą, by muzyka wyrażała emocje, jednak Young nie twierdzi wcale, że każdy utwór muzyczny musi być reprezentacją emocji. Na szczęście podane przez niego warunki poddają się weryfikacji empirycznej, współcześnie tym skuteczniejszej, że nie ogranicza się ona do zadawania twórcom *resp.* odbiorcom pytań na temat ich zamierzeń, ale także bada, choćby za pomocą technik

17 Peter Kivy, *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, Princeton 1981.

18 Por. S. Omar Ali, Zehra F. Peynircioğlu, *Songs and Emotions: Are Lyrics and Melodies Equal Partners?* „Psychology of Music” 2006 nr 34, s. 511–534 oraz Shaden Demise Sousou, *Effects of Melody and Lyrics on Mood and Memory*, „Perceptual and Motor Skills” 1997 nr 85, s. 31–40, cyt. za: J. O. Young, *Critique of Pure Music*, op. cit., s. 137–139.

19 Tok rozumowania Kivy’ego można śledzić w książce *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions Including the Complete Text of The Corded Shell*, Philadelphia 1989, s. 150–210.

neuroobrazowania, rzeczywiste reakcje na muzykę. Okazuje się dzięki temu, że muzyka przedstawia emocje na podobnej zasadzie, jak czynią to obrazy, które pobudzają u publiczności reakcje afektywne i odpowiedzi kognitywne. Co więcej, muzyka działa niekiedy silniej od słowa i obrazu, na co wskazują eksperymenty ujawniające wpływ muzyki współistniejącej z tekstem i obrazem na słuchaczy.

Young podkreśla, że zdolność muzyki do przedstawiania emocji tłumaczyłaby też, dlaczego zdaniem wielu odbiorców doświadczanie dźwięków umożliwia im psychologiczny wgląd w samych siebie. Przypomnijmy, że zgodnie z przekonaniem Jerrolda Levinsona, choć muzyka nie dostarcza pojęciowej wiedzy, to jednak uświadamia człowiekowi pewien porządek jego świata wewnętrznego. Jest jakby katalizatorem rozumienia rzeczywistości; na tym właśnie polega jej głębia²⁰.

Autor *Critique of Pure Music* dodaje, że muzyka może uczynić znacznie więcej: posiada zdolność do przedstawiania moralnego zabarwienia emocji. Sprawia, że na przykład smutek może być ukazany jako szlachetny, tragiczny, godny, gdyż łączy się z możliwością ukazywania emocji w szerszej perspektywie i wymaga, aby muzyka zarazem wzbudzała je w słuchaczu i sama była ich wyrazem.

Słuchacz rozpoznaje — tłumaczy Young — jaką emocję wzbudza muzyka i stwierdza, jaki typ ekspresywnego zachowania przedstawia muzyka. Może na przykład odczuwać smutek i jednocześnie odkrywać, że charakter muzyki wzbudzającej ów smutek jest jego zdaniem szlachetny lub pełen godności. Gdy wysłucha innego wykonania, odczuje radość i powiąże ją z charakterem dostojeństwa albo z pogodą ducha. W rezultacie, słuchacze odkrywając ekspresywną zawartość dzieła, wykraczają poza odczuwaną przez siebie emocję. Zyskują oni wgląd w moralny aspekt tej emocji. Dowiadują się, że ból może być szlachetny, pełen godności albo rozpacz²¹.

Argumentem przeciwko koncepcji muzycznego przedstawiania emocji mogłaby być nieokreśloność afektów reprezentowanych przez muzykę. Na ten zarzut można odpowiedzieć dwojako. Po pierwsze, ta nieokreśloność

20 Por. Jerrold Levinson, *Musical Profundity Misplaced*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1992 nr 50, s. 59–60.

21 J. O. Young, *Critique of Pure Music*, op. cit., s. 180.

nie jest cechą samej muzyki, ale emocji. Bardzo często borykamy się z nią w życiu codziennym, gdy relacjonując drugiej osobie nasz stan emocjonalny uświadamiamy sobie, jak trudno jest o nim mówić. Często dopiero dialog staje się motorem rozumienia przeżywanych emocji; podobnie bywa z muzyką, która rezonując z naszym wnętrzem, pozwala rozpoznać i nazwać emocje. Tu rodzi się kolejna wątpliwość, którą zwolennik formalizmu wykorzysta przeciwko koncepcji Younga pytając, o czyich emocjach rozmawiamy: czy o tych obecnych w odbiorcach, czy w muzyce. Być może należałoby odpowiedzieć mu podobnym pytaniem: czy *Świętoszek* Moliera przedstawia wewnętrzne zakłamanie bohatera, czy może zakłamanie każdego z nas? Po drugie, koncepcja Younga mówi o czymś więcej niż tylko o samym odzwierciedlaniu emocji przez muzykę. Rzeczywiście, w świetle jego wywodu muzyka maluje złożony i bogaty świat przedstawiony, w którym emocje budują pewien kontekst i ujawniają rozmaite moralne aspekty smutku, radości, złości czy przerażenia. Dostrzeganie tego kontekstu jest zadaniem dla wrażliwego i rozumnego interpretatora: w tej roli występuje zaś nie tylko wykonawca utworu muzycznego, ale i słuchacz (krytyk, meloman) wpisujący muzyczne doznanie w swój świat wartości. To doznanie może być następnie bodźcem do wglądu we własne emocje interpretatora oraz, co istotniejsze, do refleksji nad jego własnym zapleczem aksjologicznym. A to byłoby już istotnym krokiem w kierunku przywrócenia muzyce właściwego, należnego jej miejsca w kulturze. Ani perski dywan, ani beztroska arabeska nie są w stanie skłonić nas do rewizji poglądów na temat spraw ostatecznych i wartości fundamentalnych. Muzyka zaś jest w stanie to uczynić.

BIBLIOGRAFIA

- Malcolm Budd, *Muzyka i emocje*, przeł. Ryszard Kasperowicz, Gdańsk 2012.
- Anna Chęćka, Czy rozumienie muzyki zależy od świadomego śledzenia struktur formalnych utworu? Jerrold Levinson i Peter Kivy wobec problemu doświadczenia muzycznego, „Aspekty Muzyki” 2012, s. 11–23.
- Stephen Davies, *Profundity in Instrumental Music*, w: idem, *Musical Understandings and Other Essays on the Philosophy of Music*, Oxford 2011, s. 195–199.
- Robert Jourdain, *Music, the Brain and Ecstasy. How Music Captures Our Imagination*, New York 1997.
- Peter Kivy, *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, Princeton 1981.
- Peter Kivy, *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions Including the Complete Text of The Corded Shell*, Philadelphia 1989.
- Peter Kivy, *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Ithaca and London 1990.
- Peter Kivy, *New Essays on Musical Understanding*, Oxford 2001.
- Jerrold Levinson, *Musical Profundity Misplaced*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1992 nr 50, s. 59–60.
- Jerrold Levinson, *Music in the Moment*, Ithaca and London 1997.
- S. Omar Ali, Zehra F. Peynircioğlu, *Songs and Emotions: Are Lyrics and Melodies Equal Partners?*, „Psychology of Music” 2006 nr 34, s. 511–534.
- John Sloboda, *Wykłady z psychologii muzyki*, przeł. Kacper Miklaszewski, Andrzej Miśkiewicz i in., Warszawa 2008.
- Shaden Demise Sousou, *Effects of Melody and Lyrics on Mood and Memory*, „Perceptual and Motor Skills” 1997 nr 85, s. 31–40.
- James O. Young, *Art And Knowledge*, London 2001.
- James O. Young, *Cultural Appropriation and the Arts*, Wiley-Blackwell 2010.
- James O. Young, *Critique of Pure Music*, Oxford 2014.
- James O. Young, *The Poverty of Musical Ontology*, „The Journal of Music and Meaning” 2014–2015 nr 13, s. 1–19.

STRESZCZENIE

*W pułapce czystego rozumu.
Jak przywrócić muzyce należne jej miejsce
w dyskursie humanistycznym?*

Chociaż wielu filozofów muzyki skłania się ku formalizmowi, słuchacze i wykonawcy często deklarują, że dla nich muzyka jest czymś więcej niż czystą strukturą, bo umożliwia wgląd w życie wewnętrzne człowieka. Celem mojego artykułu jest wykazanie, dlaczego — według autora książki *Critique of Pure Music*, Jamesa O. Younga — współczesna filozofia muzyki (zdominowana przez takich prominentnych przedstawicieli formalizmu, jak Peter Kivy i Malcolm Budd, czy takich sympatyków formalizmu, jak Stephen Davies) nie może powiedzieć niczego istotnego o życiu wewnętrznym człowieka. Jako antyformalista James O. Young proponuje koncepcję, zgodnie z którą opisywanie muzyki w kategoriach emotywnych nie ma charakteru arbitralnego. Staram się wsłuchać w argumentację Younga, by następnie zgłosić kilka uwag do jego teorii.

SŁOWA KLUCZOWE formalizm, muzyka, emocje, doświadczenie

ABSTRACT

*In the trap of pure reason.
How to restore the music to its
rightful place in the humanities?*

While many philosophers have favoured formalism as a widely adopted approach, many performers and ordinary music lovers have believed that music provides deep insight into human lives. My article is designed to show why — according to James O. Young, the author of *Critique of Pure Music* — contemporary philosophy of music, dominated by prominent defenders of formalism (as Peter Kivy, Malcolm Budd or formalism's fellow, Stephen Davies) cannot provide insight into profound, human matters. As anti-formalist, James O. Young holds that music has features that make its description in emotional terms non-arbitrary. I give a sympathetic hearing to Young's perspective and try to respond to some objections to his theory.

KEYWORDS formalism, music, emotions, experience