

GRETA WIERZBIŃSKA

WPROWADZENIE DO FILOZOFII MUZYKI

Peter Kivy *Introduction to Philosophy of Music* Oxford University Press, Oxford 2002

Relacje między filozofią a muzyką zawsze były napięte. Nietzsche nie był pierwszym filozofem, który obraził się na Wagnera, Adorno zaś ostatnim w odniesieniu do Strawińskiego. Schopenhauer pisał, że muzyka jest nieświadomym metafizycznym ćwiczeniem duszy, a powtórzona w pojęciach byłaby filozofią. Kto zatem, jeśli nie filozof, powinien pisać wstęp do filozofii muzyki? Kto lepiej niż filozof może sprostać zadaniu uchwycenia w pojęciach istoty sztuki tak abstrakcyjnej, jaką jest muzyka?

Ostatnie 20 lat było okresem burzliwego rozwoju badań poświęconych estetyce muzycznej; w ich wyniku filozofia muzyki określiła się jako odrębna dziedzina badań. Miało to ostatecznie przekonać sceptyków, że filozofia i muzyka, choć posługują się różnymi językami, rozprawiają zasadniczo o tym samym, a istota myślenia o muzyce ma charakter filozoficzny. Przypisując muzyce swoje własne odczucia, autorzy brną w ślepy zaułek skrajnego subiektywizmu, bądź też popadają w „obiektywizujący”, a w praktyce po prostu niezrozumiały ton naukowych wywodów. Autor recenzowanej tu książki uniknął popełnienia obu błędów.

Peter Kivy jest jednym z najbardziej płodnych współczesnych myślicieli. W Polsce znany jest głównie jako autor publikacji z dziedziny filozofii muzyki. Jego głośna i przełomowa praca pt. *Corded Shell* (1980) zainicjowała nowe kierunki badań na gruncie estetyki muzycznej. Autor nie ukrywa, że ostatnia publikacja ma charakter subiektywny, jednostronny, arbitralny, jest osobistym wprowadzeniem do tematu. *Introduction to the Philosophy of Music* stanowi syntezę poglądów, wypracowanych w paradygmacie analitycznym. Zapewne dlatego często prowokujące



poglądy przedstawia z analityczną elegancją i precyzją, nie tracąc przy tym z oczu istoty sprawy.

Filozoficzny namysł nad problematyką muzyki autor rozpoczyna analizą roli, jaką odgrywają w niej emocje. W tym celu skrótowo omawia stanowiska: Platona, członków Kameraty Florenckiej, Schopenhauera, Hanslicka, Langer. Stanowią one prolegomena do teorii ekspresji autora.

Stanowisko Kivy'ego ugruntowane jest na założeniu, iż kryteria ekspresji muzycznej możemy identyfikować z kryteriami ekspresji ludzkich zachowań. Sądzi, podobnie jak Langer, iż muzyka wykazuje pewne podobieństwo do „życia emocjonalnego”, jednak w przeciwieństwie do niej utrzymuje, że ekspresywna treść muzyki jest w nim obiektywnie zawarta. Przypisywanie muzyce określonych własności ekspresywnych nie jest jedynie sprawą subiektywnych doznań. Słyszymy emocje w muzyce, ponieważ posiadamy wrodzoną skłonność do ożywiania artefaktów, ożywiania form, które postrzegamy. Zdolność muzyki do wyrażania smutku/radości¹ nie wynika z posiadania przez nią dyspozycji do wzbudzania w nas tych emocji. Ekspresja muzyczna jest nie tyle dedukowana, ile – jak powiedziałby Elzenberg – zastawana w dziele.

Dźwiękowy kształt, forma, kontur², rysunek bodźca dźwiękowego wykazuje strukturalne podobieństwo do dźwiękowych i wizualnych przejawów ludzkich emocji³, do głosu ludzkiego, *resp.* naszej cielesnej ekspresji naturalnej. Ta własność muzyki decyduje o tym, że słuchacz odbiera utwór na przykład jako smutny. Interpretacja odwołująca się do ekspresji naturalnej, przez niektórych uważana za zbyt dosłowną i zdroworoządkową, a nawet materialistycznie wulgarną, wydaje się jednak mieć pewne zalety. Unika się w niej między innymi mówienia o rzeczach tak efemerycznych i intersubiektywnie niedostępnych jak wewnętrzny przebieg emocji. Można oczywiście zapytać, czy ekspresywne oddziaływanie muzyki poprzez kontur czy poprzez konwencję, jest w stanie zagwarantować odbiorcy obiektywną podstawę orzekania o tym, co ona rzeczywiście wyraża.

¹ Od kompozytora nie wymaga się faktycznego przeżywania emocji. Nastrój, uczucie jest obecne w muzyce – zdaniem autora – w formie przedstawieniowej/ikonicznej, abstrakcyjnej.

² Oddziaływanie ekspresywne muzyki może odbywać się nie tylko poprzez kontur, ale także poprzez konwencję – na zasadzie „kolektywnych skojarzeń”.

³ Jest to podobieństwo, którego możemy nie być w pełni świadomi. Najpierw chcemy w elementach muzyki zobaczyć wzór, znak jako nośnik cech żywych, a następnie dostrzec w nich znaczenie ekspresywne. Możemy podświadomie ożywiać muzykę w wyniku gry wyobraźni, którą muzyka uruchamia.

Kivy odpowiada twierdząco⁴; możemy więc mówić o standaryzacji środków muzycznego wyrażania i odbioru emocji. Umiejętność czytania znaczeń ekspresywnych zależy od istniejących konwencji, a także od niepisanych reguł przyjętych przez wykonawców i odbiorców muzyki. Nie wiadomo, czy Kivy przystałby na interpretację uniwersalistyczną i przyjął istnienie swoistego emocjonalnego słownika muzycznego, składającego się z elementów o stałej ekspresji⁵. Choć muzyczne dźwięki nie posiadają znaczeń słownikowych, to nie spieramy się na ogół, co do zasadniczej „wymowy” danego utworu⁶. Kivy przyznaje, że jego teoria, odwołująca się do pojęcia podobieństwa między muzyką a naszą naturalną ekspresją, nie radzi sobie na przykład z wyjaśnieniem, w jakim sensie emocje stanowią percypowalne własności muzyki. Wydaje się on nie dostrzegać jednak innych, poważniejszych i niełatwych do przecięcia trudności.

Po pierwsze, teoria podobieństwa może pomóc zrozumieć, jak to się dzieje, że odbieramy muzykę jako smutną, nie wyjaśnia jednak, jak o czymś nieożywionym, jak muzyka, można orzekać, że to smutek. To kluczowa trudność teorii ekspresywności. Po drugie, teorie opierające się na założeniu podobieństwa nie dają się łatwo pogodzić z naszymi potocznymi intuicjami, jakie wiążemy ze zwykłym pojęciem ekspresywności rozumianej jako zewnętrzna manifestacja stanów mentalnych. A wydaje się, że teoria ekspresywności powinna sobie radzić z tego rodzaju trudnościami.

Kivy, jak niegdyś Nicolas Forkel, odrzuca „zmruszałą estetykę uczucia” argumentując, iż przyjęcie tezy zgodnie z którą muzyka jest wyrazem (*Ausdruck*), zobowiązuje nas do przyjęcia, że musi istnieć coś, co jest wyrażane. To jego zdaniem zbyt wysoka cena. Bardziej oszczędny w założeniach wydaje się umiarkowany formalizm, druga składowa część teorii Kivy’ego, którą przedstawia na tle wcześniejszych teorii (Kant, Hanslick, E. Gurney). Filozof przyjmuje, iż podczas słuchania muzyki zachwycamy się nie rozwojem fikcyjnych zdarzeń muzycznych, powiązanych z sobą w ramach muzycznej „logiki” czy „sensu”. Źródłem emocjonalno-estetycznej satysfakcji jest stan równowagi między spełnieniem się oczekiwania kontynuacji danej frazy, tematu itp. przy jednoczesnym spełnieniu oczekiwania mających nastąpić zmian. Muzy-

⁴ Langer, chociaż zgodziłaby się co do prawdziwości tezy o obiektywności znaczeń ekspresywnych muzyki, zachowuje sceptycyzm co do istnienia takich obiektywnych podstaw naszych sądów. Między innymi dlatego, iż znaczenia muzyki nie są, jej zdaniem uchwytne za pomocą języka werbalnego.

⁵ Próbę stworzenia takiego słownika podjął Deryck Cook, w pracy *The Language of Music* London 1959.

⁶ Choć istnieją różnice stanowisk w związku z „odcieniami znaczeniowymi” danego utworu muzycznego czy frazy.

ka absolutna (instrumentalna, pozbawiona tekstu czy oprawy scenicznej) jest strukturą czysto dźwiękową. Nie posiadając treści semantycznej, nie może posiadać reprezentacji emocji. Interesuje nas zatem jedynie ze względu na swoje zmysłowe własności i formę. Nie opowiada historii, nie przedstawia argumentów. Można o niej mówić tylko przez analogię, gdyż jest nieprzetłumaczalna. Kivy słusznie zauważa, że asemantyczność i akonceptualność muzyki wzmagają siłę jej wyrazu.

W kolejnych rozdziałach pracy Kivy przedstawia ostatecznie zrewidowaną wersję stanowiska formalistycznego przekonując, iż doskonale uzupełnia je zaproponowana przez niego teoria ekspresji. Własności emotywnie (smutek) są słyszalnymi własnościami samej muzyki; nie posiadając funkcji semantycznej są one istotowymi własnościami syntaktycznej struktury muzycznej jako takiej. Własności emotywnie funkcjonują na gruncie muzyki absolutnej w rozmaity sposób. Pomagają ustanowić dany wzorzec dźwiękowy jako wzorzec repetycji i kontrastów, nadać muzyczne „ciepło” strukturze muzycznej. Poza poziomem „powierzchni” formy muzycznej mogą funkcjonować na poziomie syntaksy muzycznej i na poziomie struktur głębokich.

W rozdziale siódmym Kivy wyjaśnia, jak to się dzieje, że muzyka porusza nas emocjonalnie. Zaczyna od wyłożenia słabych punktów teorii, zgodnie z którą muzyka porusza nas przez wzbudzenie emocji, których jest wyrazem. Kivy rozpatruje dwie wersje tej teorii ekspresji. Jedną z nich jest koncepcja J. Levinsona, drugą zaś wersja C. Radforda i S. Daviesa, którzy przyjmują, iż radosna muzyka ma tendencję do tego, żeby czynić nas radosnymi, a smutna smutnymi itd. Zręcznie formułuje mocny argument przeciwko tym stanowiskom. Nie wyjaśniają one, jego zdaniem, dlaczego słuchanie muzyki, która wyraża smutek sprawia nam przyjemność. Dlaczego chcemy słuchać muzyki, która nas zasmuca?

Kivy uważa, iż celem muzyki nie jest wzbudzanie w odbiorcach przeżywania treści ekspresyjnych, ale ułatwienie odbiorcy ich odczytania. Wyjaśniając jak to się dzieje, że muzyka jest w stanie nas poruszać, Kivy skłania się ku intuicjom kognitywistycznym⁷, według których emocja posiada swój przedmiot. Argumentacja autora koncentruje się na trzech pojęciach: przedmiotu, przekonania i komponentu uczuciowego. Przekonaniem może być na przykład uznanie *Helicopter Quartet* Stockhause-
na za dzieło doskonałe, uczuciem – ekscytacja, rozradowanie lub entu-

⁷ Jest to stanowisko emotywnego kognitywizmu, zgodnie z którym reakcją na głęboko poruszającą muzykę jest nie tyle stan emocjonalnego poruszenia jej odbiorcy, ile raczej stan (roz)poznania w niej tych emocji, bez konieczności bycia muzycznie poruszonym do ich odczuwania. Kivy uważa, że muzyka wywołuje w nas jedynie *quasi*-emocje takie jak ekscytację, rozradowanie, zdziwienie lub strach z powodu swego piękna.

zjazm, wywoływane pięknem muzyki⁸. Faktycznym więc przedmiotem emocji jest sama muzyka, która porusza nas ze względu na piękno w niej odnajdywane. Kivy mógłby powtórzyć za Kantem, że jedynym celem muzyki jest piękno.

W dalszej części książki Kivy kontynuuje swoją obronę formalizmu, przeprowadzając szczegółową krytyczną analizę poglądów oponentów tej teorii. Formuluje szereg mocnych argumentów wymierzonych przeciwko reprezentacjonistycznej tezie, jakoby muzyka, także absolutna, mogła być zakwalifikowana jako posiadająca treści semantyczne. Autor zaprzecza, by muzyka stanowiła język *sui generis*, by posiadała syntaksę i semantykę. Powołuje się przy tym na argument mówiący, że interpretacje „przedstawieniowe” ignorują fakt, iż muzyka jest pełna dosłownych repetycji. Nawet jeśli założylibyśmy tego rodzaju przedstawieniowy, opisowy charakter muzyki, to bez odpowiedzi pozostaje pytanie, dlaczego muzyka jest ważna również dla osób, które nie przypisują jej żadnej treści opisowej.

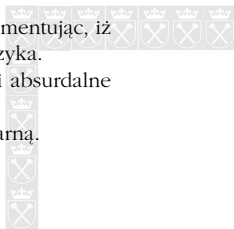
Pomijając pieśń i pozostałe formy niedramatycznej muzyki wokalne, Kivy bierze na warsztat muzykę tekstową, której poświęcone są kolejne, niewątpliwie najlepiej napisane fragmenty książki. Na szczególną uwagę zasługuje tak zwany „problem opery”. W wyniku odkrycia, że struktura emocji wykazuje pewną cykliczność, twórcy operowi postanowili zaadaptować tę własność dla potrzeb gatunku. Próbowano uzgodnić w ramach jednego gatunku formę czysto muzyczną, opartą na serii repetycji i fikcyjny, opowiadający historię, a więc strukturalnie jednokierunkowy, niereprezentatywny dramat⁹, przypominając jak najlepsi kompozytorzy operowi (Monteverdi, Haendel, Mozart, Wagner) znajdowali w swojej twórczości różne – pozbawione jednak ostatecznego rozstrzygnięcia – rozwiązania problemu¹⁰, Kivy zręcznie konstruuje kolejne argumenty na rzecz antynarracyjności muzyki.

Rozdział dziesiąty poświęcony jest analizie pojęcia reprezentacji muzycznej. Autor rozróżnia reprezentację obrazkową i strukturalną. Oba typy mają charakter dodatkowy, nie mogą być postrzegane bez pomocy śpiewanego tekstu, czy znajdującego się u podstaw muzyki programu. Muzyka, jako struktura mająca charakter czysto dźwiękowy, nie może, jak zauważa Kivy, opowiadać historii. Dzięki temu właśnie jest w stanie lepiej, niż czynią to na przykład werbalne formy wyrazu, zbadać „zakamarki rzeczywistości”, do których słowo nie dociera.

⁸ Kivy wspiera tę tezę rozróżnieniem na dobrą i złą smutną muzykę, argumentując, iż dobra smutna muzyka wywołuje silniejsze uczucie smutku niż zła smutna muzyka.

⁹ Jak wiadomo repetycja w zastosowaniu do form narracyjnych przynosi absurdalne efekty.

¹⁰ W XVIII wieku dostrzeżono, iż emocje mogą mieć także strukturę linearną.



Problematyka ontologii dzieła muzycznego oraz próba odpowiedzi na pytanie: „na czym faktycznie polega proces wykonania danego utworu”, zostały w pracy potraktowane z mniejszą uwagą. Po wyjaśnieniu problematyczności pytania: „Czym jest dzieło muzyczne?”, Kivy zastanawia się, jak wykonanie może wykraczać poza zgodność z partyturą. Zdecydowanie odrzuca nominalistyczny pogląd N. Goodmana (dzieło muzyczne jest klasą zgodnych z zapisem nutowym wykonań), a także stanowisko J. Levinsona (utwór muzyczny, choć jest typem abstrakcyjnym, nie może istnieć niezależnie od działalności kompozytora). W efekcie obiera perspektywę platońską, ujmując dzieło sztuki w kategoriach abstrakcyjnych muzycznych wzorców, którym przysługuje uniwersalne, obiektywne i wieczne istnienie. Niewątpliwie takie ujęcie ma poważną zaletę, mianowicie element normatywny świetnie sprawdza się jako idea regulatywna naszej praktyki aksjologicznej.

Zaprezentowana przez Kivy’ego teoria musi jednak poradzić sobie z trudnościami, na które narażona jest każda skrajna postać realizmu. Platonizm angielskiego estetyka ma ugruntowanie analityczne. Kivy przekonuje, iż mimo że typ (dzieło muzyczne) ma charakter autonomiczny i niezmienny (różni kompozytorzy, w różnych czasach i kulturach mogą je skomponować, tj. odkrywać niezależnie od siebie), to jego pierwszy egzemplarz posiada charakter twórczy – dzięki osobistemu piętnu kompozytora, który może stać się zarówno odkrywcą, jak i twórcą. Nie wiadomo jednak, czy tego rodzaju akt twórczy ma więcej wspólnego z innowacją, czy może raczej z inwencją (jak zwykle się myślić o działaniach kompozytora). Czy też polega on po prostu na rejestrowaniu (w formie partytury) tego, co kompozytor „odkrył”, a czego nikt inny wcześniej przed nim nie słyszał?

Kolejna trudność wiąże się ze przyjętym przez brytyjskiego estetyka założeniem, że dzieła muzyczne istnieją na długo przed ich wykonaniem. Posiadające wieczne istnienie dźwiękowe wzorce są odkrywane, a nie tworzone. Tego, kto godzi się na tego rodzaju założenie, nic już nie powstrzymuje od przyjęcia między innymi tego, że także mniej doskonałe utwory, melodie, frazy mają swoje „miejsce” w świecie wiecznych abstraktów. Mający doń dostęp kompozytor po prostu wybierałby określone struktury w zależności od własnych preferencji. Cały paradoks polega jednak na tym, że przy takim potraktowaniu sprawy, postępowanie kompozytora *de facto* nie różniłoby się od komponowania *tout court*. Aby wyeliminować paradokso-geny charakter przedstawionej tu teorii, należałoby podać kryterium rozstrzygające czy dany fragment muzyczny w danej chwili (już) istnieje, czy też nie. Odwołanie się do wyjaśnienia korzystającego z teorii platońskich idei na niewiele się zda, ponieważ ich status sam jest obciążony notoryczną wieloznacznością.

Zwolennik orientacji skrajnie realistycznej ma ponadto kłopot z wyjaśnieniem między innymi tego, jak utwór muzyczny mógłby istnieć bez partytury, notatek, wykonania, nagrań, czy wspomnień na jego temat. Nawet jeśli owym abstraktom przysługuje niezależne istnienie, to przecież dzieła tworzone są przez osoby żyjące w konkretnych czasach i są zależne od charakteru epoki. Pojęcie abstrakcyjnej muzycznej struktury, przyjmowane przez zwolenników stanowiska platońskiego, nie posiada wielkiej mocy eksplanacyjnej. Muzyka Beethovena jest wyrazem myślenia romantycznego. Przypisywanie tej własności owym dźwiękowym uniwersaliom byłoby jednak czystym nonsensem. Wiadomo na przykład, że Brahms w swoich wariacjach na temat Haydna wykorzystuje chorał św. Antoniego. Próbując wyjaśnić ten fakt bardziej skłonni byłibyśmy przyjąć, że kompozytor pewnego dnia usłyszał fragment, frazę czy melodię napisaną przez kogoś innego. Kwalifikowanie wspomnianej własności dzieła Brahmsa jako konsekwencji wglądu „kompozytora” w pewien platoński wzorzec dźwiękowy wydaje się posunięciem jeśli nie ryzykownym, to na pewno mocno nieintuicyjnym. Kivy powinien również choćby spróbować wyjaśnić jak możliwa jest przyczynowa interakcja między owymi abstraktami a odbiorcami takiej muzyki.

Definiując wykonanie danego utworu w kategoriach zgodności z zapisem w partyturze, Kivy przypuszcza atak na filozofię autentycznego wykonania. Nie podaje jednak żadnej, choćby roboczej definicji owej zgodności, zamiast tego zostawia czytelnika z kilkoma konkretnymi przykładami. Nie próbuje również wyjaśnić, jak pogodzić założenie, że dzieła muzyczne są pozbawione własności przyczynowego oddziaływania z przysługującą im dyspozycją do wywoływania w odbiorcach określonych emocji (czy też *quasi-emocji*).

W zakończeniu książki znajdujemy krytykę poglądu Schopenhauera o wyzwalającej mocy muzyki, który zdaniem Kivy’ego oparł swoje wnioskowanie na fałszywych przesłankach. Przyjął on mianowicie, że muzyka dzieli tę własność z innymi sztukami, co wynika z jej cechy przedstawiania (reprezentowania) metafizycznej woli. Z perspektywy formalisty umiarkowanego muzyka absolutna właśnie dlatego może pełnić rolę wyzwalającą, że mając, w przeciwieństwie do innych sztuk, charakter *par excellence* nieprzedstawieniowy, potrafi stworzyć nową niezależną rzeczywistość dźwięków. Jest to, jak powiedziałby Nietzsche, muzyka, która znaczy tylko samą siebie (*sich selbst bedeute*).

Książka Petera Kivy stanowi pozycję wartościową i interesującą z wielu względów. Mimo że nie jest to podręcznik, książka porządnie syntetyzuje historię estetyki muzycznej od Platona do chwili obecnej i może zostać z powodzeniem wykorzystana jako materiał dydaktyczny do zajęć z filozofii muzyki. Napisana w sposób czytelny i zajmujący

stanowi w pełni oryginalny – frapujący odwagą i niestereotypowością sądów, wnikliwością i subtelnością analizy filozoficznej – głos w dyskusji. Sytuując się między postulowaną przez Strawińskiego muzyką rozumianą jako „forma dźwięcząca w ruchu” i Schoenbergowską muzyką jako wyrazem uczuć i idei, Kivy nie waha się formułować zarzutów pod adresem stanowisk, których jest zwolennikiem, również wtedy, gdy nie dysponuje miażdżącymi kontrargumentami.

Można autorowi postawić kilka zarzutów; otóż pomija on poglądy filozofów nienależących do tradycji analitycznej, ogranicza się do tzw. muzyki klasycznej, pomijając muzykę rozrywkową, czy pochodzącą z innych kręgów kulturowych. Niedosyt pozostawia także nieobecność w pracy wielu istotnych dla estetyki muzycznej pytań, między innymi o naturę dźwięku muzycznego, jego percepcji czy muzyki jako procesu dziejącego się w czasie. Również analiza natury emocji mogłaby zostać pogłębiona.

Uwzględniając fakt, iż zakres problemowy rozważań jest wyznaczony przez osobiste zainteresowania autora, jasne jest, że potraktowanie tematu nie może być wyczerpujące. Wydaje się również, że rozstrzygnięcie filozoficznych sporów dotyczących muzyki jest znacznie dalsze niż w przypadku większości innych problemów filozoficznych. Dlatego praca Kivy’ego, choć stanowi, czego autor nie ukrywa, „wprowadzenie z tezą”, jawi się niekoniecznie jako konkluzja, ile raczej jako punkt wyjścia, stymulujący materiał do sformułowania własnej teorii na zadany przez autora temat. Jest to także idealny pretekst dla tych, którzy chcieliby skonfrontować swoje poglądy na muzykę z jednym z najlepiej uzasadnionych stanowisk na gruncie estetyki muzycznej.

Greta Wierzińska – e-mail: siddhartabuddyn@gmail.com

