

ANNA CHEĆKA-GOTKOWICZ

CZY MAMY OBIEKTYWNE PODSTAWY DO ORZEKANIA, CO WYRAŻA MUZYKA?

KONWENCJE ROZPOZNAWANIA ZNACZEŃ EKSPRESYWNYCH
WEDŁUG PETERA KIVY

Niniejsze rozważania dotyczą teorii ekspresji muzycznej w ujęciu Petera Kivy. Autor zestawia teorie siedemnasto-, osiemnastowieczne z poglądami współczesnymi i udowadnia, że emotywny opis muzyki może być zrozumiały zarówno dla laika, jak i muzyka -profesjonalisty. Ta teoria sugeruje, że kryteria ekspresji muzycznej możemy identyfikować z kryteriami ekspresji ludzkich zachowań. Kivy dowodzi, że opis emocji zawartych w muzyce może być równie czytelny jak opis ludzkich zachowań. Amerykański filozof twierdzi, że jego teoria dostarcza obiektywnych podstaw do orzekania o ekspresywności muzyki i do formułowania sądów krytycznych.

Wychowani w kręgu muzyki zachodniej mamy prawo przyjąć założenie, że możliwe jest konwencjonalne rozpoznawanie muzycznych treści afektywnych zawartych w poszczególnych elementach organizacji materiału muzycznego.

Leonard B. Meyer w książce "Emocja i znaczenie w muzyce" stwierdza:

"Tak jak zachowanie komunikatywne wykazuje tendencję do konwencjonalizacji w celu usprawnienia komunikacji tak samo muzyczne komunikowanie nastrojów i uczuć zmierza do standaryzacji. Poszczególne środki muzyczne - figury melodyczne, postępy harmoniczne czy relacje rytmiczne - stają się formułami, które symbolizują kulturowo skodyfikowany nastrój czy uczucie."¹

Podążając tym tropem, możemy postawić tezę o istnieniu ekspresji wpisanej w tekst muzyczny i możliwej do rozpoznania dla tych, którzy umieją odczytać symbole, znaki zawarte w partyturze. Ekspresywność jako intencja zawarta w dziele jest zatem wyzwaniem dla wykonawcy. Kreując swoją interpretację ma on do dyspozycji cały zespół elementów wskazujących kierunek jego muzycznych poszukiwań. Niektóre elementy

¹ Leonard B. Meyer, "O emocji i znaczeniu w muzyce", 1974, s.323

organizacji materiału muzycznego w odpowiednim kontekście same stają się bodźcami wywołującymi reakcję afektywną u odbiorców muzyki. Z pewnością różnimy się pomiędzy sobą sposobem odczuwania “odcieni” tych konotowanych nastrojów. Jednak pomijając te oczywiste różnice pomiędzy subiektywnymi zespołami skojarzeń, prawdopodobnie możemy mówić o standaryzacji środków muzycznego wyrażania emocji i odbioru tychże.

Takiego zdania jest Peter Kivy, autor wielu publikacji z dziedziny estetyki i filozofii muzyki [m. in. “Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience” (1990 r.), “The Fine Art of Repetition” (1993), “Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance” (1995)]. W książce “The Corded Shell - Reflections on Musical Expression” (1980) Kivy podejmuje tematykę ekspresji muzycznej kierowany przeświadczeniem, że większość słownych opisów muzyki pada ofiarą bądź skrajnego subiektywizmu ich autorów przypisujących muzyce swoje własne odczucia, bądź też popada w niezrozumiały ton naukowych wywodów, opartych wyłącznie na formalnej analizie tekstu muzycznego. Autor książki “The Corded Shell” próbuje wykazać, w jakim stopniu możemy mieć obiektywne podstawy orzekania, co wyraża muzyka. Kivy przekonuje i wykonawców ,i słuchaczy , że ekspresywność muzyki może być tak samo czytelna jak ekspresywność zachowań ludzkich. Zanim jednak autor przedstawi w pełni swoją teorię, analizuje teorie swoich poprzedników, w tym wiele teorii XVII i XVIII-wiecznych oraz wydobywa z nich te treści, które w świetle współczesnej filozofii muzyki prezentują się wciąż aktualnie.

Poszukując naturalnych źródeł ekspresji Peter Kivy odwołuje się najpierw do oryginalnej koncepcji XVI-wiecznej, zaproponowanej przez Cameratę Florencką. Jej przedstawiciel, Pietro de Bardi mówił o

“naśladowaniu mowy ludzkiej przez użycie dźwięków”.² Tę koncepcję podjął później cytowany i krytykowany przez P. Kivy Francis Hutcheson w dziele “Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design” z 1725 roku. Twierdził on, co następuje:

1. Muzyka wzbudza u słuchacza dane uczucie poprzez słyszalne podobieństwo do głosu ludzkiego wyrażającego to uczucie;
2. Słuchacz rozpoznaje to podobieństwo i doznaje dzięki niemu uczucia wzbudzanego przez muzykę.

Kivy nie zgadza się z takim poglądem, bowiem według niego celem muzyki nie jest wzbudzanie w słuchaczach współodczuwania treści ekspresywnych poprzez rodzaj empatii.

Różnica pomiędzy stanowiskiem XVIII-wiecznego teoretyka a koncepcją P. Kivy dotyczy natury przekazu emocji: Kivy sądzi, że muzyka nie ma ich wzbudzać, ale raczej pozwolić je odczytać. Kivy twierdzi, że:

1. Muzyka może przedstawiać dane uczucia w takim sensie, w jakim może ona zawierać pewne analogie do charakterystycznych cech głosu ludzkiego to uczucie wyrażającego;
2. Słuchacz odczytuje i identyfikuje te muzyczne znaki, co w rezultacie prowadzi do uświadomienia sobie rodzaju przedstawianego przez muzykę uczucia.

Różnica w powyższych dwu koncepcjach sprowadza się do prawidłowego dostrzeżenia odcieni znaczeniowych czasowników wzbudzać, wywoływać (to arouse) oraz przedstawiać, reprezentować (to represent). Forma przedstawieniowa zakłada potrzebę świadomego rozpoznania symbolizowanych przez nią treści, nie identyfikując się z nimi wcale. Natomiast “wywoływanie” emocji jest bezpośrednią ingerencją w świat

² Peter Kivy, “The Corded Shell”, 1980, s. 19

przeżyć odbiorcy, jest “zarażaniem go” treścią dzieła muzycznego.³ A przecież żaden słuchacz (za wyjątkiem jednostki o masochistycznych skłonnościach) nie chciałby upajać się muzyką wyzwalającą uczucia negatywne, tak często w niej przedstawiane.⁴

Na inne źródła naturalnej ekspresji wskazuje Charles Avison w rozważaniach zawartych w pracy ”An Essay on Musical Expression” (1752). Według niego, muzyka może naśladować nie tylko głos ludzki, śpiew ptaka czy wszelkie inne odgłosy przyrody, ale może wywoływać u poszczególnych osób myślowe asocjacje, skojarzenie z wydarzeniem, miejscem lub osobą, słowem, może odwoływać się do przeszłości i ożywiać ją. Peter Kivy nie zaprzecza istnieniu swoistego mechanizmu stymulowania wspomnień przez muzykę. Podkreśla jednak, że to nie muzyka jest źródłem naszych przeżyć afektywnych, ale raczej wspomnienia przez nią wywoływane. Taka zdolność nie przysługuje wyłącznie muzyce, skoro podobne asocjacje wywołują zapachy, smaki, kolory. Ocena charakteru danego fragmentu muzycznego na podstawie skojarzeń poszczególnych słuchaczy byłaby zatem sprawą skrajnie subiektywną. A skoro tak, to nie mówiłaby wiele o ekspresywności samej muzyki.

Inny, tym razem współczesny nam teoretyk, Wilson Coker w książce “Music and Meaning” (1972) pisze:

³ O zdolności sztuki do “zarażania” odbiorców uczuciami pisał ponad 100 lat po Hutchestonie Lew Tolstoj w rozprawie “Co to jest sztuka?” (1898). Twierdził, że sztuka jest “działalnością ludzką polegającą na tym, że jeden człowiek świadomie za pomocą pewnych znaków zewnętrznych przekazuje innym przeżywane przez siebie uczucia”.

⁴ O obecności “negatywnej emocji” w muzyce piszą także John Hospers w książce “Understanding the Arts” (1982) oraz Jerrold Levinson w eseju “Music and Negative Emotion” (1990). Obaj autorzy twierdzą zgodnie, że negatywna emocja (np. smutek) występuje w muzyce w sposób zdepersonalizowany, w abstrakcyjnej formie, jest to jakby “esencja” danej emocji bez wszelkich jej uwarunkowań i kontekstu. I właśnie pozbawienie kontekstualnych implikacji sprawia, że możemy “degustować” wszelkie emocje przedstawiane przez muzykę, gdyż są one wyizolowane z rzeczywistości.

“Kiedy wykonujemy utwór na scenie lub słuchamy jego wykonania, to pewne układy dźwiękowe i ich ekspresywna charakterystyka wzbudzają w nas przeżycie afektywne i pobudzają reakcję fizjologiczną mobilizując nas np. do walki”.⁵

Byłaby to, wg określeń P. Kivy, reakcja “nie zawsze świadoma”, “instynktowna”, “prymitywna”. Coker nie przedstawia wystarczającego materiału dowodowego, aby z niewątpliwie możliwych do zbadania reakcji organizmu uczynić zadowalający materiał do uzasadniania teorii o istnieniu w muzyce treści ekspresywnych.

Wpływ na odruch psychogalwaniczny, puls, oddech, ciśnienie krwi jest dowodem na pobudzenie emocjonalne wywołane przez muzykę, jednak fizjologia mówi o istnieniu podobnych reakcji także w przypadku innych, wyraźnie “nieemocjonalnych” bodźców.⁶

O wywoływaniu przez muzykę reakcji behawioralnych pisze także cytowany przez P. Kivy Daniel Webb w książce *Observations on the Correspondence between Poetry and Music* (1769): “Zaobserwowałem reakcję dziecka krzyczącego pod wpływem dźwięku trąbki i zasypiającego kilka minut później po usłyszeniu delikatnych dźwięków lutni”.⁷

Kivy, ustosunkowując się do tych obserwacji cytuje Susanne Langer, która zaprzecza, jakoby dziecko obserwowane przez Webb’a miało reagować na “treści ekspresywne”. Reakcja taka dotyczy raczej samych dźwięków i ich cech fizycznych, niż ekspresywności muzyki i spontanicznej odpowiedzi na nią. Innymi słowy, to nie byłaby reakcja afektywna na treść muzyczną, lecz na pojedynczy bodziec dźwiękowy.

⁵ Wilson Coker, “Music and Meaning”: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics (New York: Free Press, 1972), s 149

⁶ Okazuje się, że nie można znaleźć wyraźnego związku między charakterem, lub strukturą danego fragmentu muzycznego a określonymi zmianami fizjologicznymi. Pisze o tym szeroko Leonard B. Meyer w książce “Emocja i znaczenie w muzyce”:

“Te same reakcje pojawiają się niezależnie od tego, czy muzyka jest szybka, czy powolna, podniecająca czy uspakajająca, instrumentalna czy wokalna, klasyczna czy jazzowa”.

L. B. Meyer “Emocja i znaczenie w muzyce”, rozdz: “Reakcje fizjologiczne”

⁷ Daniel Webb, “Observations on the Correspondence between Poetry and Music”, London, 1769, ss 1-2

Inna obserwacja Webb'a, która nie została przez niego wykorzystana do stworzenia spójnej teorii, stanowi dla Petera Kivy istotny etap na drodze ku znalezieniu klucza do rozpoznawania znaczeń ekspresyjnych muzyki. Otóż, Daniel Webb sugeruje, że struktura wewnętrzna przebiegu muzycznego odpowiada strukturze wewnętrznej ludzkich emocji (a raczej strukturze kartezjańskich "esprits animaux" - sił życiowych - pobudzających duszę do działania). Niezależnie od obserwacji Webb'a, do podobnych wniosków doszedł wcześniej Johann Mattheson, który przedstawił i rozwinął je w dziele "Der vollkommene Capellmeister" (1739). Kivy streszcza tę teorię w dwóch stwierdzeniach:

1. Muzyka nie jest bezpośrednim bodźcem dla doznań emocjonalnych;
2. Muzyka zawiera w swej strukturze pewne podobieństwa do dynamiki przebiegu ludzkich reakcji emocjonalnych. W odbiorze muzyki dochodzi do świadomego zinterpretowania zawartości emocjonalnej w niej obecnej.

Mattheson rozwija swoją myśl następująco:

- 1) "radość jest wynikiem ekspansji sił życiowych, stąd w muzyce przedstawiają ją wielkie interwały, duże odległości między dźwiękami
- 2) smutek zdaje się powodować niejako <<skurczenie>> naszego ciała, stąd w muzyce reprezentują go niewielkie odległości między dźwiękami, małe interwały
- 3) (...) nadzieja <<unosi>> nasze siły życiowe, a w muzyce przejawia się wznoszeniem struktury melodycznej; rozpacz zaś, odwrotnie, kojarzy się z opadaniem linii melodycznej; towarzyszą temu odpowiednie zmiany tempa (...)"⁸.

Jest to ważna próba znalezienia odwołania do ekspresji ruchowej. "Mowa ciała" i intonacja głosu znajdują swe odpowiedniki w strukturze

fragmentu muzycznego, który staje się “mapą dźwiękową” naszych ludzkich emocji. Poszukiwanie znaczeń ekspresyjnych w elementach strukturalnych tekstu muzycznego pozwoliłoby ustalić (rzecz jasna, bardzo ogólnie) uniwersalną wymowę utworu, którą trudno odnaleźć w intersubiektywnie nieuchwytnych domniemaniach pojedynczych wykonawców i całego świata odbiorców sztuki.

Oczywiście, “odkrycie” Matthesona nie ogarnia całego potencjalnego bogactwa retoryki muzycznej. Mimo to, jest bliskie wielu filozofom muzyki i teoretykom.

I tak, również Susanne Langer twierdzi, że muzyka oddaje “dynamikę i morfologię uczucia”.⁹ Langer podkreśla, że muzyka ukazując naturę uczuć czyni to “z dokładnością i wiernością, jakiej język nigdy nie osiągnie”. Uczucia przedstawione przez muzykę są jednak niespecyficzne, trudne do precyzyjnego nazwania, bowiem “rzeczywista potęga muzyki polega na tym, że może ona oddawać prawdę życia uczuciowego w sposób, jaki jest niedostępny językowi, ponieważ jej formy znaczące cechuje owa ambiwalencja treści, której słowa mieć nie mogą”.¹⁰

Natomiast Artur Schopenhauer mówi:

“(…) Muzyka nie wyraża tej lub innej określonej uciechy, tego lub innego zmartwienia, bólu lub przerażenia, lub radości, lub wesołości (...), lecz samą uciechę, samo zmartwienie, samo przerażenie, samą radość, samą wesołość (...) niejako in abstracto wyraża to, co w nich istotne bez wszelkich dodatków ,a więc także bez motywów ku temu”.¹¹

Z powyższego cytatu wynika, że Schopenhauer, w przeciwieństwie do Langer, nie odmawia przedstawianym przez muzykę nastrojom słownych desygnatów, choć opowiada się za ich uogólnionym charakterem.

⁸ Hans Lenneberg, “Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music”, *Journal of Music Theory*, II (1958), ss.51-52

⁹ Susanne Langer, “Nowy sens filozofii”, 1976, s.351

¹⁰ tamże, s. 358

¹¹ Artur Schopenhauer, “Świat jako wola i przedstawienie”, 1994 t. I s. 404-408

Peter Kivy natomiast sądzi, że musi istnieć ogólna zgodność, co do treści desygnowanych przez muzykę. Tę ogólną zgodność zapewniłaby powszechnie przyjęta zasada znaczeniowa oraz intersubiektywne kryteria jej stosowania przez wykonawców i odbiorców muzyki.

Chociaż w muzyce dźwięki nie posiadają słownikowych znaczeń, to na ogół spieramy się tylko co do “odcieni znaczeniowych” danego utworu muzycznego, pojedynczego zdania, frazy czy motywu, natomiast jesteśmy zasadniczo zgodni, czy coś jest “czarne” czy “białe”. Kivy dodaje, że jego poszukiwania obiektywnych kryteriów tego, co wyraża muzyka dotyczą właśnie ogólnej zgodności co do natury nastrojów i uczuć obecnych w muzyce, nie zaś subtelnych rozróżnień pomiędzy subiektywnie percypowanymi ich odcieniami. Umiejętność czytania znaczeń ekspresyjnych zależy od istniejących konwencji, niepisanych reguł przyjętych przez wykonawców i odbiorców muzyki.

Sam fakt, że muzyka nie jest językiem podobnym do systemów werbalnych nie musi oznaczać, że nie jest ona ekspresją możliwych do nazwania emocji.

Jak zauważa Schopenhauer, “ogólność [muzyki] nie jest w żadnym razie pustą ogólnością (...) Muzyka wypowiada się w najogólniejszym języku i specyficznym materiale, mianowicie w samych tylko dźwiękach, w sposób najbardziej określony”.¹²

Warto przytoczyć w tym miejscu słowa Feliksa Mendelssohna Bartholdy’ego, który tak oto mówi o swoich “Pieśniach bez słów”: “To, co wyraża muzyka, którą kocham, to myśli nie zbyt nieokreślone, aby je ująć w słowa, ale zbyt określone.”¹³ Prawdopodobnie, słowa oddają więcej

¹² tamże, t. II, s. 646

¹³ Feliks Mendelssohn Bartholdy, “Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847”, 1864, s.337-338, cytuję za: Krzysztof Guczalski “Znaczenie muzyki - znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer” - praca doktorska, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Filozofii, Kraków 1997

aspektów zewnętrznych zjawisk, niż to czyni muzyka, jednak właśnie ona, według słów Schopenhauera “oddaje samo jądro, które poprzedza wszelki kształt”.

Kivy nie ogranicza się do “czystej” muzyki instrumentalnej, lecz nawiązuje także do muzyki wokalne, do której często odnoszą się analizowane przez niego teorie ekspresji. Porusza między innymi zagadnienie dopasowania tekstu do muzyki, nie czyniąc bynajmniej z muzyki “sługi słowa”. Oznacza to, że Kivy traktuje warstwę instrumentalną jako niezależny nośnik ekspresji, mimo, że tak często mamy wrażenie, że słowo ją dookreśla.

Po krytycznej analizie przedstawionych przez Petera Kivy dawnych i nowszych teorii znaczeń ekspresyjnych, możemy zająć się koncepcją rozpoznawania znaczeń ekspresyjnych samego autora książki “The Corded Shell”.

Peter Kivy rozpoczyna swoje rozważania od wprowadzenia następującego rozróżnienia:

{a} to express (an emotion or mood) ≠ {b} to be expressive (of an emotion or mood)

Określenie {a} pojawia się często w krytycznych opisach muzyki, traktujących tę jako bezpośrednią manifestację nastroju, uczucia, niejako przypisywanego samemu utworowi, co ilustruje sąd: “Utwór W jest smutny.” To sugeruje, że jest przezeń sygnalizowany stan duchowy czy osobiste przeżycia kompozytora albo wykonawcy.

Tymczasem, wiele utworów uznawanych za smutne czy mroczne powstawało w beztróskich momentach życia kompozytorów, o czym powiadają nas biografie . Kivy nie zaprzecza, że muzyka może wyrażać

czasem konkretny, osobiście doświadczony stan emocjonalny kompozytora / wykonawcy, co jednak nie może stać się uproszczeniem obejmującym wszelkie oblicza ekspresywności. Dlatego też Kivy proponuje przyjęcie drugiego określenia - odpowiadającego “demokratycznym sądom” oceniającym zawartość emocjonalną dzieła muzycznego:

{b} “to be expressive of...” odnosi się do sposobu wyrażania przez muzykę jakiegoś nastroju, uczucia w oderwaniu od jego rzeczywistej przyczyny, od całego kontekstu jego powstania, a więc uczucia “w ogóle”. Zamiast opisać utwór słowami “utwór W jest smutny” mówimy raczej “utwór W wyraża smutek” (*jakiś* smutek).

Tak rozumiany nastrój czy uczucie obecne jest w muzyce w formie przedstawieniowej, ikonicznej. Przedstawienie nastroju lub uczucia nie wymaga od kompozytora / wykonawcy rzeczywistego ich odczuwania, są to bowiem treści emocjonalne w formie abstrakcyjnej.

Pora zapytać o te elementy dzieła muzycznego, które odpowiadają za przedstawienie treści emocjonalnej. Chromatyka, tryb mollowy, alteracje często bezapelacyjnie uznajemy za elementy kodujące nastrój smutku. Nie znaczy to jednak, że przykładowo, tryb mollowy sam w sobie wyraża smutek. On kojarzy nam się ze smutkiem poprzez kulturowo usankcjonowane konwencje jego odbioru. Te konwencje nie wynikają tylko z przyzwyczajień i nawyków skojarzeniowych, lecz także z faktycznych “właściwości strukturalnych” danego elementu organizacji materiału muzycznego. Według Petera Kivy, oznacza to, że właśnie w strukturze danego bodźca muzycznego, w jego “rysunku”, konturze, tkwi pokrewieństwo z desygnowanym przezeń nastrojem. To pokrewieństwo stosunkowo łatwo zauważyć analizując własności rytmiczne danego utworu muzycznego. Rytm raczej spontanicznie kojarzymy z ruchem, także z ruchem ciała. Rytmika odpowiada bezpośrednio

za to, co nazywamy “duchem”, “charakterem” utworu i łatwo nam widzieć w nim podobieństwo do “mowy ciała”.

Mniej jednoznacznie przedstawia się kwestia czytelności nastrojów desygnowanych przez relacje harmoniczne czy pochody melodyczne. Kivy, podobnie jak wspomniany już wcześniej Leonard B. Meyer, szuka zabarwienia znaczeniowego struktur harmonicznycch nie tyle we własnościach pojedynczej figury, lecz raczej we własnościach tej figury w kontekście zjawisk występujących w jej sąsiedztwie.



Dla przykładu, akord zmniejszony bywa kojarzony ze stanem swoistego niepokoju dzięki kontekstowi w jakim zwykle występuje. W tradycji muzycznej był zawsze akordem “aktywnym”, zmierzającym wyraźnie w jakimś kierunku, akordem prowadzącym.

Zakończenie kadencji tym akordem wprowadziłoby uczucie niedopowiedzenia, przerwanie wypowiedzi. Z czego wynika jego niepokojąca wieloznaczność? W tym miejscu należy wskazać na dwa wyróżniane przez Petera Kivy rodzaje oddziaływania ekspresywnego. Pierwszy z nich to “oddziaływanie poprzez kontur” (contour model), czyli poprzez własności strukturalne bodźca i ich pokrewieństwo ze strukturą emocji ludzkiej (lub do kartezjańskich esprits animaux, jak chcieli Webb i Mattheson), a drugi rodzaj, to “oddziaływanie poprzez konwencję” (convention model), a więc poprzez zwyczajowe kojarzenie bodźca z desygnatem emocjonalnym.

Analizowany przez nas akord zmniejszony nie przedstawia takiego zespołu cech, które nadałyby mu znaczenie dzięki samej strukturze (contour

model), jednak stanowiąc część muzycznego zdania zmienia jego kontur. O ile sam w sobie nie jest “pełen niepokoju”, to jako akord aktywny, poprzez swoją wieloznaczność, w odpowiednim kontekście nadaje przebiegowi harmonicznemu charakter “pełen niepokoju”. Oczywiście, akord zmniejszony odczytujemy jako “niepokojący” także dzięki konwencji, skojarzeniom utrwalonym społecznie, jednak ta konwencja opiera się na znaczeniu tego akordu w konturze przebiegu harmonicznego.

O roli akordu zmniejszonego mówi także Leonard B. Meyer, który podkreśla jego wieloznaczność wywodzącą się stąd, że akord ten “może łatwo przejść do nowych, czasem odległych sfer tonalnych.”

Podobnie, odcinki chromatyczne o dłuższym czasie trwania “modyfikują i opóźniają oczekiwane następstwa diatoniczne, (...) stają się wieloznaczne zacierając poczucie centrum tonalnego (...) Wieloznaczność daje poczucie zawieszenia i niepewności, które stanowią silny czynnik kształtowania przeżycia afektywnego.”¹⁴. Peter Kivy przypisuje afektywną rolę także elementom ornamentacyjnym, szczególnie zaś dysonującej nucie ozdobnej- appoggiaturze . Płaczliwość appoggiatury wywodzi się od naturalnej ekspresji głosu ludzkiego sygnalizującego ból poprzez jęk i zawodzenie. Tym samym, stała się ona konwencją wyrażania bólu, żalu, rozpacz.

Kivy podsumowuje powyższe obserwacje następująco:

“Wydaje się, że w tradycji muzycznej utrwały się takie środki wyrazu, które odczytujemy w pojedynczych elementach organizacji materiału muzycznego.

1) Niektóre z nich odpowiadają ekspresywnym zachowaniom ludzkim, tak jak opadająca linia melodyczna i płaczliwa appoggiatura kojarząca się z rozpaczą i rezygnacją obecną w ruchach ciała i melodyce głosu.

2) Inne, choć same w sobie nie są nośnikami emocji (jak akord zmniejszony), stają się nim w odpowiednim kontekście

3) Jeszcze inne, są zwyczajowo postrzegane jako nośniki ekspresji, np.: pochody chromatyczne

4) Niektóre z nich, jako ogólne zjawiska, takie jak tonalność, tryby durowy i mollowy, wiążą się z podstawową odpowiedzią afektywną na słyszany bodziec muzyczny.

¹⁴ Leonard B. Meyer: “Emocja i znaczenie w muzyce”, 1974, s.268

Nie upodabniają się wcale do ekspresywnego zachowania, lecz mimo to są konwencjonalnie przypisywane różnym jego przejawom.”¹⁵

Powstaje wreszcie pytanie: czy ekspresja poprzez kontur (contour model) i konwencję (convention model) stanowią taki środek przekazu emocji, który gwarantuje obiektywne podstawy orzekania, co wyraża muzyka?

Autor książki “The Corded Shell” przyznaje, że przywykliśmy rozpoznawać ekspresywność muzyki dzięki “kolektywnym skojarzeniom” (co odpowiada modelowi ekspresji poprzez konwencję) i sądzymy, że właśnie te społeczne nawyki stwarzają barierę kulturową między nami, a muzyką innych społeczności (np. muzyką Wschodu). Słuchając muzyki indyjskiej, przeciętny odbiorca percypuje raczej układy dźwięków, które kojarzą mu się z konkretnymi emocjami, o ile w jakiś sposób odpowiadają znanym mu konwencjom. Jednak odczytuje znaczenia tej muzyki według własnych kryteriów. Podobnie słuchacz “wychowany” na muzyce indyjskiej, przyzwyczajony do słyszenia ćwierćtonami, nie rozpozna w muzyce zachodniej “zwiastuna smutku” ukrytego pod postacią interwału tercji małej, odpowiadającej za tożsamość akordu mollowego.

I tu właśnie Kivy zauważa, że słuchacza Wschodu i Zachodu dzielą nie tyle konwencje odczytywania emocji, ale raczej same środki techniczne, którymi te konwencje się posługują. Środki techniczne zaś składają się na kontur danego bodźca dźwiękowego. Kontur w muzyce zachodniej stanowi wektor horyzontalnych i wertykalnych układów dźwięków, podczas gdy w muzyce Indii kontur osiąga się wyłącznie poprzez układy wertykalne. Dlatego też to, co “ucho wschodnie” słyszy niejako z przyzwyczajenia, dla

¹⁵ Peter Kivy, “The Corded Shell”, 1980, s.83

“ucha zachodniego” jest obcym symbolem. Przedstawiciele różnych kultur dzieli głównie nieznamość symboliki ukrytej w strukturach figur i środkach muzycznego wyrazu. Nie znaczy to wcale, że jako słuchacze różnimy się sposobem odczuwania muzyki. Mimo różnych środków technicznych, w różnych kulturach kodowane są te same, ludzkie emocje.

Kivy pyta, na ile kojarzenie strukturalnych własności danego elementu organizacji materiału muzycznego z nastrojem opiera się na obiektywnych danych? Otóż na tyle, mówi dalej Kivy, na ile nazywanie stanów emocjonalnych w życiu codziennym może opierać się na obiektywnych podstawach. Widząc, że ktoś płacze, a jego twarz jest skurczona w bolesnym grymasie, możemy z dużą dozą prawdopodobieństwa stwierdzić, że jest on smutny. Spełnione są bowiem widoczne dla nas kryteria smutku oraz łatwo nam zaobserwować symptomy smutku (zgodnie z rozróżnieniem Wittgensteinowskim). Na podstawie symptomów nie możemy niczego wiedzieć na pewno, podobnie kryteria mogą nam pasować do obrazu zewnętrznego, który jednak nie musi mówić nam wszystkiego o rzeczywistym stanie rzeczy. Skoro badany fragment muzyczny wykazuje symptomy danego nastroju X, widziane w konturze linii melodycznej i struktury harmoniczej, dynamicznej, rytmicznej etc., a cechy te odpowiadają znanym nam kryteriom rozpoznawania nastroju X, to możemy na tej podstawie wyrazić sąd:

“Utwór W wyraża X” (np.: “Intermezzo b-moll op.117 Brahmsa wyraża smutek”).

Natomiast sąd: “Utwór W jest X” (np.: “Intermezzo b-moll op.117 Brahmsa jest smutne”) jest sądem, którego prawdziwość trudno zweryfikować (podobnie jak trudno mieć pewność, czy czyjaś smutna mina oznacza rzeczywisty smutek). Kivy zastosował dla powyższych uwag

wprowadzone już przez siebie wcześniej rozróżnienie: *to express* ≠ *to be expressive of*.

Dzięki prawidłowemu wnioskowaniu możemy przyporządkować zaobserwowane cechy do danego nastroju, gdyż wiemy, że te cechy na ogół oznaczają nastrój X. Zasadniczo zgadzamy się co do rodzaju nastroju wyrażanego przez cudze zachowanie (w pewnym stopniu ogólności). Podobnie, dzięki powszechnie znanym kryteriom możemy orzec, co wyraża muzyka. Zwykły odbiorca, dzięki przyzwyczajeniom słuchowym rozróżnia wyznaczniki nastroju niejako odruchowo. Gwarantuje nam to zdolność człowieka do rozróżniania emocji “w ogóle” i przyporządkowywanie im właściwych znaczeń.

Teoria ekspresji Petera Kivy przybliży muzykę życiu. Pokazuje bowiem, że chcemy słyszeć muzykę “po ludzku”, co według autora wynika z ogólnej tendencji do “ożywiania artefaktów”. Kivy powołuje się na Richarda Wollheima, który w książce *Art and its Objects* twierdzi, że percypując sztukę chcemy w jej elementach zobaczyć najpierw wzór, znak jako nośnik “cech żywych”, aby potem dostrzec w nich znaczenie ekspresywne.¹⁶ Oczywiście, dla sceptyka nie jest to argument przemawiający “za” obecnością ekspresji naturalnej w dziele, a raczej dowód na przypisywanie sztuce znaczeń na podstawie osobistych urojeń.

Jednak nie sposób myśleć o treściach ekspresywnych w zupełnym oderwaniu od subiektywnych odczuć osób obcujących z muzyką. Problem ten dotyczy w szczególności sposób artystów - wykonawców interpretujących dzieło muzyczne.

Zadaniem muzyka - wykonawcy jest bowiem podporządkowanie subiektywnej wizji utworu ekspresywnym znaczeniom wyznaczanym przez partyturę i obecne w niej wskazówki co do wykonania. Konflikt pomiędzy

swobodą interpretacyjną a wiernością partyturze stanowi sedno licznych sporów w świecie muzycznym. Słuchacz ma prawo oczekiwać od wykonawcy rzetelnego przekazu intencji kompozytorskich zawartych w tekście nutowym. Na ogół jednak słuchacz czeka na interpretację niepowtarzalną, nowatorską, czasem zaskakującą. Wykonawca w imię słusznej walki o swobodę wypowiedzi artystycznej, chce, poprzez akt interpretacji, ujawnić siebie. Koncepcja Petera Kivy, dotycząc problemu uniwersalizmu muzycznego przesłania, stanowi pomocny materiał w próbach ustalenia relacji między świadomym, ukierunkowanym dążeniem do swobody interpretacyjnej, a wiernością wobec treści ekspresywnych zawartych w partyturze.

BIBLIOGRAFIA

- Coker W. *Music and Meaning* New York-London, The Free Press 1972.
- Dziemidok B. *Sztuka, Emocje, Wartości* Warszawa, Wyd. Fundacji dla Instytutu Kultury 1992.
- Guczalski K. *Znaczenie muzyki - znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer* Kraków, Wyd. UJ 1997.
- Hospers J. *Understanding the Arts* Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1982.
- Hutcheson F. *Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony* 1725; *Inquiry...* wyd. współczesne, P. Kivy (ed.) The Hague 1973.
- Ingarden R. "Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości" w: *Studia z estetyki* t. 2, Warszawa, PWN 1958.
- Kivy P. *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression* Princeton U.P. 1980.
- Kivy P. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance* N.Y-London, Ithaca 1995.
- Langer S.K. *Philosophy in a New Key* Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, 1942;
Nowy sens filozofii A. Bogucka (tł.) Warszawa, PIW 1975.
- Langer S.K. *Feeling and Form* New York, Charles Scribner's Sons 1953.
- Langer S.K. *Problems of Art* London, Routledge and Kegan Paul 1957.
- Lenneberg H. "Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music" *Journal Of Music Theory* II(1958), s. ??
- Mendelssohn-Bartholdy F. *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847* Leipzig: Hermann Mendelssohn ????
- Meyer L. *Emocja i znaczenie w muzyce* A. Buchner i K. Berger (tł.) Kraków, PWM 1974.
- Piotrowski M. "Ekspresja artystyczna" w: *Poznanie i wartości estetyczne* Gdańsk, Wyd. UG 1994 s. 29-48.
- Schopenhauer A. *Świat jako wola i przedstawienie* t. I, J. Garewicz (tł.) Warszawa, PWN 1994.
- Wollheim R. *Art and its Objects. An Introduction to Aesthetics* New York, Harper and Row, 1968.
- Webb D. *The Observations on the Correspondence between Poetry and Music* London 1769.

¹⁶ Richard Wollheim, "Art and its Objects. An Introduction to Aesthetics", 1968, s.28, cyt. przez P. Kivy: "The Corded Shell", s. 59

The following considerations concern Peter Kivy's theory of musical expressiveness. Kivy integrates seventeenth and eighteenth – century theories with recent ones and he shows how emotive description of music may be intelligible both for a layperson and for a musical scholar. This theory suggests that criteria of musical expressiveness can be identified with those of human expression. Kivy proves that emotive description of music can be understood as clearly as emotive depiction of human behaviour. American philosopher concludes, that his theory provides universal grounds for the emotive description and criticism of music.

Anna Chęćka-Gotkowicz: Anna.Checka@gdansk.agora.pl