KWARTALNIK FILOZOFICZNY
T. XLIII, Z. 1, 2015
PL ISSN 1230-4050

ANNA BROŻEK
(Warszawa)

PIĘĆ NIEPOROZUMIEŃ DOTYCZĄCYCH ROZUMIENIA MUZYKI[1]

Muzyka wydaje się jej odbiorcom, nie tylko laikom, wielką tajemnicą: często nie wiemy, dlaczego utwory muzyczne tak silnie na nas oddziałują. Chcemy przy tym muzykę nie tylko słyszeć, lecz także rozumieć. Rozumieniu muzyki poświęcają w związku z tym wiele miejsca zarówno teoretycy muzyki i muzykologowie – jak też filozofowie muzyki.

Są różne style filozoficzne i różne zadania przedstawiciele tych stylów sobie stawiają. Bliska mi jest tradycja filozoficzna, w której widzi się zadanie filozofa w rozbiorze i rozjaśnianiu pojęć, twierdzeń i argumentacji, a tym samym usuwaniu źródeł jałowych sporów i teoretycznych nieporozumień. Dlatego stawiam sobie tu za cel wyjaśnienie kilku nieporozumień związanych z... rozumieniem muzyki.

1. CZYM JEST DOŚWIADCZANIE MUZYKI?

Jednym z centralnych zagadnień niedawno wydanej książki *Ucho i umysł* Anny Chęćki-Gotkowicz (słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2012) jest doświadczanie muzyki. Autorka podejmuje to zagadnienie „z per-

[1] Kilka lat temu wraz z J. Jadackim opublikowaliśmy artykuł *O rozumieniu utworu muzycznego* ([w:] I. Trzcieniecka-Schneider, E. Żarnecka-Biały (red.), *Informacja – perswazja – logika* [*Dialogikon* vol. XIII], Kraków, Wydawnictwo UJ, s. 11–22. Lektura książki *Ucho i umysł* zwróciła moją uwagę na kilka spraw związanych z rozumieniem muzyki, których wcześniej nie dostrzegałam. Tym właśnie sprawom poświęcony jest niniejszy tekst. Tytułem nawiązuję zaś do artykułu J. Jadackiego *Nieporozumienia wokół rozumienia*, *Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria*, R. VII/1998 nr 3 s. 11–20.

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015

spektywy egzystencjalnej", a za cel stawia sobie „obronę [jego] demokratycznego charakteru". Samo pojęcie doświadczania muzyki pozostaje jednak dość tajemnicze. Nie wiadomo np. do końca, jak doświadczanie muzyki ma się do jej słuchania z jednej – i rozumienia z drugiej strony.[2] Nie jest jasne, czy chodzi o ogół procesów psychofizycznych, które dokonują się w człowieku słuchającym muzyki, czy też o jakichś ich dobór.

O jakie mianowicie procesy mogłoby chodzić?

Załóżmy, że pewna osoba (uważnie) słucha jakiegoś utworu muzycznego. W ciele tej osoby, po pierwsze, zachodzi pewien proces fizyczny: poprzez dźwięki rozumiane fizykalnie, jako rozchodzące się w powietrzu fale akustyczne, pobudzony zostaje jej narząd słuchu,[3] z którego odpowiednie impulsy przekazywane są do mózgu. Po drugie, temu procesowi fizycznemu towarzyszą pewne procesy psychiczne: w polu naszej świadomości pojawiają się rozumiane fenomenalnie dźwięki. „Słyszeniem" nazwać przy tym można zarówno sam wspomniany proces fizyczny, sam wspomniany proces psychiczny, jak i sumę tych dwóch procesów. Dla ścisłości – można mówić odpowiednio o słyszeniu w sensie fizycznym, w sensie psychicznym i w sensie psychofizycznym.

Słyszenie w sensie psychofizycznym jest źródłem pewnych dalszych dokonujących się w nas procesów. W obrębie naszej świadomości mogą pod wpływem słuchania muzyki pojawić się pewne wyobrażenia (przedstawienia) – słuchowe, lecz także wzrokowe, a może także zapachowe i smakowe. Muzyka wywołuje w nas także – co ważne – pewne procesy lub stany emocjonalne oraz pewne procesy lub stany in-

---

[2] Oto cytaty, które te relacje mają przybliżać, ale jej wystarczająco nie eksplikują: „Związek pomiędzy doświadczeniem a różnymi formami rozumienia muzyki symbolizują – obecne w tytule książki – ucho i umysł" (s. 27); „Tym, co w spotkaniu z utworem muzycznym może być poznane przez umysł, jest konstrukcja utworu (choć i ją także trzeba odkodować). Lecz „migotanie znaczących" nie ujawni się odbiorcy wraz z rozkodowaną strukturą dzieła.

Skrywa się także w pojedynczych działających na ucho dźwiękach" (s. 222), „Niewinny słuchacz nie jest pozbawiony doświadczenia podobnej przemiany, w której modus myślenia ustępuje miejsca modusowi słyszenia" (s. 266). Autorka w następujący sposób ujmuje relację między doświadczeniem muzyki a Ingardenowskim przeżyciem estetycznym: „Wnioski są proste: przeżycie estetyczne może, lecz nie musi być częścią doświadczenia muzyki, ponieważ to drugie wykracza poza cele czysto estetyczne" (s. 16).

[3] Autorka słusznie zwraca uwagę, że fale akustyczne, jak zapewne i inne fale w naszym otoczeniu, oddziałują nie tylko na nasze uszy, ale na całe nasze ciało.

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015

telektualne (przekonania, rozumowania). Co ciekawe, o ile rozumiane fenomenalnie emocje zdają się mieć odpowiedniki fizjologiczne (emocje «przejawiają się» w naszych ciałach), o tyle procesy intelektualne – (chyba) nie, w każdym razie nie poza mózgiem. O ile radości, smutkowi czy strachowi towarzyszą często zmiany w rytmie naszego serca, w składzie i ciśnieniu tętniczym krwi *etc*. – o tyle zjawisk «czysto» intelektualnych z takimi fizjologicznymi procesami się na ogół nie wiąże[4].

Chociaż procesy emocjonalne i intelektualne są niekiedy tak ściśle ze sobą powiązane, że nie jesteśmy w stanie wyraźnie ich w sobie oddzielić, to odróżnienia powyższe pozwalają w każdym razie na zarysowanie opozycji między dwoma typami słuchania muzyki: (czysto) emocjonalnym i intelektualnym. Wydaje się, że to właśnie reakcja emocjonalna jest według Chęćki-Gotkowicz istotnym składnikiem tzw. doświadczania muzyki, podczas gdy reakcja intelektualna – takim składnikiem nie jest. Proces słyszenia jest zarówno dla reakcji emocjonalnej, jak i dla reakcji intelektualnej, pewnym «dostarczycielem materiału». Ze względu na fizyczny komponent słyszenia i procesów emocjonalnych – narzuca się, że są one w pewnym sensie bliżej powiązane niż np. słyszenie i procesy intelektualne.

Często zwraca się uwagę na to, że procesy intelektualne «osłabiają» czy wręcz «zaburzają» pewne reakcje emocjonalne. Za przykład takiego «osłabienia» uważa się intelektualną reakcję na muzykę, która ma w nas «neutralizować» emocje. Istotnie bywa tak, że refleksja intelektualna «niszczy» żywą, emocjonalną reakcję na bodźce zmysłowe. Zauważmy jednak, że źródłem emocji mogą być nie tylko wrażenia, np. wrażenia dźwiękowe, lecz także przekonania i rozumowania. Tym, co wywołuje w nas emocje, może być np. przekonanie dotyczące kunsztowności dzieła, zdobyte w drodze jego analizy. „Kyrie" z *Requiem* Romana Maciejewskiego porusza nas emocjonalnie samym swoim brzmieniem. Porusza nas jednak inaczej, jeśli ponadto wiemy, że jest to podwójna fuga, i jeśli zdajemy sobie sprawę z tego, jak trudno jest taką fugę skomponować, a ponadto jeśli znamy kontekst powstania i przesłanie ideowe dzieła.

Gdy mówimy o rozumieniu czegoś – w tym o rozumieniu muzyki – mamy na myśli efekt pewnych procesów intelektualnych. „Słuchać

[4] Posługiwanie się – z powodzeniem – wykrywaczami kłamstwa mogłoby sugerować, że jest inaczej; należy jednak pamiętać, że rejestrują one co najwyżej, czy to, co ktoś mówi, istotnie wyraża przekonania mówiącego – ale nie pozwala zidentyfikować treści owych przekonań.

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015

muzyki ze zrozumieniem" („rozumiejąco") – to, zdaje się, słuchać i jednocześnie za pomocą pewnych procesów intelektualnych osiągać pewną wiedzę na temat słuchanej muzyki. Jak się ma rozumienie utworu do reakcji emocjonalnej na ten utwór? Temu zagadnieniu trzeba przyjrzeć się bliżej.

2. CZY ROZUMIENIE MUZYKI JEST «DEMOKRATYCZNE»?

Przyjrzyjmy się więc bliżej pojęciu rozumienia muzyki. Wydaje się, że jedna z dopuszczalnych parafraz tezy bronionej w książce Chęćki-Gotkowicz jest następująca: „Każdy człowiek jest zdolny rozumieć muzykę", czy też „Do rozumienia muzyki nie jest niezbędne wykształcenie muzyczne".

Tego rodzaju tezy wymagają komentarza.

Termin „rozumieć muzykę", czy, w ogólności, „rozumieć *x*-a", jest wieloznaczny[5]. Załóżmy, że ktoś wypowiada do kogoś zdanie „Jan pięknie gra na fortepianie". Rozumie to zdanie *strukturalnie* ten, kto wie, jak to zdanie jest zbudowane. Rozumie to zdanie *semantycznie* ten, kto wie, do jakiego stanu rzeczy to zdanie się odnosi. Rozumie to zdanie *ekspresyjnie* (*resp. komunikacyjnie*) ten, kto wie, jakie przeżycie to zdanie wyraża – że np. wyraża czyjeś przekonanie, iż wspomniana sytuacja zachodzi. Rozumie to zdanie *ewokatywnie* ten, w kim zdanie to wzbudza takie a nie inne przeżycia[6].

Czy analogicznie jest z rozumieniem muzyki? Przyjmijmy na próbę, że tak. Rozumieć jakiś utwór muzyczny lub pewien jego fragment można na wszystkie powyższe sposoby. Na przykład zagrany przez orkiestrę motyw tristanowski rozumie *strukturalnie* ten, kto wie, z jakich (horyzontalnych lub wertykalnych) części ten motyw się składa; rozumie go *semantycznie* ten, kto wie, że motyw ten został konwencjonalnie przyporządkowany postaci Tristana; rozumie go *ekspresyjnie* ten, kto wie, czy w każdym razie domyśla się, jakie przeżycia ten mo-

[5] Wolno też tę sprawę postawić inaczej – mianowicie przyjąć, że jest tylko jedno pojęcie rozumienia, mianowicie rozumieć – to tyle, co znać sens, za to wiele odmian owego sensu. Różnie zresztą wolno te odmiany rozumienia (i sensu) nazywać; zastosowana tu terminologia jest tylko pewną propozycją. W tej sprawie zob. J. Jadacki, *O rozumieniu. Z filozoficznych podstaw semiotyki*, Warszawa 1989, Wydawnictwa UW.

[6] Sprawą do odrębnej analizy jest to, czy ewokację w ogóle można uznać za funkcję semiotyczną, jak niektórzy autorzy czynią. Do sprawy tej powrócę niżej.

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015

tyw wyraża; rozumie go *ewokatywnie* ten, w kim ten motyw wzbudza takie a nie inne przeżycia[7].

Analogia powyższa w kilku miejscach jest trafna, ale są miejsca, w których «kuleje». Przyjrzyjmy się jej ogniwom po kolei.

Zacznijmy od rozumienia strukturalnego. W zależności od przyjętej siatki pojęciowej zdanie „Jan pięknie gra na fortepianie" rozczłonkujemy różnie. Jeden powie, że zdanie to zbudowane jest z podmiotu „Jan", orzeczenia „gra", okolicznika „pięknie" i dopełnienia „na fortepianie"; inny – że z funktora zdaniotwórczego „gra na", superfunktora „pięknie" oraz dwóch nazw: „Jan" i „fortepian". Podobnie jest z utworami muzycznymi. Różnie się je rozczłonkowuje, w zależności od przyjętej metody analizy i, dodajmy, wyjściowej hipotezy co do rozczłonkowywania formy. Niektóre rozczłonkowania utworów narzucają się w sposób naturalny ze względu na występujące w muzyce «cezury», inne jednak uchwyci tylko ktoś, kto zna teoretycznomuzyczną siatkę pojęciową

Przyjrzyjmy się teraz rozumieniu semantycznemu. Istotą tego rozumienia – mówiąc w uproszczeniu – jest to, że odsyła ono od znaków językowych do elementów rzeczywistości (względem języka, do którego te znaki należą) pozajęzykowej, które tym znakom są konwencjonalnie przyporządkowane. Dla języka naturalnego ten typ rozumienia ma wagę zasadniczą, gdyż – w pewnym sensie – pozostałe typy rozumienia są na nim oparte.[8] Tymczasem w utworach muzycznych, jeśli w ogóle ten typ sensu i rozumienia występuje, to niezwykle rzadko: tylko w niewielu z nich mamy do czynienia z przypisanymi konwencjonalnie znaczeniami (np. figury retoryczne lub motywy przewodnie).

Rozważmy z kolei rozumienie ekspresyjne. W wypadku wypowiedzi językowych, w każdym razie co najmniej niektórych, jest coś w rodzaju «właściwego» rozumienia ekspresyjnego, gdyż pewne typy

---

[7] Powiedzieć trzeba od razu, że nie tylko Chęćka-Gotkowicz, lecz i wiele innych autorów wyróżnia szczególnie emocjonalny wymiar muzycznego sensu i muzycznego rozumienia. O wymiarze tym tak pisze W. Stróżewski: „Tylko w muzyce niektóre jakości, zwane niekiedy emocjonalnymi, dochodzą do swej czystej, niezwiązanej z żadnymi konkretnymi wyobrażeniami, postaci. Tylko w niej samej mamy do czynienia z miłością samą, z patetycznością i jej odmianami, z dramatycznością, wdziękiem, brutalnością, rozpaczą, z tragizmem i komizmem, radością i smutkiem" (W. Stróżewski, *Wokół piękna*, Universitas 2002, s. 275).

[8] Por. w tej sprawie A. Brożek, *Komunikacja a reprezentacja* [w:] red. R. Kleszcz, *Widnokrąg analityczny. Księga dedykowana profesorowi Adamowi Nowaczykowi dla uczczenia jego dorobku naukowego*, red. R. Kleszcz Łódź 2009, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 133–146.

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015

wypowiedzi wyrażają zasadniczo pewien typ przeżyć. Chodzi tu w szczególności o to, że np. zdania oznajmiające zasadniczo, tj. w typowych wypadkach, wyrażają przekonania o zachodzeniu pewnych stanów rzeczy, zdania rozkazujące zasadniczo wyrażają wolę ziszczenia pewnych stanów rzeczy, a pytania – wolę wypełnienia luk epistemicznych. Niekiedy używamy zdań oznajmiających, rozkazujących i pytających w innych celach – ich zasadnicza funkcja się jednak przez to nie zaciemnia. Nie zamazuje tej zasadniczej funkcji także to, że wypowiedź rozważana w danych okolicznościach wyraża niekiedy bardzo złożoną grupę przeżyć o mieszanym, intelektualno-wolicjonalno-emotywnym charakterze. Dla przykładu – wypowiedziane przez kogoś, z odpowiednią intonacją, zdanie „Jan pięknie gra na fortepianie" wyrażać może nie tylko przekonanie, że tak w istocie jest – lecz także np. zachwyt nad grą Jana czy wolę pogrążenia się w słuchaniu jego wykonań.

A co z ekspresyjnym rozumieniem muzyki? O ile raczej nie ulega wątpliwości, że utwory muzyczne i ich części wyrażają pewne przeżycia o charakterze emocjonalnym, o tyle można wątpić, czy jest coś w rodzaju «zasadniczej» funkcji ekspresyjnej takich a nie innych ciągów dźwięków. Wydaje się także, że utwory muzyczne, inaczej niż wypowiedzi językowe, nie wyrażają przekonań[9]. Jest to sprawa dla tzw. ekspresji muzycznej ważna. Wypowiedzi językowe rozważa się bowiem pod kątem szczerości: zdanie oznajmiające wypowiedziane jest szczerze, gdy jest on przekonany, że to, co to zdanie głosi, jest prawdą. Ogólniej: wypowiedź jest szczera, gdy jej nadawca faktycznie żywi przeżycie, do którego wyrażania ta wypowiedź się nadaje. Niekiedy mówi się co prawda o tzw. szczerości czy prawdziwości wypowiedzi artystycznej – danego kompozytora lub wykonawcy. Chodzi tu jednak o coś zasadniczo innego. Nie mamy tu wszak na myśli tego, że nieszczery jest pogrążony w rozpaczy kompozytor piszący «pogodne» dzieła. Nieszczerość w wypadku artysty przejawia się co najwyżej w tym, że tworzy on dzieła, których sam nie uważa za wartościowe, lub dzieła, które reprezentują obce mu wartości.

Rozważmy w końcu rozumienie ewokatywne, z którym – zaznaczmy to od razu – wiąże się najwięcej wątpliwości.

Po pierwsze, powiedzmy wyraźnie, czym tzw. rozumienie ewokatywne różni się od rozumienia ekspresyjnego. Otóż co innego wie-

[9] Osobną i ważną kwestią poruszaną przez A. Chęćkę-Gotkowicz jest to, jak się ma ekspresja kompozytora do ekspresji wykonawcy. Zagadnienie to pozostawiam na boku, gdyż wymagałoby ono obszerniejszego rozbioru.

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015

dzieć, jakie (*resp.* jakiego typu) przeżycia wyraża nadawca jakiegoś komunikatu, a co innego faktycznie te (*resp*. tego typu) przeżycia żywić. Mogę wiedzieć, że ktoś mówiąc „Jan pięknie gra na fortepianie" wyraża swoje przekonanie, że jest tak, jak to zdanie głosi, ale się z tym kimś nie zgadzać i tym samym nie zostać skłonionym przez rozważaną wypowiedź do żywienia przekonania, że Jan pięknie gra na fortepianie. Podobnie, jak sądzę, jest w wypadku muzyki: co innego wiedzieć, jakie przeżycia muzyka wyraża, a co innego ich doświadczać. Nie zawsze – co prawda – łatwo jedno od drugiego odróżnić. Mogę się dać «ponieść» uczuciom wyrażanym w utworze w tym sensie, że uczucia tego samego rodzaju stają się i moim udziałem. Mogę jednak zachować dystans – i np. zachwycać się (a nie – smucić) przepojoną smutkiem frazą.

Po drugie, należałoby rozważyć, czy istnieje coś w rodzaju właściwej czy typowej reakcji ewokatywnej na wyrażenia językowe i na muzykę. Czy np. uznanie treści wypowiadanego do nas zdania jest właściwą czy typową reakcją na to wypowiedzenie? Czy – uogólniając – właściwą czy typową reakcją na znak, który wyraża przeżycie danego typu będące udziałem nadawcy jest przeżycie tego samego typu będące udziałem odbiorcy? Rozstrzygnięcie tego nie jest wcale sprawą prostą.

Po trzecie, nasuwają się zasadnicze wątpliwości, czy reakcję ewokatywną w ogóle wolno nazwać „rozumieniem". Wszak nie każda reakcja psychofizyczna na jakiś bodziec zasługuje na to miano – a nie jest jasne, czym właśnie ta «ewokatywna» reakcja ma się na tle innych podobnych reakcji wyróżniać. Zauważmy też, że o ile wszystkie wcześniejsze rodzaje rozumienia muzyki są pewnymi stanami intelektualnymi (wiedzą), o tyle tutaj – rozumienie ma charakter procesu lub stanu emocjonalnego. Być może rozumienie ewokatywne należałoby eksplikować tak: „*x* rozumie znak *z*, którego nadawcą jest *y*, ewokatywnie, gdy *x* wie, jakie przeżycia chciał (w *x*-e?) wywołać *y*, używając znaku *z*". W tej interpretacji rozumienie ewokatywne jest rodzajem wiedzy, ale na pewno nie o to chodzi tym, którzy nazywają „rozumieniem" emocjonalne «odczucie» utworu.

Jak widać, pojęcie rozumienia ewokatywnego budzi wiele kontrowersji. Tymczasem kiedy Chęćka-Gotkowicz pisze o demokratycznym rozumieniu muzyki, ma na myśli (chyba[10]) właśnie rozumienie w sensie ewokatywnym. Nie jest przy tym pewne, czy autorka uważa, że niektóre rodzaje „podążania za dźwiękami" są właściwsze niż inne.

[10] Są bowiem w książce i takie fragmenty, w których, wydaje się, że chodzi o rozumienie ekspresyjne.

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015

A jest to kwestia istotna. Mielibyśmy bowiem dwie konkurencyjne precyzacje rozumienia ewokatywnego: słabszą: „*x* rozumie utwór muzyczny *u* ewokatywnie$_1$, gdy utwór *u* wzbudza w *x*-e pewne (dowolne) przeżycia", i mocniejszą: „*x* rozumie utwór muzyczny *u* ewokatywnie$_2$, gdy utwór *u* wzbudza w *x*-e przeżycia adekwatne"[11].

Powyższe rozróżnienia pozwoliłyby na następującą precyzację tezy Chęćki-Gotkowicz: „Każdy człowiek (także niewykształcony muzycznie) jest zdolny do ewokatywnego rozumienia muzyki". Zwłaszcza, jeśli chodziłoby o rozumienie ewokatywne w sensie słabszym – teza ta jest prawdziwa (ale skądinąd dość banalna). Istotnie – rozumienie ewokatywne (i ekspresyjne?) jest w tym najsłabszym sensie demokratyczne.

Mam nadzieję, że Chęćka-Gotkowicz zgodziłaby się ze mną, że rozumienie strukturalne nie jest – w jej sensie – demokratyczne: wykształcenie muzyczne po prostu osiąganiu takiego rozumienia pomaga, a w niektórych wypadkach jego osiągnięcie wręcz dopiero umożliwia.[12] Co więcej, gdyby rozumienie ewokatywne wyinterpretować mocniej, tj. gdyby uznać, że chodzi nie o dowolną – lecz o adekwatną emocjonalną reakcję na muzykę, okazałoby się prawdopodobnie, że i ten typ rozumienia jest jednak «arystokratyczny». Byłoby tak zwłaszcza, gdyby „adekwatny" rozumieć tu jako „zamierzony przez kompozytora" albo „zgodny z odpowiednimi regułami kulturowymi".

3. CZY MUZYKA „ZNACZY SAMĄ SIEBIE"?

Raz po raz zdarza się, że jakiś filozof lub teoretyk muzyki podpisuje się pod tezą, iż muzyka „znaczy samą siebie".[13] Przyznam, że tezie tej zadowalającej parafrazy literalnej nadać nie potrafię. Oto kilka moż-

[11] Analogiczne rozróżnienia da się przeprowadzić dla rozumienia ekspresyjnego. Nawiasem mówiąc, znane są dobrze pewne różnice kulturowe w ewokatywnej reakcji na muzykę. Przedstawiciele różnych kultur reagują na te same zestawy dźwięków niekiedy skrajnie różnymi przeżyciami *resp.* zachowaniami.

[12] Nie znaczy to, że osoba bez wykształcenia muzycznego nie wyczuwa w utworach muzycznych pewnych naturalnie dających się wyodrębnić części.

[13] A. Chęćka-Gotkowicz zdaje się podpisywać pod tą tezą, skoro pisze: „Zasadnicza kontrowersja widoczna w teoriach znaczenia muzycznego daje się streścić w pytaniu, czy muzyka odnosi się do zjawisk względem nich zewnętrznych, czy też ZNACZY SAMĄ SIEBIE (s. 112)", a następnie dodaje: „Wyjątkowość znaczenia muzycznego polega na tym, że nie wskazuje ono na przedmioty czy pojęcia pozamuzyczne, ale odsyła do innych faktów muzycznych" (s. 136); w końcu stwierdza: „Struktury muzyczne nie muszą odnosić się do czegoś względem siebie zewnętrznego, aby były dla słuchacza poruszające" (s. 139).

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015

liwych interpretacji, niestety – moim zdaniem – z różnych względów niezadowalających.

Po pierwsze, chodzić może tutaj o takie „odnoszenie się muzyki do samej siebie", z jakim mamy do czynienia w wypadku niektórych wyrażeń językowych: dla przykładu wyrażenie „krótkie" desygnuje (m.in.) samo siebie, gdyż jest krótkie, a wyrażenie „rzeczownik" desygnuje samo siebie, gdyż jest rzeczownikiem. Nie sądzę jednak, by w rozważanej tezie chodziło właśnie o to, gdyż w muzyce w ogóle rzadko mamy do czynienia ze „znaczeniem desygnacyjnym", a już na pewno tzw. język muzyczny nie jest językiem, który obejmowałby swój własny metajęzyk.

Inną interpretacją tej tezy byłoby, po drugie, twierdzenie, że utwór muzyczny rozumiany jako idea kompozytorska «znaczy» wykonanie lub wykonanie znaczy ideę kompozytorską, albo w końcu że jedno wykonanie znaczy drugie wykonanie[14]. I utwory-idee, i utwory-wykonania są wszak „muzyką". Byłaby to jednak interpretacja niedopuszczalna. Między utworem-wykonaniem a utworem-ideą zachodzą interesujące poznawczo relacje natury ontycznej, ale nie są to relacje semiotyczne. Relacja semiotyczna zachodzi co najwyżej między nutami (zapisem utworu) a utworem, ale przecież nie taka jest zapewne intencja osób broniących tezy „muzyka znaczy samą siebie".

Po trzecie, może jest to dziwaczny sposób powiedzenia, że muzyka niczego nie znaczy.

Po czwarte, chodzić może o to, że jedne fragmenty utworów muzycznych «znaczą» inne fragmenty tych (lub innych) utworów. Jeśli uznać relację _jest-parafrazą_ lub _jest-wariacją-na-temat_, a może też _jest-transkrypcją_, za relacje semiotyczne, to o co najmniej niektórych ciągach dźwięków byłoby prawdą, iż znaczą w tym sensie; mianowicie każda wariacja z cyklu znaczyłaby swój temat, każda parafraza – swój pierwowzór, każda transkrypcja – utwór transkrypcji poddany.

Inną wersję czwartej interpretacji rozważanej tezy formułuje Chęćka-Gotkowicz. Pisze w tej sprawie:

---

[14] Odnoszę wrażenie, że całe nieporozumienie z „muzyką znaczącą samą siebie" ma jedno ze źródeł w anegdocie związanej z (Bogu ducha winnym) F. Schubertem, przywoływanej zresztą też przez A. Chęćkę-Gotkowicz. Schubert mianowicie zapytany o to, o czym jest jego utwór, miał ponoć powiedzieć „O tym" – i zagrać go jeszcze raz. Schubert chciał zapewne dać do zrozumienia pytającemu, że to, o czym jest dany utwór, najprościej wskazuje sam ten utwór – a nie np. jego parafraza («interpretacja») werbalna.

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015

Jeden muzyczny gest wskazuje na nadejście drugiego gestu (s. 136).

To, co dość niefortunnie nazywamy „muzycznym znaczeniem", ujawnia się, gdy dźwięki uruchamiają w nas łańcuch oczekiwań, przewidywań, pragnień (s. 139).

Chodziłoby więc o to, że pewien fragment muzyczny «znaczy» jakiś inny fragment muzyczny, gdy słuchacz usłyszawszy pierwszy fragment «oczekuje» nadejścia drugiego. W tym sensie dominanta znaczyłaby tonikę, jeśli po dominancie toniki oczekujemy. Wypada się więc zgodzić z autorką, że tę właściwość muzyki nazywa się „muzycznym znaczeniem" dość niefortunnie. Analogicznie: gdy słyszymy wyrażenie „Jan pięknie gra na" oczekujemy dopełnienia – na czym to Jan pięknie gra. Czy jednak „Jan pięknie gra na" ZNACZY wtedy to, co ma potem nastąpić? Jeśli tak, to tylko w jakimś bardzo słabym i trudno uchwytnym sensie. Trzeba byłoby ponadto zastanowić się, do czego właściwie odsyła takie zdanie „Jan pięknie gra na" czy też muzyczna fraza wzięta od początku do «ciążącej ku zakończeniu» dominanty. Wszak zwykle domyślać się można co najwyżej TYPU zakończenia wypowiadanego do nas zdania. Także tzw. zdanie muzyczne kończyć się może wielorako. Dominanta może rozwiązać się na tonice, ale rozwiązanie może też być zwodnicze – albo po dominancie może nie być żadnego rozwiązania. Może więc w istocie nie chodzi o to, że jeden fragment utworu «znaczy» to, co ma po nim nastąpić – lecz o to, że muzyka wzbudza w nas pewne oczekiwania. Jeśli tak – to ponownie wracamy do kwestii rozumienia ewokatywnego.

Chęćka-Gotkowicz mogłaby powiedzieć, że w odniesieniu do kwestii związanych z rozumieniem muzyki posługuję się „bezkarnie" (s. 111) analogią z rozumieniem języka naturalnego. Otóż jest bez wątpienia faktem, że rozumienie ewokatywne jest pozawerbalne, nie musimy bowiem werbalizować doświadczanych pod wpływem utworu muzycznego emocji. Istotnie – opis werbalny jest opisem niedoskonałym i nie jedynym możliwym sposobem zdania sprawy z rezultatów analizy utworu muzycznego (słowa mogą być zastąpione np. przez odpowiedni wykres). Mimo to jestem przekonana, że zastosowanie aparatury pojęciowej używanej przez teoretyków języka naturalnego (ewentualnie poddanej odpowiedniej modyfikacji) do analizy zjawisk semiotyczno-muzycznych jest zasadne, a werbalny opis utworu nie ma (*resp.* nie musi mieć) żadnych «implikacji ontologicznych». W szczególności, inaczej niż Chęćka-Gotkowicz, nie zgadzam się z Maciejem Jabłońskim, gdy ten twierdzi, że „przymus ogarnięcia dyskursu muzycznego poprzez dyskurs o muzyce wypływa z ogólnie przyjętego przez uczo-

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015

nych przekonania, że „ontologia świata zarówno naturalnego, jak i świata obiektów artystycznych jest zawisła od porządku i struktury języka, którym posługujemy się ów świat interpretując" (s. 116).

4. PO CO MELOMANOM TEORIA MUZYKI?

Chęćka-Gotkowicz w swojej książce chce „bronić praw niewinnego słuchacza", przy czym „niewinnym słuchaczem" może być każdy, kto „wobec muzyki przyjmuje postawę otwarcia i gotowości". Przyznaję otwarcie: nie wiem, jakie są kryteria „gotowości (do czegoś)" i „otwarcia (na coś)" – w szczególności do i względem (słuchania?) muzyki. Pewne wypowiedzi autorki świadczyłyby o tym, że chodzi o kogoś, kto słucha muzyki bez presupozycji teoretycznych. Pisze bowiem:

> Paradoksalnie, tych warunków wstępnych nie potrafi czasem spełnić niejeden profesjonalista. Rzemieślnik, uzbrojony jedynie w terminologię muzykologiczną, mający bystre, sprawnie analizujące partyturę oko, a może nawet absolutnie słyszące ucho, doświadczy mniej od rozmiłowanego w dźwiękach melomana (s. 8–9).

Teoretyk muzyki może być niewinnym słuchaczem, tylko jeżeli podczas słuchania porzuca bagaż teoretyczny. Być może lepszy byłby więc tutaj termin „słuchacz-amator".

Z tą pochwałą dla „niewinnego" słuchacza wiąże się szczególna ocena teorii muzyki, w każdym razie w jej kształcie tradycyjnym. Chęćka-Gotkowicz w pewnych swoich wypowiedziach zdaje się dystansować od teorii muzyki jako od dyscypliny, która wręcz oddala nas od «autentycznego» doświadczania muzyki. Korzystając z powyższych rozróżnień, powiedzielibyśmy, że teoria muzyki dąży do osiągania rozumienia strukturalnego, pomijając aspekt ewokatywny (i ekspresyjny?). Chęćka-Gotkowicz pisze np.:

> [Analiza muzyczna] ukazuje [...] badaczom strukturę dzieła, ale oddala się od żywego doświadczenia utworu (s. 118).
>
> Odejście od struktury dźwiękowej (także tej bezpośrednio doznanej i przeżytej) ku nieskażonej wiedzą teoretyczną refleksji oddala jednak autora wypowiedzi od przedmiotu doświadczenia (s 114).

Rozumiem te słowa jako swego rodzaju «zarzut» względem teorii muzyki. Otóż tylko do pewnego stopnia z tym zarzutem można się zgodzić.

Po pierwsze, dyscyplina naukowa, a taką dyscypliną jest teoria muzyki, może sobie stawiać wyłącznie cele teoretyczne. Jako taka –

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015

nie ma obowiązku być pomocna w niczym: jej zadaniem jest po prostu osiąganie coraz lepszego poznania danego (w wypadku teorii muzyki bardzo złożonego) fragmentu rzeczywistości.

Po drugie, wiadomo, że teoria muzyki do tego teoretycznego wymiaru się nie ogranicza (inna sprawa, czy w tym wymiarze zasługuje na miano teorii *sensu stricto*), jest bowiem od swych początków «sprzęgnięta» z kompozycją. Każda dyscyplina mająca wymiar praktyczny da się zinterpretować jako zestaw dyrektyw, które umożliwiają sprawne działanie – w wypadku praktycznego aspektu teorii muzyki chodziłoby o komponowanie muzyki o takich a nie innych walorach. Takie «teoretycznomuzyczne wynalazki», jak pismo muzyczne, instrumentarium, systemy tonalne – to wynalazki, bez których nie byłoby fug Bacha, symfonii Beethovena, ani nokturnów Chopina[15].

Jeśli więc teoria muzyki jako dyscyplina w czymś «grzeszy» – to w tym, że do tej pory w swym wymiarze praktycznym za mało służyła słuchaczom czy melomanom – może także wykonawcom. Czy jednak istotnie jest to jej zadaniem?[16] Zachwycamy się pięknem gwiaździstego nieba, ale kosmologii nie stawiamy za zadanie pogłębiania tego zachwytu. Tym nielicznym natomiast, którym kosmologia daje coraz lepszą wiedzę o budowie kosmosu, dostarczyć ona może pewnych przeżyć dodatkowych, o ile na «piękno» ujęć teoretycznych są wrażliwi. Trzeba ponadto pamiętać, że melomani poza teoretykami muzyki mają jeszcze do dyspozycji krytyków muzycznych, których misja wydaje się mieć o wiele bardziej praktyczny charakter[17].

Chęćka-Gotkowicz pisze m.in.:

---

[15] Inna sprawa, że te wynalazki dają z jednej strony kompozytorowi ogromne możliwości, a z drugiej – stawiają mu pewne granice. Jak bowiem słusznie zwraca uwagę A. Chęćka-Gotkowicz, „notacja muzyczna sprawia, że nieokiełznany żywioł zostaje podporządkowany prawom organizacji materiału dźwiękowego. Zapis zmusza kompozytora do okiełznania inwencji twórczej" (s. 189).

[16] Trzeba zauważyć, że i sami teoretycy muzyki, i muzykologowie (zachowuję tu to instytucjonalne rozróżnienie, chociaż nie ma ono według mnie w kontekście niniejszych rozważań racji merytorycznych) miewają często wątpliwości co do swojej roli i zadań. Ponieważ sama zmagałam się nieraz z ogromnymi trudnościami, wcielając się w rolę teoretyka muzyki, rozumiem dobrze te metodologiczne rozterki. Jestem jednak przekonana, że tworzenie dobrej teorii muzyki jest co prawda niezwykle trudne, ale nie jest niewykonalne.

[17] Kosmologia nie ma takiego odpowiednika, chyba że za odpowiednika krytyka muzycznego dla nauk przyrodniczych uznać filozofów-popularyzatorów nauk przyrodniczych.

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015

Zdiagnozowanie zjawiska (na przykład modulacji, ukośnego brzmienia półtonu czy zwodniczego rozwiązania dominanty) nie tłumaczy melomanowi, dlaczego czuje on to, co czuje. Próby traktowania muzyki jako zespołu bodźców wywołujących przewidywalną reakcję upodobnia słuchacza do marionetki, która niezawodnie zareaguje na działanie swojego poruszyciela. Muzyka istotnie jest poruszycielem, ale ten poruszyciel nie ogranicza się do operowania sprawdzonym systemem bodźców i reakcji (s. 213).

Znów zgodzić się można tylko z częścią tej wypowiedzi. Zaskakuje mnie bowiem nie tyle to, że teoria muzyki nie jest w stanie przewidzieć czy wytłumaczyć każdej naszej emocjonalnej reakcji ma muzykę – ile to, że część jednak potrafi przewidzieć bądź wytłumaczyć.

W związku z poglądami Chęćki-Gotkowicz na temat teorii muzyki pewne nieporozumienia mogą budzić te wypowiedzi, w których autorka zdaje się twierdzić, że jedną z form OPISYWANIA utworu muzycznego – jest jego WYKONANIE. Zgadzam się z Chęćką-Gotkowicz, kiedy pisze: „Gdy muzyk stwierdza «rozumiem ten utwór» to na ogół ma na myśli «wiem, jak to zagrać» (s. 126). Budzi jednak moje wątpliwości sens *passusu* następującego:

Skoro materiał muzyki jest muzyczny, najlepiej byłoby go opisać nim samym – muzyką opowiedzieć o muzyce; nie rozprawiać o niej, tylko ją wykonywać (s. 119)[18].

Wykonanie utworu muzycznego nazywa się „interpretacją" w wypadku utworu rozumianego jako idea, a dostępnego tradycyjnie za pośrednictwem zapisu nutowego (wykonawca więc interpretuje bezpośrednio zapis, a pośrednio – ideę kompozytorską). W tym sensie wolno powiedzieć, że teoretyczny opis treści partytury oraz jej wykonanie przez muzyka – to dwie jej «interpretacje». O ile jednak interpretacja teoretyczna jest «dziełem naukowym», o tyle interpretacja wykonawcza jest dziełem sztuki, które zresztą samo może być przedmiotem refleksji teoretycznej (chociaż istotnie traktowanym dotąd z mniejszą uwagą niż utwory-idee).

5. CZY „MUZYKI SŁUCHAMY POPRZEZ METAFORY"?

Bez metafor w refleksji nad muzyką całkiem obejść się nie można. Niekiedy jednak w tekstach o muzyce wyczuwalny jest wyraźny nadmiar metaforyczności; odnosi się bowiem wrażenie, że wypowiedzi przenośne niekiedy albo są zwykłymi ornamentami retorycznymi – albo mają służyć jedynie stworzeniu wrażenia wypowiedzi «głębokiej», gdy

[18] Por. w tej sprawie także przypis o Schubercie.

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015

w istocie chodzi o rzecz «płytką». Niewykluczone, że bierze się to stąd, iż autorzy piszący o muzyce mają ambicje literackie.

Chęćka-Gotkowicz w metaforyczności języka, w którym opisujemy muzykę widzi dodatkowy argument za «demokratycznością» doświadczania muzyki:

> Zjawisko muzycznej metafory unieważnia podziały między odbiorcami, skoro sama teoria muzyki nie umie się obejść bez mówienia o „dźwięku prowadzącym" czy „zwodniczym rozwiązaniu dominanty". Wykonawcy zdarza się mówić o „aksamitnym brzmieniu", „długim tonie", „wędrującej linii basu", a fenomenologowie o „transparentności Mozarta", „ciężkich, czasem masywnych akordach Beethovena", „poetyckiej czystości i głębi Chopina" czy „perkusyjności Bartóka" (s. 23).

W tych wywodach Autorki rzuca się w oczy brak odróżniania metafor martwych od żywych. Terminologia teoretycznomuzyczna zawiera istotnie wiele metafor – ale są to właśnie metafory martwe, funkcjonujące już jako terminy o ustalonym sensie literalnym. Tylko jako takie mają pełne prawo obywatelstwa w terminologii naukowej.

Niektóre wypowiedzi niedosłowne, występujące u Chęćki-Gotkowicz, są typowe dla większości prac na temat muzyki. Takie są np. wypowiedzi o tzw. czasie muzycznym. Utwory-wykonania są istotnie następującymi po sobie dźwiękami, a więc trwają przez pewien czas, utwory-idee są zaś «projektami wykonań», mają więc, jak to ujął Ingarden, strukturę *quasi*-czasową. Jest faktem, że zjawiska rytmiczno-agogiczne w utworach mogą wpływać na percepcję czasu u słuchaczy. Nie ma jednak w tym nic tak niezwykłego, żeby nie dało się o tym powiedzieć niemetaforycznie. Chęćka-Gotkowicz z jednej strony krytycznie odnosi się do tego, że niektórzy autorzy dają się ponieść metaforom muzycznego czasu (takim jak: muzyka „pozwala odczuć czyste trwanie", „wznosi się ponad codzienne doświadczenia czasu", „mówi śmiertelnikom o wieczności" (s. 70)), lecz z drugiej strony – sama od metafor nie stroni.[19] Oto dwa przykłady:

> Wyobraźnia słuchającego potrzebuje mirażu przestrzeni może właśnie dlatego, że nie radzi sobie z czystym doznawaniem zanurzenia w czasie (s. 62).

Czym miałoby się różnić «czyste» doznawanie czasu od innych sposobów doznawania? Wszak dźwięki jako procesy akustyczne czy

[19] Nie mogę nie wyznać w tym miejscu, że sama mu kiedyś ulegałam, czego owocem była jedna z moich pierwszych prac filozoficznych. Zob. *Czas fizyczny, filozoficzny i egzystencjalny*, *Zagadnienia Filozoficzne w Nauce*, t. XXXI (2002), s. 111–119.

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015

mentalne fenomeny są pewnymi zdarzeniami, a to właśnie poprzez doświadczanie (następstwa) zdarzeń doświadczamy czasu.

Współbiegnący z codziennym doświadczeniem, heraklitejski czas muzyczny potrafi powracać. Co więcej, czas bez powrotów jest w muzyce właściwie niemożliwy (s. 79).

Powiedzmy wyraźnie: to nie „czas muzyczny" powraca, lecz – muzyczne zdarzenia. Powtarzają się nie chwile, które nigdy przecież nie wracają, lecz pewne ciągi dźwięków[20].

Nie wydaje mi się też, aby zapoznawanie się z opisem utworu muzycznego zasadniczo inaczej wpływało na jego percepcję niż zapoznawanie się z opisem dzieła sztuki plastycznej wpływa na percepcję tego dzieła[21]. Chociaż dzieła tradycyjnych sztuk plastycznych nie mają struktury czasowej, ich percepcja JEST procesem, który przez zajęcie się opisem dzieła zostaje „bezpowrotnie przerwany".

* * *

Mam nadzieję, że moje uwagi o pięciu nieporozumieniach związanych z rozumieniem muzyki przyczynią się do ich rozjaśnienia. Rada bym była, gdyby Czytelnicy stali się dzięki tym uwagom ostrożniejsi względem niektórych teoretycznych pułapek czyhających w wypowiedziach o muzyce.

[20] Co ciekawe – podobnej iluzji ulegają logicy, którzy pewne struktury interpretują jako struktury „czasu rozgałęzionego". Rozpatrywane przez nich tzw. historie powinno się wyraźnie nazywać „ciągami zdarzeń", a nie – chwil.

[21] „Czasowego przepływu struktur dźwiękowych nie da się zatem dogonić ich opisem, który zawsze będzie czymś wtórnym i spóźnionym wobec nieodwracalnie wypełnionych faz wybrzmiewania utworu" (s. 118).

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015

FIVE MISUNDERSTANDINGS ABOUT THE UNDERSTANDING OF MUSIC

Summary

The article is an analysis of a number of theoretical misunderstandings connected with the understanding of music. The author first makes several remarks on the relation between experiencing and understanding music. Secondly, she distinguishes five kinds of understanding of musical compositions and calls attention to the fact that only some of them are „democratic". Thirdly, the thesis that „music signifies itself" is explicated. Fourthly, the author analyzes the status of the theory of music as a discipline which facilitates or even makes possible the understanding of music. Fifthly, the thesis that „we understand music by metaphors" is commented.

Anna Brożek

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2015