

Anna Chęćka-Gotkowicz

Cognitio versus delectatio: kilka uwag na temat rozumienia i doświadczania muzyki

Zacznijmy od niewygodnego pytania – czy muzyka powinna być przedmiotem wiedzy? To pytanie ze zrozumiałych względów oburza muzykologów i teoretyków muzyki. Na wszystkich szczeblach kształcenia muzycznego podkreśla się nie tylko potrzebę rozumienia konstrukcji dźwiękowych, ale również ich świadomego strukturalizowania, by w roli kompozytora, wykonawcy czy słuchacza rozumieć architekturę muzyki. To strukturalizowanie dokonuje się nie tylko w tworzeniu, ale i w samym akcie percepcji muzyki, co zdaniem wielu teoretyków warunkuje podążanie za dźwiękowym przekazem¹. Trudno bowiem rozumieć abstrakcyjną, dźwiękową arabeskę bez prób uporządkowania jej wedle klarownych zasad analizy formy muzycznej. W ten sposób słuchacz wyławia z dźwięków muzyczny motyw, frazę czy zdanie i podąża za nimi, śledząc rozmaite przemiany, jakim ulegają na przestrzeni utworu. Tego rodzaju taktyka ułatwia oswojenie utworu przez wpisanie go w znane i sprawdzone konwencje odbioru. Rodzi się jednak wątpliwość, czy owa taktyka nie pozbawia słuchacza prawdziwej przyjemności, wynikającej z bezrefleksyjnego, niewinnego przeżywania muzyki. Jej następstwem jest też wykluczenie z grona „rozumiejących słuchaczy” wszystkich tych, którzy z powodu braku analitycznych kompetencji zniechęcają się do muzyki jako „wiedzy tajemnej”. Czy przymus rozumienia jest nieuniknionym elementem doświadczania muzyki?

Rozumienie a doznawanie

W refleksji nad naturą doświadczenia muzycznego trudno uniknąć kwestii znaczeń przypisywanych muzyce. Punktem wyjścia staje się wówczas przekonanie, że to, co doświadczane, musi być jakoś rozumiane. Wielu melomanom stosunkowo łatwo rozprawić się z tym przekonaniem. Wystarczy wykazać, że służąca rozumieniu dekonstrukcja słyszanego pozbawia słuchającego przyjemności – zmusza

¹ Mam tutaj na myśli pozbawioną tekstu i programu muzykę instrumentalną.

go do chłodnej analizy czegoś, co powinien bezrefleksyjnie, z rozkoszą, chłonąć². Z tej obawy rodzi się potrzeba radykalnego rozdzielenia doznawania i rozumienia, która rozumienie rezerwuje wyłącznie dla znawców muzycznej materii. Jednak często ta potrzeba jest tylko zasłoną dla niekompetencji i bezradności dobrze wykształconych humanistów wobec muzyki³. Okazuje się, że od elementarnej analizy uciekają nie tylko niewinni słuchacze, ale także piszący o muzyce filozofowie. Bernard Sève twierdzi, że dość często filozoficzne wypowiedzi na temat muzyki nie dorastają do merytorycznego poziomu dyskursu na temat malarstwa czy architektury. Główną słabością ich autorów jest niewystarczająca znajomość technicznego języka muzykologicznego. Zarzut Sève'a, który sam jest filozofem, wcale nie dotyczy autorów współczesnych. Pretensje kieruje głównie do Schopenhauera, Kierkegaarda, Nietzschego i Sartre'a. O Schopenhauerze pisze, że jego intuicje dalekie są od rozumienia istoty materii muzycznej; nie tylko nie stosuje on fachowego opisu muzycznych struktur, ale oddala się od dźwiękowego konkretnego, od realnego doświadczenia, czyli utworu skomponowanego, wykonanego i doznanego przez żywą osobę⁴. Najpoważniejszym skutkiem takiej strategii jest wykluczenie z opisywanego doświadczenia tego, co powinno stanowić o jego istocie, czyli *facultas audiendi*. Usprawiedliwieniem dla tego typu dyskursu jest albo wola skupienia się na istocie samego doświadczenia, albo sięganie wyższych celów, takich jak próba muzycznego wyjaśnienia świata. Jednak odejście od dźwiękowej struktury (także tej bezpośrednio doznanej i przeżytej), ku nieskażonej teoretyczną wiedzą refleksji, oddala autora wypowiedzi od przedmiotu doświadczenia. Zarówno niewinny słuchacz, jak i filozof obracają się wówczas pośród wytworzonych na własny użytek, mniej lub bardziej klarownych, analogii pomiędzy muzyką a życiem. Wyniki tych przemyśleń mogą być głęboko poruszające, jednak

² Inaczej wygląda to w przypadku muzyka profesjonalisty, bo całe jego życie jest dialogiem dwóch porządków: rozumienia i doznawania muzyki. Jeden z pierwszych teoretyków, Johannes Tinctoris (1446–1511), opisując muzyka doskonałego, wspominał o konieczności spotkania *perfecta cognitio* i *perfecta delectatio*. Jednak o ile w przypadku zawodowego muzyka ta równowaga jest czymś niezbędnym, to w przypadku zwykłego słuchacza wcale tak nie musi być. Czy niewinnemu słuchaczowi bezwzględnie potrzeba rozumienia muzyki? Wydaje się jasne, że najpierw apeluje ona do przeżycia, do doznania. Pytanie „dlaczego jestem poruszony” może się pojawić dopiero później, choć nie jest to konieczne. Niekiedy słuchacz woli po prostu powtórzyć doznanie. Świadczy o tym praktykowane przez melomanów wielokrotne słuchanie tego samego wykonania, tej samej płyty.

³ Z trudem wybaczylibyśmy absolwentowi magisterskich studiów z zakresu historii, literatury lub filozofii niezdolność do zdefiniowania, czym jest fresk lub perspektywa, natomiast nie zdziwiłaby nas specjalnie jego bezradność wobec konieczności odpowiedzi na pytanie, czym jest kadencja wielka doskonała albo modulacja.

⁴ Przekonanie Schopenhauera, że muzyka ucieleśnia nie idee, lecz samą wolę, daje się obronić w czysto intuicyjnym porządku, bez koniecznego odwoływania się do konkretnych muzycznych zjawisk. Jednak rację ma Sève, że trudno podążać za Schopenhauerowską intuicją choćby w przypadku mętnych i najzwyczajniej naiwnych prób ustalenia relacji między basem, jako najniższym szczeblem uprzedmiotowienia woli, i przyrodą nieorganiczną albo modulacją i śmiercią (por. A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przekł. J. Garewicz, PWN, Warszawa 1994, s. 399–403; B. Sève, *L'altération musicale ou ce que la musique apprend au philosophe*, Seuil, Paris 2002, s. 47–48).

problem odejścia od żywych dźwięków nie zostaje przez to przewyciężony. Inna, tym razem unikająca metafor, strategia polega na odziedziczonej po pitagoriezmie skłonności do intelektualizacji muzyki. Jej ambicją staje się sprowadzenie tego, co w muzyce zmysłowe, do czystego konceptu. Efekt zostaje osiągnięty, gdy przyjemność muzyczna zostaje przysłonięta atrakcyjnym poznawczo wywodem, a samo muzyczne doświadczenie, wyrwane z naturalnego przepływu czasu, ulega detemporalizacji. W pierwszym przypadku muzyka staje się pretekstem do interesującego mówienia o świecie i egzystencji, w drugim zaś pozwala tworzyć imponujące intelektualną przenikliwością, matematyczne modele muzyki. Na szczęście nie wszyscy filozofowie wpadają w te pułapki. Bernard Sève twierdzi, że wśród autorów frankofońskich wyjątkiem jest chociażby Vladimir Jankélévitch. Stworzył on oryginalną metafizykę muzyczną, która potrafi czerpać z muzykologicznej analizy dzieła, lecz nigdy nie traci kontaktu z żywym doznaniem. Zgodnie z tą zasadą skonstruowana jest książka *Muzyka i godziny*; jej trzy główne części odpowiadają porankowi, popołudniu i wieczorowi. Każda z nich poświęcona jest twórczości ulubionego kompozytora Jankélévitcha – poranek mija mu przy muzyce Satiego, w południe słucha Rimskiego-Korsakowa, wieczór zaś spędza przy nokturnach Chopina i Fauré. Autor nie unika przykładów nutowych, które ilustrują konkretne zjawisko dźwiękowe, jednak zasadniczym celem wywodu jest dotarcie do istoty omawianej muzyki i wywoływanego przez nią doznania. Muzyka jest dla Jankélévitcha okazją do pisania o kwestiach egzystencjalnych, jego refleksje niekiedy osiągają ton konfesyjny, jednak są ugruntowane w doświadczeniu konkretnego utworu⁵. Przykład Jankélévitcha dowodzi, że kompetencje muzykologiczne, których tak często brakuje filozofom, nie muszą wcale zabijać przyjemności słuchania, przeciwnie – powiększają ją, skoro pomagają usłyszeć więcej.

Analiza i opis

Choć puryści skłonni są twierdzić, że łączenie różnorodnych dyskursów jest metodologicznie niepoprawne, to w przypadku opisu muzyki właśnie ono stwarza szansę ujęcia zarówno tego, co rozumiane, jak i tego, co doznane. Na niewystarczalność języka analizy muzycznej narzekają sami muzykolodzy. Jedną z jego słabości jest coś, co niemiecki muzykolog Carl Dahlhaus nazywa „rzeczownikowaniem” (*Substantivierung*). W opisach muzykologicznych Dahlhaus zauważa skłonność do ciągłej zmiany podmiotu gramatycznego, którego czynnością jest muzyka. Tym podmiotem bywa sam kompozytor (który dany temat zamyka, otwiera, umieszcza go w swoim utworze), czasami podmiotem jest słuchacz (który dzięki modulacji znajduje się nagle w tonacji durowej), niekiedy jest nim jakiś element strukturalny dzieła (temat, który powraca do tonacji zasadniczej) albo sama muzyka (która płynie nieprzerwanie aż do finału). Nie bardzo wiadomo, czy opisywany utwór jest

⁵ Por. V. Jankélévitch, *La musique et les heures*, Seuil, Paris 1988.

jakimś wydarzeniem, w którym słuchacz uczestniczy, dziełem instrumentalistów, którzy go grają, czy samonapędzającym się procesem⁶. „Rzeczownikowanie”, któremu ulegają opisy muzyki, jest, zdaniem Dahlhausa, skutkiem ubocznym, nieuniknioną konsekwencją użycia języka i „nad-formowaniem” nakładającym się na czyste zjawisko dźwiękowe.

Pogodzenie opisu doznania z analizą zjawisk, stanowiących jego źródło, wymaga ustalenia reguł budowania własnego dyskursu o muzyce. Tu pojawiają się kolejne aporie. Pierwszą (i chyba najważniejszą) jest niespotykany w przypadku innych sztuk dystans między dziełem a wypowiedzią o nim. Słowo nie przylega do muzyki. Zachowuje wobec niej zdecydowanie większą heterogeniczność niż wobec literatury, malarstwa, rzeźby, czy architektury. Co więcej, w przypadku muzyki ta heterogeniczność wydaje się nieprzekraczalna. W opisie poezji osłabia ją tożsamość narzędzia i przedmiotu opisu. W przypadku sztuk wizualnych jest niemal niewyczuwalna, istnieje przecież wiele sprawdzonych strategii werbalizacji tego, co widzialne. Niestety, wobec zjawisk dźwiękowych język okazuje się właściwie bezradny. Nie umie nazywać słyszalnego. Ratuje się metaforami, by słyszalnemu nadać kształt, konstrukcję czy kolor podobny do rzeczy widzianych i dotykanych. „Obraz nie jest tym samym, co pejzaż – pisze Bernard Sève – jednak obrazu nie opisuje się w sposób radykalnie inny od pejzażu. Natomiast opisy nielingwistycznych obiektów dźwiękowych są rzadkie i na ogół nieudolne, nie mają bowiem solidnego oparcia w praktyce językowej (...); język potoczny dysponuje licznymi słowami określającymi kolory, wielkości, kształty, pierwszy i drugi plan (...); jest natomiast wyjątkowo ubogi w słowa różnicujące to, co brzmieniowe i *a fortiori*, to co muzyczne. Nie trzeba nawet powtarzać za Bergsonem, że język jest z natury przestrzenny, skrojony według ciał stałych i sterowany naszymi działaniami skierowanymi na rzeczy materialne”⁷. Kłopot z opisem muzyki wypływa także z efemerycznej natury dźwiękowego doznania i jego temporalnego charakteru. W przypadku sztuk wizualnych, bez większego trudu można czytać komentarz do dzieła i w tym samym czasie je oglądać. Można też przez chwilę skupić się na samej lekturze komentarza, by po jakimś czasie, bez szkody dla percepcji dzieła, powrócić do jego oglądu. Taka symultaniczność nie może zdarzyć się w doświadczeniu muzyki. Opis przepływającej w mgnieniu oka frazy czyta się na ogół dłużej, niż trwa cały utwór, z którego ta pojedyncza fraza pochodzi. Czasowego przepływu struktur dźwiękowych nie da zatem się dogonić ich opisem, który zawsze będzie czymś wtórnym i spóźnionym wobec nieodwracalnie wypełnionych faz wybrzmiewania utworu. Widać to dość wyraźnie na przykładzie analizy formy muzycznej. Ukazuje ona badaczowi strukturę dzieła, ale oddala się od żywego doświadczenia utworu. Analiza nie ma szans na dogonienie rozbrzmiewającego w realnych warunkach wykonania. Czas analizy (i wynikającego z niej opisu muzyki) biegnie osobnym torem

⁶ C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przekł. A. Buchner, Res Facta, Warszawa 1988, s. 277-278.

⁷ Por. B. Sève, *op. cit.*, s. 19.

niż czas jej doznawania. Skutki tej podwójnej temporalności są poważne – analiza jest zdolna do obalenia czasu muzycznego doznania. Wystarczy, że umysł skupi się na wydzieleniu jednego głosu ze struktury wielogłosowej lub w inny sposób dokona atomizacji złożonej struktury brzmieniowej, by nieodwracalnie wstrzymać doznawanie przepływu całości. Nawet jeśli w wyniku takiej operacji słuchacz dostrzeże kunsztowność kompozycji i zrozumie jej wyjątkowość, to i tak utraci ciągłość doznania. Rozumienie muzyki, które słuchacz zawdzięcza analizie, nie wspiera jej doznawania w tym sensie, że nie współtrwa z nim. Może natomiast wpływać na inną jakość kolejnego doznania, przy powtórnym wysłuchaniu utworu, i trudno byłoby zaprzeczyć, że tak właśnie się dzieje w przypadku tych wszystkich słuchaczy, którzy próbują wspierać swoje doświadczanie muzyki jej analizą. Powstaje jednak pytanie, czy istnieje inna droga do rozumienia i konceptualizacji doświadczenia muzyki. Jej opis, o ile unika terminologii muzykologicznej, najczęściej korzysta ze strategii sprawdzonych w wypowiedziach o literaturze i sztukach wizualnych. Lecz marzenia o czystej muzyczności kazałyby wierzyć w możliwość myślenia o jej doświadczaniu w kategoriach innych niż muzykologiczne, poetyckie i malarskie. Nie jest to łatwe, gdyż sam przedmiot uchwycony w doświadczeniu muzycznym sprawia wrażenie wyzwolonego od materii i znaczenia. „Ani surowy dźwięk – pisze Sève – ani czas nie są, poza ujęciem metaforycznym, materią muzyki w takim sensie, jak drzewo, pigment czy marmur są materialną podstawą sztuk plastycznych, jak ciało ludzkie i przestrzeń są materią dla tańca, jak język jest materią dla poezji. Materiał muzyki, (na przykład temat wykorzystany przez kompozytora) sam w sobie jest muzyczny”⁸. Skoro sam materiał muzyki jest muzyczny, najlepiej byłoby go opisać nim samym – muzyką opowiedzieć o muzyce; nie rozmawiać o niej, tylko ją wykonywać. Każda inna forma omówienia muzyki skazana jest na metafory i zapożyczenia z materii innej niż dźwiękowa. Wobec żywego jej doświadczenia, wypracowane na gruncie teorii muzyki pojęcia wydają się niewystarczające. Trzeba jednak przyznać, że te same pojęcia nieźle radzą sobie z muzyką czytaną z partytury. Można łudzić się, że dzięki dokonanej po doznaniu analizie partytury, objawi nam się jego istota. Jednak czysty przedmiot doznania zanika, a wraz z precyzyjnymi pojęciami, pojawia się niechciana obcość przeżycia. Ono samo bezpowrotnie oddala się i matowieje.

Repetitio

Jedyna droga powrotu do doznania to ponowne wsłuchanie się w utwór. Może ono odsłonić kolejne tajemnice, które umykają konceptom. Aby docenić, czym rzeczywiście jest dzisiaj możliwość odtworzenia utworu, powinniśmy wykonać prosty eksperyment myślowy; wystarczy wyobrazić sobie, że wszystko, co słyszymy, zdarza się tylko jeden raz i nie ma technicznej możliwości powtórzenia wykonania, które nas porusza. W taki sposób w czasach Bacha słuchano jego kantat. Dzisiejsze

⁸ *Ibidem*, s. 60.

możliwości techniczne pozwalają oswoić jedną z najbardziej podstawowych trosk melomana – niemożność powrotu do doznania, które już się wypełniło. Co jest źródłem pragnienia powrotu? Dlaczego dzisiejszy meloman otacza się nagraniami, które dają mu taką szansę? Bernard Sève twierdzi, że przyczyny nie należy szukać w zwykłej chęci odnowienia estetycznej przyjemności. „Pierwszym odruchem po zakończonej lekturze głęboko wzruszającej powieści na ogół nie jest chęć powtórnego jej przeczytania (...). W przeżyciu muzycznym musi występować jakiś element niezaspokojenia lub raczej bycia niezaspokojonym, który zachęca do ponowienia przeżycia. Zupełnie jakby coś umykało, a powtarne słuchanie pomagało nam to wreszcie uchwycić. Zupełnie jakby tym, co zmusza nas do powtórnego słuchania, było to, czego nie usłyszeliśmy”⁹. Jeżeli odbiorca ponawia słuchanie utworu po dokonaniu analizy (lub po lekturze opisu), nastawia się na wysłyszenie wcześniej niedostrzeżonych elementów. Chce zrozumieć to, co umyka. Rozumienie nie musi dotyczyć wyłącznie konstrukcji poruszającego dzieła. Odbiorca może chcieć zrozumieć, dlaczego jest poruszony, dotrzeć do sekretne go mechanizmu, który włada jego przeżyciem. Nieco podobne pragnienie kieruje niekiedy czytelnikiem i osobą oglądającą obraz, gdy decyduje się na ponowne wejście w świat dzieła. Jednak po raz kolejny trzeba tu zaakcentować różnicę między doznaniem muzyki, sztuk wizualnych i literatury; choć recepcja w każdym z tych przypadków ma charakter temporalny, to tylko w przypadku muzyki temporalna i efemeryczna jest też sama substancja dzieła. Słuchacz jest zdolny uchwycić i przeżyć rządzące dźwiękami napięcia tylko w chwili ich rozbrzmiewania. Na podstawie dokonanej analizy może przewidywać obecność tych napięć, lecz tylko w żywym, wpisanym w czas doznaniu może ich doświadczyć. Ten rodzaj spotkania z muzycznym znaczeniem dokonuje się zatem w żywym przepływie dźwięków. Znaczenie kształtuje się poprzez czasowy porządek zależnych od siebie struktur dźwiękowych, które w przeżyciu muzycznym stają się *znaczące* dla tego, kto ich doznaje. Uchwyciona w doznaniu muzyka wydaje się być zbudowana z samych znaczących (*signifiants*), skierowanych ku doznającemu. Przypisywanie im znaczeń werbalnych byłoby spłaszczaniem tego, co otwiera się przed odbiorcą w jednostkowym doznaniu, sugerując nieskończoność znaczących.

Espressivo inexpressif

Vladimir Jankélévitch przypisuje muzyce zdolność do wyrażania niewyraźnego bez jakichkolwiek ograniczeń (*exprimer inexprimable à l'infini*). Doświadczenie muzyki ukazuje odbiorcy nieskończoność znaczących, bo nie ma granic tego, co dzięki niej może być pomyślane i odczuwane. Jankélévitch twierdzi, że ta nieskończoność nie przypomina wcale spotkania z niemożliwą do wypowiedzenia, odgradzającą od sensu Tajemnicą, ukazującą niemoc doznającego wobec doznawanego. Muzyka nie petryfikuje odbiorcy jak meduza, nie skazuje go na milczenie,

⁹ B. Sève, *op. cit.*, s. 71.

nie rodzi poczucia bezradności, jak doświadczenie śmierci. Nie jest nieprzeniknioną, mroczną nocą braku sensu. To, co w niej niewyraźne, otwiera sens i wyzwala natchnienie. O ile niemożliwe do wypowiedzenia (*indicible*) poraża, napęla zwątpieniem, konfrontuje z niebytem (*non-être*), ujawnia niedostępność Tajemnicy, to niewyraźne (*ineffable*) inspiruje, jest płodną aporią (*feconde aporie*), działa jak oczarowanie (*enchantement*), które obiecuje pełnię sensu. Jest zarazem nieskończenie inteligibilne (*infiniment intelligible*) i nieskończenie niejednoznaczne (*infiniment équivoque*)¹⁰. Jankélévitch konstruuje swoją koncepcję muzyki jako niewyraźnego, podkreślając subtelny różnicę między niewypowiadalnym (*indicible*) a niewyraźnym (*ineffable*). To, co niewypowiadalne, posiada granicę narzuconą przez słowo; niewyraźne nie ogranicza się do słów, sięga nie tylko do cielesnego gestu, ale też do duchowego poruszenia. Niewypowiadalne ma charakter negatywny, ujawnia twórczą niemoc, niewyraźne zaś – pozytywny, odsłania bowiem coś, co autor nazywa sensem sensu (*le sens du sens*). Ta paradoksalna zdolność dotarcia do jądra sensu – przy jednoczesnym otwarciu semantycznym muzyki – sprawia, że Jankélévitch określa ją jako *espressivo inexpressif*. „Muzyka jest nieekspresyjna nie dlatego, że niczego nie wyraża, ale ponieważ nie wyraża jakiegoś określonego, uprzywilejowanego pejzażu, takiej czy innej scenerii, która wykluczałaby wszelkie inne scenerie; muzyka jest nieekspresyjna, bo ukazuje nieskończoność możliwości interpretacyjnych, wśród których pozwala nam wybierać. Te możliwości przenikają się, nie konkurując ze sobą”¹¹. Nieekspresyjna ekspresyjność zostaje przez Jankélévitcha dookreślona przez kolejny paradoks – afektowaną obojętność. W muzyce XX wieku przyjmuje ona postać maski, która pozoruje obojętność, przeciwieństwo wielkiego *appassionato*. W zapisie nutowym zwiastuje ją określenie *sans nuances* lub *indifférent*, jak w przywołanej przez Jankélévitcha, z założenia statycznej, *Szubienicy* z cyklu fortepianowego *Gaspard de la nuit* Ravela. U Satiego tę maskę wykrzywia grymas uśmiechu, który jest pozorem emocjonalnego dystansu. I właśnie w takich sytuacjach, trzymana na uwięzi, podejrzana o nadmiar emocja ujawnia się gwałtownie, „(...) jak rozdzierający krzyk słyszany czasem u Ravela (...). Zupełnie jakby powstrzymywana, zmuszana do obiektywności muzyka nagle odżywała w *appassionato*, którego się wcześniej wyparła! I wtedy muzyk wyraża siebie, choć wcale tego nie chciał”¹². Uchwycony przez Jankélévitcha paradoks pojawia się w muzyce wszystkich epok; bo tam, gdzie przez oszczędność środków wyrazu kompozytor (i wykonawca) pozoruje spokój, odbiorca często wyczuwa nieokreślone napięcie. Ten rodzaj płodnej ascezy, którą autor przypisuje przede wszystkim muzyce Fauré i Satiego, można nazwać posłuszeństwem „duchowi tłumika” (*esprit de la sourdine*). „Poszukiwać półmroku, malować półcieniami, mówić półsłówkami, półgłosem”, to wyrażać więcej. „Nieekspresyjność i *a fortiori*, oszczędna ekspresja, sugerują sens, czyniąc to niejednokrotnie silniej

¹⁰ V. Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Seuil, Paris 1993, s. 92-93.

¹¹ *Ibidem*, s. 95.

¹² *Ibidem*, s. 57.

od ekspresji pełnej i bezpośredniej¹³. I właśnie ta subtelna, choć niepokojąca, suggestia sensu sprawia, że muzyka wśród sztuk nie ma sobie równych.

Obscurium per obscurius

Niejasna i niepokojąca suggestia sensu łączy świat muzyki z nieświadomością. Elementem zbliżającym oba światy jest też *wsluchiwanie się* w to, czego można się jedynie domyślać. Wsluchującym się jest psychoanalityk i wykonawca; obaj dokonują interpretacji cudzej wypowiedzi, obaj próbują nie tyle zrozumieć, co wnikać w niesioną przez wypowiedź niejasność. „Niektóre osoby – stwierdza psychoanalityk, Patrick Delaroche – nie rozumieją nic, inne, przeciwnie, słyszą to, co nieświadome, gdy tylko otworzy się usta. (...) Podobnie jest z muzyką. Można ukończyć z piątkami konserwatorium, nawet wygrać ważny konkurs wykonawczy i nie rozumieć muzyki, to znaczy, nie móc niczego przekazać odbiorcy¹⁴. W przypadku wsluchiwania się w muzykę i to, co nieświadome, rozumienie przybiera postać instynktownego rozpoznania sensu. Podobieństwo obu rozpoznań sprowadza się do odsłonięcia tego, co nieuchwytnie, niekomunikowalne, niewyraźne. Wiedza teoretyczna wykonawcy (i psychoanalityka) pozwala na zastosowanie sprawdzonych metod wnikania w niejasne. Nie gwarantuje jednak pewności sukcesu. Trudno mieć wątpliwości co do tego, że tak charyzmatyczni wykonawcy, jak wiolonczelistka Jacqueline des Prés czy pianista Vladimir Horowitz, analizowali wykonywaną muzykę. Jednak to nie przenikliwość analizy pozwalała im porywać tłumy, ale takie wsluchiwanie się w dzieło, które umożliwia dzielenie się nim z publicznością. Wsluchiwanie się w utwór sprawia, że ujawnia on wykonawcy i odbiorcy coś wspólnego, mojego i twojego; fascynujące jest właśnie to rozpoznanie, a właściwie, wysłyszenie siebie w innym. Ta uwaga dotyczy w równym stopniu wykonawcy, który wsluchuje się w tekst kompozytora, jak i zaśłuchanego odbiorcy. Być może więc naszą wstępną hipotezę, przypisującą rozumienie muzyki profesjonalistom, należy traktować z pewną ostrożnością i podkreślić, że uczone rozumienie nie gwarantuje dotarcia do tego, co Jankélévitch nazywa *sensem sensu*. Rozstrzygające jest tu raczej jego instynktowne rozpoznanie, które unieważnia umowne granice między uczestnikami doświadczenia muzycznego.

Wypada jednak rozważyć również sytuację przeciwną, czyli brak tego rozpoznania. Do nierozumienia muzyki częściej przyznają się niewinni słuchacze, choć na pociechę dla nich trzeba zaznaczyć, że ten kłopot dotyczy też profesjonalistów. Wśród wykonawców utarło się nawet powiedzenie, że ktoś „gra o niczym”; nie musi przy tym popełniać jakichś zasadniczych błędów ani sprzeciwiać się zapisowi kompozytora. Często instrument grającego o niczym artysty brzmi nawet przyjemnie dla ucha, ale w samej muzyce nic się nie dzieje. Istnieje zapewne wiele

¹³ Por. *ibidem*, s. 65 i 67.

¹⁴ Por. L. Petit, P. Delaroche, *La musique, ça parle? Psychanalyse, musique et interprétations*, „Pré-tentaine” octobre 2007, nr 22, s. 120.

postaci „grania o niczym” – od niezrozumienia podstawowych mechanizmów formy aż po logiczną, ale zupełnie chłodną emocjonalnie, interpretację. W tym ostatnim przypadku odnosi się niekiedy wrażenie, że wykonawca sam się nudzi, zupełnie jakby pozostawał obok tego, co rozgrywa się wewnątrz utworu. Podobnie jest ze słuchaczem, który najczęściej nie wie, dlaczego pozostaje obojętny na to, co słyszy. Winę za taki stan rzeczy często ponosi właśnie „grający o niczym” wykonawca, który nie potrafi sprawić, by między nim a słuchaczem wytworzyła się przestrzeń współodczuwania. Nie zawsze jednak udaje się tak jednoznacznie zdiagnozować przyczynę tego, że muzyka nie ma do nas dostępu.

Piotr Wierzbicki pisze: „(...) pamiętam, leżę na tapczanie w swoim pokoju, wróciłem z pracy, jestem zmęczony, oczy mi się kleją do snu, zimno mi, a z głośnika sączy się przerywanym strumyczkiem, bezlitośnie, raz po raz wyrwijając mnie z drzemki, nabyty właśnie nowy organowy utwór Bacha. Na kopercie tej płyty jest fotografia: złotozielony, wilgotny, jesienny las. Ale jej muzyka jakże jest sucha, twarda, niepociągająca, czemu tak ciepła koperta do tak zimnej muzyki? Ach, to chyba tym Bachem będą piłować ten las”¹⁵.

W tym kontekście interesująca może być odpowiedź na pytanie, czy w słuchaniu muzyki jest możliwe przejście od poznawania do lubienia. Czy można przekonać się do utworu, który nie zachwyca przy pierwszym słuchaniu? Niewątpliwie najbardziej urokliwa jest miłość od pierwszego słyszenia. Być może jednak warto muzyczne fascynacje poszerzać również o takie związki, które trzeba budować przez dłuższe starania. Głównym mechanizmem w tych staraniach jest *osłuchanie*. W języku muzyków *osłuchanie* czy *osłuchiwanie się* jest synonimem zaprzyjaźniania się. Jest to kategoria jednoznacznie pozytywna. W kontekście muzycznym, osłuchanie nie kojarzy się negatywnie ze spowszednieniem tego, co poznajemy. To oswojenie się z obcym albo raczej przyswojenie sobie czegoś, co było obce. Osłuchanie sprawia, że zaczynamy intuicyjnie wyczuwać relacje między układami dźwięków, zaczynamy też słyszeć konwencje stylistyczne. Nasza wrażliwość przyzwyczaja się do tego, co nieznanne. Obce struktury wytrwale atakują zmysł słuchu, by po pewnym czasie pokonać obojętność słuchającego. Nabyta dzięki upartemu słuchaniu zdolność do porządkowania nowych struktur jest nagrodą za cierpliwość. Obojętne stają się nagle istotne i przejmujące. Wyłowiona z utworu struktura staje się znacząca. Zaczynamy ją słyszeć w kontekście innych struktur. I nawet nie mając pojęcia o budowie formalnej dzieła muzycznego, pozwalamy, by prowadziły nas napięcia w nim obecne. Nie musimy rozumieć formy, wystarczy, że słyszymy ją sobą. Muzyka, która przetała sobie w nas nową ścieżkę, stapia się z nami. Dostraja się do nas i współbrzmi z naszym wewnętrznym poruszeniem.

„Utwór Bacha zaczynał wydawać mi się piękny dopiero mniej więcej za trzecim wysłuchaniem – kontynuuje Piotr Wierzbicki. – Słuchałem więc Bacha w kółko: pokonując senność i zmęczenie, brnąc z mozołem przez niezrozumiałe, chaotyczne, brzydkie po to, by uzyskać pierwszy przeblysł piękna, wytrzymując dwa

¹⁵ P. Wierzbicki, *Życie z muzyką*, PIW, Warszawa 1993, s. 9.

seanse zanurzenia w obcości chłodnej, by za trzecim razem przyspieszyć bicie serca pierwszym zapamiętanym, już znajomym strzępem motywu¹⁶.

Doznawanie musi być czasami poprzedzone przez mozolne odkrywanie. W takim odkrywaniu zaczynamy po swojemu rozumieć muzykę. Wyławiamy z całości strukturę, dostrzegamy ją w kontekście innych muzycznych zdarzeń i zaczynamy ją słyszeć. Ośluchiwanie się sprawia, że ucho nabiera chęci do aktywności. Zaczynamy słuchać, czyli kierować ucho i umysł ku czemuś, co rozpoznajemy. Rozpoznanie znajomo brzmiącego układu dźwięków sprawia przyjemność, bo dzięki niemu zaczynamy się czuć w utworze zadowolonymi. To jednak nie wszystko. Największym dobrodziejstwem takiego odkrywania muzyki jest pewien bonus otrzymywany przez słuchacza przy okazji; jest nim większa umiejętność orientowania się w innych utworach reprezentujących podobny styl. Tworzą się nawyki odbiorcze, które słyszonym strukturom przypisują walor sensowności.

Poczucie zadowolonego w utworze dotyczy też wykonawcy. Gdy muzyk stwierdza „rozumiem ten utwór”, to myśli po prostu „wiem, jak to zagrać”. Gdy słuchacz mówi „rozumiem ten utwór”, to na ogół myśli „podążam za dźwiękami, słyszę w nich pewien ład, ulegam temu ładowi”. Jak zauważa niemiecki muzykolog Carl Dahlhaus, odpowiedzi na pytanie, czym jest rozumienie muzyki, „udziela nie tyle analiza *semantyczna*, co *pragmatyczna*: opis sytuacji, w jakich mówi się o *rozumieniu muzyki*. Kiedy w relacji wykonawca – słuchacz lub nauczyciel – uczeń mówi się, że jakiś utwór został *rozumiany* lub nie został *rozumiany* (przez wykonawcę lub słuchacza), to językowi potocznemu chodzi przy tym jedynie o adekwatne uchwycenie lub przedstawienie tego, co nie zostało zapisane w nutach, bądź tego, co wprawdzie zostało zapisane w nutach, ale niezbyt dokładnie. Jeśli zgodzono się, że tempo przyjęte dla utworu jest odpowiednie, że podział na frazy i okresy jest dostatecznie wyraźny, że głos prowadzący plastycznie odcina się od głosów pobocznych, a o wydłużeniach agogicznych i o akcentach retorycznych ani nie zapomniano, ani nie dopuszczono się co do nich przesady – uważa się, że muzyka taka została *rozumiana*, bez potrzeby formułowania wypowiedzi werbalnych na temat jej *sensu*”¹⁷. Trzeba sobie jednak jasno powiedzieć, że przeżycie muzyczne nie wypływa tylko z tego, co zapisano w nutach. Siły oddziałujące na dźwiękowe struktury, rozmaite relacje, które się między nimi tworzą, istnieją zasadniczo poza tym, co zostało napisane w nutach. Mam tu na myśli rozmaite momenty zwane przez Dahlhauusa „intencjonalnymi” i „nie-realnymi”, czyli niektóre cechy dźwięków i relacje między nimi zachodzące tylko wtedy, gdy zostaną wykonane i usłyszane. Barwa i sposób wydobywania dźwięku zależą od jednostkowego wykonania. Poza tym barwa i sposób wydobywania dźwięku działają na kogoś, kto te cechy zmysłowo odbiera. Muszą się zatem zdarzyć i urealnić w momencie zmysłowego zaistnienia dla kogoś, kto słucha. Rzecz w tym, że patrząc w nuty, nie da się tych momentów ani przewidzieć, ani wewnątrznie usłyszeć. Dlatego właśnie egzegeza

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ C. Dahlhaus, *op. cit.*, s. 272.

tekstu nutowego nie równa się temu, co potoczny język określa jako „rozumienie muzyki”; jest ono bowiem przedracjonalne, przedrefleksyjne. Rozumienie wtórne, związane z egzegezą i interpretacją tekstu, wypływa ze znajomości całej tradycji myślenia i pisania o muzyce, będąc w pewnym sensie kulturowym przymusem.

Od gestu do śpiewu

„Muzyka jest jak twarz drugiego”. Amerykański filozof analityczny Peter Kivy zdziwiłby się pewnie, że jego książka *The Corded Shell. Reflections on Musical Expression* przyczyniła się do sformułowania tej *quasi-Lévinasowskiej* refleksji. Kivy próbuje odpowiedzieć na pytanie, czy mamy obiektywne podstawy do orzekania, co wyraża muzyka. W tym celu analizuje wybrane teorie znaczenia muzycznego i rozprawia się z ich słabościami. Chociaż Kivy jest uznawany za przedstawiciela formalizmu, to nie przeczy, że w muzyce zawiera się jakaś emotywna treść. Interesuje go głównie możliwość odczytania tej treści. Muzyka może się kojarzyć z gestem i głosem. Jej ekspresywne zabarwienie odczytujemy podobnie, jak czytamy emocje z twarzy drugiego człowieka. Rozumiemy jej komunikat, choć nie padają żadne słowa. To przecież gesty, spojrzenia, ruch i mowa ciała zdradzają uczucia. Podobnie bywa z muzyką, która sugeruje afekty przez kształt linii melodycznej, tempo, współbrzmienia. Trudno rozstrzygnąć, czy jest to własność samej muzyki, czy raczej skłonność słuchacza do odbierania jej jako takiej. Pewnie i jedno, i drugie. Muzyka upodabnia się do ludzkiego gestu i głosu wyrażającego emocję, bo to człowiek ją tworzy i chce słyszeć w niej siebie. Kivy pisze, że naśladowanie emocji dokonuje się już na poziomie pojedynczych struktur dźwiękowych. „Niektóre z nich odpowiadają ekspresywnym zachowaniom, tak jak opadająca linia melodyczna i płacziwa appoggiatura [nuta ozdobna] kojarząca się z rozpaczą i rezygnacją obecną w ruchach ciała i melodyce głosu”¹⁸. Autor nazywa to zjawisko *ekspresją poprzez kontur*, mając na myśli kształt, strukturę muzycznego środka wyrazu. Stwierdza, że „(...) muzyka może przedstawiać uczucia w takim sensie, w jakim może zawierać pewne analogie do cech głosu ludzkiego”, i dodaje: „(...) słuchacz odczytuje i identyfikuje te muzyczne znaki, co w rezultacie prowadzi do uświadomienia sobie rodzaju przedstawianego przez muzykę uczucia”¹⁹. Oddziaływaniu poprzez kontur (*contour model*) Kivy przeciwstawia oddziaływanie poprzez konwencję (*conventional model*). Jeśli jakieś zjawisko, takie jak tryb minorowy / majorowy kojarzymy z nastrojami smutku / radości, to dzieje się tak dzięki konwencjom, skojarzeniom utrwalonym wśród słuchaczy pochodzących z danego kręgu kulturowego. Jeśli Kivy ma rację, to afektywna odpowiedź na muzykę zależy od własności strukturalnych dźwiękowego bodźca oraz od umiejętności rozpoznania jego znaczenia w kontekście innych bodźców. Kontur muzycznego

¹⁸ P. Kivy, *The Corded Shell. Reflections on Musical Expression*, Princeton University Press, 1980, s. 83.

¹⁹ *Ibidem*.

bodźca zapisuje się w umyśle, gdy magazynujemy w doznania dźwiękowe, gdy struktury muzyczne rzeźbią w nas skojarzenia z emocjami. Dzięki przyzwyczajeniom słuchowym, konwencji, rozpoznajemy muzyczny gest. Wszelka obcość, brak rozpoznania w muzyce pokrewieństwa z naszym światem emocji, wynikałaby zatem z obojętności na kontur, z nierozpoznania struktury lub braku jej przyswojenia przez konwencję. Jak wynika z relacji Piotra Wierzbickiego, obcość napotkana w muzyce jest najczęściej możliwa do pokonania. Poznawanie może prowadzić do lubienia. Motyw początkowo obojętny pewnego dnia może przyśpieszyć bicie serca. Być może dokonuje się to właśnie dzięki rozpoznaniu w nim pokrewieństwa ze strukturą własnych emocji słuchacza. Mechanizm ekspresji poprzez konwencję i kontur ujawnia się także w pracy wykonawcy, który zaczynając od samego siebie, rozpoznaje w muzyce podobieństwo do świata swoich przeżyć. Często pomaga mu w tym sprowadzenie dźwięków do gestu i śpiewu. Ten rodzaj ucieleśnienia muzycznej struktury stosują nauczyciele gry na instrumentach, by ukazać uczniowi organiczny związek między tym, co ma zagrać, a nim samym. Dlatego też śpiew i taniec powinny towarzyszyć muzykom instrumentalistom na wszystkich etapach kształcenia; miałyby to niewątpliwie korzystny wpływ na utożsamienie się grającego z granym, słuchającego ze słuchanym. Tymczasem konserwatoria najczęściej ograniczają się do wpajania uczniom różnorodnych strategii fachowej analizy, co niestety nie zmniejsza ich bezradności wobec żywego doświadczania muzyki.

Od doznawania ku rozumieniu

„Muszę odczuć muzykę, zanim będę w stanie o niej myśleć, a zawsze mogę całkowicie z myślenia zrezygnować”, pisze Karol Berger²⁰. To wyznanie muzykologa pozwala złagodzić niepokój odczuwany przez wszystkich tych słuchaczy, dla których muzyka pozostaje „wiedzą tajemną”, a zarazem – źródłem wielu poruszeń. W doświadczeniu muzyki ujawnia się bowiem trudne do wyjaśnienia przejście od bycia poruszonym przez dźwięki do poczucia zadomowienia w dźwiękach. Doznaje tego muzyk, który rezygnuje z analizy formy utworu, bo po prostu wie, jak utwór wykonać. Może oczywiście zapytać, jakie muzyczne zjawisko odpowiada za jego poruszenie, jednak przeprowadzanie tego rodzaju dochodzenia wcale nie jest konieczne. Poczucie zadomowienia w dźwiękach dokonuje się niezależnie od tego, czy jego istotę potrafimy oddać za pomocą pojęć. Podobną prawidłowość może odkryć słuchacz. Analiza formy utworu, nawet najwnikliwiej przeprowadzona, nie zagwarantuje odbiorcy tej głębi doznania, która ujawnia się dzięki *wsluchaniu się* w utwór. Ta cecha doświadczenia muzycznego ujawnia nam jego demokratyczny charakter. Wróćmy jednak do kłopotliwego pytania, które zostało postawione na wstępie. Odpowiedź wydaje się prosta. Porządek wiedzy nie jest w stanie sprostać doświadczeniu muzycznemu, choć z całą pewnością jest

²⁰ K. Berger, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przekł. A. Tenczyńska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 81.

potrzebny tym wszystkim, którzy zajmują się muzyką w wymiarze czysto teoretycznym. Jednak teoretyk nie może mieć pewności, że konsekwencją wnikliwej analizy dzieła będzie wzruszenie nim. Świętujący w tym roku dziewięćdziesiąte urodziny chopinolog, profesor Mieczysław Tomaszewski, zdaje się podzielać ten pogląd. Jego studenci uczą się analizy integralnej, która czerpie z fenomenologii, semiotyki, antropologii, hermeneutyki, czyli z kierunków i metod odrębnych od akademickiej teorii muzyki. To jednak nie wszystko. Profesor każde studentom stanąć naprzeciw dzieła twarzą w twarz. Od tego rozpoczyna się cała przygoda. „Nie może być inaczej – pisze – najpierw dokonać się musi wsłuchanie się w utwór. Pełne, absolutne i bez wszelkich apriorycznych założeń. Takie aż do zachłyśnięcia się brzmieniem. Do zasmakowania w jego niusansach, czy też – do niemal bolesnego doznania jego akustycznej czy strukturalnej zgrzytliwości. Tu nuty nie wystarczą; nie zastąpią odczucia eufonii (...). Na doznanie brzmienia trzeba się otworzyć, wprawić w gotowość całą swoją zmysłową wrażliwość na dźwięk”²¹. A zatem pierwsze jest doznanie (i związana z nim przyjemność). Potem może nastąpić próba nazwania tego, co było przedmiotem doznania. *Delectatio* poprzedza *cognitio*, a nawet więcej – ułatwia je.

Słowa klucze

rozumienie, doznawanie, muzyka, słuchacz

Streszczenie

Perfecta cognitio i *perfecta delectatio* ujawniają się, gdy doświadczanie muzyki angażuje zarówno rozumienie, jak i wrażliwość słuchacza. Rozumienie koncentruje się na analizie struktur muzycznych, wrażliwość zaś na tym, co poprzez te struktury może być usłyszane i wyobrażone. Doświadczanie muzyki ma demokratyczny charakter, gdyż nawet naiwny słuchacz może być poruszony przez dźwięki, natomiast jej rozumienie wydaje się być arystokratyczne, zarezerwowane dla profesjonalistów. Celem artykułu jest ukazanie, że arystokratyczna koncepcja rozumienia muzyki jest trudna do utrzymania, gdyż w rzeczywistości rozumienie muzyki nie domaga się muzykologicznej wiedzy ani użycia fachowych pojęć. Można więc przyjąć, że opiera się ono na zdolności do *podążania za dźwiękami*, do czego, przynajmniej w pewnym stopniu, zdolny jest także naiwny słuchacz.

Cognitio versus delectatio: Some Remarks on Understanding and Experiencing Music (Abstract)

Perfecta cognitio and *perfecta delectatio* arise when the experience of music involves both the listener's understanding and sensitivity. The former focuses on analysing musical structures, while the latter contends with what can be heard and imagined within those

²¹ M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem*, AM, Kraków, 2003, s. 9.

structures. Experiencing music is democratic because even a naïve listener can be moved by musical sounds, whereas understanding seems to be more of an aristocratic capacity reserved for musical scholars. My aim is to show that an 'aristocratic' account of musical understanding is untenable, since in my opinion it does not require musicological knowledge and concepts. Musical understanding, I suggest, is the capacity for following sounds, which even naïve listeners exhibit to some degree.