

Między potęgą dźwięku a niewypowiedzialnością muzyki

Gurney i Jankélévitch
o sztuce dźwięków



Redakcja naukowa
Małgorzata Gamrat
Małgorzata A. Szyszkowska

**Między potęgą dźwięku
a niewypowiedzialnością muzyki**

Między potęgą dźwięku a niewypowiedzialnością muzyki

Gurney i Jankélévitch
o sztuce dźwięków

Redakcja naukowa
Małgorzata Gamrat
Małgorzata A. Szyszkowska



Wydawnictwo Naukowe Scholar
Warszawa 2022

Recenzenci:

dr Anna Tenczyńska

Redakcja i korekta:

Bogdan Baran

Projekt okładki:

Julia Karwan-Jastrzębska

Praca powstała w wyniku realizacji projektu naukowego „Filozofia muzyki. Metafizyczne, fenomenologiczne i dekonstruktywistyczne ścieżki badań nad muzyką, jej praktyką i teorią” o nr 2016/23/B/HS1/02325, finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki

Copyright © 2022 by Wydawnictwo Naukowe Scholar Sp. z o.o., Warszawa

ISBN 978-83-66849-78-5

DOI: 10.7366/9788366849785

Wydawnictwo Naukowe Scholar Spółka z o.o.

ul. Oboźna 1, 00-340 Warszawa

tel. 22 692 41 18; 22 826 59 21; 22 828 93 91

dział handlowy: jak wyżej, w. 108

e-mail: info@scholar.com.pl

www.scholar.com.pl

Wydanie pierwsze

Skład i łamanie: WN Scholar

Spis treści

Wprowadzenie	7
--------------------	---

Część I. Edmund Gurney

Małgorzata A. Szyszkowska

Muzyka w doświadczeniu: między oddechem a śpiewem	13
---	----

Edmund Gurney

Formy melodyczne i ruch idealny, przeł. T. Zymer	25
--	----

William J. Gatens

Podstawy krytyki muzycznej w pismach Edmunda Gurneya i jemu współczesnych, przeł. T. Zymer	63
---	----

Jamie C. Kassler

<i>Potęga dźwięku</i> Edmunda Gurneya (1880). II. Recepcja, przeł. T. Zymer	83
--	----

Część II. Vladimir Jankélévitch

Małgorzata Gamrat

Wyrażalna czy niewyrażalna – Vladimir Jankélévitch i muzyka	117
---	-----

Vladimir Jankélévitch

Muzyka i niewypowiedziane (fragmenty), przeł. M. Gamrat	131
---	-----

Muzyka i niewypowiedziane	131
---------------------------------	-----

Muzyka i ontologia	132
--------------------------	-----

Miraż ekspresji	137
-----------------------	-----

Impresjonizm	141
--------------------	-----

Wyrażać niewyrażalne w nieskończoność	143
---	-----

Niewysłowione i niewypowiedziane. Sens sensu	145
--	-----

Wprowadzenie

Przedstawiana monografia zawiera tłumaczenia tekstów brytyjskiego psychologa, filozofa i estetyka Edmunda Gurneya (1847–1888) oraz francuskiego filozofa Vladimira Jankélévitcha (1903–1985). Obu autorów oraz ich teksty łączy muzyka, obu można by łatwo uznać za filozofów muzyki, choć sami tak się nie określali. Jednak w przypadku Jankélévitcha i jego prac można mówić o tym, że jest on jednym z elementów krajobrazu współczesnej filozofii muzyki¹, w przeciwieństwie do Gurneya, który popadł w niemal całkowite zapomnienie.

Ich myśli, różnie formułowane, odnosiły się do muzyki jako do podstawowej sfery indywidualnej i społecznej aktywności człowieka, choć muzyka była dla nich obu nie tylko rozrywką i działalnością społeczną – elementem obyczajowości XIX i XX wieku – ale przede wszystkim śladem wykroczenia poza to, co materialne, empiryczne i racjonalne. Była też dla nich materią pozwalającą na wyrażanie siebie, którą obaj opanowali w stopniu znakomitym – byli świetnymi muzykami, Gurney planował karierę wirtuoza, a Jankélévitch grał utwory Liszta, Debussy'ego czy Ravela, które wymagają wielkiej biegłości. Dla każdego z tych, tak różnych na pozór autorów właśnie muzyka stanowiła „dowód” na nieśmiertelność, a wczytując się w pisma Francuza, można nawet powiedzieć, że pozwalała w pewien sposób przeciwstawić się śmierci, zrozumieć ją i okiełznać.

¹ Wystarczy choćby spojrzeć na liczne tłumaczenia jego książek na najważniejsze języki europejskie czy powstające cały czas prace naukowe o jego filozofii muzyki czy odwołujące się do wprowadzonych przezeń pojęć. Zob. M. Gallope, *Deep Refrains: Music, Philosophy, and the Ineffable*, University of Chicago Press, Chicago 2017; A. Golbert, *Instant and Eternity: Vladimir Jankélévitch and the Piano Music of Claude Debussy*, Florida State University, Tallahassee 2021 (niepublikowana praca doktorska); M. Scherzinger, „The Ambiguous Ethics of Music's Ineffability: A Brief Reflection on the Recent Thought of Michael Gallope and Carolyn Abbate”, *Journal of the Royal Musical Association* 2020, 145(1), s. 229–250.

Zarówno Gurney, jak i Jankélévitch próbowali dociec, czym jest muzyka, w jaki sposób oddziałuje na człowieka i dlaczego. Próbowali znaleźć adekwatne do tych poszukiwań narzędzia, które pozwoliłyby dotrzeć do źródeł sztuki dźwięków. Gurney podszedł do tego zagadnienia empirycznie – analizował fizyczne elementy muzyki, jej właściwości akustyczne i konstrukcyjne elementy utworu. Jankélévitch zastanawiał się, czy muzyka niesie sens i w jaki sposób go wyraża (lub nie wyraża). Obaj wypracowali własne sposoby refleksji i kategorie pojęciowe, które niekiedy stanowią wyzwanie dla Czytelnika i tłumacza. Dla pierwszego z autorów fundamentalne znaczenie miały impresja i ekspresja, dla drugiego – niewypowiedziane i niewysłowione, a wszystko to związane z muzyką, stanowiące o jej istocie.

Przedstawiamy Edmunda Gurneya jako autora rozprawy z estetyki muzycznej, oddając do rąk Czytelnika rozdział VIII z pracy *Potęga muzyki*, a także dwa inne teksty omawiające tę pracę, jej zasięg i recepcję. Tłumaczony rozdział z pracy Gurneya zawiera część wyводу, w którym autor przedstawia istotę muzyki z punktu widzenia estetyki, a więc piękna, indywidualnego upodobania i społecznej wartości muzyki. Gurney omawia najważniejszy jego zdaniem element muzyki – ruch idealny (*ideal motion*) – który pojawia się jako esencjalna część melodii, ale również jako zaczyn i motor samej muzyki. Autor, którego wywód jest tyleż analityczny, co złożony i trudny w odbiorze, zaprezentowany został w przedstawionym tłumaczeniu w możliwie najlepszy sposób, a teksty Gatensa oraz Kasslera poświęcone Gurneyowi jako estetykowi muzyki dodatkowo wprowadzają Czytelnika w świat zagadnień dziewiętnastowiecznego sposobu myślenia. Zapraszamy do zapoznania się z Gurneyem i jego wizją muzyki jako zespołu zdolności wykraczających poza potrzeby i praktyczne umiejętności człowieka, zdolności, które wskazują na coś, co przynajmniej w części nie poddaje się racjonalnemu wyjaśnieniu. Okazuje się, że tam, gdzie muzyka porywa słuchacza ze względu na swoją wewnętrzną budowę, integralny proces i jakości impresyjne, proste i racjonalne wyjaśnienia mają niewiele do zaoferowania.

Przedstawiamy Vladimira Jankélévitcha, znanego już niektórym Czytelnikom choćby z tłumaczenia jego książki *Ravel* (PWM 1977) lub z artykułów polskich badaczy, którzy pochyłali się nad jego

refleksją z zakresu filozofii muzyki (między innymi Irena Poniatowska, Anna Chęćka-Godkowicz, Jan Czarnecki, Małgorzata Gamrat). Przedstawiamy go i przypominamy o filozofie, muzyku i erudycie, który w każdym swoim tekście sięga po cały zasób wiedzy z każdej z tych dyscyplin, wymagając od czytelnika znacznego odczytania zarówno w filozofii, jak i w historii muzyki oraz znajomości repertuaru muzycznego, który przywołuje w swoich rozważaniach. Nie jest to lektura łatwa, ale bardzo rozwijająca, pobudzająca do myślenia, dająca ogromną satysfakcję, kiedy czytając tekst, wchodzimy z nim w interakcję, kiedy poznajemy tego niezwykle człowieka – filozofa, który z miłości do muzyki posiadał o niej wiedzę onieśmielającą najznakomitszych muzykologów. Oddajemy dziś do rąk Czytelnika przetłumaczone na język polski fragmenty z jego książki *La musique et l'ineffable* (*Muzyka i niewypowiedziane*), która jest jego najważniejszym wkładem w rozwój filozofii muzyki. Wybrane fragmenty stanowią niewielką część całości – zostały dobrane tak, aby ukazać najistotniejsze elementy refleksji Jankélévitcha, pozwalające uchwycić, czym według niego jest muzyka i w jaki sposób oddziałuje na człowieka, a także podjąć wyzwanie szukania odpowiedzi na pytanie, czy muzyka wyraża, czy nie wyraża coś poza sobą samą. Miejmy jednak nadzieję, że przyjdzie dzień, w którym książka ta doczeka się pełnego przekładu z szerokim komentarzem krytycznym, co pozwoli w pełni rozsmakować się w myśli Jankélévitcha umieszczonej w odpowiednim kontekście swoich czasów, współczesnej filozofii oraz wyzwań, które przed nami stoją.

W przedstawianej monografii proponujemy strukturę podzieloną na dwie części, którym kolejność nadał czas – autorzy występują w porządku chronologicznym. Tłumaczenia tekstów dotyczących każdego z autorów są poprzedzone tekstami wprowadzającymi autorstwa redaktorek publikacji Małgorzaty Gamrat i Małgorzaty A. Szyszkowskiej. Liczymy na to, że przedstawiana praca zapoczątkuje wzrost zainteresowania oboma myślicielami i przyniesie przekłady ich tekstów na język polski oraz prace naukowe im poświęcone, a tą drogą uprzystępní nowe źródła do badań nad filozofią muzyki.

Część I

Edmund Gurney

Małgorzata A. Szyszkowska

Muzyka w doświadczeniu: między oddechem a śpiewem

***Potęga dźwięku* Edmunda Gurneya
i jej znaczenie dla estetyki współczesnej**

1. Edmund Gurney

W 1880 roku Edmund Gurney opublikował pracę pod znamienym tytułem *Potęga dźwięku* (*The Power of Sound*) zawierającą eseje o muzyce. Praca ta, będąca estetycznym, psychologicznym i muzykologicznym elaboratem na temat muzyki, jej wewnętrznej struktury oraz psychologicznego i estetycznego znaczenia, przeszła jednak bez większego echa i do dzisiaj pozostaje mało znana. O ile brak właściwej recepcji i współczesnego rozpoznania zasług autora można jeszcze usprawiedliwić brakiem przekładów na język polski oraz złożonym sposobem wypowiedzania się Gurneya, to fakt niewielkiego zainteresowania oraz znikomy oddźwięk w środowisku muzycznym w okresie bezpośrednio po wydaniu pracy może i powinien dziwić. Ta, w najlepszym razie, wstrzemięźliwość w ocenie i reakcji na to dzieło okazała się poważnym ciosem dla samego Gurneya, który liczył na istotne, naukowe dyskusje. Tak się jednak nie stało.

Gurney pozostaje postacią enigmatyczną, a wielu miłośników muzyki, filozofów i estetyków nigdy nie słyszało ani o nim, ani o jego

pracy. Ci, którym to nazwisko wydaje się znajome, najczęściej kojarzą go z dziedziną psychologii i filozofią umysłu¹. Skojarzenie to jest oczywiście słuszne, choć nie zmienia w niczym faktu, że Gurney był i pozostał ważnym autorem w obszarze estetyki muzycznej.

Mówiąc najogólniej, *The Power of Sound* jest pracą z zakresu estetyki muzycznej, w której autor stara się zbadać i opisać to, co stanowi materiałową i percepcyjną podstawę muzyki, jej odbioru i społecznego znaczenia². Punktami odniesienia dla autora *The Power of Sound* były nie tylko utwory muzyczne, ale przede wszystkim współczesna nauka i metodologia naukowa, zwłaszcza fizyka Helmholtza oraz prace Darwina³. Gurney był przekonany o potrzebie, a nawet konieczności podejmowania wysiłku unaukowania przekonań dotyczących muzyki. Starał się podeprzeć swoje badania obserwacjami, wynikami badań, a także szczegółową i kompetentną analizą. Celem, jaki stawiał przed swoją pracą Gurney, było uzgodnienie tego, co czyni muzykę wyjątkową oraz atrakcyjną dla uważanego słuchacza, z aktualną wiedzą naukową. To ambitne zadanie wiązało się nie tylko z poważnym wysiłkiem analitycznym po stronie autora, ale okazało się również wyzwaniem dla czytelników pracy. Być może właśnie dlatego, zadanie, które postawił przed sobą autor, ukazania, jakie korzyści daje doświadczenie muzyki oraz jaką moc posiadają uporządkowane dźwięki, spotkało się z tak niewielkim odzewem. Rollo Myers napisał z emfazą:

Jest swoistym paradoksem, że jeden z może najbardziej oryginalnych traktatów na temat estetyki muzycznej, jakie kiedykolwiek napisano

¹ Por. A. Sommer, *Edmund Gurney*, Psi Encyclopedia, <https://psi-encyclopedia.spr.ac.uk/articles/edmund-gurney>; hasło „Edmund Gurney”, *Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Edmund-Gurney> (dostęp: 5.04.2022).

² Por. E. Gurney, *The Power of Sound*, Smith, Elder & Co, London 1880, wprowadzenie, s. 1. „My chief object (...) has been to examine (...) the general elements of musical structure, and the nature, sources, and varieties, of musical effects; and by the light of that inquiry mark out clearly a position of Music, in the relation to the faculties and feeling of the individual, to the other arts and the society at large”.

³ Gurney odwołuje się do Helmholtza, do *Tonempfindungen* (H. Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1863) oraz do Darwina (Ch. Darwin, *The Expressions of Emotions in Man and Animals*, 1859, *The Descent of Man*, 1871, *The Origin of Species*, 1859).

i jakie zostały przeczytane przez Anglika – zdobył tak małe, jak się zdaje, uznanie w Anglii i za granicą, że pozostaje dziś niemal nieznanym nawet dla specjalistów w tej dość zamkniętej przecież dziedzinie⁴.

Choć wielu autorów zaświadcza o niezwykłych umiejętnościach i muzykalności Gurneya, można powiedzieć, że jego kariera muzyczna nigdy na dobre się nie rozpoczęła. Jego muzyczne zainteresowania, a co ważniejsze umiejętności i możliwości wykonawcze, rozwinęły się stosunkowo późno, a w związku z krótkim okresem kariery, pianistyczny talent Gurneya właściwie nigdy poważnie nie przekroczył granic wykonawstwa salonowego. W dzieciństwie uczył się gry na skrzypcach. Szybko jednak zainteresował się fortepianem, na którym uczyła się grać siostra, i to właśnie fortepian stał się jego miłością. Prawdopodobnie z powodu uprzedzeń rodzinnych nie mógł powrócić do muzyki przed zakończeniem podstawowego trybu nauki. Dopiero wówczas podjął na nowo naukę gry na instrumencie. Zgodnie z relacjami przyjaciół był nie tylko wyśmienitym i wytrwałym muzykiem, ale jego pasja do muzyki wykraczała znacząco poza wszystkie inne zainteresowania intelektualne, które rozwijał⁵. Jego zdolności, szczególnie do nauki języków oraz przedmiotów ścisłych, zaowocowały stypendium naukowym, z którego korzystał jako student Cambridge. Obok licznych obowiązków związanych ze studiami, zgodnie z opinią znajomych i przyjaciół, Gurney najwięcej czasu poświęcał grze na fortepianie. Mimo włożonego wysiłku oraz pasji nie udało mu się jednak zrealizować marzenia o karierze pianistycznej. Poddając się opinii o niewystarczających umiejętnościach w zakresie wykonawczym, porzucił plany artystyczne i poświęcił się pracy naukowej. Jak pisał Rollo Myers, żadna z dziedzin, które Gurney studiował, tak go nie zajmowała – *jego największą pasją pozostała muzyka*⁶.

Gurney wykorzystał z powodzeniem swoją teoretyczną wiedzę i praktyczną znajomość muzyki w tekstach poświęconych tematyce

⁴ R. Myers, „Edmund Gurney's *The Power of Sound*”, *Music & Letters* 1972, t. 53, s. 36.

⁵ Por. W.J. Gatens, „Fundamentals of Musical Criticism in the Writings of Edmund Gurney and His Contemporaries”, *Music & Letters* 1982, t. 63, nr 1–2, s. 17.

⁶ Myers, *op. cit.*, s. 37.

muzycznej, które stały się następnie podstawą estetyczno-filozoficznego traktatu *Potęga muzyki* (*The Power of Sound*) – jednej z najbardziej szczegółowych, a zarazem niedocenianych prac o muzyce.

2. Potęga dźwięku

Już sam tytuł pracy wskazuje, że Gurney przyjmuje w niej perspektywę empiryczną. Wychodzi od dźwięku i jego ludzkiej percepcji jako fizycznej i empirycznej podstawy tego, co nazywamy muzyką. Ten punkt wyjścia nie powinien mylić, bowiem celem Gurneya była nie tylko dogłębna analiza przedmiotu, ale również przemyślenie i przeanalizowanie tez ogólnych, dla których rozumienie i recepcja muzyki, a także ludzkie zdolności muzyczne mogły być najlepszym przykładem. Czyż muzyczne i kognitywne umiejętności człowieka nie dowodzą najlepiej wyposażenia w coś, co przekracza fizycznie opisywaną rzeczywistość i wskazuje na coś innego? Czyż muzyka, jej tworzenie i czerpanie z niej przyjemności nie świadczą najwyraźniej o pozafizycznej naturze człowieka?

Praca Gurneya została dobrze przyjęta w kręgach psychologicznych i filozoficznych, w których Gurney był już znany jako publicysta kwartalnika *Mind* czy *Fraser's Magazine*, jednak nie odniosła sukcesu i wbrew nadziejom Gurneya nie przekroczyła granic elitarnego grona znawców. Również dzisiaj jego praca jest co najmniej trudna w lekturze. Wiąże się to nie tylko ze specyficznym, złożonym językiem wywodu, ale i z celami, jakie autor sobie stawiał. Zgodnie ze swą deklaracją zamierzał napisać rozprawę estetyczną o wartości i znaczeniu muzyki w kontekście dyskusji i sporów naukowych. Oznaczało to, z jednej strony, posłużenie się metodologią naukową, a z drugiej, stawianie pytań wykraczających poza ramy dyskursu estetycznego czy umieszczających muzykę w znacznie szerszej perspektywie.

Gurney sięgał zarówno do prac, które sytuowały zdolności muzyczne, a więc i muzykę, w obszarze przystosowania, jak praca Darwina, jak i do prac fizycznych, które wskazywały na czysto fizyczną strukturę dźwięku jako podstawę muzyki. Jeśli jednak metodologia Gurneya czyni tę pracę trudną, to jednocześnie wskazuje na koniecz-

ność – dzisiaj silniej jeszcze odczuwaną – podchodzenia do muzyki jako sfery artystycznej od strony problematyki naukowej. Z pewnością dzisiejsza recepcja dzieła Gurneya jest już inna. Jednak te właśnie elementy, które odbierają pracy poczytność, zdają się sytuować ją wyraźnie w obszarze prac wybitnych. William J. Gatens określił pracę Gurneya mianem *jednej z najznakomitszych prac dotyczących filozofii i psychologii muzyki, jakie powstały w XIX wieku*⁷. Rollo Myers pisał w tym samym kontekście o *monumentalnym wkładzie Gurneya w literaturę muzyczną* oraz o umyśle, który przedstawia przedmiot z głębią i dokładnością wcześniej niespotykaną w literaturze angielskiej⁸. Ze współczesnych autorów przyznających rozprawie Gurneya istotne znaczenie na czoło wysuwa się Jerrold Levinson, do którego nawiąże osobno. Wcześniej wspominali o Gurneyu z wielkim uznaniem Peter Kivy, a także Gordon Epperson, Edward Cone, zazwyczaj, jak się wydaje, raczej pochopnie, sytuując jego przemyślenia w obszarze myśli formalistycznej⁹.

Prawdziwie szczegółowe omówienie pracy znajdziemy również w opublikowanym poniżej tekście Jamie'ego C. Kasslera¹⁰. Autor przedstawia filozoficzne aspekty tekstu, zaczynając od ustalenia, że ma on charakter czysto analityczny, oraz wyodrębnia podstawowe tezy filozoficzne, które stawia Gurney. Po pierwsze, jak są możliwe sądy o pięknie (muzyki) wobec różnorodności indywidualnych i narodowych upodobań. Po drugie, jak jest możliwe, aby muzyka pozbawiona rzucających się w oczy jakości ekspresyjnych (*expressive*) mogła stanowić źródło przyjemności oraz, w najogólniejszym sensie, podobać się. To z resztą stanowi jeden z ważniejszych i bardziej oryginalnych, zwłaszcza we współczesnym kontekście, elementów rozprawy Gurneya. Rozróżnia on jakości impresyjne (*impressive*) i ekspresyjne (*expressive*). Mówiąc o tych ostatnich, ma na myśli jakość muzyczną, która nie wynika z jakiegś pozamuzycznej relacji¹¹ ani nie może być

⁷ Gatens, *op. cit.*, s. 17.

⁸ Por. Myers, *op. cit.*, s. 43.

⁹ Por. J.C. Kassler, „Edmund Gurney's *The Power of Sound* (1885): I. Context”, *Musicology Australia* 2011, 17/1, s. 32.

¹⁰ *Ibidem*, s. 31–41.

¹¹ *Ibidem*, s. 32.

rozpatrywana w odniesieniu do niczego innego poza muzyką. Jakość impresyjna odnosi się do zmysłu słuchu oraz wiąże z tym, co należy do słuchowego wymiaru muzyki. Można by powiedzieć, że jakości impresyjne stanowią to, co odnajdujemy we wrażeniach słuchowych, i nie wyprowadzają poza nie. Sam Gurney pisze o tym w następujący sposób:

Istnieje różnica między muzyką ekspresywną w znaczeniu jednoznacznego przywoływania lub sugerowania obrazów, idei, jakości lub uczuć należących do rejonów znanych niezależnie od muzyki, a muzyką, która tym nie jest, i wobec której terminu *ekspresja* lub *oznaczanie*, jakkolwiek intuicyjnego i nawykowego, można logicznie użyć tylko w bardzo szczególnym sensie (...) żadna muzyka nie jest jednak ekspresywna w jakimkolwiek wartościowym sensie, o ile nie wywiera na nas jednocześnie wrażenia swoim z istoty pięknym charakterem¹².

3. Gurney Levinsona

Gorącym orędownikiem estetyki Gurneya, okazał się amerykański filozof i estetyk Jerrold Levinson. W pracy *Music in the Moment* Levinson przyznaje się do wykorzystania niektórych pomysłów Gurneya dla własnych teoretycznych celów, ale również podkreśla estetyczną wagę i oryginalność poglądów Gurneya.

Komentatorzy zazwyczaj wrzucają Gurneya razem z Hanslickiem do jednego worka formalistów muzycznych, jednak poglądy tego pierwszego na temat ekspresywnych wymiarów muzyki nie są ani tak restrykcyjne, ani jak doktrynerskie jak Hanslicka. Hanslick usilnie zaprzecza, jakoby muzyka mogła mieć jakąś szczególną treść muzyczną, choć uważa, że wyraża ona pewne ogólne dynamiczne własności posiadane między innymi przez emocje. Gurney natomiast uważa, że pewna muzyka może wyrażać całkiem określone emocje. Wyklucza przede wszystkim, aby piękno muzyczne oraz impresje, jakie ze sobą niesie

¹² Gurney, *op. cit.*, s. 314.

muzyka, zależały od stopnia określoności wyrażanych emocji lub były z nimi tożsame¹³.

To, o czym pisze Levinson, nie tylko odróżnia i uniezależnia poglądy Gurneya od wcześniejszych dziewiętnastowiecznych koncepcji, w tym antyemocjonalnej estetyki Hanslicka, ale wskazuje też na duży poziom szczegółowości i zaawansowania, jaki je charakteryzuje. Gurney nie pisał swojej pracy w duchu polemicznym, nic nie wskazuje także na to, aby szczególnie zależało mu przedstawieniu własnego stanowiska estetycznego. Całość pracy, jak również wprowadzenie, sugeruje, że intencje Gurneya były *de facto* jeszcze szersze. Widział on w muzyce sztukę wielką, pełną piękna i doskonałości, ale także sztukę, której potężna siła fizyczna czy, jak moglibyśmy powiedzieć, energetyczna moc związana jest bezpośrednio z jej doświadczaniem. We wprowadzeniu Gurney wyjaśnia:

Moim głównym celem (...) było, aby w sposób dostępny dla osoby bez specjalnego wykształcenia muzycznego przeanalizować ogólne elementy muzycznej struktury oraz naturę, źródła i rodzaje efektów muzycznych, a także aby w świetle tych rozważań jasno wyznaczyć pozycję muzyki wobec władz umysłowych oraz uczuć jednostki, pozostałych sztuk, a także społeczeństwa jako takiego¹⁴.

Już przeanalizowanie *ogólnych elementów muzycznej struktury* stanowi wielką pracę, a przecież, jak pisze dalej autor, zamierza on też rozważyć, *naturę, źródła i rodzaje efektów muzycznych*¹⁵. Coś, na co, dodaje, zdobyło się „bardzo niewielu angielskich autorów”. Jeszcze mniejsza ilość podjęła niezależne dociekania „nad ogólnymi faktami i problemami, jakie leżą u podłoża całego zagadnienia i mogą być docenione bez związku z technicznymi szczegółami”¹⁶. Badania Gurneya, choć, jak sam kilkakrotnie podkreślał, nie były zamierzone ani

¹³ J. Levinson, „Edmund Gurney and the Experience of Music”, w: *idem, Music in the Moment*, Cornell University Press, London 2007, s. 1.

¹⁴ Gurney, *op. cit.*, wprowadzenie: s. v.

¹⁵ *Ibidem*, s. vi.

¹⁶ *Ibidem*.

przeznaczone dla muzyków czy znawców muzyki, ale dla wszystkich zainteresowanych muzyką, miały polegać również na włączeniu kwestii muzycznych w naukę i aktualne badania takich dziedzin, jak fizyka, psychologia czy fizjologia. Gurney zaproponował empiryczne podejście do muzyki jako połączenia dźwięków, na które mózg ludzki odpowiada, wywołując określone reakcje i doznania. Nie znaczy to jednak, aby ignorował lub negował towarzyszące muzyce efekty oraz zjawiska, dla których nie udało się znaleźć racjonalnego, popartego empirycznym doświadczeniem wytłumaczenia. Jego podejście do muzyki, choć w przeważającej mierze racjonalne, zakładało również zbadanie i uznanie emocjonalnych i jakościowych efektów muzyki.

Tym, co najbardziej zaskakuje i porywa w pracy Gurneya, nie jest jednak sięganie do nauki czy posługiwanie się pojęciami z dziedziny nauk ścisłych. Wydaje się, że najcenniejszym wkładem Gurneya w estetykę muzyki może być jego koncepcja procesu muzycznego, czyli w terminologii stosowanej przez autora koncepcja „ruchu idealnego” (*ideal movement*).

W strukturze muzycznej Gurney wyróżnia elementy formotwórcze, tj. różne typy formy, którym przypisuje pewne znaczenie, oraz szczególnie rozumiany ruch muzyczny. W rozdziale, który przedstawiony został w niniejszym tomie w przekładzie Tomasza Zymera, Gurney odnosi się do tego szczególnego ruchu jako do czegoś, co stanowi największą siłę (napędową) utworu i wydaje się najważniejszym elementem dzieła oraz konsekwentnie jego doświadczenia – co warto podkreślić oddzielnie ze względu na specyficzną interpretację Jerrolda Levinsona¹⁷.

Gurney odwołuje się do wewnętrznej struktury utworu muzycznego, badając procesy formotwórcze oraz ich wzajemne relacje.

Do tej pory zajmowaliśmy się bardziej zewnętrznymi aspektami struktury melodycznej. Teraz czas przyjrzeć się samemu *procesowi* rozwoju muzyki, faktom związanym z ewolucją formy melodycznej w miarę upływu czasu¹⁸.

¹⁷ Levinson, *op. cit.*

¹⁸ Gurney, *op. cit.*, rozdział VIII (s. 150–177), tłum. T. Zymer.

Aby można było zobaczyć, co dzieje się wewnątrz formy i niejako wewnątrz dzieła muzycznego, terminologię związaną z formą należy przełożyć na pojęcia odnoszące się do ruchu i procesów wewnętrzmuzycznych¹⁹. Ruch jest tym właśnie elementem konstrukcyjnym, któremu utwór muzyczny zawdzięcza płynność, a w konsekwencji zainteresowanie odbiorców. Gurney jednak rozumie to inaczej, niż można by się spodziewać. Ruch muzyczny traktuje jako coś różnego od ruchu fizycznego. Nie interesuje go również myślenie o ruchu jako o elemencie metafizycznym. Nie utożsamia ruchu w dziele muzycznym z jakimś podstawowym elementem struktury świata w znaczeniu heraklitejskim. Ani ruch fizyczny, ani ruch metafizyczny nie nadają się do opisu tego, co dzieje się w muzyce. Według Gurneya ruch, o którym mowa, jest raczej elementem wcielonym, żywym. Autor pisze o melodii, że jej wartość wiąże się z jednością formy i ruchu (*jedność formy i ruchu* należy do wielkich osobliwości melodii). Ruch jest zatem nie tylko elementem formotwórczym, ale także łączy się na poziomie formy ze strukturą w ujęciu geometrycznym:

Żadne chyba pojęcie nie oddaje tego wyjątkowego procesu muzycznego lepiej niż „ruch idealny”. Jest on idealny nie w sensie przedstawienia wyrafinowanej, wyidealizowanej i bliskiej gloryfikacji wersji czegoś już znanego, (...) nie jako wyidealizowana kwintesencja jakiegokolwiek formy ruchu *fizycznego* – lecz jest idealny w pierwotnym greckim sensie słowa *idéa*; idealny, ponieważ tworzy *formę*, *jedność*, której powstanie wymaga, by wszystkie części były na swoich miejscach²⁰.

Ruch idealny, jak o nim pisze Gurney, to ruch związany z formą, odnajdywany wewnątrz formy, ale również ruch odczuwany, wyobrażony, ruch świadomości, która traktuje ów ruch jako element własny. Jest to może najciekawsze, a jednocześnie najrzadsze określenie melodii. Gurney podkreśla, że odczuwamy melodię w taki sposób, jakbyśmy to my się posuwali naprzód, jakby ruch, który obserwujemy, był nasz – był wewnętrznym naszym ruchem. A nawet, jak pisze autor,

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

melodia jest odczuwana jak jeden z przejawów naszego życia: „Istnieje jedna cecha melodii, która jawi się ze szczególną klarownością, kiedy skupiamy się na jej aspekcie związanym z ruchem: mianowicie poczucie, że stanowimy z nią nierozdzielną jedność, tak jakby melodia była przejawem naszego własnego życia”. I dalej: „zasadniczą cechą pełnego ruchu idealnego jest jego całkowicie unikalne piękno postrzegane za pośrednictwem całkowicie unikalnej zdolności ludzkiej”²¹.

Dla Levinsona tymczasem pojęcie ruchu, które przywołuje Gurney, tak w rozdziale o melodii i idealnym ruchu, jak w innych momentach pracy, stanowi element formotwórczy nie tylko w pracy kompozytorskiej i na płaszczyźnie formalnej, ale przede wszystkim w doświadczeniu dzieła. Jest podstawą rozumienia i odbioru muzyki²². Ten, kto słucha muzyki, kontynuuje ów ruch w sobie, proces muzyczny toczy się w nim oraz dzięki niemu i to on właśnie, ten proces słuchania muzyki dźwięk po dźwięku, chwila po chwili stanowi istotę piękna muzycznego, a w zasadzie również istotę muzyki. Levinson ujmuje to przekonanie w tezy zwane konkatenacjonizmem²³. Według Levinsona, który tworzy swoją teorię na podstawie intuicji i sugestii zaczerpniętych z lektury Gurneya, a jednocześnie przedstawia własny niezależny wywód, twierdzenia Gurneya dałoby się dla celów teoretycznych zamknąć w następujących czterech podstawowych tezach, jeśli idzie o słuchanie, rozumienie i ocenę dzieła muzycznego:

1. Rozumienie muzyczne koncentruje się wokół ujmowania małych części muzyki w ich wewnętrznej progresji, z jednej części w drugą.
2. Przyjemność muzyczna (satysfakcja muzyczna) odczuwana jest jedynie w odniesieniu do następujących po sobie części muzyki, a nie w odniesieniu do rozstrzelonych w czasie.
3. Forma muzyczna jest głównie wynikiem następstwa w czasie, postępowania po sobie, moment po momencie, część po części.

²¹ *Ibidem*.

²² Levinson, *op. cit.*, s. 22.

²³ Pisała już o tym A. Chęćka, *Słuch metafizyczny*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2020, s. 204–205.

4. Wartość muzyczna polega w całości na *impresywności*²⁴ indywidualnych części muzycznych oraz na ich wzajemnym następowaniu po sobie, nie zaś na cechach dużych form; wartościowość doświadczenia muzycznego odnosi się jedynie i bezpośrednio do następstwa w czasie na najniższym poziomie muzycznym²⁵.

W ten sposób omówiona teoria konkatenacjonizmu ujmuje stanowisko samego Levinsona, a jednocześnie wskazuje na najważniejsze z estetycznego punktu widzenia elementy pracy Gurneya. Levinson uważa ruch, o którym wcześniej była mowa, za element formy, ale przede wszystkim za element kontynuacji i wewnętrznego ruchu wyznaczającego bieg doświadczenia muzycznego, ze względu na które trwa muzyka. Słyszenie podstawowych elementów, czy to będą pojedyncze dźwięki, takty, czy krótkie frazy muzyczne, jak zwraca uwagę Levinson, jest decydujące dla przyjemności i rozumienia muzycznego. Więcej nawet, można powiedzieć, że chociaż nie wiemy, ilu słuchaczy potrafi rozciągnąć swoją uwagę na całą formę muzyczną i docenić jej złożoność, to mamy pewność, że dla każdego ze słuchaczy podstawowym elementem rozumienia i doświadczenia muzyki jest podążanie za dźwiękiem, ruchem i melodią punkt po punkcie, moment po momencie. W ten i jedynie w ten sposób tworzy się doświadczenie muzyczne.

4. Impresja i ekspresja

Gurney posługuje się pojęciami impresji i ekspresji w sposób odbiegający od współczesnych przyzwyczajeń. Przez impresje rozumie on takie odniesienie się do muzyki, które nie wykracza poza obszar doświadczenia muzycznego, a więc poza obszar słuchowego, empirycznego doświadczenia muzyki, ponieważ właśnie w tym, jego zdaniem, tkwi siła muzyki. Jej impresja stanowi jej największą moc. Impresją jest zatem to, co jawi się słuchaczowi jako związane

²⁴ Pojęcie impresywności jest omówione osobno w ostatnim podrozdziale.

²⁵ Por. Levinson, *op. cit.*, s. 13–14.

z konkretnym muzycznym fragmentem i co nie jest możliwe do wyobrażenia sobie w żaden inny sposób „niż przez odwołanie się do tej szczególnej manifestacji”²⁶. Przez ekspresję, tj. jakości ekspresyjne, Gurney rozumie z kolei takie odnoszenie się do muzyki, które wykracza poza sam przebieg muzyczny. Może to być odniesienie do emocji wyobrażeń lub założonych, utrwalonych przez tradycję znaczeń, które pojawiają się w umyśle w odpowiedzi na muzykę, ale znane są obecnie niezależnie od niej²⁷. Jedno z pytań, które, jak pisze Kassler, stawia sobie w pracy Gurney, dotyczy właśnie tego, czy możliwa jest przyjemność lub pozytywna ocena estetyczna muzyki niezawierającej ekspresyjnych jakości estetycznych²⁸. W efekcie swoich rozważań Gurney dochodzi do wniosku, że właśnie te impresyjne jakości muzyczne stanowią najważniejszy element tego, czym jest oraz co może muzyka²⁹. Jak pisze, ta niezwykła magia (*the essential magic*) muzyki zdaje się leżeć na przecięciu uczuć, które są tyleż silne i obezwładniające, co sprzeczne i na antypodach wobec siebie nawzajem, wskazujące na coś poza nimi, na coś niedostępnego, szczególnego i niedefiniowalnego zarazem³⁰. W jakiś sposób i dzięki jakiejś sile, uważa Gurney, abstrakcyjne formy dźwiękowe przekształcają się w wypełnione uczuciem zjawisko oddziałujące na słuchaczy w sposób jednoznaczny i nieodparty mimo wielorakości i różnorodności wewnętrznej przypominającej szalone *feerie* barw skupione w paśmie bieli³¹. Ta właśnie siła oddziaływania, impresji, zdaniem Gurneya wyróżnia muzykę jako zjawisko niejednoznaczne i wykraczające poza prawa fizyki i prawa ewolucji, jakie znamy.

²⁶ Gurney, *op. cit.*, s. 60.

²⁷ Por. *ibidem*, s. 312.

²⁸ Por. Kassler, *op. cit.*, s. 31–32.

²⁹ Gurney, *op. cit.*, s. 314–316.

³⁰ *Ibidem*, s. 316.

³¹ *Ibidem*.

Edmund Gurney

Formy melodyczne i ruch idealny¹

§ 1. Synteza dwóch heterogenicznych parametrów: czasu trwania i wysokości dźwięku

Do tej pory rozważyliśmy oddzielnie dwa parametry formy melodycznej: rytm oraz wysokość dźwięku. Jak się przekonaliśmy, każdy z nich z osobna potrafi dostarczyć tylko rudymentarnej przyjemności nie poddającej się jakiemuś istotnemu zróżnicowaniu ani rozwojowi. Teraz przyjrzymy się ich połączeniu, które umożliwia pozornie nieograniczone bogactwo form. Najistotniejszym powodem unikalności i złożoności proporcji w ramach nawet najprostszej formy melodycznej jest fakt, że stanowi ona *wypadkową* dwóch osobnych ciągów proporcji rytmu i wysokości dźwięku, które wzajemnie się całkowicie przenikają w każdym momencie i poprzez każdą odmianę transformacji lub równowagi. Wyraźny jest tu kontrast w stosunku do form wizualnych. Na siatkówce powstaje dwuwymiarowy obraz *przestrzeni* i w tych dwóch wymiarach z konieczności postrzegana jest każda forma wizualna. Ponieważ wymiary te są całkowicie homogeniczne, oko zajmuje się wyłącznie doskonale *homogenicznym* odbiciem linii i powierzchni. Jednakże *czas*, w którym zachodzą zjawiska słuchowe, ma tylko jeden wymiar, który poprzez podziały metryczne faktycznie

¹ Podstawa przekładu: E. Gurney, „Melodic Forms and the Ideal Motion”, w: *idem, The Power of Sound*, Smith, Elder, & Co., London 1880, s. 150–177.

angażuje naszą zdolność koordynacji i tworzenia uporządkowanych grup. W oderwaniu grupy te mają bardzo suchy, pozbawiony aspektu emocjonalnego charakter. Stanowią zaledwie drobny postęp w stosunku do zwykłej stymulacji neuronów, dostępnej także wielu zwierzętom niższym. Parametrem, który w muzyce zajmuje miejsce drugiego wymiaru, jest kompletnie odmienny i unikalny element – stopniowana skala *wysokości dźwięku*. Forma melodii jest zatem złożeniem dwóch linii doskonale *heterogenicznych* wrażeń, z których każda pozostaje pusta i pozbawiona znaczenia: a) linii dźwięków i pauz o określonych czasach trwania (opartej na strukturze akcentów) oraz b) linii nut o określonej wysokości dźwięku². Każda nuta, na swoim miejscu i w swej funkcji, pozostaje w dwóch zupełnie heterogenicznych proporcjach do swoich sąsiadów. Forma pozostaje w każdym momencie wypadkową dwóch czynników (które określiliśmy jako „wymiarzy”). Są one niewspółmierne wobec siebie i nie pozwalają się precyzyjnie porównać nawet za pomocą najbardziej złożonej krzywej opartej na równaniu i odniesionej do osi współrzędnych. W rezultacie żadne rzeczywiste porównanie do odbioru form wizualnych nie jest możliwe, zaś nasuwające się czasem analogie związane z wykresami i okresowością okazują się pozorne i zwodnicze.

§ 2. Współzależność parametrów jest całkowita mimo różnic w ich naturze i pochodzeniu

Na ten szczególny charakter struktur melodycznych nie mają wpływu różnice w pochodzeniu i naturze dwóch współtworzących je czynników. Podstawowa zasada rytmu, równa miara, jest, jak

² Oto przykład linii wysokości



z początkowego odcinka prostej i bardzo znanej melodii.

wskazaliśmy wcześniej, wspólna wszelkiej muzyce, podczas gdy dany wzorec rytmiczny może być wspólny dla kilku melodii. Jego tożsamość jest jasno zaznaczona i oczywista w odbiorze słuchowym. Natomiast systemów doboru materiału nutowego i wysokościowo-interwałowego było w przeszłości wiele. Jeśli ograniczymy się do naszego współczesnego systemu skal muzycznych, możemy zbadać z ciekawości (nie jest to żadna nowość dla ucha), czy uda nam się wskazać serię dźwięków, która przez połączenie z dwoma wzorcami rytmicznymi różniącymi się pozycją głównych akcentów da nam w rezultacie dwie różne, zrozumiałe w odbiorze melodie. Rytm wytwarzany na jednej wysokości dźwięku (jak na niektórych bębnach), ma swoisty charakter, choć wątpliwy i pozbawiony kolorytu. To, że rytm utworu pozostaje tak samo klarowny i jasno zdefiniowany w pełnej melodii, jak kiedy prezentujemy go w oderwaniu, na przykład wystukany lub wykonany na jednej wysokości dźwięku, będzie miało ogromne znaczenie dla naszych dalszych rozważań. Z drugiej strony, dźwięki melodii w oderwaniu od rytmu całkowicie tracą sens. Do celów melodycznych jednakże te dwa czynniki są całkowicie współzależne od siebie. Rytm nie stanowi ram ani formy, które można by badać i oceniać z osobna w takim znaczeniu, w jakim metrum w wierszu zwrotkowym jest formą, w którą można wlać znaczenia językowe. Ponieważ rytm można wydzielić jako parametr, mogłoby się wydawać, że *organizuje* on w bardziej szczególny sposób następstwa nut, które bez niego pozostają chaotyczne, zaś owe następstwa *przenikają* struktury rytmiczne. W rzeczywistości jednakże zarówno rytm, jak i następstwa są elementami formy. O tym, jak nierozzerwalnie rytm i następstwa nut, w które jest on wprowadzany, są ze sobą złączone, niech świadczy wskazany powyżej fakt, że jeden rytm może być wspólny dla kilku melodii, dobrych lub złych, ponieważ to wyłącznie z melodii, która *w efekcie końcowym* sprawia na nas wrażenie dobrej, wynika owa specyficznie i jednoznacznie *rytmiczna* przyjemność przejawiająca się w impulsie, by wykonywać rzeczywiste lub wyimaginowane ruchy w takt muzyki. Melodia o takim samym rytmie, ale odczuwana jako nieudana, nie prowokuje takiego impulsu lub w najlepszym razie przynosi znacznie słabszy odzew.

Przykłady zmiany rytmu

Wymiana nut w dowolnej formie muzycznej na dźwięki o innej wysokości prowadzi w sposób oczywisty albo do absurdalnych nieśpójności, albo do powstania nowej formy. Nie warto tu zatem podawać przykładów takich zmian. Warto jednak podać kilka przykładów tego, jak na formę muzyczną wpływa zmiana parametru rytmu. Czynniki ten jest bowiem nieustannie traktowany tak, jakby pełnił w muzyce rolę analogiczną jak w poezji, a zatem czegoś całkowicie zewnętrznego w stosunku do tematu (do treści), lub najwyżej po prostu wygodnego sposobu wspierania i prezentowania formy melodycznej jako zestaw odpowiednich mechanicznych kołeczków, na których możemy „zawiesić” formę tak, by się dobrze prezentowała³. Tymczasem rytm oczywiście wcale nie *odpowiada* formie, ale (wespół z drugim parametrem) ją *stanowi*, podobnie jak liczba 30 *stanowi* iloczyn czynników 5 i 6. Na przykład fraza przedstawiona poniżej:



mimo wsparcia pełnej harmonii i zachowania głównych akcentów na pierwszym oraz przedostatnim akordzie nie daje nam wyobrażenia o brzmieniu *Sonaty patetycznej*



ani na przykład

³ Wystarczy tu zacytować dwa zdania z traktatu opublikowanego w popularnej serii podręczników dla początkujących adeptów muzyki: „Rytm wzmacni piękno melodii”. „Rytm można opisać jako sztukę wierszopisania, niezbędną, lecz tylko uzupełniającą wobec geniuszu poety”.



lub



nie wydadzą się nikomu szczególnie pięknymi tematami, mimo że zmiany wprowadzone powyżej w stosunku do faktycznego tematu



znanego z uwertury do *Leonory* są bardzo niewielkie w porównaniu do tych, jakie można by tu bez problemu wprowadzić. Co się tyczy melodii bardziej „samowystarczalnych”, każdą z nich można z taką łatwością obrócić w absurd na sto sposobów za pomocą takich zmian, że eksperyment ten wkrótce by nam się znudził. Ciekawiej będzie odnotować niektóre sytuacje, w których za pomocą takich zmian tworzymy z dźwięków pięknej melodii formę melodyczną co prawda głupią i trywialną, lecz nadal spójną. Tak na przykład niewielu rozpoznaloby w tym zapisie



piękny temat dobrze znanej części *Sonaty* op. 90 Beethovena



czy w tym żalonym *jig*



fascynujący początek ronda z *Koncertu G-dur*



czy wreszcie w tym bzdurnym ruchu wstępującym ku tonice po to tylko, by tak samo bzdurnie zejść z powrotem,



wykwintną melodię z uwertury do *Ruy Blas*:



Podobnie niewiele pomoże frazie takiej jak ta



fakt, że dostrzeżemy jej związek z melodią *Ein' feste Burg*⁴.

Warto tu również przedstawić przykład, w którym zachowano główne akcenty i podziały, zaś melodia ani nie została zatarta, ani

⁴ Warto tu dla ilustracji tego samego problemu wspomnieć o tym, jak ogromna liczba jasno odróżnialnych form – dobrych, złych lub obojętnych, złożonych z melodii tak różnych od siebie, jak to tylko możliwe – zawiera następstwa kolejnych wstępujących lub zstępujących dźwięków skali. Wskazuje to w każdym razie, jak nieistotne są takie wyrwane z kontekstu elementy dla charakteru melodii jako całości. Te same zestawy dźwięków pojawiają się wielokrotnie w tym samych częściach melodii (na początku, w środku i na końcu); jeśli jednak wskażemy odbiorcy na ten fakt, wywoła to jego zdziwienie. Oto narzucające się natychmiast przykłady melodii, w których występuje sześć lub więcej takich nut – nie w pospolitym pasażu czy biegniku, lecz w roli odrębnych i istotnych składników formy melodycznej. Są to melodie w większości dobrze znane i mogłyby stanowić załączek interesującego zbioru: *Mandolinata*, czyli melodia otwierająca *Adagio* z IV Symfonii Beethovena; drugi temat *Allegretta* z VII Symfonii tegoż kompozytora; melodia z jego *Sonaty* op. 31 no. 3; *Robin Adair*, *Pop goes the weasel*; *Angels ever bright and fair*; żaloszny *Walc wiosenny* cytowany w rozdziale „Forma abstrakcyjna w odniesieniu do odbioru”; *Nad pięknym modrym Dunajem*; wspaniały temat z finału I *Sonaty fortepianowej* Beethovena; drugi temat części I jego *Koncertu skrzypcowego*, temat otwierający *Trio D-dur* cytowane poniżej na s. 48, musicalowe okropieństwo cytowane w rozdziale „Dalsze uwagi o formie muzycznej i «temacie»”; *Ein' feste Burg*, *Tommy make room for your uncle*, *Des Abends* Schumann, cytowane w rozdziale XIV, *He shall feed His flock*, *Des Mädchens Klage* Schuberta; *Tom Bowling*; druga część marszu z *Tannhäusera*; *Durch die Wälder*, *The Bailiff's daughter of Islington*; *Andante E-dur* Mendelssohna poprzedzające *Rondo Capriccioso*; temat przewodni *Allegra* z wielkiego *Tria Es-dur* Beethovena; śpiew Ortrudy *O du bist glücklich!* oraz Elzy *Lass mich dich lehren* z *Lohengrina*; prostacka piosenka Hrabiego Morningtona; *He was despised*; *Rule Britannia*.

ośmieszona. Formę pozostawiono we w pełni rozpoznawalnej, a nawet przyjemnej postaci. Wystarczy zatem zagrać ten fragment otwierający *Barkarolę* Rubinsteina,



a następnie zaobserwować, jak wszelka wyjątkowość i czar tej muzyki znikają, kiedy zmienimy metrum trój- na dwudzielne, zaś dominujący puls nie będzie już wyróżniony naprzemiennym następstwem taktowania na jeden i na dwa. Tak oto mamy:



§ 3. Określenie rytmu jest nie mniej niezbędne dla melodii niż wyznaczenie różnych wysokości dźwięku

Prawdą jest, jak wykazemy później, że dzięki rozwojowi innego elementu porządkującego, a mianowicie harmonii, można dostarczyć następstwom dźwięków pewnej koherencji nawet przy braku wyraźnego rytmu. Jednakże sens i waga muzyki, która sprawia, że krew krąży inaczej, i która zapada w pamięć, zależą w ogromnym stopniu od pokierowania naszym odbiorem w zgodzie z zasadniczymi

oczekiwaniami naszego słuchu. Dlatego przypadki, w których można się obyć bez rytmu, muszą być relatywnie rzadkie. W rozwiniętej sztuce muzycznej różnorodność form jest nieograniczona. Muzyka nie składa się na tym poziomie z ograniczonego zestawu następstw dźwiękowych miłych uchu dziecka czy dzikusa, ponieważ weszły one w nawyk dzięki stałemu powtarzaniu. W takich formach muzycznych dla stałego poczucia pewności wymagana jest odrębność i kompletność struktury melodycznej, dla której element wyraźnego rytmu opartego na układzie regularnych akcentów okazuje się niezbędny. Wszelka żywa przyjemność z odbioru muzyki bez względu na osobę i jej motywacje wymaga (z wyjątkiem naprawdę szczególnych sytuacji) tej zdefiniowanej miary czasu, równie niezbędnej jak różnorodność wysokości dźwięku. Miara ta jest obecna w 999 przypadkach na 1000 w muzyce, która każdego dnia daje rozkosz ludzkości. Bez tej miary żadne dłuższe następstwo nawet najpiękniejszych dźwięków nie jest melodią, podobnie jak blok marmuru paryjskiego nie jest rzeźbą⁵.

⁵ Nie należy uznawać takich przypadków złagodzenia reguły rytmicznej jak na przykład ton recytacyjny śpiewanego po angielsku chorału za wyjątki. Rytm jest tutaj całkiem ścisły od samego początku; ucho utrzymywane jest po prostu w zawieszeniu przez jakiś czas, w oczekiwaniu na śpiew. To samo dotyczy zaznaczonych w zapisie pauz. Nasze ucho pozostaje w zawieszeniu aż do następnej frazy. Złagodzenia wzorca rytmicznego mogą pojawiać się wyłącznie na początku i na końcu frazy, przy czym owo zawieszenie nigdy nie jest wystarczająco długie, by ucho utraciło poczucie ścisłych relacji czasowych w obrębie rytmu i satysfakcję z nich. W niektórych przypadkach nawet w kompozycjach instrumentalnych występują krótkie interludia oparte na nieregularnie akcentowanych następstwach, przypominające w mniejszym lub większym stopniu nieregularny recytatyw. Są to jednak w rzeczywistości mniej wyraźnie zaznaczone przypadki zawieszenia. Żadna kompozycja nie mogłaby się kończyć takim odcinkiem bez wyraźnie określonego wzorca rytmicznego. Owo zawieszenie wzmacnia tylko przyjemność doznawaną, kiedy muzyka ponownie powraca do regularnego toku rytmicznego.

Chciałbym tu szczególnie przestrzec czytelników, aby nie mylili określonego rytmu z dowolnymi metronomicznymi czy mechanicznymi podziałami czasowymi. Na moje tezy dotyczące miejsca czynnika rytmicznego często odpowiadano przykładami na przykład muzyki narodowej wykonywanej przez węgierskich muzyków, w której, jak twierdzono, *brak* jest jasno określonego rytmu. Jednakże określony rytm w moim rozumieniu pozwala się całkowicie pogodzić z dużą liczbą odchyłeń i oboczności tempa. Wrażenie ścisłości rytmu nie zależy od mechanicznego odbioru długości taktów i odpowiadających im podziałów wewnętrznych, lecz od poczucia, że utwór „ma swoje ożebrowanie”, i od identyfikacji miejsc, w których te „żebra” występują. Polega zatem na jednoznacznym

§ 4a. Przykład rozumowania, które prowadzi do zanegowania rzeczywistego statusu rytmu. Teoria Schopenhauera...

Należy specjalnie podkreślić fakt, że określony rytm jest niezbędnym warunkiem spójności melodii (tzn. warunkiem istnienia przekonującej formy melodycznej), ponieważ współczesna myśl metafizyczna go neguje, a współczesna praktyka muzyczna ignoruje. To przykre, że nawet Schumann, który z pewnością nigdy nie lekcewał tej zależności w praktyce, napisał o pewnej kompozycji, iż muzyka „wydaje się w niej szukać powrotu do swych prapoczątków sprzed podporządkowania jej prawom czasu”. Schumann cytuje (ku aprobachie czytelników) następującą tezę, bardzo odległą od sensu i prawdy: „Kiedy udaje się uczynić tyranię miary w muzyce całkowicie niedostrzegalną i niewyczuwalną, sztuka ta, jak się wydaje, zyskuje wolność. Kiedy zyskuje samoświadomość [cokolwiek by to miało oznaczać], ma pełną moc odzwierciedlania podniosłych idei” itd. Tak jakby poczucie rytmu nie było wpisane w samą naszą istotę od wieków, jakby nie leżało u źródeł formy melodycznej i nie ożywiało jej tkanki. Równie dobrze można by oczekiwać, że ucieczka od tyranii linii i powierzchni sprawi nam większą przyjemność w dziedzinie architektury. Jednak to w naszych czasach błąd ten przybrał niebezpieczne rozmiary. Warto tu podać przykład rozumowania, które się za nim kryje. Zaczniemy od tego, że Wagner, jak dobrze wiadomo, przyjmuje teorię Schopenhauera za ideową podstawę muzyki. Chodzi mianowicie o to, że „wola świata”, prawdziwa istota bytu, przejawia się najpierw „w ideach w sensie platońskim, czyli w formach archetypowych, które tworzą kosmos” (cytując te opinie za jednym z najzdolniejszych propagatorów Wagnera). „Celem wszystkich sztuk jest wyrażenie wiecznej istoty wszechrzeczy

ustaleniu, jak rozłożone są takty i akcenty oraz jak należy je odebrać, żebyśmy mogli percypować formę muzyczną; na jasnym upewnieniu się, że dźwięki poddają się jednolicznemu taktowaniu, a zatem mają określoną formę niezależną od nałożonych na nią odchyień i oboczności. To, że wykonawca utworu muzycznego może zwalniać lub przyspieszać (w sposób czasem odpowiedni i piękny, a kiedy indziej – niestosowny i powodujący niepokój), w żaden sposób nie zmienia faktu, że muzyka ta ma „ożebrowanie” we właściwych miejscach, co implikuje podobne dookreślenie wartości czasowych na wszystkich niższych, zależnych poziomach.

za pomocą tych idei platońskich. Tylko muzyka ma w tym względzie pozycję szczególną”, ponieważ, w terminologii Schopenhauera, jest „równie bezpośrednim i bliskim uprzedmiotowieniem czy kopią woli świata jak sam świat i jak idee, których zjawiskową realizacją jest uniwersum rzeczy. W przeciwieństwie do innych sztuk muzyka nie jest kopią idei, lecz przedstawieniem kosmicznej woli zharmonizowanej z ideami samymi w sobie!”⁶

§ 4b. ...i wnioski Wagnera z niej

Co wynika z tak przedstawionej bazy myślowej? Cytuję wciąż za tym samym źródłem. Zaczniemy od małej perełki rozumowania

⁶ Ten ostatni zwrot można by zinterpretować jako pełen inwencji sposób przedstawienia relacji między sztukami przedstawieniowymi a przedstawiającymi. Z drugiej strony, nie mogę z czystym sumieniem twierdzić, że go rozumiem, nawet z punktu widzenia metafizyki. Muzyka bowiem jest tu jednoznacznie traktowana nie jako prezentacja (coś analogicznego do pięknych twarzy czy pejzaży), lecz jako analogia idei, których takie widzialne obiekty są ucieleśnieniem czy zewnętrznym obrazem. Sądziłbym, że nawet transcendentalista musi uznać melodię jak twarz, za *zjawisko*. Wykluczenie jej ze sfery zjawisk pod pretekstem tego, iż nie można jej dotknąć czy fizycznie ująć byłoby wyrazem raczej prymitywnej filozofii. Nie widzę podstaw, by umieszczać ją w genealogicznym porządku bytów o jeden poziom przed twarzą czy krajobrazem. Czemu akurat jeden konkretny porządek piękna miałby obywać się bez pośredniego poziomu archetypowych idei? Czemu melodia nie miałaby być, podobnie jak twarz, ucieleśnieniem idei archetypowej? Przyczyna leży, jak sądzę, w tym, że muzyka jest bezpośrednio wytworem ludzkim, podczas gdy twarze są twórcami natury. Trudno jednak uznać to za zadowalającą odpowiedź, gdyż, dopóki nie uda nam się osiągnąć jakiejś formy poznania idei archetypowych w oderwaniu od zjawisk, nie mamy żadnych podstaw, aby twierdzić, że nie są one zawarte tak samo w wytworach ludzkich, jak i w twórcach natury. Tak czy inaczej, kiedy melodia już powstanie, jawi się, jak każda inna forma prezentacji, jako piękny obiekt zbudowany z gotowego surowca. Wydaje się zatem, iż moje pierwsze wrażenie było słuszne i że źródłem owego zamieszania jest bardzo oczywiste rozróżnienie między sztukami imitacyjnymi (które przedstawiają rzeczy znane w świecie poza sztuką) a muzyką, która także przedstawia, choć nie tak dobrze znane, ale równie prawdziwe fakty w pełni mieszczące się w kategorii zjawisk. Sugestia, że w muzyce ta relacja przesunięta jest o jeden poziom wstecz wynika z faktu, że formy melodyczne, jak twarze, są przedmiotami rzeczywistymi i autonomicznymi, podczas gdy formy rzeźb są przedstawieniami zależnymi od wcześniejszego istnienia w świecie zewnętrznym autonomicznych, rzeczywistych przedmiotów. Tę właśnie różnicę przesunięto jeszcze o jeden krok dalej, doprowadzając do sytuacji, w której jej znaczenie zostało zatarte.

apriorycznego. Skoro muzyka ma charakter całkowicie nadnaturalny, to „powinna być” niezależna od przestrzeni – i od czasu. W sztuce dźwięku przestrzeń jest całkowicie wykluczona. Jednak nawet bez czasu można do pewnego stopnia się obyć „w tym, co najbardziej muzyczne w muzyce – w harmonii”. Tak jakby najczęstszy i najbardziej uderzający efekt harmonii (odczucie dysonansu i jego rozwiązania, przy którym jeden dźwięk wytwarza oczekiwanie, a inny je spełnia) nie zależał właśnie od następstwa dźwięków *w czasie*. To szczególne podniecenie wynikające z *oczekiwania i jego spełnienia*, którego znaczenie w przypadku melodii czy harmonii jest nie do przecenienia, nie pojawia się wcale, kiedy rozpoznajemy relacje między elementami percypowanymi *równocześnie* (jak w przypadku percepcji wzrokowej). Rytm jest oczywiście postrzegany jako „intruz w królestwie muzyki absolutnej”. Słyszymy, że z gruntu rytmiczny charakter muzyki greckiej nie mógł być korzystny dla płynnego przebiegu melodii. Tę samą uwagę, dodałbym, powinno się konsekwentnie odnieść do największych dzieł Beethovena, które Wagner wywodzi, całkiem słusznie, z melodii tanecznych. W samej rzeczy wszystkie przekonujące formy melodyczne muszą się na nich opierać, ponieważ ruch fizyczny jest pierwotnym i instynktownym sposobem, w jaki przejawia się efektywność oddziaływania melodii. Wszędzie tam, gdzie rytm łączy się z przyjemnością, implikowana jest stymulacja instynktu tanecznego. Obawiam się, że jakkolwiek bardzo muzyka „powinna być” niezależna od czasu, dopóki słuchamy jej za pomocą takich organizmów, jakie fizycznie mamy, będziemy nadal preferować *zjawiska* rytmiczne kosztem nierytmicznej rzeczywistości *noumenalnej*.

Wracając do poglądów Wagnera: „Kompozycje, które – jak tańce – opierają się wyłącznie na rytmie, są tworem niższego rzędu niż te, w których melodia wyrasta z relacji harmoniczných”. Co Autor ma na myśli, pisząc o „relacjach harmoniczných”? Jeśli harmonię pojmować tu w sensie niotechnicznym, a zarazem owe relacje byłyby czymś niezależnym od rytmu, to może chodzić tylko o relacje wysokości dźwięku między poszczególnymi nutami. Jednakże relacje wysokościowe tego czy innego rodzaju obecne są nawet w najnędzniejszej melodii, ponieważ „muzykę opartą wyłącznie na rytmie” pisać można tylko na bęben. Co więcej, relacje te nie

mają samodzielnej wartości nawet w najpiękniejszej melodii, ponieważ bez rytmu taka melodia stałaby się niemelodyjna i niespójna. Ta konstatacja prowadzi nas do pytania, czemu, skoro porównujemy formy lepszej i gorszej jakości, zaś obie one są wypadkową dwóch zasadniczych elementów – uznajemy parametr wysokości dźwięku za nadrzędny i „lepszy”, choć sam w oderwaniu jest on pozbawiony znaczenia, zaś parametr rytmu, podobnie sam w sobie pozbawiony znaczenia – za „gorszy”? Jest to bardzo pospolity błąd wynikający zapewne z faktu, że, jak już wspomnieliśmy, rytmiczny komponent formy melodycznej pozostaje w pełni rozpoznawalny, gdy prezentujemy go w oderwaniu (możemy wystukać rytm melodii na jednym dźwięku), Jeśli zatem taka forma okazuje się głupia i pozbawiona ładunku emocjonalnego, wini się za to rytm jako czynnik oczywisty i wyróżnialny. A przecież dokładnie ten sam rytm mógłby być składnikiem boskiej formy; więcej – rytm równie absolutny, jak ten „wystukany” – *jest* składnikiem *wszystkich* boskich form. Jeśli jednak rozumiemy harmonię w cytowanym wyżej zdaniu w sensie technicznym i chodzi tam faktycznie o *relacje harmoniczne*, odpowiedź jest oczywista: Chociaż melodia istotnie zyskała na różnorodności i odcieniach dzięki rozwojowi harmoniki, która wspiera melodykę przy budowaniu znaczeń tonacji i modulacji – sytuacje, w których kompozytor został zainspirowany do stworzenia pięknej formy melodycznej przez następstwo akordów, są zupełnie wyjątkowe. Co więcej, do skomponowania lub zrozumienia melodii bez modulacji lub z prostą modulacją (a do tych kategorii należy zdecydowana większość najlepszych melodii świata) żadne sugestie czy odniesienia do akompaniamentu harmonicznego nie są niezbędne poza ewentualnie takimi, jakie w sposób naturalny wynikają ze współcześnie przyjętego pojęcia tonacji i struktury akordowej. Te ostatnie w większości przypadków tkwią potencjalnie w założeniach każdego nieprofesjonalnego odbioru muzyki, nawet jeśli pozostają słabo uświadomione sobie przez słuchaczy.

Wróćmy do tej kwestii w rozdziale o harmonii. Tu powinien wystarczyć nam przykład dwóch melodii cytowanych nieco dalej w niniejszej książce, a zaczynających się tak:



Jedna z nich pochodzi z *Symfonii chorałowej*, druga – z londyńskich tawern. W sensie technicznym żadna z nich nie wyrasta z relacji harmoniczných w większym czy mniejszym stopniu niż druga. Zarazem nie ma potrzeby wymieniania tu licznych pięknych form melodycznych, o których wiemy, że *wyrastają* z rytmu, w sensie najprostszego konturu rytmicznego, często wynikłego z jakichś przypadkowych zewnętrznych okoliczności, który „uruchomił” inwencję melodyczną twórcy. Najistotniejsza jest tu konstatacja, że we *wszystkich* przekonujących formach melodycznych rytm nie jest elementem wtórnie nałożonym czy mniej lub bardziej świadomie zasugerowanym lub wskazanym – on po prostu z istoty w nich *jest*. Niewielu spośród uznających przypisane muzyce „trzy parametry (harmonię, rytm i melodię)” za jej „środki ekspresji”, dostrzegłoby w tej pozornie naturalnej liście elementów muzyki załóżek szeroko rozpowszechnionego i katastrofalnego błędu. A jednak to pozornie niewinne sformułowanie implikujące, że melodia poradzi sobie bez rytmu w takim samym sensie, w jakim do relatywnie całkiem niedawnych czasów radziła sobie bez harmonii – zawiera w przesłankę, która przy bliższym zbadaniu okazuje się nie tylko zaprzeczać wspaniałym osiągnięciom muzyki współczesnej (w tym wielu sukcesom samego Wagnera), lecz także znanym od wieków faktom.

O wagnerowskiej nieumiejętności rozpoznania głębokiego zakorzenienia impulsu rytmicznego w muzyce

W swoich kolejnych pismach Wagner nieustannie pokazuje, jak bardzo nie uznaje głębokiego zakorzenienia i artystycznego znaczenia impulsu rytmicznego. Jest jednak zbyt dobrym muzykiem, czy raczej za bardzo podobnym w działaniu do innych, by konsekwentnie stosować się do swoich teorii we własnej muzyce. Fakt, że symfonie Beethovena są, jak to określa, wyidealizowanymi formami tanecznymi, uznaje on za *ograniczenie*, co oczywiście zgadza się z wyżej zacytowanymi

poglądami. W przypadku rozbudowanych części instrumentalnych symfonii „forma taneczna” oznacza ni mniej, ni więcej, tylko regularność rytmu oraz oparcie fraz muzycznych na wielokrotnościach metrum dwudzielnego. Próbowałem przedstawić powody, dla których należy uznać te elementy za muzycznie niezbędne, jak właśnie zrobił to Beethoven. Ostateczne odczucie tych elementów jest oczywiście czynnikiem instynktownym, niezmiennym i niemożliwym do wyrażenia słowami. W innym kontekście, tam, gdzie pasuje mu odnieść się do tańca z uwagi na jego wymiar dramatyczny, Wagner całkowicie pomija tę fundamentalną jakość, z której jedynie wyrasta forma taneczna, choć jest ona (jego zdaniem) wystarczająco istotna, by stanowić ograniczenie w symfonice Beethovenowskiej. Podobnie jak *Symfonia* jest rozwinięciem melodii tanecznej, Wagner traktuje pierwotny *taniec* za ledwie jako załączek akcji dramatycznej w *Operze*, tak jakby nikt w jej kontekście nigdy nie słyszał o takiej jakości jak ruch rytmiczny. „Pierwotny taniec ludowy – twierdzi – jest wyrazem akcji, zazwyczaj polegającej na wzajemnych zalotach kochanków”. Tymczasem pierwotny taniec ludowy nie ma nic wspólnego z kochankami⁷ i pojawia się już tam, gdzie trzyletnie dziecko kiwa głową i przytupuje w takt muzyki.

§ 5. Koncepcja nowych rodzajów ścisłego rytmu nie ma oparcia w faktach

Niektórzy z przyznających, że pewna ciągłość spełnionych oczekowań jest niezbędnym warunkiem spójności melodycznej, utrzymują, że nowe rodzaje rytmu mogą znaleźć oparcie w nowych elementach, zrozumiałych dla subtelniejszego i bardziej wyspecjalizowanego zmysłu percepcji muzyki. Pytano mnie zatem, czy postęp w muzyce jest możliwy bez zastosowania podobnych środków. Czemu jednak ja czy ktokolwiek inny miałby być zobowiązany do wskazywania dróg postępu w muzyce? Skąd w ogóle wiadomo, że taki postęp ma

⁷ Co ciekawe, w społeczeństwach niecywilizowanych tańce kobiet i mężczyzn są od siebie oddzielone.

istnieć? W każdym razie, co się tyczy rytmu, choć jestem w stanie przyjąć, że zdolności percepcyjne i chłonność ludzkiego ucha można rozwijać, biorąc pod uwagę uwarunkowania fizyczne i historię instynktów ludzkich, nie mogę zaakceptować tezy, jakoby możliwa była jakaś fundamentalna, *jakościowa* zmiana percepcji. Żeby to nastąpiło, musielibyśmy zapewne zyskać nowe kończyny i inne sposoby poruszania się. Dopóki to nie nastąpiło, warto zauważyć, że do pojęcia „wyspecjalizowania” należy podchodzić z dużą dozą ostrożności. Inaczej każda koteryjka zachwycająca się rzeczami, w których zdecydowana większość zainteresowanych tematem nie widzi nic zachwycającego, mogłaby obwołać się *elita* i twierdzić, że rozwinęła w sobie szczególną, dotąd niespotykaną wrażliwość. Szczególnie w odniesieniu do określonej wyjątkowej kategorii wrażeń doświadczanych za pośrednictwem jakiejś szczególnej, ale szeroko rozpowszechnionej zdolności użycie takiej terminologii pozostaje jałowe – chyba że osąd tej *elity* z biegiem czasu potwierdzi stale rosnąca grupa odbiorców, przez co owa mniejszość okaże się, można by rzec, pionierami nowego odbioru czy nowej wrażliwości. Oczywiście ci, którzy nie zgadzają się z moim poglądem, mają całkowite prawo tak siebie postrzegać i prorokować, że za jakiś czas ludzkość pod wpływem rytmu zapomni, że ma ręce i nogi, i rzuci się z zapalem w sferę nieskończoności.

§ 6. Percepcja melodycznej wypadkowej dwóch parametrów muzycznych jest możliwa bez analizy, jednak bywa w różnym stopniu kompletna

Percepcja dowolnej organicznej całości melodycznej jako ustalonej wypadkowej indywidualnych dwoistych jakości wszystkich nut składających się na tę całość jest oczywiście kwestią ogólnej wrażliwości muzycznej i nie wymaga analizy. To, że może być w różnym stopniu kompletna, widać po przypisywaniu rzekomego podobieństwa melodiom, których identyczność ogranicza się do jednego z tych dwóch czynników, a które są zatem w rzeczywistości

zupełnie różne. Podobnie melodie, w których jedni odnajdują silny i trwały urok, drudzy uznają za pospolite i szczególnie często poddają krytyce, jeśli w grę wchodzi jakiś oczywisty, chwytny rytym. Poprawność i giętkość ucha w odniesieniu do materiału muzycznego nie wiąże się w żaden sposób z przychylnym zrozumieniem rozwiniętej formy. Istnieją bowiem muzycy-ekspersi, których poglądy na rozwijanie tematów opierają się na wyszukiwaniu radykalnie odmiennych wątków i zastępowaniu prostej, nieomyślnej percepcji sztuki taką udręczoną, nienaturalną formą inwencji, że oczywiste jest, iż brakuje im wyostrożonej i kompletnej wrażliwości muzycznej⁸. Zarazem jednak, jak zobaczymy w dalszej części wywodu, istnieje tak wiele różnych rodzajów wrażliwości muzycznej wyrażanej w tak wielu kapryśnych formach werbalnych, że tego typu osądy bywają ryzykowne.

⁸ Znam prawdziwych miłośników muzyki, którzy twierdzą, że poniższe dwa fragmenty są realizacją tego samego pomysłu, a zatem jeden z kompozytorów musiał tu kopiować od drugiego. Chodzi tu o drugi temat znanej części utworu Beethovena, który zaczyna się następująco:



oraz początkową frazę z tradycyjnej pieśni *Robin Adair*:



Jeśli sprzeciwimy się tej opinii, będą wskazywać, że przecież pierwsze sześć nut jest identyczne. Można by wskazać, że są one też identyczne jak końcowa fraza piosenki *Tommy, make room for your uncle*:



Osoby te prawdopodobnie utrzymywałyby też, że dwie melodie na głos basowy, modlitwa z *Mojżesza w Egipcie* oraz inwokacja do gwiazdy z *Tannhäusera*, rozpoczynające się odpowiednio:



oparte są w swoich początkowych frazach na tej samej idei muzycznej, tyle że jeden z kompozytorów przedstawił ją w ruchu wstępującym, zaś drugi – w zstępującym.

§ 7. Nierozdzielność parametrów wyjaśnia, czemu typowe próby zdefiniowania technicznych podstaw piękna melodycznego kończą się niepowodzeniem

Wreszcie, ważne jest, byśmy zauważyli, że poszukiwanie technicznych podstaw piękna melodycznego sprowadza się *de facto* do wskazania satysfakcjonującej analogii. Byłoby mniej takich prób, gdyby ich autorzy w pełni zdawali sobie sprawę z całkowitej współzależności wartości rytmicznej (czasu trwania) nut oraz ich wysokości. Widzimy na przykład, że cechy jednego z tych dwóch parametrów – wysokości dźwięku – uznaje się za samodzielną całość i twierdzi na tej podstawie, iż dobra melodia polega na częstym użyciu kolejnych nut skali naturalnej lub na przechodzeniu od danej nuty do dźwięku pokrewnego. Nawet jeśli pominiemy nieustannie pojawiające się wyjątki i zauważymy fakt, że takie progresje nieustannie pojawiają się w muzyce, każdy muzyk przyzna po namyśle, że są równie częste w złych jak w dobrych melodiach i że na każdą zrozumiałą melodię lub następstwo nut, w którym one występują, przypada milion bezkształtnych i pozbawionych znaczenia melodii i następstw zbudowanych na dokładnie tych samych zasadach. Podobnie jest z samym czynnikiem rytmu. Choć równowaga metryczna jest tak niezbędna w melodii jak symetria w twarzy, zauważamy, że nuty połączone w ciąg metryczny wcale nie muszą utworzyć czegoś, co moglibyśmy nazwać formą melodyczną.

W tym kontekście warto znów podać kilka przykładów. Te całkiem amorficzne nie byłyby dla nas interesujące. Weźmy jednak następującą, trywialną i budzącą niepokój melodyjkę



pozwalającą się porównać z cudowną melodią *Die Forelle* (Pstrąg) Schuberta, której nieprzemijającej świeżości nie zdoła zabić żadna liczba wykonai:



Pierwsza z tych melodii trzyma się kolejnych stopni skali w większym stopniu niż druga. Są mniej więcej równe sobie, jeśli chodzi o prostotę struktury. Nie ma ani jednego elementu, który można by wskazać w *Die Forelle* i innych melodiach o podobnej jakości, a który nie występowałby również w *Kemo Kimo* i innych takich melodyjkach. Mimo to różnicę jakościową można uczciwie określić jako niezmierną. Jest ona tak wyraźna jak między *Niebieskim chłopcem* [Gainsborough] a postacią z reklamy krawca. Porównajmy też ten oto mdławny hymn:



z melodią *Dove sono*:



w której wielu zapewne mogłoby doszukiwać się źródła tej pierwszej melodii ze względu na krążenie wokół dźwięku C w pierwszej frazie i wokół E w drugiej. Podobnie następującą melodię:



która była niedzielną zmorą mojego dzieciństwa, można by porównać do tematu wspaniałej części utworu znanej jako *Le Retour*:



zaś przyśpieszoną wersję nudnej melodyjki, której ostatnio pełno wokół, zaczynającej się tak:



do wdzięcznej Beethovenowskiej:



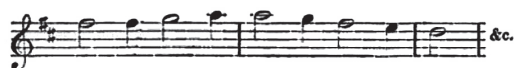
czy jeszcze mniej wartą:



bezmysłne impromptu, produkt jakiejś bezmyślnej chwili, z jeszcze bardziej szlachetną:



będącą rezultatem wielu lat poszukiwań. W tej ostatniej parze, w zestawieniu z mocnym i równym rytmem drugiej melodii, 6/8 pierwszej może się wydać nędzne i nerwowe. Widzimy jednakże na tych przykładach, jak daremne są próby oceny formy melodycznej na podstawie analizy tylko jednego z jej komponentów. W jednym z wariantów melodii Beethovena użyto dokładnie tego samego metrum:



podobnego do wzorca z *Pop goes the weasel*, choć wysublimowanego transpozycją wartości do półnut i ćwierćnut. Ten drugi z kolei w jego oryginalnej wersji można by porównać do z pewnością równie nerwowego:



co jest jednym z licznych dowodów na to, że „chwytliwe” i „popularne” melodie niezwykle często pojawiają się w największych dziełach Beethovena. Żaden z powyższych przykładów (które można by mnożyć w nieskończoność) nie zawiera ani jednego elementu technicznego, który choć przez moment można by wskazać jako podstawę do odróżnienia dobrych melodii od złych czy jako najdrobniejszą choćby wskazówkę, jak te melodie budować⁹. Słowa *dobry* i *zły* nie odnoszą się w tym przypadku do żadnej uznanej klasyfikacji. Bez względu na gust każda osoba odróżniająca melodie sprawiające jej przyjemność od tych, które takiej przyjemności nie niosą, musi uznać, że jakiegokolwiek generalizacje dotyczące cech strukturalnych obecnych w pierwszych, a nieobecnych w drugich – okazują się daremne i jałowe.

⁹ Nawet tam, gdzie jakiś element można wyjąć z kontekstu i wskazać jako zdecydowanie zły w danej melodii, zawsze okaże się, że dokładnie ten sam element może być najzupełniej do przyjęcia w innym kontekście – i nie sposób wskazać powodu, dla którego w jednym przykładzie miałby on być niezbędnym składnikiem dobrej formy, zaś w innym – zły. Nawet zatem w tych najbardziej „obiecujących” przykładach pozostaje bardzo niewiele miejsca na jakiegokolwiek generalizacje dotyczące parametrów melodycznych. Tak na przykład interwał od F do H, zwany trytonem, jest zły natury i często bywa uznawany za niestosowny w melodyce. Byłem świadkiem, jak jego obecności przypisywano silne poczucie przesłodzenia i bezguścia zawartego w pierwszych nutach *Walca gwardii* [Daniela Godfrey]:



A jednak w uwerturze do *Leonory* bezpośrednio po cytowanym powyżej fragmencie następuje seria trytonów:



których dźwięki, choć oparte na pojedynczym akordzie, nie mogą zostać uznane za zwykłe *arpeggio* czy akord rozłożony, ponieważ stanowią niezbędne składniki prawdziwej formy melodycznej.

§ 8. Ruch idealny

Do tej pory zajmowaliśmy się bardziej zewnętrznymi aspektami struktury melodycznej. Teraz czas przyjrzeć się samemu *procesowi* rozwoju muzyki, faktom związanym z ewolucją formy melodycznej w kolejnych momentach. Wymagać to będzie przełożenia terminologii *formy* na pojęcia związane z *ruchem*, co uwidoczni zasadniczą różnicę między doświadczeniem fuzji formy i ruchu (tj. takim, w którym formę postrzega się jako ciągłe podążanie za ruchem muzycznym) a percepcją zarówno widomej formy, jak i fizycznego ruchu. *Jedność formy i ruchu* należy do wielkich osobliwości melodii i tych cech, które sprawiają, że cenimy melodię jako zjawisko. Ponieważ nasze zasadnicze koncepcje postrzegalnej formy wywodzą się z obserwacji przedmiotów widzialnych, *forma* opisująca postęp *ruchu* lub postępowanie *za ruchem* w ustalonym porządku i tempie od początku do końca jest pewną nowością. Że zaś nasze zasadnicze koncepcje ruchu wywodzimy z ruchu fizycznego, to *ruch* opisujący charakter *formy*, której poszczególne części oddzielone są od siebie przestrzeniami lub innymi częściami, a mimo to są postrzegane jako niezbędne elementy jednej całości – także jest nowością. To, że jakaś melodia jest nam znajoma, dostrzegamy, stopniowo podążając za jej rozwojem, choć *cały* ten proces jest w jakimś rzeczywistym wymiarze obecny dla nas w każdym kolejnym momencie, w którym zaledwie mała jego część angażuje nasz zmysł słuchu¹⁰.

¹⁰ Fakt, że poszczególne oddzielne części ruchu melodycznego są sobie wzajemnie niezbędne, będący istotnym aspektem wszelkiego postrzegania spójności w muzyce, zrozumie każda osoba zdolna do zapamiętania prostej melodii, o ile usłyszy ją wystarczająco wiele razy. Pozwólmy takiej osobie wysłuchać pięknej, powolnej melodii, której wcześniej nie znała. Zrazu pierwszy takt czy pierwsze dwa takty zostaną zapewne odebrane przez wyczekujące ucho jako neutralne. Kiedy jednak cała melodia będzie już znana i lubiana, wysłuchanie tych samych taktów pozwoli na odczucie pełnej przyjemności płynącej z piękna tej melodii. Odbiór i rozumienie tych taktów zależy zatem całkowicie od świadomości tego, co nastąpi po nich. Podobnego przykładu dostarczają końcowe takty. Miłośnicy muzyki potwierdzą, jak doskonale znana kadencja, tak pospolita, że można by ją uznać za powszechną cechę muzyki różnych twórców, dostępuje „gloryfikacji” dzięki temu, że pojawia się na końcu świetnej melodii, podczas gdy w innym kontekście brzmi całkiem banalnie.

Jedność ruchu i formy melodycznej

Forma melodyczna i opisywany tu ruch są aspektami tego samego zjawiska. Użycie tych dwóch terminów nie spowoduje żadnego zamieszania tak długo, jak długo pamiętamy, że nie da się oddzielić naszego odczucia cech formy melodycznej od ciągłego procesu, za pomocą którego jedynie potrafimy te cechy postrzegać, czy raczej – że proces ten stanowi o naszej percepcji tych cech. Żadne chyba pojęcie nie oddaje tego wyjątkowego procesu muzycznego lepiej niż ruch idealny. Jest on idealny nie w sensie przedstawienia wyrafinowanej, wyidealizowanej i bliskiej gloryfikacji wersji czegoś już znanego, jak o malarzu można powiedzieć, że idealizuje i gloryfikuje przedstawione przedmioty, a zatem – nie jako wyidealizowana kwintesencja jakiegokolwiek formy ruchu *fizycznego* – lecz jest idealny w pierwotnym greckim sensie słowa *ἰδέα*; idealny, ponieważ tworzy *formę*, *jedność*, do powstania której wszystkie jej części są niezbędne na swoich odpowiednich miejscach. Potoczne znaczenie terminu *idea* w muzyce – odnoszące się do jakiegoś szczególnie uderzającego elementu formy – jest zatem całkowicie trafne, choć często prowadzi do wyjątkowych niezręczności, tak jakby idea była czymś jednym, a muzyka – czymś osobnym.

Melodia jest równie niewyrażalna w kategoriach ruchu fizycznego jak w kategoriach widomej formy i struktury

Dobrze będzie w tym miejscu naszkicować przykład opisu procesu, poprzez który postrzegany rozwój form muzycznych – choćby tylko po to, by zdać sobie sprawę, że jest on w istocie nieopisywalny. Melodia może zatem torować sobie drogę przez miło ustępujący opór¹¹ ku stopniowo rysującej się kulminacji. Z niej rodzi się oczeki-

¹¹ Wyrażenia tego typu są nie do uniknięcia w opisie; sądzę, że większość miłośników melodii rozpozna uczucie, które te słowa wyrażają. Zarazem jednak różni słuchacze mogą doznawać tego i podobnych wrażeń w zupełnie różnych punktach rozwoju muzyki. Nawet odbiór danej melodii przez osoby słuchające jej z żywą radością może z pewnością być rozmaity. Ja sam na przykład doświadczam opisanego tu uczucia, słuchając zstępującego fragmentu drugiej frazy niżej zacytowanej melodii Beethovena. Nie byłoby

wanie czegoś na kształt nowej „wycieczki” wokół tego samego punktu centralnego, jednak śmielszej i o szerszym zasięgu, być może też zróżnicowania, z którego z kolei domyślamy się tendencji i śledzimy ją aż do punktu, w którym rozwój motywu ulega zawieszeniu po dojściu do kolejnego chwilowego celu. Ostatecznie po przejściu przez pewną liczbę takich inwolucji i ewolucji, subtelnie zrównoważonych skłonności, niechęci i ustępowań, dokładnie wyliczone siły akurat wystarczają, by uświadomić słuchaczowi tę formę. Wówczas przecucie jej potencjału i nadchodzącej integracji, która leżała u podłoża wszystkich wcześniejszych momentów „dopasowania” oczekiwań odbiorcy – zostaje triumfalnie potwierdzone. Jeden taki opis wystarczy za sto, zaś osobie niedoświadczonej w odbiorze melodii powie równie niewiele jak opis wrażeń jazdy figurowej na lodzie osobie, która nie ma czucia w mięśniach. Taki opis wystarczy w każdym razie, by pokazać, w jak niewielkim stopniu ruch idealny pozwala się wyrazić za pomocą pojęć odnoszących się do ruchu fizycznego. Dość podobnie opisywaliśmy wcześniej niektóre cechy melodii rozumianych jako formy w kategoriach ciał i sił fizycznych, używając takich słów, jak siła, słabość, równowaga, wsparcie itp.

§ 9. Pozorna ewolucja melodii w naszych umysłach

Istnieje jedna cecha melodii, która jawi się ze szczególną klarownością, kiedy skupiamy się na jej aspekcie związanym z ruchem: poczucie, że stanowimy z nią nierozdzielną jedność, tak jakby melodia

w niej możliwe żadne wyraźne *rallentando*, choć każda nuta pod koniec zdaje się „zbyt dobra, by tu skończyć”. Nie mam jednak wątpliwości, że wielu osobom fraza ta może kojarzyć się raczej z wdziękiem i niefrasobliwością niż z intensywnym doznaniem:



była przejawem naszego własnego życia. W samej rzeczy, odnajdujemy w niej obiektywny charakter w takim sensie, że instynktownie dostrzegamy w niej te same trwałe możliwości oddziaływania na inne osoby co na nas samych. Odczuwamy ją jednakże nie jako coś prezentującego się na zewnątrz, lecz jako coś, co rozwija się w nas samych poprzez nasze własne szczególne działanie. Bardzo słuszne jest zatem stwierdzenie, że temat otwierający *Trio [smyczkowe] D-dur* Beethovena



został zawieszony w bezruchu na końcu czwartego taktu. Jednak to zawieszenie i bezruch wynikają wyłącznie z naszego osobistego doświadczenia; to my na chwilę ulegamy zawieszeniu, zanim znów łagodnie potoczmy się w dół naprzeciw basowi.

§ 10. Wyraźność i nieodpartość elementu rytmicznego; impuls ruchu w takt muzyki

W kontekście ruchu idealnego należy powrócić do jeszcze jednego, wcześniej wspomnianego zjawiska, a mianowicie, że w ramach tego ruchu cechy ruchu *czysto fizycznego* pozostają nienaruszone. Fuzja parametrów rytmu i wysokości dźwięku, niezbędna do powstania formy melodycznej, w żaden sposób nie przeszkadza w odbiorze samego rytmu. Innymi słowy, rytm melodii pozostaje tak wyraźny, jakbyśmy wyłączyli z niego parametr wysokościowy i zaprezentowali wszystkie wartości nutowe prawidłowo, ale na tym samym dźwięku. W rezultacie fizyczne pobudzenie, które nieodmiennie objawia się delikatnym wystukiwaniem taktu nogą czy palcami lub nieświadomymi ruchami głowy podczas wykonania muzycznego, wydaje się wpisane

w samą substancję motywu muzycznego. Podobnej przyjemności dostarcza przypatrywanie się dobrym tancerzom (o ile tańczą do pięknej, nie do trywialnej melodii). Choć odbierany za pośrednictwem innego zmysłu, widok tańca, można by powiedzieć, podobnie uwalnia tłumioną czy skrywaną tęsknotę za ruchem. Te fizyczne reakcje nie zdołają oczywiście w najmniejszym nawet stopniu *wyrazić* melodii. Dokładnie te same ruchy mogą towarzyszyć melodiom najdoskonalszej i najpodlejszej jakości. Ruch fizyczny nie potrafi odzwierciedlić ruchu idealnego, podobnie jak gesty tancerza czy dyrygenta oglądane przez osobę głuchą nie oddadzą wrażenia słuchowego samej muzyki. Jednakże w miarę jak ruch idealny przelewa się i nabrzmiewa w naszych głowach, dodany do niego rytmiczny ruch fizyczny, rzeczywisty czy tylko wyobrażony, wydaje się zlewać w naszej świadomości z istotą tego drugiego, idealnego ruchu. Ciało zda się tu samo w sobie obdarzone mocą wyrażania doskonałego piękna, podobnie jak w przypadku rzeczywistego wykonania pięknej muzyki za pomocą głosu ludzkiego. Jeśli czytelnik wybaczy mi użycie ryzykownej figury do opisu tego, co nieopisywalne – ciało i duch zdają się dosłownie tym samym. Moc fizycznego pobudzania zawarta w dźwiękach muzycznych, a także ogromna wyrazistość i dookreśloność fizycznego odczucia ruchu rytmicznego sprawiają, że nasz byt cielesny jawi się nam w najbardziej bezpośredniej i uderzającej formie. Jednocześnie zostaje wzniesiony na nowy poziom przez złączenie z czynnością zupełnie niecielesną.

§ 11. Niebezpieczeństwa powodowane ignorowaniem zasadniczej i unikalnej natury form muzycznych przez akcentowanie ich zewnętrznych aspektów mających analogie w sferze ruchu w przestrzeni

Musimy tu wskazać na szczególne niebezpieczeństwo związane z samym użyciem słowa „ruch” w odniesieniu do muzyki. Łatwo wówczas zapomnieć, że zasadniczą cechą pełnego ruchu idealnego jest jego całkowicie unikalne piękno postrzegane za pośrednictwem całkowicie unikalnej zdolności ludzkiej. Prowadzi to do nadmiernego

podkreślania *zewnętrznych aspektów*¹² ruchu muzycznego, tj. takich jego aspektów, które ruch fizyczny *może* naśladować i za nimi podążać – i które wobec tego mogą także podążać za ruchem fizycznym i go naśladować (lub, jak to się częściej ujmuje, idealizować i poprawiać). Są to aspekty dotyczące nie tylko tempa i rytmu, lecz także zakresu wysokości dźwięku, takie jak spokojne i stabilne trwanie w stosunkowo wąskim zakresie, nagłe zmiany i skoki w ramach szerszego ambitusu itp. Innymi słowy, pojęcie *ruchu* w sposób naturalny sugeruje nam obraz ruchu ciał w przestrzeni. Z tego właśnie powodu ludzie są skłonni przypisywać oddziaływanie muzyki tym elementom, w których podobieństwo do ruchu w przestrzeni jest niewątpliwie obecne, zapominając jednak, że kompletny ruch idealny *nie ma* żadnych odpowiedników poza muzyką i że te elementy mogą być obecne zarówno w kompozycjach niewywołujących żadnych przyjemnych uczuć, jak i w takich, w których owe uczucia są w najwyższym stopniu obecne. Elementy owe zatem same w sobie nie potrafią wyjaśnić piękna zawartego w jakimkolwiek utworze muzycznym, podobnie jak posiadanie nosa, ust i dwojga oczu nie wyjaśnia, czemu dana twarz jest odbierana jako piękna. Helmholtz pisze:

Bezcielesny materiał dźwięków muzycznych jest znacznie lepiej stosowany do podążania w najsubtelniejszy i najbardziej elastyczny sposób za intencjami muzyka w każdym rodzaju ruchu niż jakikolwiek, nawet najlżejszy materiał cielesny. Wdzięk szybkości, powaga pochodu, spokojny postęp, dzikie skoki – wszystkie te rozmaite typy ruchu, a także tysiąc innych w najbardziej złożonych kombinacjach i skali można oddać za pomocą następstwa nut. Kiedy muzyka wyraża te formy ruchu, wyraża również stany umysłu, które w sposób naturalny

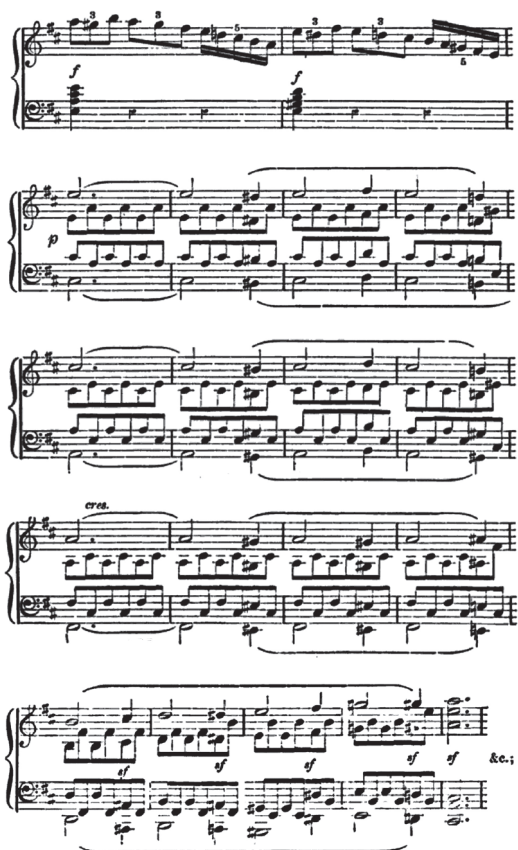
¹² Czuję się tu zmuszony użyć słowa *zewnętrzny* w nadziei, że czytelnik dopowie sobie jego pełny sens. Nos, oczy i usta nie są czymś zewnętrznym w stosunku do pięknej twarzy. Jednakże sam fakt, że elementy te w niej są, jest zewnętrznym wobec jakości piękna, ponieważ znajdziemy je również na twarzach brzydkich i nijakich. Podobnie w muzyce takie cechy, jak tempo, zakres itp., sugerujące podobieństwo do ruchu i miar fizycznych, zdają się jej nieoddzielną częścią. Jednakże samo posiadanie tych cech jest zewnętrzne wobec jakości piękna czy wrażenia wywoływanego przez dany utwór muzyczny i w żaden sposób tych jakości nie implikuje.

przywołują podobny ruch ciała lub głosu czy samej zasady myślowej lub emocjonalnej. Każdy ruch jest wyrazem siły, która go wywołuje; my zaś instynktownie mierzymy tę siłę napędową ilością ruchu, jaki potrafi ona wywołać.

Powyższe twierdzenia są do pewnego stopnia prawdziwe, co może jeszcze bardziej wprowadzać w błąd, jeśli przyjmiemy je za pełną prawdę. Istotnie, tezy Helmholtza ignorują owe *differentia* formy melodycznej, jakimi są jej unikalne proporcje, równie odległe od czegokolwiek dotyczącego w ruchu w przestrzeni, jak od wszelkich innych elementów właściwych dla form przestrzennych. Te unikalne *differentia* nie dadzą się zgłębić za pomocą najsubtelniejszego nawet rozumienia zwykłego ruchu fizycznego czy zewnętrznych aspektów ruchu obecnych w muzyce. Powyższe tezy traktują ruch muzyczny jako prostą idealizację ruchu fizycznego, jako delikatniejszy i bardziej poddający się kontroli sposób robienia tego samego. Wymiar emocjonalny miałby zatem wynikać po prostu z tych aspektów ruchu muzycznego, które przypominają ruch fizyczny. Zgodnie z tym poglądem cykl efektownych wariacji granych *fortissimo* obiema rękami na klawiaturze fortepianu, cztery oktawy ruchu w górę i w dół, urozmaicone od czasu do czasu dużymi skokami interwałowymi – powinien nieść w sobie najwięcej siły. Melodii takich jak wspaniały temat *Adagia* z *IV Symfonii* Beethovena czy chorał *Ein' feste Burg*, które zdają się najpotężniejszymi, nieodpartymi siłami w całym wszechświecie, nie można by zgodnie z tymi tezami w żaden sposób uznać za takie, gdyż obie zawierają się w wąskim zakresie wysokości dźwięku i składają niemal w całości z kolejnych stopni skali następujących po sobie w wolnym tempie; pierwszy z tych tematów jest wykonywany *pianissimo*. Inny przykład: cóż może być spokojniejszego, biorąc pod uwagę parametry zewnętrzne, niż fragment cytowany poniżej? Jeśli siłę napędową mierzy się ilością ruchu, jaki ona wywołuje, to nieskończenie więcej takiej siły napędowej, a zatem też nieskończenie więcej ekspresji emocjonalnej, powinniśmy odnaleźć w etiudzie Czernego niż w tej miarowej melodii z *Sonaty pastoralnej*. A jednak, mimo prostych następstw całych tonów i półtonów, nieśpiesznego i nieprzerwanego toku akompaniamentu

This page of musical notation consists of eight systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical markings and dynamics:

- System 1:** Treble staff begins with a piano (*p*) dynamic. Both staves feature eighth-note patterns.
- System 2:** Continuation of the eighth-note patterns in both staves.
- System 3:** Treble staff has a *cres.* (crescendo) marking. The bass staff continues with eighth notes.
- System 4:** Treble staff has a piano (*p*) dynamic marking. The bass staff continues with eighth notes.
- System 5:** Treble staff has a piano (*p*) dynamic marking. The bass staff continues with eighth notes.
- System 6:** Treble staff has a *cres.* (crescendo) marking. The bass staff continues with eighth notes.
- System 7:** Treble staff has a *sf* (sforzando) marking. The bass staff has *sf* markings on several notes.
- System 8:** Treble staff features triplet markings (3) and a *sf* (sforzando) marking. The bass staff has a *sf* marking.



fragment ten dotyka naszego wewnętrznego zmysłu z taką mocą, ze skondensowaną pasją ruchu tak zniewalającą, że chyba nie znam w muzyce nic, co można by z nim porównać. Cztery takty przerwy w środku sprawiają, że powrót motywu zdaje się oddziaływać bardziej przemożnie niż wcześniej¹³.

¹³ Posługiwanie się konkretnymi przykładami zawsze niesie ze sobą pewne niebezpieczeństwo, gdyż może się okazać, że należą one do tych nader częstych przypadków, w których różne osoby różnie odbierają daną muzykę. Ktoś mógłby zatem powiedzieć, że zgadza się ze mną co do piękna zawartego w tym fragmencie, ale nie dostrzega w nim jakiejś szczególnej mocy czy pasji. Nie mam odpowiedzi na takie argumenty. Osoba taka mogłaby nawet próbować bronić swojego punktu widzenia, dowodząc (przeciw czemu już na pewno bym oponował), że znaczne odcinki części sonaty, z której pochodzi ten

Nasza miara siły ruchu melodycznego z pewnością odnosi się do zjawisk fizycznych w tym sensie, że *akcent rytmiczny* silnie oddziałujących melodii wywołuje impuls, który domaga się od nas w odpowiedzi jakiejś formy intensywnego ruchu. Są melodie, o których nie próbuję nawet pomyśleć na ulicy z obawy, że mógłbym zechcieć obalać latarnie w takt kolejnych akcentowanych nut. Jednakże takie fizyczne pobudzanie naszych ciał przez muzykę (które jest rezultatem, a nie przyczyną charakteru konkretnych ruchów idealnych) nie ma oczywiście nic wspólnego z ilością ruchu mierzonego tempem, nagłośnością, wielkością i różnorodnością interwałów ani z jakąkolwiek inną zewnętrzną cechą samej muzyki.

Nie jest moim zamiarem podejmować tu temat wyrażania emocji w muzyce, który będzie nas zajmował później. W tym miejscu wystarczy nadmienić, że wprawdzie zobaczymy, iż niektóre ze wskazanych tu cech zewnętrznych wiążą się w znacznym stopniu z pewnymi emocjonalnymi aspektami muzyki, ale w rozwiniętym stadium tej sztuki nigdy nie oddziałują one w oderwaniu od owego piękna formy, którego te cechy zewnętrzne w żaden sposób nie tworzą ani nie gwarantują, a które może osiągać swoje apogea przy ich całkowitym braku. Nie istnieje ponadto żaden zasadniczy związek między ilością siły rozpoznawanej w muzyce a tymi cechami, w których można odnaleźć analogie do ruchu ciał.

§ 12. Krytyka idei muzyki widzialnej

Nie sposób nie wspomnieć w tym kontekście o teorii, która zyskała ostatnio pewien rozgłos, a mianowicie że ruch ciał w przestrzeni

fragment, mają raczej naiwny i sielski charakter. Tak czy inaczej wrażenie, jakie wywiera na mnie ten fragment, pozostaje faktem, a zatem (o ile tylko czytelnik uzna, że mówię prawdę) pozostaje on dobrym przykładem zasady, o której tu mowa, mianowicie tej, że ruch idealny nie podlega takim miarom jak tempo, wielkość skoków interwałowych czy inne miary analogiczne do ruchu w przestrzeni. Nie obawiam się, że jakiś meloman zaprzeczy mi po przemyśleniu własnych ulubionych fragmentów. Intensywność wielu pasaży chromatycznych, w których ruch posuwa się najmniejszymi z możliwych kroków (przykładem takiego ruchu mogłyby być częściowo ostatnie cztery takty fragmentu cytowanego powyżej) dostarcza kolejnych argumentów świadczących o prawdziwości omawianej tu zasady.

można tak regulować, iż powstaje z niego coś na kształt widzialnej muzyki. Pomysł ten jest już od dawna realizowany przy pokazach fajerwerków. Profesorowie Perry i Ayrton nadali mu teraz nową formę, budując przemysłną maszynę, która pozwala poruszać okrągłym cieniem rzucanym na ścianę w dowolnym tempie pod rozmaitymi wdzięcznymi kątami, zmieniając na wszelkie sposoby wielkość cienia i jego przestawnych orbit. Ścianę można pokryć kolorami urozmaiconymi przez zmienne odcienie¹⁴. Możliwe, że za pomocą tego urządzenia można przedstawić bardzo atrakcyjny i sugestywny spektakl. Błąd leży w poglądzie, że ma on jakiś związek z muzyką. Profesorowie-wynalazcy uważają, że – choć muzyka ma przewagę na starcie jako narzędzie generowania emocji – z czasem ich medium może stać się jej godną alternatywą. Traktują emocje, jakie sztuka umie wytworzyć, jako już istniejący zasób, do którego można zastosować rozmaite środki przekazu, a rezultat za każdym razem będzie ten sam. Ten pogląd istotnie bywa dziś odnoszony do szerokiego i ogólnego spektrum uczuciowego. Na przykład wiele typów siły wywołuje tego samego rodzaju zachwyty i grozę. Emocje generowane przez obiekty, które ci profesorowie przytaczają dla zilustrowania swojej tezy, takie jak pęd pociągu, kołysanie fal, rytmiczny ruch wielkiego silnika – mogą znaleźć swoje rzeczywiste analogie w potężnym ruchu i bogatych brzmieniach mas dźwiękowych. Jednak szczególne i charakterystyczne emocje towarzyszące muzyce są przynależne szczególnej i charakterystycznej muzycznej formie. (Wspomniani profesorowie wydają się mieć raczej wątpliwe pojęcie o charakterystycznych jakościach poszczególnych form sztuki innych niż ich własna. Twierdzą na przykład, że „rzeźba jest zaledwie ewokacją – wprowadza tylko jakieś proste uczucie, które przejmuje kontrolę nad umysłem; podobnie dobry obraz wywołuje marzycielski nastrój i skłania do myślenia”.) Temat emocjonalnych aspektów muzyki musimy, jak napisałem, odłożyć na później. Parafrazując rzeczy w zasadzie opisane już wyżej, powiemy, że te aspekty zmian dźwiękowych, których efekty pozwalają szukać analogii w sile oddziaływania ruchów widzialnych, są radykalnie odmiennie od zasadniczych cech indywidualnych form obiektywnych.

¹⁴ Artykuł na ten temat autorstwa profesorów Perry’ego i Ayrtona, znajdzie się w *Proceedings of the Physical Society*, tom III, część I.

Koncepcja muzyki widzialnej całkowicie ignoruje naturę form muzycznych

Forma progresywna, ruch idealny, którego każde kolejne stadium jest niezbędną częścią całości – będącej dzięki relacji każdej części składowej do całości całością organiczną, choć niektóre z tych części oddziela od pozostałych bardzo znaczny interwał czasu i liczne inne jednostki dźwiękowe – wynika w całości, jak wykazaliśmy, ze stopienia się rytmu z parametrem wysokością dźwięku, w którym kluczową rolę odgrywają relacje między poszczególnymi nutami. Jest to taka forma, niezmienna w każdym przypadku, którą z „ochoczym przymusem” poznajemy, posuwając się wzdłuż niej w czasie. Żadnych podobnych koniecznych następstw i żadnej organicznej całości nie sposób odnaleźć w (skądinąd wdzięcznych i urozmaiconych) sekwencjach ruchu kuli skonstruowanej przez profesorów. Oko zapewne ma negatywne ograniczenia i odrzuca pewną nieregularną kanciastość ruchu czy gwałtowne zmiany tempa. Jednakże pozytywna zdolność łączenia długich serii szybko zanikających wrażeń w całość, którą ucho zawdzięcza wyłącznie unikalnemu poczuciu relacji między dźwiękami – nie ma żadnych analogii w dziedzinie postrzegania wzrokowego, ponieważ nie istnieją żadne podobne środki spajające elementy serii wrażeń wzrokowych.

Nie muszę tu powtarzać, co już raz zostało powiedziane o fakcie i powodach, dla których formy muzyczne są przekonująco zdefiniowane, co wiąże się z ich uderzającą siłą, łatwością i dokładnością ich odtwarzania w pamięci, zaś przede wszystkim – z ich odrębną tożsamością, która całkowicie odróżnia je od widzialnych krzywizn i kształtów. Sądzę jednak, że sam fakt, iż, jak twierdzą jej wynalazcy, owa kula może zostać mechanicznie zmuszona do przejścia przez milion różnych wdzięcznych ewolucji, powinien im uświadomić, czym różną się takie zjawiska od pięknych form muzycznych, które nawet dla takiego Mozarta i Schuberta nie były w żadnym wypadku przedmiotem codziennej inspiracji, a do których Beethoven często musiał zmusznie dochodzić, wykuwać je jak rzeźbę z kamienia.

Błąd ten wziął się być może częściowo z pojęcia „harmoniczności”...

Wydaje mi się, że słowo „harmoniczny” ma coś wspólnego z koncepcją muzyki widzialnej jako możliwej przyszłości. To, że krzywe *harmoniczne* zakreslane przez wibrujące ciała tworzą wizualnie wdzięczne linie, w połączeniu z faktem, że słowo to jest szczególnie związane z muzyką, sugeruje pitagorejską ideę jakiegoś paralelizmu między zjawiskami, które mają w sobie coś „harmonicznego”. Jednakże w muzyce harmonie są oczywiście po prostu kwestią doboru materiału dźwiękowego. Forma melodyczna nie ma nic wspólnego z relacjami „harmonicznymi”.

...częściowo zaś z przeświadczenia, że zjawisko muzyki narodziło się w niedawnych czasach

Jednak teoria profesorów Perry’ego i Ayrtona zda się w ogromnym stopniu wynikać z przekonania, że muzyka jest niedawno wynalezionym „narzędziem wzbudzania emocji w ludziach”. Uważają oni, że szczególnie moc muzyki jest wynikiem „przypadku: oto narody Zachodu bardziej niż inne wytrwale rozwijały emocjonalną stronę swoich umysłów w pewnych szczególnych kierunkach”. Różnice między narodami widoczne w muzyce dowodzą, że muzyka, w przeciwieństwie do malarstwa, jest „odrębnym wytworem każdego ludu z osobna”. [Autorzy ci] implikują zatem wyraźnie, że użycie uszu, nie oczu, jako kanału przekazywania emocji, które zdają nam się charakterystyczne dla muzyki, jest po prostu konwencją, podobnie jak korzystanie z rozmaitych systemów skal muzycznych przez różne ludy. Czytelnik, który doszedł wraz ze mną do tego miejsca naszych rozważań, z pewnością pamięta, że przypisaliśmy moc muzyki w znacznej mierze skojarzeniom, przy których malarstwo i inne, bardziej intelektualne formy sztuki są czymś przebrzmiałym. Stwierdziliśmy też, że różnice wynikające z różnorodności systemów skal muzycznych nie mają absolutnie żadnego wpływu na istotę muzyki ani na zdolności jej odbioru.

§ 13. Przegląd ogólnych cech melodii...

To, jak się zdaje, wygodny moment na przeglądowe podsumowanie naszego stanowiska. Po pierwsze, możemy teraz lepiej ocenić bardziej *ogólne* cechy melodii (...), a także rozszerzyć ich listę (...). Wyniki tych analiz można podsumować następująco:

1. Sam materiał, z którego formowane są melodie, tj. dźwięki muzyczne, jest unikalnym elementem naszego doświadczenia niezależnie od tego, jaki zrobimy z niego użytek. Doznanie dźwięku muzycznego nie powstaje w naszych uszach w kontakcie z jakimś zjawiskiem naturalnym; nawet naturalne głosy ludzi i zwierząt niosą go w sobie niewiele. Stanowi doznanie powstające w wyjątkowych okolicznościach i wyjątkowymi środkami (przede wszystkim oczywiście w przypadku głosu „śpiewającego”). We wczesnych stadiach rozwoju jest prawdopodobnie niezwykle ekscytujące samo w sobie, tj. samo wytwarzanie i słuchanie dźwięków i okrzyków mających w jakimś stopniu *brzmienie* muzyczne może być przyjemne i ekscytujące bez żadnych formalnych związków lub tylko w obecności najwątleszych, najbardziej rudymenarnych związków między tymi dźwiękami.
2. Wrażenie ruchu i towarzysząca mu moc pobudzania fizycznego wiążą się z muzyką nawet w jej najbardziej podstawowych przejawach. Te dwa wnioski wystarczą do częściowego wyjaśnienia, czemu odczucie czegoś więcej niż pierwotnej przyjemności płynące z kontaktu z abstrakcyjną formą wizualną rozwija się na późnym etapie życia jednostek czy gatunku [ludzkiego], podczas gdy żywą radość płynącą ze śledzenia następstw dźwięków muzycznych często widać zarówno u małych dzieci, jak i u dzikusów na niskim szczeblu rozwoju.
3. Precyzja i dookreśloność są wyraźnymi cechami form muzycznych. Wynika to z zastosowania ustalonych parametrów czasu i wysokości dźwięku, co pozwala na uzyskanie niezwykle wyraźnej, indywidualnej formy.
4. Ciągłe oczekiwanie i podążanie za muzyką (którego bardzo prostym przykładem jest wyglądanie za zbliżającą się toniką czy innym punktem zwrotnym) częściowo wyjaśnia *pobudzenie* towarzyszące

muzyce, zupełnie odmienne od jakichkolwiek odczuć towarzyszących *jednoczesnemu* postrzeganiu zjawisk w przestrzeni.

5. Każda forma [muzyczna], jaka się pojawia i przekonuje, jest rzeczą nową i unikalną; nie jest nowym wyrazem, pozą, modyfikacją czy reminiscencją rzeczy już znanych. Każda świeża, głęboko odczuwana prezentacja melodii jest odbierana jako dotąd *zupełnie* nieznana.
6. Istnieją silne asocjacje związane z pierwotnym użyciem dźwięków muzycznych pod wpływem emocji seksualnych oraz
7. prawdopodobnie także jakieś instynktowne odniesienia do zjawiska mowy, ze względu na podobieństwo materii (następstwo zmiennych dźwięków), co przyczynia się do efektu melodii jako *czegoś wypowiedzianego* – jako autorytatywnej, władczej wypowiedzi.

...oraz szczególnych cech zdolności odbioru muzyki...

Następnie wyszliśmy poza te ogólne rozważania i zbadaliśmy *wyjątkowe* właściwości struktury muzycznej jako takiej, tj. szczególne cechy tych proporcji, które nasz zmysł odbioru muzyki (obecny zarówno w rozumieniu symfonii przez eksperta, jak i w rozpoznawaniu znajomej śpiewki przez niemowlaka) wychwytyje i równoważy z taką instynktowną łatwością. Zobaczyliśmy, jak ogromnie złożony jest sam element *wysokości* dźwięku dzięki powiązaniu różnych wielkości interwałów z relacjami, jakie zachodzą między nutami. Wykazaliśmy, że najprostsza nawet melodia jest w całym swoim przebiegu wypadkową *dwóch heterogenicznych czynników*, rytmu i wysokości dźwięku, co dodatkowo komplikuje te proporcje w sposób niespotykany w innych regionach doświadczenia ludzkiego – tak mianowicie, że stopień przyjemnego czy nieprzyjemnego wrażenia nie da się odnieść do żadnych rozpoznawalnych elementów struktury technicznej. Owe zjawiska są oczywiście dokładnie tak wyjątkowe jak nasza zdolność ich odbioru. Zważywszy, jak cudownym i pomysłowym narzędziem jest nasze ucho, jak potrafi się rozkoszować relacjami nutowymi w sposób zarówno świadomy, jak i nieświadomy, za pośrednictwem składowych harmoniczných, których przecież z osobna nie rozpoznaje, zaś rozróżniając dźwięki składowe akordu, osiąga bez

pomocy narzędzi coś, do czego oko potrzebowałoby pryzmatu – możemy z pewnością uznać, że jeśli w jakiegokolwiek dziedzinie mielibyśmy okazać się wyposażeni w dokładny i całkowicie unikalny zmysł abstrakcyjnej proporcji, należałoby się spodziewać, że tą domeną będzie zmysł *śłuchu*. A jednak żadne studium zdolności ucha ludzkiego poza rozwiniętymi formami odbioru nie wskazuje nam, skąd bierze się możliwość takich form. Każde kolejne zastosowanie tego zmysłu proporcji stanowi proces, który jest regułą sam dla siebie. Dla form pierwotnych i podstawowych, takich jak przejście do dźwięku pokrewnego, dojście do rozwiązania na tonice, dwoista równowaga frazy – a zatem elementów czy warunków obecnych zarówno w przyjemnych, jak i w nieprzyjemnych formach melodycznych – moglibyśmy znaleźć takie usprawiedliwienie, że ich zaniedbanie z pewnością prowadziło do niespójności. Kiedy jednak dochodzimy do konkretnych form muzycznych i do zdumiewających różnic jakościowych obecnych nawet w najprostszych znanych nam formach, zmysł odbioru muzyki opiera się jakimkolwiek interpretacjom mogącym wyjaśnić jego osady i sposób działania. Wyjaśnić jego działanie można by *de facto* jedynie przez analogię – ale nie wiadomo, gdzie mielibyśmy jej szukać. Ponieważ wzrok i słuch są jedynymi zmysłami, za pomocą których w ogóle jesteśmy w stanie postrzegać formy abstrakcyjne, możemy tylko – dla ilustracji czy kontrastu – mówić o każdym z nich sprowadzonym w najlepszym razie do pojedynczego wymiaru. Gdybyśmy mieli nieco więcej zmysłów dostarczających takich wrażeń, które można łączyć i scalać w zupełnie nowe formy, można by w miejsce niedoskonałej analogii melodii jako krzywej w przestrzeni podać kilka innych przykładów. Może łatwiej byłoby nam wówczas pojąć, że kontemplacja rozmaitych form wiąże się z wykorzystaniem zdolności percepcyjnych właściwych i unikalnych dla danej klasy zjawisk i dlatego nie da się sprowadzić do żadnej ogólnej zasady, którą moglibyśmy przyjąć jako ich wyjaśnienie, oraz że to, co nieprecyzyjnie nazywamy zmysłem proporcji, jest zmienne i wymyka się opisowi.

Rozpatrzyliśmy na koniec melodię w jej kolejnym aspekcie – nie tylko jako formę i strukturę, lecz jako *uformowany ruch*. Tu znów dostrzegamy wyjątkowość procesu, któremu ten ruch podlega, a także to, jak niewiele wskazówek na temat jego funkcjonowania można

odnaleźć badając zjawiska siły i ruchu fizycznego. Tu również, w odniesieniu do fizycznej siły i ruchu, natknęliśmy się na ogólną postać tego, co decyduje o wrażeniu wywoływanym przez muzykę. Teoria ta nie dotyka istoty sprawy z bardzo podobnych powodów, jak odniesienia do bardziej szczegółowych, technicznych aspektów struktury muzycznej. Okazuje się bowiem, że pasuje zarówno do muzyki wywołującej uczucia obojętności i irytacji, jak i do odbieranej z zachwytem. To czyni nas ostrożnymi w stosunku do dość powszechnego podejścia, które przypisuje efekt muzyczny zewnętrznym elementom, ignorując oczywisty fakt, że spośród dwóch serii dźwiękowych podobnych do siebie pod wszystkimi analizowanymi względami jedna może zawierać w sobie piękno, którego będzie zupełnie *brakowało* drugiej, i że sugerowane przyczyny wywołujące efekt muzyczny są podobnie obecne w utworach, które wcale tego efektu *nie dają*. Ponadto problemy, jakie przedstawia ten rodzaj cech, nie mają nic wspólnego z jakimikolwiek *ogólnymi* rozważaniami o emocjonalnej sile oddziaływania muzyki. To właśnie mierząc się z tym problemem, kluczowym dla całego tematu, przekonaliśmy się, że wyraźnie wskazuje on na istnienie wyjątkowej, osobnej zdolności [do odbioru muzyki]; osądów tej zdolności nie da się ani usprawiedliwić, ani zakwestionować za pomocą żadnego prawa czy poglądu zewnętrznego wobec wrażenia każdej kompozycji z osobna.

...których zakres oraz wewnętrzne relacje wymagają dalszego naświetlenia

W tym miejscu musimy przejść do koncepcji, czy raczej ich zbioru, która zawiera w sobie i funduje ogromną część chaosu dominującego w badaniach tego tematu. Mam nadzieję, że rozpatrzenie tej koncepcji pozwoli jeszcze jaśniej przedstawić rzeczywisty status i zakres zmysłu odbioru muzyki. Kluczowe tezy tej koncepcji bywają często przedstawiane w bardzo nieprecyzyjny sposób, zaś jej zastosowania są wyjątkowo trudne do prześledzenia i analizy. W ogólnym jednak zarysie koncepcja ta mówi, że źródłem naszego odczucia piękna w rzeczywistości jest (otwarcie lub w domyśle) *sens*. Jest to koncepcja *porządku*, który oczywiście stanowi naturalny wyraz

połączenia dowolnego zestawu elementów w rozpoznawalną formę czy serię; porządek ten konotuje istnienie cech, które dają się obronić logicznie i odnoszą się w sposób klarowny do zdolności poznania naukowego (w odróżnieniu od intuicji). Aby przeprowadzić właściwą analizę tych koncepcji i wniosków z nich płynących, musimy wyjść daleko poza sferę muzyki. Temat ten będzie wymagał ponownego poruszenia wątków już do pewnego stopnia omówionych. Można go jednak omówić w sposób zrozumiały jedynie wtedy, kiedy potraktujemy go jako całość. Mam nadzieję, że mimo takiego podejścia uda nam się uniknąć nadmiernej liczby powtórzeń.

Przełożył Tomasz Zymer

William J. Gatens

Podstawy krytyki muzycznej w pismach Edmunda Gurneya i jemu współczesnych¹

Edmund Gurney (1847–1888) był jednym z najważniejszych autorów nurtu spekulatywnego, którzy w II połowie XIX wieku podjęli poważną refleksję na temat pochodzenia, istoty oraz psychologii muzyki. Jego zainteresowania obejmowały szerokie spektrum tematów, w tym poezję, filozofię, medycynę i prawo. Bardzo interesowały go problemy etyki medycznej; podjął i niemal ukończył studia medyczne w Londynie i Cambridge. Studiował też prawo w Lincoln's Inn. Pod koniec życia poświęcał niezwykle wiele czasu i energii Towarzystwu Badań Psychiczych (Society for Psychical Research), które było niefortunną próbą naukowego zgłębienia zjawiska telepatii². Pierwszą jednakże i nieokiełznaną pasją Gurneya była muzyka. Na dość wczesnym etapie życia poważnie rozważał, jak się zdaje, wybór kariery wykonawczej i sumiennie ćwiczył grę na fortepianie i skrzypcach. Wkrótce odkrył, że nie ma predyspozycji do tego zawodu, jednak to nie zmniejszyło jego zainteresowania muzyką. W jednym z późnych esejów pisał:

¹ Podstawa przekładu: W.J. Gatens, „Fundamentals of Musical Criticism”, *Music & Letters* 1982, t. 63, nr 1/2 (I–IV), s. 17–30.

² Więcej o biografii Gurneya w *Dictionary of National Biography*; o jego tajemniczej śmierci i jej związku z pracą autora dla Society for Psychical Research por. T.H. Hall, *The Strange Case of Edmund Gurney*, London 1964 (wyd. 2: 1980).

Krążę wciąż wokół tematu, który odkąd pamiętam, był ze mną jako mój główny przedmiot zainteresowania, a także, z braku naturalnej łatwości gry i wczesnego ćwiczenia – stała udręka. Ilu ludzi, zastanawiam się, jest w stanie zrozumieć, co oznacza trwająca całe życie tęsknota za jedną konkretną formą ekspresji dla kogoś, komu odmówiono mechanicznej zdolności, jakiej nie braknie licznym innym, choć nie przywiązują do niej szczególnej wagi? Doświadczenie to może zdać się dość pospolite. Tym, co może w nim poruszać, jest fakt, że musi niemal zawsze pozostać nieme. Kto mógłby odpowiednio wyrazić uczucia niedoszęłego artysty pożądliwie patrzącego z ubocza i oklaskującego innych za ich bliską zażyłość z boską kochanką, której sam na próżno się poświęcił? Można by go może polecić panu Browningowi, by uczynił z niego podmiot dramatycznego monologu. Jedno jest w każdym razie stosunkowo pewne: gdybym miał ową łatwość i praktykę, gdybym został mistrzem tej sztuki zamiast być wleczonym za kołami rydwanu, nie trudziłbym siebie, a jeszcze mniej innych, spekulacjami na jej temat. Byłbym wówczas nieporównanie bogatszy, zaś świat niewiele by przez to zubożał³.

Można by tu posądzić autora o fałszywą skromność. W każdym razie z naszego punktu widzenia dobrze się stało, że Gurneyowi nie udało się zostać po prostu jeszcze jednym wirtuozem-instrumentalistą, jeśli miałyoby to nas pozbawić jego *opus magnum* w dziedzinie myśli o muzyce, *The Power of Sound* [*Potęga dźwięku*] (1880), jednej z najznakomitszych prac dotyczących filozofii i psychologii muzyki, jakie powstały w XIX wieku. Jego praktyczne wykształcenie muzyczne, w połączeniu z szerokim spektrum innych zainteresowań, stanowiło unikalne połączenie dogłębnej wiedzy z wielu dziedzin, które pozwoliło mu pisać z większą pewnością siebie i przekonaniem niż wielu innym autorom zajmującym się tą dziedziną. Gurney miał iście donkiszotowską nadzieję, że jego książka będzie się cieszyć szerokim powodzeniem. Jej rozmiary i stopień komplikacji wymagają jednak takiego poziomu koncentracji, jakiego raczej nie można oczekiwać od przypadkowego czytelnika. Mimo to została

³ E. Gurney, „The Psychology of Music”, w: *idem, Tertium Quid: Chapters on Various Disputed Questions*, London 1887, t. 2, s. 300–301.

uznana za najznakomitszą pracę tego rodzaju przez innych twórców działających na tym polu, w szczególności w Anglii przez Jamesa Sully'ego (w jego recenzji pracy Gurneya napisanej dla kwartalnika *Mind* w kwietniu 1881 roku) oraz przez wybitnego niemieckiego psychologa muzyki Carla Stumpfa, który omówił dzieło Gurneya wraz z pracami Sully'ego, Herberta Spencera i Charlesa Darwina w pokaznych rozmiarów artykule zatytułowanym „Musikpsychologie in England”, opublikowanym w *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* w lipcu 1885.

Choć teoria krytyki muzycznej nie jest głównym tematem *Potęgi dźwięku*, na kartach tej książki Gurney porusza tematy, które dotyczą bezpośrednio najważniejszych problemów tej krytyki. Rozważania na ten temat można zacząć od prostego faktu, że niektóre utwory muzyczne sprawiają na nas wrażenie piękniejszych, przyjemniejszych, bardziej przekonujących – krótko mówiąc, lepszych niż inne. U podstaw krytyki muzycznej leży pytanie „czemu tak się dzieje”. Wszyscy dokonujemy ocen tego rodzaju, co wydaje się sugerować, że musi istnieć jakaś podstawa – miejmy nadzieję, racjonalna – dla takich krytycznych rozróżnień.

Poszukiwanie tej podstawy stanowi problem, który dodatkowo komplikuje czy może raczej podkreśla sama odrębność natury muzyki w stosunku do innych sztuk. W malarstwie, rzeźbie czy poezji na pytanie „czemu ten obiekt wywiera na mnie takie wrażenie?” można często choćby po części odpowiedzieć, cytując lub opisując sam obiekt wraz z bogatymi skojarzeniami, jakie wywołuje on w ludzkim doświadczeniu. Obraz czy poemat, którego techniczną jakość kwestionujemy, nadal może być dla nas źródłem istotnych wrażeń czy przyjemności ze względu na temat. Gurney utrzymuje jednak, że muzyka jest z istoty sztuką nieprzedstawiającą – i nie jest bynajmniej odosobniony w tym twierdzeniu. Dzieli dyscypliny sztuki na dwie zasadnicze grupy. Pierwsza z nich, „sztuki przedstawiające” (*Arts of Representation*), obejmuje poezję, malarstwo i rzeźbę, których formy przedstawiają zjawiska zewnętrzne wobec nich samych. Druga grupa, „sztuki prezentujące” (*Arts of Presentation*) to architektura i muzyka, które nic nie przedstawiają czy też, mówiąc ściślej, nie naśladują zjawisk zewnętrznych. W tych sztukach forma i treść pokrywają się ze

sobą⁴. Istnieją oczywiście przypadki, w których muzyka czy architektura naśladują dźwięki i formy zewnętrzne wobec własnego medium, lecz w znacznie większej liczbie przypadków takie naśladownictwo nie występuje i zdaniem Gurneya nie jest częścią istoty muzyki ani architektury. Gurney posuwa się dalej i argumentuje, że ze wszystkich sztuk muzyka jest najbardziej odległa od zwykłego doświadczenia, co poważnie ogranicza rolę pierwiastka skojarzeniowego działającego w innych sztukach: „Szczególną cechą muzyki (...) jest odrębność przyjemności, jaką ona niesie, w relacji do życia i warunków społecznych, a także fakt, że jej pierwsze pojawienie się i budowanie skojarzeń są niezwykle dawne i niejasne (...)”⁵.

Nawet architektura, choć, jak muzyka, jest sztuką nieprzedstawiającą, łatwiej ulega tej grze skojarzeń, ponieważ materiał, z którego powstaje, podlega namacalnym czynnikom wagi i masy, które wywierają na obserwatora efekt psychiczny związany z działaniem mięśni oraz z doświadczeniem rzeczywistej wagi i masy. Na przykład wysoko usytuowany środek ciężkości stanowi utrudnienie, a zatem iglica oparta na swoim czubku, nawet, gdyby udało się zachować jej stabilność, budziłaby niepokój. Czysta forma ma wpływ na efekt architektoniczny, jednak nie daje się oddzielić od tego elementu skojarzeniowego. Gurney przywołuje tu przykład porównania florenckiej kampanili Giotto z wieżą z Pizy, abstrahując od słynnego odchylenia tej ostatniej od pionu. Można by utrzymywać, że dzwonnica Giotto daje korzystniejszy efekt, gdyż jej poszczególne poziomy są różnej wysokości, tak skalkulowanej i ułożonej, by dawały efekt harmonijnych proporcji przynależnych do królestwa czystej formy.

Wieża w Pizie natomiast składa się w większości z pięter tej samej wysokości, co daje ciężki i monotony efekt. Gdyby jednak dokładnie przenieść proporcje wieży Giotto na układ pólek wysokiego i wąskiego regału, efekt wcale nie byłby taki sam. Możliwe nawet, że nie rozpoznalibyśmy tych proporcji, dopóki ktoś by nam

⁴ Tabelaryczne zestawienie różnych dyscyplin sztuki oraz odpowiadających im cech znajdziemy w: E. Gurney, *The Power of Sound*, Smith, Elder & Co, London 1880, s. 55.

⁵ *Ibidem*, s. 383.

ich nie wskazał. Wynika z tego, że elementy niezwiązane z czystą formą mają znacznie większy wpływ na fundamentalną tożsamość i efekt wywoływany przez dany budynek niż w przypadku utworu muzycznego. Melodię, na przykład, można rozpoznać jako jedyną i unikalną wyłącznie na podstawie jej układu formalnego, niezależnie od medium, za pomocą którego jest realizowana. Jak wskazuje Gurney, „*Rule Britannia* pozostaje rozpoznawalna jako *Rule Britannia*, ze swoim unikalnym zestawem proporcji, czy zagramy ją na organach w głosie tuby, czy na metalowym fletku⁶. Ponadto budynki mają zwykle funkcje użytkowe, które oddziałują na nasz krytyczny odbiór takich budowli. Czynniki te nie są całkowicie nieobecne w muzyce, jednak z pewnością nie jest jej aspektem przeważającym.

Już sam surowiec (materiał dźwiękowy), z którego powstaje muzyka, oddzielony jest od normalnego doświadczenia, co ma wpływ na reakcje naszej psychiki na formy dźwiękowe. W porównaniu z wizualnymi formy te są zawsze bardziej abstrakcyjne. Oczywiście Gurney nie mógł uwzględnić w swych rozważaniach malarstwa i rzeźby abstrakcyjnej, jednak można uznać, że jego uwagi o formie wizualnej w ogóle odnoszą się w zasadzie także do tych form. Wskazuje on, że formy wizualne są stale obecne w naturze, zaś malarz czy rzeźbiarz może wykorzystywać naturalne formy i kolory bezpośrednio jako „surowiec” swojej sztuki. W tym zakresie abstrakcyjne malarstwo i rzeźba podlegają podobnym procesom skojarzeniowym jak architektura. Natomiast dźwięki muzyczne charakteryzujące się stałą i określoną wysokością, „surowiec” kompozytora muzyki, bardzo rzadko występują w naturze, formy muzyczne – prawie nigdy. Pejzaż, w którym jedynym celem artysty jest odtworzenie tak dokładnie, jak to możliwe form istniejących w naturze, może również być satysfakcjonującym dziełem sztuki. Natomiast niezależnie od prób Beethovena czy Messiaena dokładna transkrypcja wiatru świszczącego w gałęziach drzew czy śpiewu ptaków nie stanowiłaby artystycznie zadowalającej formy muzycznej w podobny sposób jak pejzaż. Stąd bierze się wspomniana wcześniej odrębność przyjemności muzycznej od jakichkolwiek innych form doświadczenia.

⁶ *Ibidem*, s. 88.

W swojej zasadniczo pochlebnej recenzji *Potęgi dźwięku* James Sully komentuje:

Ogólnie biorąc, można powiedzieć, że przyjemność dostarczana przez muzykę wyjaśniano na dwa sposoby. Formaliści widzą tajemnicę jej piękna w pewnych prawach rządzących jej strukturą, zaś idealiści i asocjacyjniści odnoszą tę przyjemność do szczególnej sugestynowości sztuki. Pan Gurney jest, w szerokim ujęciu, formalistą, nie idealistą, a zatem uważa, że sugestia nie jest istotnym składnikiem muzyki⁷.

Kuszące byłoby zaliczyć Gurneya na tej podstawie – wraz z Eduardem Hanslickiem, Igorem Strawieńskim i Miltonem Babbitem oraz całymi zastępami innych – do grona muzycznych formalistów. Jednakże stanowisko Gurneya nie jest tak proste i nie poddaje się łatwej klasyfikacji. Sully pisze dalej:

Z drugiej strony, różni się on od wcześniejszych formalistów tym, że zaprzecza, jakoby piękno formy podlegało analizie czy racjonalnemu uzasadnieniu na podstawie zasad ogólnych. Jego dzieło niesie zatem podwójnie negatywne przesłanie: wykazuje, jak niewielką rolę w doświadczeniu przyjemności muzycznej odgrywają skojarzenia, i dowodzi, że obecne zasady formy [muzycznej] nie potrafią wyjaśnić charakterystycznego efektu wywoływanego przez dobrą muzykę (w odróżnieniu od złej)⁸.

Sully ma rację; istnieje jednakże inna, nawet bardziej fundamentalna różnica między poglądami Gurneya i większości formalistów. Sully nie wspomina bowiem, że owo tzw. podwójnie negatywne przesłanie dzieła Gurneya opiera się na pozytywnym twierdzeniu, iż doświadczenie muzyczne jest z istoty i przede wszystkim doświadczeniem emocjonalnym. Przyjemność płynąca z muzyki nie jest tego samego rodzaju co ta, którą czerpiemy ze zmyślnego dowodu geometrycznego czy rozwiązania problemu w algebrze. W tym miejscu

⁷ *Mind* (pierwsza seria), 1881, t. 6, s. 273.

⁸ *Ibidem*.

drogi Gurneya i dogmatycznych absolutystów takich jak Hanslick rozchodzą się. Ci drudzy utrzymują, że muzyka nie jest w stanie wyrażać emocji lub że ekspresja, jaka istnieje w muzyce, jest zewnętrzna, nieistotna i nieuzasadniona. Jeszcze dalszy od stanowiska Gurneya jest, znakomicie zarysowany przez Leonarda B. Meyera w pracy *Music, the Arts and Ideas* [*Muzyka, sztuki i idee*] (1967) współczesny formalizm, który sprowadza praktykę kompozytorską do ezoterycznego gatunku problemów matematycznych, podczas gdy podstawy techniki tworzenia struktur muzycznych stają się ostateczną treścią i celem muzyki. Większość formalistów, przyciśnięta do muru, będzie skłonna przyznać, że ich doświadczenie muzyki ma wymiar emocjonalny. Jednakże większość z nich, jak Hanslick, próbuje minimalizować jego znaczenie i odmawia zajęcia się tym tematem na poziomie teoretycznym. Dla Gurneya natomiast ów wymiar emocjonalny jest nie tylko zasadniczą cechą doświadczenia muzyki, lecz także kluczem do zrozumienia znaczenia formy muzycznej. Co więcej, jest to ten rodzaj emocji, który wymyka się wszelkim próbom werbalizacji:

W tym miejscu musi nam wystarczyć najkrótsze możliwe omówienie fundamentalnej właściwości muzyki, będącej alfą i omegą jej istotnego efektu, takie mianowicie, że muzyka nieustannie pobudza nas emocjonalnie w sposób bardzo intensywny, choć nie potrafimy go zdefiniować za pomocą żadnych znanych nam kategorii emocji. Na ile potrafimy ją opisać, wydaje się ona stopem silnych emocji przekształconych w całkiem nowe doświadczenie, lecz jakiegokolwiek próby wyodrębnienia w nim poszczególnych wątków okazują się daremne. Albowiem triumf i czułość, pożądanie i spełnienie, uległość i uparte trwanie – zdają się w niej obecne wszystkie jednocześnie, co nie prowadzi jednakże do chaosu ani niepewności. Można by raczej przypuszczać, że są w niej elementy, które usiłujemy niewyraźnie naszkicować za pomocą takich słów, co sprawia, że całe doświadczenie staje się niejasne tylko jeśli chodzi o nasze próby jego analizy, podczas gdy w rzeczywistości jego piękno charakteryzuje się jednością i indywidualnym charakterem właściwym formom jasnym i wyraźnie określonym. Nawet kiedy emocje te przybierają możliwy do zdefiniowania odcień, pokrewny śmiechowi czy łzom, nadal przynoszą nam owymi szczególnymi kanałami

intensywne podniecenie, którego jednostkowe źródło znajduje się na powszechnym wododziale unikalnych wrażeń muzycznych⁹.

W koncepcji Gurneya żadnej teorii znaczenia w muzyce ani żadnego modelu estetyki muzycznej nie można uznać za uzasadnione, o ile zaprzeczają czy pomijają rzeczywistość tego doświadczenia.

W dalszej części mojego omówienia koncepcji Gurneya istotne będzie zrozumienie różnicy między ekspresją muzyczną [*expression*], a „wrażeniem” [*impression*] wywołanym przez muzykę. W cytowanym właśnie fragmencie Gurney opisuje doświadczenie związane z wrażeniem muzycznym. Jest to wyjątkowa forma komunikacji, podczas której percepcja formy muzycznej skutkuje przeżyciem owych nieopisywalnych emocji. Z kolei termin „ekspresja muzyczna” musi odnosić się do czegoś odmiennego i pozamuzycznego, co muzyka przywołuje. Może to być przedmiot, charakter ruchu fizycznego lub możliwy do zidentyfikowania stan emocjonalny. Należy zwrócić uwagę, że Gurney zmuszony jest w ten sposób użyć słowa „emocja” dwukrotnie, za pierwszym razem – na określenie nieopisywalnego doznania wynikłego z wrażenia muzycznego, za drugim – by opisać konkretne i definiowalne stany uczuciowe, które wrażenie muzyczne może wywoływać. Z kontekstu można zazwyczaj wnioskować, w którym znaczeniu wspomina o emocjach. Gurney wcale nie odrzuca możliwości ekspresji w muzyce. Przeciwnie, sugeruje (w cytowanym wyżej fragmencie), że wyraźna forma ekspresji może być subtelnie powiązana z wrażeniem muzycznym. Z tych dwojga jednakże prymat należy przyznać wrażeniu jako zasadniczemu aspektowi doświadczenia muzycznego. Wiąże się to z zagadnieniem krytyki muzycznej, gdyż sugestywność [*impressiveness*] jest czymś, co cechuje formy muzyczne w różnym stopniu, zaś stopień sugestywności determinuje, na ile zostaną w odbiorcach rozbudzone unikalne i nieopisywalne emocje muzyczne. Ekspresja muzyczna jest ponadto zależna od obecności elementu wrażeniowego, ponieważ to ten ostatni wiąże się bezpośrednio z muzyczną formą. Przypuszczalnie zatem ekspresja bez wrażenia byłaby tylko zbiorem efektów muzycznych, na przykład

⁹ Gurney, *The Power of Sound*, s. 120.

dźwięków wiejskiego gospodarstwa odtwarzanych na skrzypcach itp. To przywodzi na myśl, powiedzmy, pewną kategorię uwag krytycznych zwyczajowo wysuwanych pod adresem niektórych fragmentów poematów symfonicznych Richarda Straussa.

Zgodnie z analizą przeprowadzoną przez Gurneya doświadczenie muzyczne wymaga działania niezwyklej alchemii umysłu. Poprzez uszy umysł odbiera zmysłowe wrażenie uporządkowanej konfiguracji wysokości dźwięków, które postrzega jako formę muzyczną. Ta forma z kolei, kiedy już zostanie postrzeżona jako taka, ma w zależności od stopnia swej sugestywności zdolność do rozbudzania owych wcześniej wspomnianych, tajemniczych emocji. Forma muzyczna jest stopem czy syntezą komponentów wysokości dźwięku i rytmu, które łączą się w nierozdzielną, organiczną całość będącą czymś więcej niż sumą elementów składowych. Gurney nazywa to „ruchem idealnym”. Ponieważ jest to zjawisko tak odrębne i różne od normalnego doświadczenia, to jego odbiór wymaga szczególnej, unikalnej zdolności umysłu. Tej koncepcji dość mocno sprzeciwia się Sully, który odrzuca tezę, że „ruch idealny” w muzyce jest *sui generis*, i otwarcie nazywa Gurneyowską „zdolność do odbioru muzyki” *deus ex machina*¹⁰. Sully wydaje się nie ufać z zasady wszelkim argumentom, które nie są oparte na obiektywnych, fizycznych, mierzalnych dowodach podobnych do tych, jakich Helmholtz dostarcza na poparcie swojej koncepcji *Tö-nempfindung* (1863). Na pierwszy rzut oka teza Gurneya rzeczywiście zdaje się ekstrawagancka, ale nie jest tak bezpodstawna, jak Sully sugeruje. Gurney z powodzeniem dostarcza przekonujących odpowiedzi na pytania, które w sposób naturalny rodzą się w tym kontekście: Skoro do percepcji „ruchu idealnego” potrzebna jest szczególna zdolność, skąd owa zdolność pochodzi? Jest genetycznie odziedziczonym instynktem. Skąd bierze się głęboki, choć niemożliwy do opisu emocjonalny wpływ muzyki? Z pierwotnych skojarzeń z najsilniejszymi ludzkimi namiętnościami, których nie jesteśmy już świadomi w warunkach cywilizowanego społeczeństwa i wysoko rozwiniętej sztuki muzycznej. Na razie brzmi to nadal jak *deus ex machina*; czy istnieje naukowo akceptowalne wyjaśnienie jej powstania? Otóż tak,

¹⁰ *Mind*, loc. cit., s. 277–278.

można to wszystko wyjaśnić w kategoriach teorii pochodzenia muzyki przedstawionej przez Charlesa Darwina.

Wielu czytelników może zdziwić fakt, że Darwin zajmował się tematem muzyki w dziele *The Descent of Man [O pochodzeniu człowieka]* (1871). Niektórzy odważyli się od razu odrzucić tę próbę. Na przykład Ernest Newman pisał, że „krótka wycieczka Darwina na obcy mu teren estetyki muzycznej okazała się równie zabawna i bezproduktywna, jak gdyby Czajkowski zdecydował się omówić zagadnienie bimetalizmu”¹¹. Taka ocena jest nie tylko nieuprzejma, lecz także nie całkiem słuszna. Dla czytelnika fragmentów, o których mowa, jest całkiem oczywiste, że Darwin nie był muzykiem. Jednakże siła jego argumentacji nie leży w jego muzycznej naiwności, lecz w zmyśle obserwacji przyrodnika, a zatem w dziedzinie, w której nawet Ernest Newman musiałby uznać go za kompetentnego. Na podstawie obserwacji zachowań związanych z dźwiękami wokalnymi wydawanymi przez ptaki i inne zwierzęta Darwin rozróżnia kilka funkcji tych dźwięków. Na przykład krzyki migrujących dzikich gęsi pomagają członkom stada trzymać się razem podczas przelotów; koguty pieją, obwieszczając zwycięstwo nad rywalem; inne z kolei głosy ptaków i zwierząt informują o niebezpieczeństwie. Jednak zdecydowanie przeważającą funkcją takich przekazów wokalnych w świecie zwierząt są zachowania godowe. Darwin zauważa, że „większość ptaków śpiewa naprawdę i wydaje rozmaite dziwne okrzyki głównie w okresie rozrodu, a służą one do oczarowywania lub tylko do wzywania osobników drugiej płci”¹². W innej części książki pisze: „Jakkolwiek dźwięki wydawane przez zwierzęta wszelkiego rodzaju służą do wielu celów, można przeprowadzić definitywny dowód, że narządy głosowe były pierwotnie używane i udoskonalane w związku z rozmnażaniem się gatunku”¹³. Darwin zauważa też, że niemal wszystkie ssaki używają swoich głosów w sezonie rozrodczym częściej niż w innych okresach, zaś organy głosowe u samców są zwykle większe

¹¹ E. Newman, „Herbert Spencer and the Origin of Music”, w: *idem, Musical Studies*, J. Lane, London 1905, s. 189.

¹² Ch. Darwin, *Dobór płciowy*, przeł. K. Zaćwilichowska, w: *idem, Dzieła wybrane*, t. V, Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne, Warszawa 1960, s. 169.

¹³ *Ibidem*, s. 378.

i bardziej rozwinięte niż u samicy, co odpowiada faktowi, że to najczęściej samiec jest podczas godów stroną aktywną. W odniesieniu do zachowań godowych ssaków Darwin miał mniej materiału z badań terenowych, niż by sobie tego życzył, co nie powstrzymuje go przed następującym twierdzeniem:

Skoro samce kilku naczelnych mają narządy głosowe rozwinięte bardziej niż samice i skoro gibbon, jedna z małp człekokształtnych, wykonuje całą oktawę tonów muzycznych – i można powiedzieć, że śpiewa – wydaje się prawdopodobne, że zanim jeszcze przodkowie człowieka, płci męskiej lub żeńskiej albo obu, uzyskali zdolność wyrażania swej miłości wzajemnej w mowie artykułowanej, starali się oczarować wzajemnie tonami i rytmem muzycznym¹⁴.

Skoro samiec czy samica jakiegoś gatunku wydaje dźwięki, które nie mają żadnego innego widomego celu poza oczarowaniem przedstawicieli płci przeciwnej, zaś owi przedstawiciele istotnie ulegają czarowi dźwięków, które słyszą, sugeruje to, po pierwsze, że czerpią przyjemność z dźwięków samych w sobie, zaś po drugie, że mają wrodzoną skłonność do czerpania przyjemności z dźwięków. Implikacje tych spostrzeżeń dla teorii Gurneya są oczywiste. Oto mamy pierwotne skojarzenie emocjonalne, najsilniejszą ze zwierzęcych namiętności, w powiązaniu z pierwowzorem zdolności muzycznej (*musical faculty*). Według samego Gurneya

(...) teoria [Darwina] przez przywołanie najsilniejszych ze wszystkich pierwotnych namiętności jako załączków cudownie wysublimowanych emocji właściwych wysokorozwiniętej Muzyce zdaje się – jako jedyna – dostarczać ogólnego wyjaśnienia siły oddziaływania tych emocji. Wiąże się też w niezwykle sposób z bardziej wyspecjalizowaną cechą niezależnej sugestystywności muzyki, którą tu badamy, z faktem, który uważne badanie doświadczenia muzycznego coraz lepiej nam uświadamia, że mianowicie muzyka jest nieustannie odczuwana jako silnie

¹⁴ *Ibidem*, s. 385. Por. także opis dźwięków wydawanych przez przedstawicieli gatunku *Hylobates agilis*, s. 379.

emocjonalna, choć wymyka się wszelkim, choćby najbardziej ogólnym próbom analizy lub definicji tego doświadczenia w kategoriach konkretnych emocji (...) Tę właśnie cechę muzyki wyjaśnia teza, która wywodzi to silne, niemożliwe do zdefiniowania uczucie ze stopniowego stopienia się i przeistoczenia takich przemożnych i przenikających umysł namiętności jak żar i pożądanie pierwotnej miłości. To zatem w odniesieniu do tych przede wszystkim namiętności, zarówno ze względu na ich zdolność do zawładnięcia umysłem, jak ich niezwykle dawny rodowód, w powiązaniu z wpływem przypisanych tym emocjom skojarzeń, możliwa i prawdopodobna staje się teoria stopienia i przeistoczenia w odniesieniu do szczególnego zakresu zjawisk [muzycznych]. To zaiste zdumiewające, jak abstrakcyjne formy dźwiękowe, choć wyjątkowe i konkretne oraz wzmocnione w swoim działaniu przez śledzenie, moment po momencie, ich ewolucji – dzięki alchemii umysłu zdolne są przeobrazić się w zjawiska obdarzone ładunkiem uczuciowym, których charakterystyczna sugestywność sprawia jednak, że poszczególne uczucia zdają się stapiać i gubić jak kolory w strumieniu białego światła. W każdym razie sugerowana tu teoria asocjacji jest mniej problematyczna dla umysłu spekulatywnego, niż byłaby codzienna rzeczywistość doświadczenia muzycznego, gdyby zabrakło nam tak dogłębnego wyjaśnienia jego pochodzenia¹⁵.

Tu Gurney śpieszy wyjaśnić, że na wysoko rozwiniętym etapie współczesnej sztuki muzycznej owe namiętności zostały wysublimowane i wzniesione na poziom, na którym nie jesteśmy już świadomi ich pochodzenia. Przyjemność płynąca ze słuchania hymnów wiktoriańskich nie ma w sobie nic w sposób oczywisty seksualnego, jednakże pewna część naszej odziedziczonej po przodkach umysłowości i emocjonalności nadal rezonuje (choćby w nikłym stopniu) z intensywnością przeżycia pierwotnego, ilekroć forma muzyczna wywiera na nas wrażenie.

Teoria Darwina nie była jedyną próbą wyjaśnienia początków muzyki. Najważniejszą dla niej alternatywę stanowiła koncepcja Herberta Spencera, zwykle zwana „teorią mowy” [*Speech Theory*], przed-

¹⁵ Gurney, *The Power of Sound*, s. 316.

stawiona *de facto* wcześniej od Darwinowskiej w eseju pt. „On the Origin and Function of Music”, opublikowanym po raz pierwszy we *Fraser's Magazine* w październiku 1857 roku¹⁶. U podstaw teorii Spencera leży spostrzeżenie, że emocje, zarówno przyjemne, jak i bolesne, stanowią bodziec dla mniej lub bardziej mimowolnej reakcji mięśniowej. Przykładem może być pies machający ogonem jak szalony w radosnym oczekiwaniu czy dziarski krok człowieka pod wpływem tego samego rodzaju uczuć lub załamywanie rąk i kołysanie ciałem w przypadku emocji przeciwnego typu. Gwałtowność ruchów jest tu wprost proporcjonalna do intensywności danej emocji. Wśród skurczy mięśniowych stymulowanych przez uczucia są też te związane z organami głosowymi. Charakter reakcji wokalne zmienia się w sposób naturalny zależnie od rodzaju i intensywności danej emocji. Parametrami zmiennymi są tu: głośność, barwa, wysokość dźwięku, wielkość interwałów oraz tempo powtórzeń. Spencer dostrzega, że w mowie pod wpływem emocji zmienne te ulegają intensyfikacji w kierunku gwałtowności: mowa taka jest zatem głośniejsza, bardziej donośna, obejmuje bardziej krańcowe wysokości dźwięku (zarówno w dolnych, jak i w górnych rejestrach), bywa szybsza lub zwolniona w porównaniu z normalną, rytmicznie często bardziej regularna. Pieśń stanowi formę dalszej intensyfikacji tych właściwości. Spencer konkluduje zatem, że muzyka rozwinęła się, w ujęciu historycznym, z przerysowania emocjonalnej mowy. Teoria ta opiera się na założeniu o pierwotności sublingwalnej wypowiedzi ustnej stymulowanej przez emocje. W takim historycznym scenariuszu emocjonalna mowa rozwinęłaby się zatem w coś w rodzaju pierwotnej formy intonacji muzycznej, którą Spencer nazywa recytatywem, a która z kolei różnicowała się w formy pieśni lirycznej będącej idealizacją cech mowy.

Gurney dostrzegł natychmiast, że teoria Spencera nie odpowiada dającym się zaobserwować cechom muzyki wokalne. Najbardziej jaskrawym przeoczeniem Spencera, którego zajmują emocje, jest całkowite pominięcie roli i znaczenia formy muzycznej. Jest to przeoczenie całkiem zrozumiałe u nie-muzyka, tym niemniej – poważne. Inaczej niż u Gurneya w teorii Spencera muzyka nie stanowi

¹⁶ Przedruk w *Essays on Education and Kindred Subjects*, J.M. Dent, London 1911.

unikalnego typu doświadczenia. Jest szczególnym przypadkiem pobudzenia emocjonalnego – bardziej wyrafinowanym i sformalizowanym, to prawda, ale różniącym się tylko co do stopnia, nie co do istoty, od innych manifestacji spontanicznego pobudzenia emocjonalnego. Spencer przyznaje, że treść ekspresji muzycznej nie zawsze da się adekwatnie wyrazić słowami, jednak jest to, jak twierdzi, efekt idealnej fuzji różnych możliwych do opisanie uczuć. W jego teorii nie ma zatem potrzeby wprowadzania Gurneyowskich koncepcji sugestywności formy muzycznej czy ruchu idealnego ani tym bardziej – jakiejś szczególnej zdolności do odbioru muzyki. Gurney wskazuje także na błędy w szczegółach wywodu Spencera. Muzyka, całkiem po prostu, nie zawsze jest przerysowaniem cech emocjonalnej mowy. Śpiew wcale nie musi być zawsze głośniejszy od mowy osoby pobudzonej emocjonalnie ani nie stanowi to o jego istocie. Brzmienie głosu mówiącego może stać się ostre i szorstkie w wyniku ekscytacji, przez co dźwięki jego mowy tracą swoje muzyczne cechy, zamiast je zyskiwać. Recytacja intonowana, czyli recytatyw porusza się często w węższym zakresie wysokości dźwięku niż emocjonalna mowa. To samo dotyczy nawet wielu melodii lirycznych, choć zgodnie z teorią Spencera powinno być odwrotnie. Gurney wskazuje, że charakter formy melodycznej zależy od szczegółów relacji między wysokością dźwięku a rytmem. Nawet najmniejsze zmiany w tym zakresie mogą zmienić unikalny charakter i zniszczyć tożsamość danej melodii. Gesty emocjonalnej mowy nie są natomiast zależne od ustalonych relacji melodycznych. Wysokości dźwięku cechuje radykalna zmienność, choć ogólny kontur gestu retorycznego zostaje zachowany i jego efekt w wielu przypadkach będzie taki sam. Podsumowując, mowa i śpiew różnią się co do istoty, nie tylko co do stopnia.

Gurney jest jak najbardziej skłonny zgodzić się, że między muzyką a mową zachodzą znaczące podobieństwa, czego zresztą należałoby się spodziewać, skoro obie wykorzystują te same ludzkie organy głosowe. Jest nawet gotowy przyznać, że mowa miała głęboki wpływ na rozwój sztuki muzycznej. Odrzuca jednak pogląd, że powstanie muzyki w jakikolwiek sposób wiązało się z istnieniem mowy. Historyczne pochodzenie muzyki od mowy to teza, co do której Spencer

pozostaje nieugięty – rzecz tym bardziej niefortunna, że jego esej skądinąd obfituje w przemyślenia dotyczące związków muzyki z emocjami i ruchem mięśni. Nagromadzenie przykładów i przesadnie duża liczba argumentów użytych przez Gurneya w celu obalenia doktryny Spencera zdają się wskazywać, jak szeroko rozpowszechniona w jego czasach była teoria mowy.

Debata wokół tej teorii trwała nadal w dekadach po śmierci Gurneya w 1888 roku. W 1899 roku Ernest Newman poświęcił kilka stron w swoim *Studium Wagnera* odpieraniu argumentacji Spencera, a to dlatego, że Wagner miał podobne poglądy na pochodzenie muzyki, choć opierał je w większym stopniu na analizie filozofii muzyki Arthura Schopenhauera. W 1905 roku Newman opublikował w swoich *Musical Studies* rozszerzoną wersję tej polemiki w postaci osobnego eseju, w którym wskazywał, że głównym błędem w teorii Spencera było pochopne wnioskowanie, że skoro mowa i śpiew mają pewne cechy wspólne, to śpiew musiał wyewoluować z mowy. Opinię Newmana o teorii Darwina cytowano tutaj już wcześniej¹⁷. Newman wspomina też o Gurneyu. Nie omawia w szczegółach jego argumentów, jednak podobnie jak on jest zdania, że muzyka i mowa są zjawiskami różniącymi się co do istoty oraz że do odbioru przyjemności płynącej z formy muzycznej bez odniesień do pierwiastka werbalnego niezbędna jest pewna szczególna zdolność umysłu ludzkiego. Zamiast opisywać czynności głosowe zwierząt niższych i koncipować ewolucyjne przyczyny, które łączą je z ludzkim zmysłem muzycznym, Newman przedstawia świadectwa neurologiczne i kliniczne na poparcie tezy o szczególnej zdolności muzycznej, czym wzmacnia zarówno argumentację Gurneya, jak i własną. Opiera się przede wszystkim na artykule Richarda Wallaschka pt. „O wpływie afazji na ekspresję muzyczną” („Über die Bedeutung der Aphasie für den musikalischen Ausdruck”, *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, IX 1891), choć cytuje też inne teksty, zwłaszcza książkę Salomona Strikera *Du langage et de la musique* (1885). Według Newmana istnieją silne przesłanki, „by sądzić, że organy mowy kontroluje inna część mózgu niż organy odpowiedzialne za

¹⁷ Zob. wyżej, s. 70.

śpiew”¹⁸. Co więcej, „nie tylko nie ulega już dziś wątpliwości, że zdolność do artykułowanej mowy jest zlokalizowana w konkretnym ośrodku mózgowym, ale wiadomo, że znajduje się on w trzecim przednim zwoju lewej półkuli mózgu”¹⁹. Streszczając dowody zawarte w tekście Wallaschka, Newman podaje, że dzieci i dorośli cierpiący na afazję (tj. utratę lub zaburzenie zdolności do mowy artykułowanej) są często w stanie artykułować słowa bez trudności, kiedy śpiewają. Tak na przykład zaobserwowano, że pacjent, który potrafił powiedzieć tylko „tak” lub „nie”, pewnego ranka zaśpiewał „Śniło mi się, że mieszkał w marmurowych salach” Balfé’a, najpierw wraz z innym pacjentem, zaś drugą zwrotkę już całkiem sam, prawidłowo dobierając i wymawiając wszystkie słowa. Wynika z tego, że przy uszkodzeniu ośrodka mowy w mózgu zmysł muzyczny może pozostać nienaruszony, przez co pacjenci z tym zaburzeniem są często wysoce wrażliwi na muzykę i wykazują sprawną pamięć muzyczną. Inny natomiast pacjent, który doznał poważnych obrażeń głowy, po odzyskaniu przytomności stwierdził, że zapomniał wszystkie melodie i muzykę, jaką wcześniej znał, ale poza tym pamięta wszystko jak dawniej²⁰. Choć wszystkie te dane stanowią przekonujące świadectwo istnienia [osobnej] zdolności muzycznej [w mózgu], mówią nam one bardzo niewiele o jedynej w swoim rodzaju przyjemności związanej z emocjami, na którą Gurney wskazywał w doświadczeniu muzyki, a którą dostrzegał nawet Spencer, choć nie uznawał jej wyjątkowego statusu. Choć Newman z góry odrzuca wyjaśnienia Darwina, nawet w wersji dopracowanej i rozwiniętej przez Gurneya, nie przedstawia nic, co mogłoby je zastąpić.

Wracamy zatem do punktu wyjścia, czyli do faktu, że w doświadczeniu muzycznym niektóre utwory wydają się nam lepsze od innych, a także do kwestii fundamentalnej dla krytyki muzycznej: „Czemu mianowicie tak się dzieje?”. Stwierdzenie, że najlepsza jest ta muzyka, która jest piękna, stanowi truizm estetyczny. Gurney zwraca uwagę, że ponieważ muzyka jest z istoty sztuką nieprzedstawiającą,

¹⁸ Newman, *op. cit.*, s. 194.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, s. 194–195.

braku piękna nie łagodzą inne czynniki, takie jak tematyka, ponieważ są w niej tożsame z pozbawioną piękną formą. Jaka zaś jest natura piękna muzycznego? Gurney przyjmuje w tej kwestii otwarcie hedonistyczną postawę: najpiękniejsza jest ta muzyka, która daje najwięcej przyjemności. Jednak jakość tej przyjemności także odgrywa pewną rolę. Na Gurneyu tania przyjemność, która szybko blednie, nie robi wrażenia. Największa przyjemność to taka, która trwa. Piękno tego rodzaju może wymagać znacznego wysiłku umysłowego i wielokrotnego doświadczenia, by je dostrzec i docenić, co wszakże sprawia, że przyjemność staje się tym silniejsza i głębsza. Muzyka, która daje największą przyjemność, jest zatem tą, która wywołuje najsilniejsze wrażenie (w technicznym, Gurneyowskim sensie tego słowa). Ekspresja jest sprawą drugorzędną. Utwór muzyczny nie jest piękny dlatego, że coś wyraża, gdyż mógłby wyrazić tę samą rzecz całkiem niepięknie. Sugestywność muzyki [*impressiveness*] postrzegana jest przez wykorzystanie w sprzyjających warunkach szczególnej zdolności do odbioru muzyki [*musical faculty*] w taki sposób, że wzbudzone zostają owe niepowtarzalne i nieopisywalne emocje leżące u podstaw doświadczenia muzycznego. Na tej samej zasadzie można by powiedzieć, że krzyk godowy zwierzęcia nie może być piękny, skoro nie oczarował przedstawicieli płci przeciwnej, które go słyszały. Skoro zdolność do odbioru muzyki polega na umiejętności rozpoznania muzycznej formy, to najbardziej sprzyjające warunki do wykorzystania tej zdolności dają najlepsze formy muzyczne.

To rozumowanie zdaje się dostarczać krytyce muzycznej racjonalnych podstaw. Forma muzyczna jest zjawiskiem obiektywnym. Wystarczy odkryć zasady i prawa leżące u podłoża dobrej formy muzycznej – i te kompozycje, które stosują je najbardziej konsekwentnie, okażą się najlepszą muzyką. Jest jednak pewien szkopuł. Otóż Gurney informuje nas, że nie istnieją racjonalne środki ani metody pozwalające określić jakość formy muzycznej, ponieważ doświadczenie muzyczne jest unikalne, *sui generis*, nieredukowalne – a zatem z istoty nie poddaje się intelektualnej eksplikacji. To nie mogło zadowolić Jamesa Sully'ego. W swojej recenzji zamieszczonej w periodyku *Mind* twierdzi on, że teza Gurneya jest przesadna i że prawa rządzące formą muzyczną muszą być, przynajmniej teoretycznie, możliwe do

odkrycia, nawet jeśli na razie nie udaje się ich precyzyjnie sformułować. Twierdzi też, że warunki osiągnięcia piękna muzycznego nie mogą całkowicie wymykać się możliwości zdefiniowania. Sully wyrażał już wcześniej ten pogląd w swoich trzech esejach o muzyce opublikowanych w *Fortnightly Review* i w *Contemporary Review*, a zamieszczonych także w jego książce o psychologii i estetyce zatytułowanej *Sensation and Intuition* (1874). Helmholtzowi, odnotowywał, udało się przecież liczbowo określić stopnie dysonansowości obecne w interwałach i akordach (a przynajmniej tak sądził). Emocje wynikłe z doświadczenia muzyki muszą być do pewnego stopnia możliwe do wyjaśnienia w obiektywnych kategoriach akustyki i anatomii przez analizę sposobu, w jaki konsonansowe i dysonansowe połączenia dźwięków stymulują organy czuciowe w uchu wewnętrznym. Sully przyznaje, że w zjawisku doświadczenia muzycznego musi być także coś więcej, jednak nie jest skłonny przyjąć konieczności postulowania jakiejś szczególnej zdolności do odbioru muzyki i całego tajemniczego procesu metafizycznego mającego rzekomo pośredniczyć między postrzeganiem fal dźwiękowych a doznaniem przyjemności.

Gurney wskazuje jednak, że próby wyartykułowania praw rządzących estetyką zazwyczaj dotyczyły zaledwie zewnętrznych okoliczności i powierzchownych cech sztuki, takich jak kompozycja jej części składowych, a i one były traktowane w wątpliwy sposób, który nijak nie objaśniał istoty piękna – nawet tego tematu nie dotykał. Ten problem nie dotyczy tylko estetyki muzycznej. Rozdział IX *Potęgi dźwięku* zaczyna się od surowej krytyki *Laokoona* Lessinga – z tych samych powodów²¹. Próby takie zazwyczaj skupiają się na problemach intelektualnych, które łatwo poddają się refleksji werbalnej, ale nie tłumaczą ani piękna form, ani doskonałości dzieł, o których mowa. Piękno jest bowiem nie tyle poznawane intelektualnie, przez rozpoznanie jego cech i składników, ile odczuwane instynktownie w nieuniknionym, organicznym, wzajemnym powiązaniu komponentów muzyki – tworzącym jej formę – a także w związkach tej formy z osobistym i pierwotnym, ewolucyjnym doświadczeniem. Sam tylko

²¹ Wcześniejsza wersja tego rozdziału została opublikowana jako osobny esej w *Mind* (pierwsza seria), 1879, t. 4, s. 482–500.

zamysł i porządek nie wystarczą tu jako zadowalające wyjaśnienie. Istnienie piękna może być uwarunkowane ich obecnością, jednakże nie są one jego jedynymi wyznacznikami. Jakiegokolwiek zasady porządkującej, prawa formalnego czy ich połączenia nie wskazałibyśmy jako gwarancji piękna muzycznego, zawsze znajdą się przykłady zdecydowanie nieprzekonującej [*unimpressive*] muzyki, która skrupulatnie wypełnia te zasady i prawa, a także uznane arcydzieła, które je łamią²². Istota zawsze pozostanie poza zasięgiem intelektualnej analizy. Możemy najwyżej opisowo przedstawiać cechy i warunki, jakie musi mieć i spełniać wielka muzyka, a także stosować praktyczne kryteria, takie jak to, czy danej kompozycji potrafimy słuchać wielokrotnie.

Sully krytykuje Gurneya również za to, że jego zdaniem zbyt radykalnie odróżnia on to, co piękne, od niepięknego. W odpowiedzi na tę krytykę przedstawionej w zbiorze esejów pt. *Tertium Quid: Chapters on Various Disputed Questions* [*Tertium Quid: Rozdziały o różnych kwestiach spornych*] (1887) Gurney nie boi się stwierdzić, że pojęcie piękna jest w ostatecznym rozliczeniu subiektywne:

(...) co się tyczy radykalnych rozróżnień, w odniesieniu przynajmniej do większości osób linia podziału „wyznacza się sama” dla każdej jednostki z osobna, ponieważ pewne utwory muzyczne na konkretnych etapach jej osobistego rozwoju dają jej ową charakterystyczną przyjemność, inne zaś nie. Rozważając te konkretne przykłady, ponieważ po prostu jasno i jednoznacznie prezentują one omawiany problem, absolutnie nie neguję faktu istnienia ogromnej liczby innych utworów, w różnym stopniu przyjemnych, które mogłyby wypełnić lukę między podanymi tu ekstremami. Mojego punktu widzenia wcale nie podważa (choć pan Sully (...) zdaje się tak sądzić) fakt istnienia znacznych różnic w zakresie oraz ocenach dokonywanych przez różne jednostki na podstawie zdolności do odbioru muzyki. Dopóki nie uda nam się obejść tego wymiaru i dotrzeć (czego nigdy nie zdołamy dokonać) do najgłębszych związków zdolności muzycznej z organizmem [ludzkim], nie mamy, jak sądzę, żadnego prawa

²² Gurney cytuje liczne przykłady zestawianych parami melodii, powierzchownie wykazujących uderzające podobieństwo do siebie, z których jedna jest tradycyjnie uznawana za arcydzieło, zaś druga – powszechnie oceniana jako tandetna lub trywialna (*The Power of Sound*, s. 161 i nast.)

oczekiwać, że w każdej osobie będzie ona działała w dokładnie taki sam sposób. Muszę tu jednak dodać, że osoby mające „słuch muzyczny”, które otrzymały podobną szansę wczesnego zapoznania się z tymi samymi obszarami muzyki, mają często wyjątkowo podobne percepcje i gusta w tej dziedzinie mimo znacznych różnic charakteru i intelektu na wszystkich innych polach (...) To bowiem, co dana osoba postrzega w muzyce jako piękne, odkrywa sama dla siebie w sposób, który da się analitycznie rozłożyć na jakieś części składowe związane z ideami i emocjami znanymi nam spoza sfery samej muzyki²³.

Jak można z tego wnioskować, krytyka muzyczna jest możliwa tylko dlatego, że mamy pewne wspólne preferencje artystyczne, że istnieje konsens kulturowy, co jest po prostu innym określeniem na obowiązującą modę. Krytyka jest próbą uzasadnienia naszych upodobań i uprzedzeń, które są rezultatem mód związanych z danym okresem, miejscem i kręgiem kulturowym. Staje się to natychmiast oczywiste dla każdego, kto czytuje teksty krytyczne z przeszłości i porównuje gusty w nich wyrażone nie tylko z opiniami przedstawianymi w naszych czasach, lecz także z tymi z jeszcze odleglejszych epok. Nawet najbardziej udane próby określenia praktycznych zasad krytyki muzycznej (takie jak chociażby znakomity referat sir Johna Stainera odczytany na spotkaniu Musical Association w styczniu 1881 roku) można zazwyczaj sprowadzić do opisu aktualnie obowiązujących wartości estetycznych. Kiedy czasem jakiś zestaw wartości jest wspólny dla różnych epok, tworzy to iluzję ich ponadczasowości, może nawet – wartości absolutnej. Dopóki krytyk nie nabierze się na taką iluzję, krytyka muzyczna o tyle pozostaje pouczającym ćwiczeniem umysłowym, że pomaga nam zdefiniować i rozwinąć gust własnych czasów. Istoty piękna muzycznego nie da się jednakże sprowadzić do praw czy formułek naukowych. Pozostaje ona ostatecznie tajemnicza i niemożliwa do wyjaśnienia ku utrapieniu krytyków muzycznych, lecz na szczęście dla pozostałych odbiorców.

Przełożył Tomasz Zymer

²³ Gurney, „The Psychology of Music”, t. 2, s. 281–282.

Jamie C. Kassler

***Potęga dźwięku* Edmunda Gurneya (1880)**

II. Recepcja¹

Wprowadzenie

W pierwszej części tego artykułu zacząłem sytuować teorię Gurneya w kontekście, rozważając, jakimi drogami rozwijał on swą tezę, że muzyka jest doskonalsza od innych sztuk ze względu na rodzaj kultury, jaką dostarcza umysłowi ludzkiemu². Twierdziłem tam, że, po pierwsze, założenia filozoficzne Gurneya czerpią z tradycji kantowskiej, choć sam Gurney nigdy o Kancie nie wspomina. Następnie pokazałem, w jaki sposób Gurney przekształcił tę tradycję, opierając się na teoriach Helmholtza i Darwina, które dostarczyły mu zarówno ontogenetycznego, jak i filogenetycznego uzasadnienia „zdolności do odbioru muzyki” (lub „zdolności muzycznej” [*music faculty*]), zdolności uznawanej przez niego za „ostateczny i niewytłumaczalny element”³.

¹ Podstawa przekładu: J.C. Kassler, „Edmund Gurney’s *The Power of Sound* (1880): II. Reception”, *Musicology Australia* 1995, t. XVIII, s. 13–24.

² J.C. Kassler, „Edmund Gurney’s *The Power of Sound* (1885): I. Context”, *Musicology Australia* 1994, t. 17, s. 31–42. Data „1885” została błędnie wydrukowana zamiast „1880”. W pierwotnym założeniu niniejsza, druga część artykułu miała dotyczyć recepcji krytycznej traktatu Gurneya. Plan ten uległ zmianie, gdyż okazało się, że przedstawione tu tematy wymagają zawężenia pola badawczego.

³ E. Gurney, *The Power of Sound*, Smith, Elder & Co, London 1880, s. 86.

We wstępnym odbiorze to i podobne określenia mogą wydawać się niezrozumiałe. Jeśli jednak umieścimy je w kontekście Kantowskich założeń Gurneya, możemy zinterpretować zdolność do odbioru muzyki jako sąd związany z upodobaniami w relacji do przyjemności. Posługiwanie się takimi sądami w żaden sposób nie przyczynia się do poznania. Są one po prostu wyrazem harmonii odczutej w związku ze wzajemnym oddziaływaniem naszych własnych władz [umysłu].

Według Gurneya zdolność do odbioru muzyki, ukryta-potencjalna lub aktywna, mają wszyscy, nawet „gburowate głupki, których przyjemność płynąca z melodii intensywnie ich poruszającej jest całkowicie nieodróżnialna co do istoty od tej, jakiej doświadczają osoby o wyrobionych gustach w kontakcie z tą samą lub inną, intensywnie *ich* poruszającą melodią”⁴. Co więcej, zdolność do odbioru muzyki można wywieść z jej pierwotnego stadium, kiedy przyjemność posługiwania się nią wiązała się z silnymi emocjami, których „wysublimowana kwintesencja” jest obecnie przywoływana w przypadku *zadowalającego* wykorzystania tej samej zdolności⁵. Przez „zadowalające wykorzystanie” Gurney rozumiał warunki determinujące doświadczenia estetyczne. Tu również wydaje się on odwoływać do Kanta, który wyznaczył sześć takich warunków: pozapoznawczy charakter, bezinteresowność, formalność, zaangażowanie całego umysłu, imperatywność oraz uniwersalność⁶.

Doświadczenie estetyczne jest pozakognitywne, gdyż postawa estetyczna różni się od postawy kognitywnej (logicznej). Jest bezinteresowne, ponieważ źródłem przyjemności jest wyobrażenie w umyśle, a nie sam przedmiot doświadczenia. Doświadczenie estetyczne dotyczy formy przedmiotu, jednak forma ta jest aprioryczna, ponieważ narzucona przedmiotowi przez podmiot. Skoro przyjemność estetyczna jest subiektywna – oparta na doznaniach, wyobraźni i ośdzie – to angażuje cały umysł. Ponieważ rzeczy przyjemne wywołują subiektywne poczucie imperatywu, nie ma jednej uniwersalnej reguły określającej, jakie przedmioty sprawiają przyjemność, a jakie

⁴ *Ibidem*, s. 194.

⁵ *Ibidem*; zob. także zakończenie niniejszego artykułu.

⁶ I. Kant, *Krytyka praktycznego rozumu*, tłum. J. Gałęcki, PWN, Warszawa 1971.

nie. Każdy z nich wymaga oceny i przetestowania z osobna. Natury ludzkie są podobne do siebie, zatem są podstawy, by oczekiwać, że obiekt, który zadowolił jedną osobę, zadowoli też inne. Dlatego sądy estetyczne charakteryzują się uniwersalnością, choć jest to szczególny rodzaj uniwersalności, której zasad nie da się jednoznacznie określić.

Jeśli jednak gusty indywidualne różnią się od siebie, to czy sąd wynikły z gustu może być uniwersalny? To jeden z paradoksów Kantowskich, które Gurney rozwiązuje przez zastąpienie ontogenetycznej interpretacji źródeł [muzyki] filogenezą, co ma na celu wyjaśnienie, czemu „niezwykle zmienna” zdolność do odbioru muzyki, właściwa jednostkom, empirycznie wywodzi się w szczególach od „gatunku” [*race*]⁷. Z tego powodu poszczególne kultury czerpią przyjemność z różnych następstw czy „segmentów” formy melodycznej, tj. najmniejszych jednostek muzycznej formy, które według Gurneya są centralnym faktem i problemem w muzyce, ponieważ mogą wywoływać niezwykle zróżnicowane jakości wrażeń u różnych osób i w różnym czasie. Próbując rozwiązać ten problem, Gurney dokonał przeglądu trzech typów teorii. Pierwszy typ odnajduje podstawę piękna muzycznego w strukturze i uporządkowaniu melodycznych segmentów kompozycji, zaś pozostałe dwa widzą źródło piękna w konkretnych zewnętrznych zjawiskach ruchu i mowy. Gurney uznaje wszystkie te trzy typy teorii za niewystarczające, ponieważ żadna z nich nie odróżnia „dla nas tych następstw dźwiękowych, które *mają* tę szczególną jakość przedstawioną tu jako problem centralny, od tych, które takiej jakości nie mają”⁸.

Centralny koncept teorii pierwszego typu – dotyczący „regularności i zgodności z rozumem” jako podstawowego czynnika piękna – prowadzi „w rzeczywistości do utożsamienia percepcji estetycznej z naukową, zaś intuicyjnych działań umysłu z dyskursywnymi”⁹. Z tej przyczyny teoria ta ani jej warianty nie spełniają co najmniej

⁷ Używam tu wyrazu „gatunek” (*race*) w najszerszym znaczeniu wszystkich potomków pierwotnej linii. Por. *Oxford English Dictionary*, „Race”, znaczenie 2.

⁸ E. Gurney, „The Psychology of Music”, w: *Tertium Quid: Chapters on Various Disputed Questions*, London 1887, t. 2, s. 251–302, tu s. 278. W tym artykule Gurney odpowiada trzem autorom krytykującym jego tezy.

⁹ *Idem*, *The Power of Sound*, s. 186–187.

dwóch warunków doświadczenia estetycznego: pozakognitywnego charakteru oraz zaangażowania całego umysłu. Wiodące idee teorii ruchu i mowy nie dały się jednak tak łatwo odrzucić na podstawie założeń Kanta. Dlatego w tej kwestii Gurney musiał przyjąć inną procedurę, którą przypuszczalnie zapożyczył z *Metody etycznej* swojego przyjaciela Henry'ego Sidgwicka¹⁰. Autor tego traktatu głosi istnienie „zdolności moralnej” (lub „zmysłu moralnego”, *moral faculty*), która byłaby formą zastosowania sumienia lub sądu moralnego do przyjętych zobowiązań. Zdolności moralnej nie da się rozłożyć na prostsze pojęcia niższego rzędu. Wyjaśnienie procesu musi zatem polegać nie na analizie tej zdolności, lecz na „określeniu możliwie najdokładniej, w jakiej relacji pozostaje ona do innych pojęć, z którymi typowo wiąże się w naszym myśleniu, a w szczególności do tych, z którymi często bywa mylona”¹¹.

Aby lepiej zrozumieć wymowę Gurneyowskiej krytyki, trzeba potraktować teorie mowy i ruchu jako warianty jednej konkretnej szkoły angielskiej psychologii, której wiodącym reprezentantem był Herbert Spencer. W latach 50. XIX wieku, kiedy pierwsze wydanie *The Principles of Psychology* [*Zasady psychologii*] Spencera ukazało się drukiem, dzieło to wpisywało się w starszą tradycję asocjacionizmu wywiedzionego z filozofii Johna Locke'a (1632–1704) i Davida Hartleya (1705–1757), a następnie rozwiniętego przez Jamesa Mill'a (1773–1836), jego syna Johna Stuarta Mill'a (1806–1873) oraz Alexandra Baina (1818–1903). Jednakże w drugiej edycji swojej pracy, w latach 70. tegoż stulecia, Spencer przekształcił asocjacionizm w koncepcję skojarzeń dziedziczonych [*inherited association*]. To właśnie ten element uczynił z asocjacionizmu „nową” psychologię¹². Mimo tej innowacji Spencer pozostał kontynuatorem dawniejszej tradycji psychologicznej, która za fundament odbioru rzeczywistości uznawała doznania gromadzące się i łączące zgodnie z prawami

¹⁰ O Sidgwicku por. Kassler, „Edmund Gurney's *The Power...*”, s. 40–41, przypis 27.

¹¹ H. Sidgwick, *Methods of Ethics*, London, przedruk wydania 7 – 1930, wyd. 1 – 1874, s. 32–33.

¹² Por. G. Richards, *Mental Machinery: Part 1: The Origins and Consequences of Psychological Ideas from 1600 to 1850*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1992. Por. także Kassler, „Edmund Gurney's *The Power...*”, s. 34–35 oraz przypisy.

asocjacji i „chemii umysłu”. Takie podejście prowadzi do teorii automatu, czyli psychologii bez duszy.

Jak pamiętamy, Gurney zakładał istnienie duszy lub pierwiastka życiowego („ego”)¹³. Możliwe zatem, że to właśnie Spencer był źródłem czy głównym reprezentantem owych „niebezpiecznych tendencji”, którym Gurney próbował się przeciwstawić¹⁴. Hipotezę tę rozwinę w kolejnym fragmencie artykułu, co pozwoli na rozszerzenie kontekstu zasygnalizowanego w części I. Na początek przedstawię w zarysie tzw. językową teorię muzyki Spencera, a także krytykę tej teorii podjętą przez Darwina i Gurneya. Następnie ponownie rozpatrzę teorie Darwina i Gurneya w kontekście tej sumarycznej prezentacji i przedstawię szczegółowo odpowiedzi Spencera na zarzuty tamtych dwóch autorów. Odpowiedź ta dostarcza bowiem istotnego konstruktu, którego zabrakło w pierwszej wersji teorii Spencera. Na koniec przeanalizuję powody, dla których Gurney odrzucił Spencerowską teorię ruchu oraz interpretację użytego przez niego zwrotu „niebezpieczne tendencje”.

1. Teoria Spencera

W 1857 roku Spencer opublikował esej, który miał wyjaśnić dwie kwestie, a mianowicie – pochodzenie i funkcję muzyki. Choć teorię Spencera określa się często jako teorię mowy, z technicznego punktu widzenia jest to teoria „wokaliczna”, ponieważ zakłada, że muzyka narodziła się nie z wypowiedzi zdaniowych, lecz z mowy emocji, czyli z wykrzykników lub okrzyków będących „korzeniem” muzyki. Teoria Spencera jest ponadto patognomoniczna, gdyż utrzymuje, że ekspresja wokalna jest znakiem uczucia. Dlatego w pierwszej części swojego eseju o pochodzeniu muzyki Spencer odwołuje się do ogólnego „prawa” fizjologii: Uczucie („podrażnienie umysłu”) stanowi bodziec do skurczu mięśni¹⁵. Z tego prawa autor wyprowadza dwa wnioski:

¹³ Kassler, „Edmund Gurney’s *The Power...*”, s. 38.

¹⁴ Gurney, *The Power of Sound*, s. vii.

¹⁵ H. Spencer, *Essays: Scientific, Political, and Speculative*, London 1883–1887, t. 1, s. 210–238. Szczegółowe dane bibliograficzne – w części 3 artykułu i w przypisach 55 i 56.

Po pierwsze, skoro między uczuciem a działaniem mięśni istnieje bezpośredni związek, to skurcz „będzie tym gwałtowniejszy, im silniejsze wywoła go uczucie”¹⁶. Po drugie, ponieważ wszystkie uczucia (doznania i emocje) są formą bodźców mięśniowych „manifestującą się” w dźwiękach, to zmiany intonacji wokalne stanowią fizjologiczny rezultat zmian w samym uczuciu.

Przy założeniu, że organizmy charakteryzują się wrodzonym stopniem wrażliwości („reakcji na podrażnienia”), Spencer dzieli ludzi na osobników o zwykłej i o wyjątkowej wrażliwości, a następnie zakłada, że tylko ci drudzy są „czynnikami” udanej intensyfikacji wokalne, ponieważ są „osobami o niezwykle wyostrojonej wrażliwości”, które wyrażają mocne uczucia w ekstremalnych formach. Opierając się na założeniu, że uczucie stanowi bodziec do aktywności mięśni, opowiada się zatem za tezą o „wrodzonym” pochodzeniu muzyki. Na dowód przytacza przykład niemowląt, których uczucia spontanicznie manifestują się w dźwiękach. W miarę jak stajemy się świadomi każdego z uczuć, w naszych umysłach powstają ustalone skojarzenia idei danego dźwięku i uczucia, które go wywołało. Kiedy zatem inna osoba wydaje ten sam dźwięk, przypisujemy jej to samo uczucie,

(...) zaś w dalszej konsekwencji nie tylko przypisujemy jej to uczucie, ale w pewnym stopniu jest ono także generowane w nas samych, gdyż uświadomienie sobie uczucia doświadczonego przez inną osobę budzi w naszej świadomości to samo uczucie, co jest tożsame z doznaniem go. W ten sposób te rozmaite modyfikacje głosu [ludzkiego] stają się nie tylko językiem pozwalającym nam rozumieć emocje innych osób, lecz także sposobem pobudzania naszego współodczuwania [*sympathy*] z tymi emocjami¹⁷.

Krótkie dźwięki samogłoskowe wydawane zarówno przez dzieci, jak i dorosłych są zatem przejawem działania ogólnych praw fizjologii, które Spencer wywodzi „z zasady znanej wśród fizjologów jako *działanie odruchowe* [*reflex action*]”, kiedy receptor lub organ zmysłów reaguje bezpośrednio na pobudzenie mięśni efektorów lub ich grupy¹⁸.

¹⁶ *Ibidem*, s. 213.

¹⁷ *Ibidem*, s. 220.

¹⁸ *Ibidem*, s. 213.

W drugiej części eseju o rozwoju i funkcji muzyki Spencer nawiązuje z kolei do ogólnego prawa ewolucji, które w jego założeniu harmonizuje z „metodą cywilizacji we wszystkich jej przejawach”¹⁹. Według tego prawa następuje stopniowe przejście od jedno- do różnorodności. Nauka i sztuka miały kiedyś „wspólne korzenie”, jednak przez „nieustanną dywergencję” stały się osobnymi dziedzinami i dziś rozwijają się odrębnie, choć każda z nich „oddziałuje i reaguje” na tę drugą, przyczyniając się do postępu obu tych dziedzin. Muzyka jest według Spencera szczególną manifestacją ogólnego prawa ewolucji, gdyż recytatyw rozwinął się z okrzyków i wykrzykników, zaś pieśń – z recytatywu. Co więcej, wyrastając z „języka” emocji, z którego stopniowo wyewoluowała, muzyka zawsze „oddziaływała” na ten język uczuć i go „dalej rozwijała” aż do momentu, gdy stał się on idealizacją „naturalnego języka namiętności”. Z tych względów „możemy uznać, że muzyka wspiera w dążeniu do wyższego szczęścia, które sama nie-wyraźnie zapowiada”²⁰.

Przez „wyższe szczęście” Spencer rozumie doskonalenie ludzkości, zakładając, co następuje:

Cywilizacja dąży w coraz większym stopniu do wypierania antagonistycznych elementów naszego charakteru i do rozwijania jego społecznych zdolności; do poskramiania naszych czysto egoistycznych pragnień i wykorzystywania tych niesamolubnych; do zastępowania osobistej gratyfikacji takimi, które pociągają za sobą cudze szczęście lub z niego wynikają. Taką adaptacją do stanu społecznego anonsuje się współodczuwająca [*sympathetic*] z otoczeniem część naszej natury. Jednocześnie rozwija się język opartych na współodczuwaniu kontaktów, czyli taki, w którym możemy przekazać innym swe odczute szczęście i uczestniczyć w ich szczęściu²¹.

Skoro ludzkość się doskonali, to przez adaptację przystosowuje się do przyszłości, w której instrumentem komunikacji będzie „język

¹⁹ *Ibidem*, s. 233.

²⁰ *Ibidem*, s. 237.

²¹ *Ibidem*, s. 236.

harmonijnych kontaktów”, taki na przykład, „jaki kultura muzyczna rozwija i doskonali”, „ustępujący ważnością tylko językowi intelektu – lub może nawet mu nie ustępujący”²². A zatem:

Podobnie jak po cichu wzrastał język idei, początkowo toporny, a dziś pozwalający nam precyzyjnie wyrazić najsubtelniejsze i najbardziej złożone myśli, tak nadal wzrasta po cichu język uczuć, który, choć dziś niedoskonały, ostatecznie, jak możemy się spodziewać, pozwoli ludziom w barwny i kompletny sposób przekazać i uświadomić sobie wzajemnie wszelkie emocje, jakich doznają w każdej kolejnej chwili²³.

Co istotniejsze, to niejasne poczucie „nieznanego dotąd szczęścia wywoływanego przez muzykę – niesprecyzowane wrażenie *nieznanego życia idealnego*, które ona wywołuje, można uznać za przepowiednię, do spełnienia której muzyka sama częściowo się przyczyni”²⁴.

W tym krótkim streszczeniu teorii Spencera należy zwrócić uwagę na cztery główne punkty. Po pierwsze, teoria ta rozwija ten sam model myślowy, który Spencer wykorzystał do stworzenia swej apriorycznej syntezy filozoficznej, skonstruowany dedukcyjnie w formie ogólnych, nieprzetestowanych praw. Po drugie, teoria ta nawiązuje do spencerowskiego monizmu realistycznego i metafizyki „nieznanego”, która łączy się z ideą postępu. Po trzecie, teoria Spencera implikuje, że mechanizm postępu opiera się na odruchowych „akcjach” i „reakcjach”. Po czwarte, utrzymuje, że postęp w organizacji prowadzi od jednorodności ku rosnącej różnorodności lub specjalizacji i integracji poszczególnych części. Po piąte i ostatnie, teoria ta implikuje idealną progresję, zgodnie z którą późniejsze typy wywodzą się z modyfikacjami od wcześniejszych, zaś owe modyfikacje nie są przypadkowe, lecz reprezentują fazy stopniowego postępu w postaci linearnego, jednotorowego przebiegu od typów niższych do wyższych²⁵.

²² *Ibidem*, s. 235.

²³ *Ibidem*, s. 237.

²⁴ *Ibidem*; podkreślenie autora artykułu.

²⁵ Więcej o „dedukcyjnej zoologii” Spencera w przypisie 38 poniżej. O koncepcji „nieznanego” tegoż autora por. M. Francis, „Herbert Spencer and the Mid-Victorian Scientists”, *Metascience* 1986, nr 4, s. 2–21. O monizmie realistycznym Spencera, por.

Ewolucja darwinowska nie pociąga za sobą progresjonizmu²⁶. Po pierwsze, modyfikacje w ewolucji są przypadkowe, ponieważ teoria doboru naturalnego wyjaśnia skutki wydarzeń zarówno przypadkowych, jak i uporządkowanych, powiązanych ze sobą założeniem, że ewolucja działa przez następstwo przypadków kolejno dodawanych do siebie, zaś każdy kolejny przypadek zostaje zachowany przez dobór naturalny, o ile okazuje się korzystny dla formy aktualnej, będącej sumą i wypadkową wcześniejszych podobnie korzystnych przypadkowych zdarzeń²⁷. Po drugie, pochodzenie [gatunków] nie wynika z rozwoju jednotorowego, ponieważ Darwin postrzegał rozwój systemów naturalnych w układzie genealogicznym, w formie drzewa czy rodowodu. W ramach tej metafory kolejne rozgałęzienia „drzewa”, przedstawiające odpowiednio gatunki, rodzaje, rodziny, itd., są złożone, nieregularne i mogą wywodzić się u podstawy z jednego wspólnego pnia lub z dwóch głównych pni²⁸.

W 1871 roku Darwin pisał: „popadlibyśmy w zupełną sprzeczność z zasadą ewolucji, gdybyśmy uważali, że zdolności muzyczne człowieka rozwinęły się z tonów używanych w namiętym

E. Gurney, „I. Monism”, *Mind* 1886, t. 6, s. 153–173, potem w wersji rozszerzonej: Gurney, *Tertium Quid*, t. 1, s. 316–372. O jego koncepcji odruchów por. R. Smith, „The Background of Physiological Psychology in Natural Philosophy”, *History of Science* 1973, nr 11, s. 75–123. O Lamarckiańskiej teorii ewolucji (nie tylko dziedziczenia) u Spencera por. D. Oldroyd, *Darwinian Impacts*, N.S.W., Kensington 1980, s. 176, 204–211.

²⁶ Darwin wyraźnie stwierdza: „dobór naturalny bowiem, czyli przeżycie najstosowniejszego, niekoniecznie musi pociągać za sobą postępowy rozwój; korzysta on tylko ze zmian, które powstają i które są korzystne dla każdej istoty przy skomplikowanych warunkach jej życia” (K. Darwin, *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego, czyli o utrzymaniu się doskonalszych ras w walce o byt*, w: *idem, Dzieła wybrane*, t. II, przeł. S. Dickstein, J. Nusbaum, Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśnie, Warszawa 1959, s. 127).

²⁷ *Ibidem*, s. 135: „Dotychczas wypowiadałem się niekiedy tak, jak gdyby zmiany (...) zawdzięczały swe powstanie jedynie przypadkowi. Wyrażenie to jest oczywiście zupełnie niewłaściwe, ale służy nam do jasnego wykazania naszej nieznajomości przyczyn każdej poszczególniej zmiany”. W przeciwieństwie do Darwina Spencer (*First Principles*, London 1887, s. 176) twierdzi, że tylko „ostateczna” przyczyna jest niepoznawalna – przyczyny wtórne dają się poznać apriorycznie, są w każdym razie poznawalne „dla rozwiniętej inteligencji”.

²⁸ Darwin, *O powstawaniu gatunków...*, s. 384: „Stosunki pokrewieństwa wszystkich istot należących do tej samej gromady przedstawiano niekiedy pod postacią wielkiego drzewa”. Swoją wersję metafory drzewa Darwin przedstawia na s. 134–135.

przemówieniu”²⁹. Uwaga ta była skierowana do Spencera, co jasno wynika z towarzyszącego jej przypisu, w którym Darwin jednoznacznie stwierdza:

Pan Spencer dochodzi do wniosku wprost przeciwnego niż ja. Wyciąga on wniosek, podobnie jak to poprzednio uczynił Diderot, że kadencja używana w namiętnym przemówieniu stała się podstawą, z której rozwinęła się muzyka. Tymczasem ja przypuszczam, że mężczy i żeńscy przodkowie człowieka najpierw uzyskali tony muzyczne i rytm, by czarować pięć przeciwną. Zatem tony muzyczne skojarzyły się trwale z jednymi z najsilniejszych namiętności, jakie może odczuwać zwierzę, i w konsekwencji używamy ich instynktownie lub wskutek skojarzenia, gdy mową wyrażamy silne uczucia.

Według Darwina, musimy zatem założyć, że „rytm i kadencja oratorska pochodzą ze zdolności muzycznych rozwiniętych poprzednio”, co pozwala nam zrozumieć i wytłumaczyć nie tylko pradawny rodowód muzyki, tańca, pieśni i poezji, lecz także to, że dźwięki muzyczne dostarczyły „jedn[ej] z podstaw rozwoju języków ludzkich”³⁰.

W artykule z 1876 roku Gurney przedstawia obszerniejszą krytykę tez eseju Spencera o muzyce. Artykuł ten został następnie włączony w poszerzonej postaci do traktatu Gurneya z 1880 roku jako jego rozdział XXI („Teoria mowy”), w którym Gurney sumarycznie przedstawił własną teorię pochodzenia i funkcji muzyki³¹. Spencerskiej teorii jej pochodzenia przeciwstawił następujący argument: „dąb wyrasta z żołądźdza; zdolność do odbioru muzyki i przyjemność z niego płynąca, właściwe wyłącznie sferze muzyki i żadnej innej,

²⁹ Darwin, *Dobór płciowy*, s. 384. Pierwsze wydanie *The Descent of Man* ukazało się w 1871 roku, zaś w kolejnym roku Spencer przedstawił swoją analizę „języka emocji” w drugim tomie *Zasad psychologii* (*The Principles of Psychology*). Wkrótce potem Darwin opublikował swój klasyczny traktat *The Expression of Emotions in Man and Animals*, London 1872. W niniejszym krótkim artykule nie ma miejsca na przedstawienie analizy Spencera ani na omówienie traktatu Darwina.

³⁰ *Ibidem*, s. 385.

³¹ E. Gurney, „On Some Disputed Points in Music”, *Fortnightly Review. New Series* 1876, nr 26, s. 107 i nast.; Gurney, *The Power of Sound*, s. 476–497.

są manifestacjami i linearnymi następcami zdolności i przyjemności, które również były wyłącznie muzyczne”. Gurney pisze dalej:

(...) choć w toporny i niepewny sposób odnoszona do mowy, muzyka była *osobnym porządkiem*, dopasowaniem elementów proporcjonalnych, o których mowa nie ma pojęcia, wprowadzonych w zgodzie z instynktem przyjemności, do odczuwania której nasz organizm już wcześniej przez wieki coraz lepiej się przystosowywał. Jest to przyjemność związana w ogromnym stopniu z mową, ponieważ głos był jedynym naturalnie dostępnym instrumentem. Przyjemność ta jednakże byłaby w istocie taka sama, gdyby słowa nie istniały, a znaki *widoczne* były typowym medium komunikacji na tej planecie³².

Spencerowskiej hipotezie dotyczącej funkcji muzyki Gurney przeciwstawił własną, ponownie przedstawiając swoją główną koncepcję, w myśl której „podstawowym i zasadniczym celem muzyki jest tworzenie pięknych *form obiektywnych* i wywieranie na nas *wrażenia* za pomocą elementów skądinąd *nieznanych*. Nie jest nim wywoływanie i wspieranie konkretnych *subiektywnych nastrojów* ani wyrażanie dla nas rzeczy już *znanych*”³³.

Gurneyowska koncepcja „nieznanego” nie pokrywa się ze Spencerowską. We wstępnym tomie swojej syntezy filozoficznej Spencer argumentował, że choć duch (domena religii i wiary) oraz materia (domena nauki i wiedzy) są koncepcjami przeciwstawnymi, to w istocie obie są wyrazem głębszej rzeczywistości, która pozostaje niepoznawalna³⁴. Dla Gurneya, przeciwnie, „nieznane” to harmonia odczuwana podczas wzajemnego oddziaływania naszych władz [umysłu]. Wynika ono z faktu, że zdolność do odbioru muzyki nie potrafi pojąć ani przeanalizować za pomocą logiki „*istoty* indywidualnego charakteru form i ich zdolności wywierania wrażenia” (sugerystywności, *impressiveness*), które są „treścią” kompozycji muzycznej³⁵. Dlatego muzyka nie zapowiada, jak sugerował Spencer, jakiegoś

³² *Idem, The Power of Sound*, s. 492–493.

³³ *Ibidem*, s. 490.

³⁴ Spencer, *First Principles*, s. 3–123.

³⁵ Gurney, *The Power of Sound*, s. 185.

przyszłego żywota idealnej szczęśliwości. Przekonująca muzyka wywołuje poczucie harmonii (znaczenia), przez co całe odczucie estetyczne staje się czymś więcej niż tylko doświadczeniem przyjemności (czyli treści zmysłowych)³⁶.

2. Teorie Darwina i Gurneya raz jeszcze

Teoria Spencera kładzie nacisk na ekspresję, nie na wrażenia, podczas gdy Darwin przykładą taką samą wagę do aspektów głosowych, związanych z mową, jak do słuchowych. Dostarcza licznych dowodów na to, że zwierzęta na niskim szczeblu rozwoju mają zarówno struktury wytwarzające, jak i odbierające dźwięk³⁷. Uznaje wytwarzanie i rozróżnianie dźwięków za zdolności instynktowne, wykorzystywane bez świadomego planu czy intencjonalnego przystosowania środków do celów. Kiedy zatem jakiś pierwotny przedstawiciel królestwa zwierząt został silnie pobudzony przez bodźce nadchodzące z otoczenia, jego mięśnie gwałtownie kurczyły się, co powodowało powstawanie bezcelowych (instynktownie generowanych) dźwięków. Jeśli dźwięki te okazywały się w jakikolwiek sposób użyteczne, „mogły się łatwo przekształcić lub wzmocnić przez zachowywanie się odmian odpowiednio przystosowanych”³⁸. Choć w ten sposób Darwin przypisywał ważną rolę czynnikowi użyteczności, wskazywał jednocześnie, że „nie wiemy”, w jaki sposób pewne „dźwięki i kształty sprawiają przyjemność człowiekowi i niższym zwierzętom, w jaki sposób poczucie piękna powstało w najprostszej swej formie”³⁹.

³⁶ *Ibidem*, s. 14, 28, gdzie Gurney dowodzi, że muzyki nie należy definiować w kategoriach przyjemności jako przyjemnego doznania ani (co tożsame) przyjemnej stymulacji nerwu słuchowego.

³⁷ Darwin, *O pochodzeniu człowieka*, s. 180; *idem*, *Dobór płciowy*, s. 81–82, 169–184, 377, *passim*. Por. też P. Marler, „Developments in the Study of Animal Communication”, w: *Darwin's Biological Work: Some Aspects Reconsidered*, red. P.R. Bell, Cambridge University Press, Cambridge 1959, s. 150–206.

³⁸ Darwin, *Dobór płciowy*, s. 378.

³⁹ *Idem*, *O powstawaniu gatunków...*, s. 498.

Jak pisałem w pierwszej części tego artykułu, dla Darwina czynnikami sterującymi filogenezą są dobór naturalny i płciowy. Są to czynniki zewnętrzne, a zatem teoria Darwina podkreśla znaczenie aspektów środowiskowych, nie – fizjologicznych. Co więcej, Darwin prezentował swoją teorię jako „autentycznie indukcyjne rozumowanie, a nie – po prostu formę dedukcji postawionej na głowie”. Zatem prawdopodobieństwo przedstawionych przez niego zasad doboru naturalnego i płciowego opierało się na solidnym materiale dowodowym, a nie – na twierdzeniach dogmatycznych⁴⁰. W odniesieniu do muzyki Darwin przyznawał, że elementy inne niż dobór płciowy mogły również przyczynić się do modyfikacji organów i instynktów wytwarzających i odbierających dźwięki, co sprawiło, że wyewoluowały one w rozwinięte zdolności muzyczne. Szczególnie jeden spośród tych czynników musiał być atrakcyjny dla Gurneya. Darwin wskazywał mianowicie: „Nie ma jednak zjawiska pospolitszego niż fakt, że zwierzęta ćwiczą się z przyjemnością w czynnościach instynktownych, które wykonują w innych okresach dla jakiejś korzyści realnej”⁴¹. Darwin pisze:

Można by przytoczyć wiele przykładów narządów i instynktów przystosowanych pierwotnie do jakiegoś celu i używanych potem do celu zupełnie odmiennego. Dlatego też zdolność do wysokiego udoskonalenia muzycznego, którą mają dzikie rasy ludzkie, może być uzależniona albo od uprawiania przez naszych przodków pół dzikich jakiejś prymitywnej formy muzyki, albo po prostu od tego, że uzyskali oni swe właściwe narządy głosowe dla celów odmiennych. Jednakże w tym

⁴⁰ D.L. Hull, „The Metaphysics of Evolution”, *The British Journal for the History of Science* 1967, t. 3, s. 309–337, tu s. 335. Hull zaczyna swój przegląd od Arystotelesa, a następnie omawia między innymi teorię Lamarcka, o której przeczytamy także w: J.S. Wilkie, „Buffon, Lamarck and Darwin: The Originality of Darwin's Theory of Evolution”, w: *Darwin's Biological Work...*, s. 262–307 oraz P. Corsi, „The Importance of French Transformist Ideas for the Second Volume of Lyell's Principles of Geology”, *The British Journal for the History of Science* 1978, t. 11, s. 221–244. Gurney (*The Power of Sound*, na przykład s. 544) krytykował „dedukcyjną zoologię”. Por. też prywatną krytykę Darwina, którą cytuje Oldroyd, *op. cit.*, s. 211, przypis 15.

⁴¹ Darwin, *Dobór płciowy*, s. 171.

ostatnim przypadku (...) przypuszczamy, że na pewno mieli oni już jakieś wyczucie melodii⁴².

W jaki zatem sposób ucho przystosowało się na drodze doboru do odróżniania dźwięków uznawanych za „muzyczne”? Darwin odpowiada na to pytanie twierdzeniem, że ucho zdolne do rozróżniania rozmaitych odgłosów miało już zdolność rozróżniania dźwięków o określonej wysokości [*tones*] – i dostarcza dowodów takiej zdolności u zwierząt na niskim szczeblu rozwoju. Jednakże bez względu na to, czy nasi „po części ludzcy antenaci, tacy jak śpiewające gibony, mieli zdolność wytwarzania, a zatem również niewątpliwie uświadamiania sobie, dźwięków muzycznych – wiemy, że człowiek był do tego zdolny już w bardzo odległych czasach”. „Widzimy, że zdolności muzyczne, których nie brakuje w żadnej rasie, mogą się rozwijać szybko i wysoko (...). Nie ma jednak nic nienormalnego w tym, że zdolności muzyczne drzemą w człowieku; pewne gatunki ptaków, nie śpiewające nigdy w przyrodzie, można nauczyć śpiewać bez większego trudu”⁴³.

W tym fragmencie Darwin czyni aluzję do doktryny latencji: Skoro ludzka zdolność muzyczna osiągnęła bardzo wysoki szczebel rozwoju w jakichś „bardzo odległych czasach”, to wytwarzanie i rozróżnianie melodii musi być zdolnością latentną, tkwiącą potencjalnie w umysłach ludzkich⁴⁴.

Doktryna latencji stanowi główny element teorii Gurneya, który utrzymuje, że życie żołądzia (czyli pierwotnej zdolności muzycznej) realizuje się w dębie, który rośnie powoli i nierównomiernie przez wieki. Jednakże, jak zauważa Gurney, zasadą życia fizycznego jest dobór; celem – zachowanie istnienia, a nie przyjemność; aktywność, a nie pasywna wrażliwość. Odwołując się do zasady doboru, można zatem wyjaśnić zjawiska fizyczne (obiektywne), takie jak *pochodzenie pieśni*, ale nie psychiczne (subiektywne), takie jak (używając terminologii Darwina) to, „dlaczego nuty muzyczne ułożone w pewnym porządku oraz rytm sprawiają przyjemność człowiekowi i innym

⁴² *Ibidem*, s. 383.

⁴³ *Ibidem*, s. 382.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 381: „Więcej zajmuje nas melodia”, gdyż „muzyka harmonijna jest wynalazkiem późnym”.

zwierzętom”⁴⁵. W kategoriach Gurneya chodzi o to, czemu jedne melodie lub ich fragmenty dają przyjemność, a inne nie. Gurney przyjął zatem, że *pochodzenia przyjemności* nie sposób wyjaśnić, jednak uważał, że można wyjaśnić, w jaki sposób zmysł estetyczny rozwinął się od czasów naszych zwierzęcych początków w dwóch odrębnych etapach:

(...) w pierwszym z nich zmysł ów osiągnął, poprzez stałe i uważne stosowanie, wysoką zdolność do rozróżniania, do której zachowania, jeśli nie wzmocnienia przyczynił się dobór naturalny. W drugim zdolność ta pozostała i została odnowiona w ogromnym stopniu w bezpośredniej relacji do przyjemności jako element wyższej wrażliwości nerwowej, która może być dziedziczona w stopniu właściwym dla takiej zdolności⁴⁶.

Na pierwszym zatem etapie „zmysł” estetyczny był koniecznością pierwszego rzędu w walce o przetrwanie, na drugim stał się szczególnie źródłem przyjemności artystycznej.

Sens tego stwierdzenia nie jest niestety łatwy do interpretacji, ponieważ w pismach Gurneya pojęcie „zmysłu estetycznego” odnosi się do zmysłu słuchu, nie zaś do sądu wynikającego z gustu, w relacji do przyjemności. Oddzielając jednakże „zdolność do rozróżniania” od „wyższej wrażliwości”, Gurney wydaje się implikować istnienie „zdolności”, która znacznie wykracza poza ów „zmysł” wykształcony wyłącznie na drodze doboru naturalnego⁴⁷. Choć „wyższa wrażliwość”

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Gurney, *The Power of Sound*, s. 18.

⁴⁷ Alfred Russel Wallace (1823–1913), który równoległe do Darwina zbudował teorię doboru naturalnego, wątpił, by talenty muzyczne lub wysoce etyczne zachowania mogły się rozwinąć jako funkcje użytkowe w ramach wojny toczącej się w świecie przyrody. W 1864 roku wyraził przypuszczenie, że ewolucja człowieka nastąpiła w dwóch stadiach. W pierwszym sekwencja zmian fizycznych doprowadziła ludzi do pozycji wyprostowanej i uwolnienia rąk jako narzędzi wykonujących polecenia umysłu. W drugim pojawił się umysł ludzki jako zupełnie nowy czynnik w historii ludzkości. Por. L. Eiseley, *Darwin's Century*, Doubleday, Garden City, NY 1961, s. 287–324. Por. także M.J. Kottler, „Alfred Russel Wallace, the Origin of Man, and Spiritualism”, *Isis* 1974, nr 65, s. 145–192 oraz J.R. Durant, „Scientific Naturalism and Social Reform in the Thought of Alfred

implikuje posiadanie rozwiniętego centralnego układu nerwowego, Gurneyowskiej zdolności odbioru muzyki nie da się sprowadzić do samej tylko fizjologii. Ponadto jego teoria dotyczy zjawisk psychofizycznych związanych głównie z obwodowym, a nie z centralnym układem [nerwowym] – i opiera się na pierwszej teorii słuchu Helmholtza, w myśl której struktura ucha obejmuje dwa organy: jeden rozróżniający odgłosy (dźwięki niemuzyczne), drugi – rozróżniający dźwięki muzyczne⁴⁸. Gurney wydaje się zatem wskazywać, że ucho ma dwie funkcje, jedną wspólną i utylitarną, drugą – wyjątkową i (z praktycznego punktu widzenia) bezużyteczną, tzn. funkcję estetyczną.

Ponieważ Helmholtz nie wyjaśnia funkcjonalnej bezużyteczności i zmienności organu rozpoznającego dźwięki muzyczne, Gurney polega tu na Darwinowskiej teorii części czy organów szczątkowych. Darwin argumentował, że te rudymenty są bezużyteczne i zmienne, ponieważ dobór naturalny „nie jest w stanie przeszkodzić odchyleniom w ich budowie”⁴⁹. Ponadto twierdził konkretnie, że organ służący dwóm celom może stać się szczątkowy, a mimo to zachować swój potencjał⁵⁰. Co ciekawe, Darwina teoria organów szczątkowych powraca w Gurneya ujęciu głosu, który, jak twierdzi ten autor, ma „dwie całkowicie różne zdolności”. Głos bowiem „pełni sam z siebie, bez udziału żadnych zewnętrznych materiałów, zarówno funkcję użytkową, jak i funkcję artystyczną, jest z jednej strony medium dla symboli mowy, z drugiej – instrumentem muzycznym, który w jego doskonałej postaci można uznać za lepszy od wszystkich innych”⁵¹. Choć Gurney nie daje się wciągnąć w rozważania, która z tych funkcji była pierwotna, przypuszcza, że „u zarania historii ludzkości” nie istniała jasna świadomość dwoistości tych funkcji.

Russel Wallace”, *The British Journal for the History of Science* 1979, t. 12, s. 31–58. Nie mamy dowodów na to, że Gurney czytał tekst Wallace’a, jednakże z pewnością poznał go osobiście, ponieważ obaj byli członkami Psychical Research Society. Możliwe, że Gurney nie wspominał nazwiska Wallace’a ze względu na pogłębiającą się zależność tego ostatniego od doktryny Spencera.

⁴⁸ Por. Kassler, „Edmund Gurney’s *The Power...*”, s. 36–38.

⁴⁹ Darwin, *O powstawaniu gatunków...*, s. 150.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 454–455.

⁵¹ Gurney, *The Power of Sound*, s. 452.

Krótkie omówienie głosu znajdziemy w rozdziale XX książki Gurneya dotyczącym „historycznego” rozwoju śpiewu; autor wyszczególnia tam elementy odróżniające śpiew od zwykłej wypowiedzi ustnej⁵². Rozdział XX dostarcza zatem częściowo podstaw do otwartego ataku Gurneya na Spencera, ataku podjętego jednakże już w rozdziale XIV („Muzyka jako impresja i jako ekspresja”), gdzie Gurney zauważa:

W dziewięćdziesięciu dziewięciu procentach współczesnych wypowiedzi ustnych i pism o muzyce i kompozytorach implikuje się (o ile nie twierdzi otwarcie), że muzyka jest przede wszystkim sztuką ekspresji; że jest „językiem emocji”, tj. rodzajów uczuć znanych z życia poza muzyką (które dla wygody będę nazywał pozamuzycznymi rodzajami uczuć), i że istotna funkcja muzyki, w powiązaniu z jakimś zewnętrznym materiałem słownym lub treścią albo bez takich powiązań, polega na wywoływaniu tych emocji. Pogląd ten jest związany (jako przyczyna lub skutek) z założeniem, że jeśli wspomnimy o aspekcie ekspresyjnym, problem potęgi muzyki będzie można uznać za wyjaśniony⁵³.

Przygotowując czytelnika na krytykę teorii Spencera, Gurney dokonuje przeglądu kilku powiązanych z nią teorii, na przykład takich, że muzyka wyraża transcendencję lub obiektywizację woli; że jest wyrazem osobowości lub biografii kompozytora; że wyraża rozmaite odcienie emocji i nastrojów.

Ten przegląd teorii ma aspekt pozytywny i negatywny. Z jednej strony, Gurney stara się „zredukować niewątpliwie ekspresyjny aspekt muzyki do statusu bardziej podrzędnego niż ten, jaki zwykle przyznaje się ekspresji muzycznej”, z drugiej zaś strony, wprowadza ważne rozróżnienie, kiedy ostrzega nas, by emocji doświadczanych przy korzystaniu ze zdolności do odbioru muzyki nie mylić z emocjami

⁵² *Ibidem*, rozdział XX, s. 451–475. Z pierwszych stron tego rozdziału można wnioskować, że Gurney znalazł „A Biographical Sketch of an Infant” Darwina (*Mind* 1877, t. 2), o którym więcej w: W. Humes, „Evolution and Educational Theory in the Nineteenth Century”, w: *The Wider Domain of Evolutionary Thought*, red. D. Oldroyd i I. Langham, Springer, Dordrecht 1983), s. 27–56.

⁵³ Gurney, *The Power of Sound*, s. 338.

wyrażanymi przez samą muzykę⁵⁴. Tak zatem „głęboka satysfakcja, jakiej doświadczamy, torując sobie drogę od jednej nuty do drugiej, od frazy do frazy, stale dostarcza nam poczucia wewnętrznego triumfu dzięki muzyce, nawet jeśli ogólny wyraz danej muzyki, o ile da się opisać, nie zostałby wcale nazwany triumfalnym, lecz uroczystym (...) bądź intensywnym, bądź też pełnym namiętności”⁵⁵.

3. Odpowiedź Spencera na krytykę

Odpowiedź Spencera na uwagi jego krytyków umknęła uwadze komentatorów, być może ze względu na skomplikowaną historię wydawniczą jego eseju o muzyce⁵⁶. Po nieudanej próbie wydrukowania go w *Blackwood's Magazine* w maju 1857, został on opublikowany w *Fraser's Magazine* (tom 56) w październiku tegoż roku, a następnie w 1858 roku w tomie esejów Spencera⁵⁷. Następnie pojawiał się w kolejnych licznych edycjach tego zbioru, czasem ze zmianami lub poprawkami w stosunku do wersji pierwotnej, czego dowodzi porównanie odpowiednich wydań⁵⁸. Tu jednak pominę historię tych zmian i skupię się na dodanym „Postscriptum”, które pojawiło się dopiero po śmierci zarówno Darwina, jak i Gurneya, a które stanowi odpowiedź Spencera na krytykę ze strony tych ostatnich.

„Postscriptum” zaczyna się od następującego streszczenia teorii Spencera i Darwina:

Celem moim było wykazanie, że załączki muzyki tkwią w dźwiękach, które nasz głos wydaje w momentach podniecenia, i które ostatecznie

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 337.

⁵⁶ Na przykład ani E. Newman („Herbert Spencer as Musician”, *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 1902–1903, nr 5, s. 242–250), ani P. Kivy („Herbert Spencer and a Musical Dispute”, *The Music Review* 1962, nr 23, s. 317–329) nie zdawali sobie sprawy z istnienia odpowiedzi Spencera na krytykę Darwina i Gurneya.

⁵⁷ Więcej o *Blackwood's Magazine* w: Francis, „Herbert Spencer...”, s. 5.

⁵⁸ Porównałem dwa wydania: cytowane tutaj jako Spencer, „The Origin”, oraz drugie, które cytuję jako H. Spencer, „Postscript”, w: *idem, Essays: Scientific, Political. and Speculative*. New York 1891, t. 2, s. 426–451 (esej zaczyna się na s. 400).

przybierają taki lub inny charakter zależnie od rodzaju tego podniecenia. Pan Darwin twierdzi natomiast, że muzyka wywodzi się z dźwięków, które wydają samce w okresie podniecenia wywołanego zalotami, że dźwięki te są *świadomie* wydawane w celu oczarowania samicy i że z powstających w ten sposób zestawień dźwiękowych wywodzi się nie tylko muzyka miłości, ale wszelka muzyka w ogóle⁵⁹.

Ten dość mglisty komentarz wskazuje na pierwsze podstawowe rozróżnienie dwóch teorii: w mechanicystycznej Spencerowskiej koncepcji automatu każde stadium rozwoju można przedstawić bez wystąpienia czy udziału zjawisk psychicznych, podczas gdy w teorii biologicznej Darwina zwierzęta nie są automatami. W *The Descent of Man* Darwin pisał wcześniej:

Niewielu już dziś ludzi kwestionuje posiadanie przez zwierzęta pewnych zdolności do rozumowania. Obserwujemy stale, że zwierzęta zastanawiają się, namyślają i wreszcie decydują. Znamienne jest, że im dłużej przyrodnik bada zwyczaje poszczególnych zwierząt, tym większą rolę przypisuje on ich rozumowi, a mniejszą instynktom⁶⁰.

Darwin nie twierdził jednak, że muzyka powstała przez świadome tworzenie melodii⁶¹. Jego teoria opiera się na zasadzie użyteczności: muzyka wywodzi się z uformowanych dźwięków (melodycznych), które służyły jako narzędzie w walce o przetrwanie, w ramach której istoty żywe robią wszystko, by powiększyć swoją liczebność. Jak sam przyznawał, taka teoria implikuje, że nie tylko organy mowy, lecz także „wycucie melodii” zostały wykształcone w tym właśnie celu⁶².

⁵⁹ Spencer, „Postscript”, s. 427, podkreślenie autora artykułu. To „Postscriptum” zostało napisane w 1883 roku i wkrótce potem opublikowane.

⁶⁰ Darwin, *O pochodzeniu człowieka*, s. 34–35.

⁶¹ Darwin w *O powstawaniu gatunków...*, s. 86, wskazuje, że krytycy opacznie zrozumieli, jakoby twierdził on, iż dobór [naturalny] zakłada świadomy wybór. Tymczasem w rzeczywistości przez „naturę” (dobór naturalny) rozumiał on „wspólną czynność i skutki licznych praw natury”, gdzie prawo naturalne oznacza następstwo zdarzeń ustalone w wyniku badań.

⁶² *Idem*, *Dobór płciowy*, s. 383.

Ponieważ jednak Spencer nie przywiązywał żadnej wagi do „wyczucia melodii” czy zdolności rozróżniania dźwięków, nie rozwinął tematu tej fundamentalnej różnicy między swoimi a Darwinowskimi poglądami na muzykę. Zamiast tego skupił się na procesie ewolucji⁶³. Spencer błędnie podaje, że zdaniem Darwina ekspresja wokalna konkretnej emocji pojawiła się jako pierwsza, z niej zaś powstała ekspresja wokalna emocji w ogóle⁶⁴. Według Spencera proces ewolucyjny przebiega jednak od ogółu do szczegółu: „Najpierw pojawiają się te cechy, które dana rzecz dzieli z wieloma innymi, później te, które dzieli z węższą klasą rzeczy, i tak dalej, aż na koniec pojawiają się cechy odróżniające ją od wszystkich innych”⁶⁵. Spencer wskazuje nawet, że jego hipoteza dotycząca pochodzenia muzyki zgadza się z tą regułą, ponieważ

(...) zakłada jako poprzednik, że uczucie w ogóle wywołuje skurcz mięśni, a następnie mniej ogólny fakt, że uczucie w ogóle wywołuje, poza innymi skurczami mięśniowymi, także skurcze tych mięśni, które poruszają aparatem oddychania i mowy. Z tego wywodzi jeszcze mniej ogólny fakt, że dźwięki wskazujące na uczucia różnią się pod rozmaitymi względami w zależności od intensywności danego uczucia. Następnie wymienia jeszcze mniej ogólne fakty wskazujące na pokrewieństwo między wokalnymi manifestacjami uczucia a charakterem muzyki wokalne⁶⁶.

Spencer zarzuca więc Darwinowi, że odwrócił on porządek ewolucji. Ponadto twierdzi, że Gurney powtórzył błąd Darwina, twierdząc, jakoby rzeczywiste załączki muzyki miały się do rozwiniętych form muzyki tak samo jak żołądź do dębu (Spencer wypacza tu analogię Gurneya, odnosząc ją, zamiast do zdolności odbioru muzyki, do muzyki samej w sobie). Spencer nie odnajduje żadnych cech dębu

⁶³ To Spencer odpowiadał za popularyzację pojęcia „ewolucji”. Darwin wprowadził je dopiero w wydaniu 6 *The Origin of Species*, a nawet tam używał go oszczędnie.

⁶⁴ E. Newman, „Herbert Spencer and the Origin of Music”, w: *idem, Musical Studies*, J. Lane, London 1905, s. 243, wysuwa przypuszczenie, że strategia „krytyczna” Spencera zakładała celowo błędne przedstawienie tez wysuwanych przez jego oponentów, by pasowały do jego argumentacji.

⁶⁵ Spencer, „Postscript”, s. 437.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 437–438.

w żółędziu; wydaje mu się zatem, że Gurney milcząco zakładał, jakoby załączek i jego owoc nie były do siebie podobne.

Na razie Spencer zdążył nazwać i fałszywie zinterpretować teorie swoich dwóch krytyków, a także przedstawić obronę swojego eseju o muzyce. Kiedy jednak przeszedł od ewolucyjnych do fizjologicznych aspektów tematu, bronił swojej teorii przyjemności w wersji wyłożonej w *Zasadach psychologii*⁶⁷. Według niego przyjemność zależy od „zmęczenia i regeneracji” nerwów. W rozdziale I („Organ i wrażenia zmysłów wyższych”) Gurney przeanalizował tę teorię, zgodnie z którą istnieje punkt „maksymalnego pobudzenia przy minimalnym poziomie zmęczenia”⁶⁸. W swojej analizie dowodził, że teoria ta ma niewielką „moc wyjaśniającą”, ponieważ

(...) nie znamy charakteru ani zmian chemicznych, ani przemian energii, które towarzyszą zmęczeniu i regeneracji nerwów. Nawet gdyby ta wiedza została nam wyjawiona, gdybyśmy faktycznie potrafili odnieść naszą mechaniczną koncepcję zmęczenia i regeneracji do tych najgłębszych procesów, opracować skalę, która wskazywałaby, czy zmęczenie danego nerwu pozostaje w odpowiedniej, czy nieodpowiedniej proporcji do jego zdolności regeneracyjnych – nie mielibyśmy prawa zakładać, że potrafimy dostrzec jakąkolwiek relację między taką skalą pomiarową a wahaniami naszych doznań. Nie mamy bowiem żadnego dowodu, jakoby fizjologiczne uwarunkowania tych wahań pozwalały się w całości i bez reszty sprowadzić do wielkości działania [nerwu] i jego regeneracji⁶⁹.

W odpowiedzi na zawołowaną krytykę ze strony Gurneya Spencer ponownie przedstawia swą teorię przyjemności, tym razem

⁶⁷ H. Spencer, *The Principles of Psychology*, wyd. 3, London 1890, t. 1, s. 272–290; o teorii „zmęczenia i regeneracji” por. *ibidem*, t. 1, s. 88–91, 122, 125 i *passim*.

⁶⁸ Gurney, *The Power of Sound*, s. 4; w przypisie Gurney cytuje nazwisko spencerysty Granta Allena (1848–1899), autora *Physiological Aesthetics* (London 1877) oraz *The Colour Sense: Its Origin and Development* (London 1879). Gurney szczegółowo omawia dzieło Allena w odpowiednim aneksie (*The Power of Sound*, s. 557) celem wykazania „w jak wyjątkowo małym stopniu badanie pobudzenia nerwów obwodowych może przyczynić się do zgłębienia tajemnic piękna estetycznego”.

⁶⁹ Gurney, *The Power of Sound*, s. 5.

w odniesieniu do muzyki. W formie streszczonej w „Postscriptum” teoria ta zakłada istnienie trzech rodzajów przyjemności: doznaniowej, percepcyjnej oraz emocjonalnej. Przyjemność doznaniowa, czyli proste uczucie, zależy od pobudzenia „do działania” przez poszczególne dźwięki muzyczne „bez [wewnętrznych] sprzeczności licznych elementów nerwowych” (molekuł). Ten rodzaj przyjemności ma zatem „czysto fizyczne podstawy”, bo „nieprzyjemne uczucie spowodowane częstym powtarzaniem tego samego doznania (...) wynika z wyczerpania, którego doznaje każdy czynnik nerwowy w wyniku nieustannej stymulacji; kontrast zaś daje przyjemność, ponieważ implikuje działanie czynnika, który miał wcześniej czas na odpoczynek”⁷⁰. Jest to zatem właśnie teoria zmęczenia i regeneracji nerwów.

Przyjemność percepcyjna, czyli uczucie relacji, zależy od oddziaływania grup dźwięków muzycznych, na przykład fraz melodycznych. Jedyna zatem różnica między przyjemnością doznaniową a percepcyjną polega na tym, że pierwsza dotyczy „wibracji” pojedynczych elementów nerwowych, a druga jest wynikiem „wibracji” grup takich elementów. Mimo tej różnicy w obu przypadkach towarzyszy im przyjemność emocjonalna, niejasna i rozproszona, gdyż każde pobudzenie nerwowe wywołuje przepływ czy „rezonans” impulsu doświadczany w całym układzie nerwowym. Choć przyjemność emocjonalna zależy od doświadczenia przyjemności doznaniowej i percepcyjnej, to stanowi czynnik „podstawowy” i „witalny”. W skrócie zatem, przyjemność doznaniowa i percepcyjna tworzą doświadczenie indywidualne, zaś przyjemność emocjonalna – doświadczenie dziedziczne, pamięć odziedziczoną po przodkach. Jest to zasada pamięciowa Spencera.

Mimo użycia takich zwrotów, jak wibracja i rezonans, spencerowska teoria działania nerwów nie jest ani teorią elektrycznego pobudzania drgań nerwowych, ani teorią drgań elastycznych. Z *Zasad psychologii* wynika jednoznacznie, że Spencer przedstawia tu teorię „uderzeniową”, w myśl której przewodzenie energii polega na serii komórkowych impulsów uderzeniowych przenoszonych przez włókna (wiązki) nerwowe. Uczucie jest generowane przez impuls („ude-

⁷⁰ Spencer, „Postscript”, s. 444–445.

rzenie”) czyli prymitywną formę wstrząsu nerwowego, który jest „podstawową jednostką” świadomości. Zatem

[m]amy pojedynczą falę drgań w powietrzu, pojedynczy ruch bębienka w uchu, pojedynczy impuls oddziałujący na zakończenie nerwu słuchowego, pojedynczą falę przewodzoną do ośrodka słuchowego oraz pojedynczy impuls uczuciowy określany jako „trzask” [*crack*] czy „huk” [*report*]. Kiedy teraz bodźce zewnętrzne wygenerują całą serię takich drgań fal powietrznych, z których każda oddziałuje indywidualnie, fizycznie na struktury słuchowe oraz również indywidualnie, psychicznie, w postaci impulsu – i kiedy powtarzające się oddziaływania fizyczne przekroczą pewną prędkość, wówczas powtarzające się impulsy psychiczne połączą się w doznanie dźwięku muzycznego. Zatem w tym procesie drgania nerwowe i emocjonalne wzajemnie sobie odpowiadają (...)⁷¹.

Jak wskazano w części I niniejszego artykułu, Gurney opierał się na teorii elektrycznego pobudzania drgań nerwowych, zgodnie z którą energia przepływa przez medium pośredniczące (na przykład powietrze lub eter)⁷². Spencer odrzucił obecność medium, gdyż według niego energia przemieszcza się od cząsteczki do cząsteczki na zasadzie przenoszenia drgań⁷³.

Mając na względzie te zastrzeżenia, możemy przeformułować Spencerowską „wokaliczną” teorię muzyki w następujący sposób: Człowiek ma wrodzoną skłonność do kojarzenia pewnych dźwięków z określonymi rodzajami przedmiotów lub działań, do reagowania na te dźwięki tak, jak przedmiot reaguje na uderzenie. Okrzyki jako pierwotne źródło muzyki wyrosły z tej wrodzonej skłonności, która powoduje, że impulsy nerwowe, odczuwane subiektywnie jako przyjemność lub ból, wywołują działanie mięśni manifestujące się w postaci tych okrzyków. Przyjemność wzmacnia elementy funkcjonalne; prawo ewolucji sprawia, że zazwyczaj odczuwamy jako przyjemne te działania, które mają wartość dla naszego przetrwania. W skrócie

⁷¹ *Idem*, *The Principles of Psychology*, s. 152–153.

⁷² Por. Kassler, „Edmund Gurney’s *The Power...*”, s. 36, 38–39.

⁷³ Szczegóły mechaniki drgań i mechaniki uderzeniowej opisano w: J.C. Kassler, *Inner Music: Hobbes, Hooke and North on Internal Character*, Athlone Press, London 1995.

zatem teoria Spencera skupia się na aspektach fizjologicznych, ponieważ głównym mechanizmem ewolucji jest w niej odruch, po 1870 roku przekształcony w skojarzenie dziedziczne.

W ramach takiej teorii działania czy impulsy są środkiem dla osiągnięcia celu, jakim jest przyjemność indywidualna (doznaniowa, percepcyjna lub emocjonalna). Nadmierne skupienie uwagi na przyjemności jednostki uniemożliwia jednakże jakiegokolwiek współodczuwanie przyjemności i bólu innych ludzi. Dla Spencera współodczuwanie, czyli przyjemność emocjonalna jest w istocie odziedziczonym doświadczeniem jednostki opisywalnym w kategoriach przepływu nerwowego („rezonansu” lub echa). Gurney, przeciwnie, uznawał współodczuwanie za uniwersalny zmysł wspólny – współczującą wyobraźnię, której swobodna gra pociąga za sobą formotwórczą spontaniczność w odniesieniu do doznania przyjemności i przykrości⁷⁴. Uczynił zatem ze współodczuwania instrument motywacji nie egoistycznej, lecz – altruistycznej. Tak można rozumieć jego dość niejasne twierdzenie, że muzyka niesie unikalny przekaz dla umysłów prymitywnych, niewykształconych⁷⁵. Wyjaśnia to także Gurneyowską obronę „sztuki ludu”:

Czynności życiowe większości [ludzi] są same w sobie nudne i trywialne; nie ma w nich nic lub prawie nic, co mogłoby wzbudzić żywe i dynamiczne zainteresowanie, żadnej mocy zaspokajania wyobraźni. Co więcej, pozostawiają umysłowi niewiele wolnego czasu na poznawanie nieznanych światów. Na płaszczyźnie duchowej w takiej egzystencji jest więcej zmagania i walki niż pokoju. Dla takich istnień umiłowanie piękna jest jak woda na pustyni, zaś spośród wszystkich sztuk muzyka ma ten przywilej, że dociera tam, gdzie twarz Natury skryła się za zasłoną. Muzyka daje dostęp do źródeł tej miłości najuboższym mieszkańcom najbardziej obskurnych miast⁷⁶.

⁷⁴ Por. Kassler, „Edmund Gurney's *The Power...*”, s. 33–34.

⁷⁵ Gurney, *The Power of Sound*, s. vii.

⁷⁶ *Ibidem*, rozdział XVIII („Muzyka wobec społeczeństwa”), s. 400–422, tu s. 422.

O społecznych implikacjach filozofii Spencera można przeczytać w: P.J. Bowler, *Theories of Human Evolution: A Century of Debate 1844–1944*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1986, s. 223. O jej krytyce por. Sidgwick, *Methods of Ethics*, s. 473.

Wnioski

Do tej pory powiedziano tu raczej niewiele o teorii ruchu Spencera poza wskazaniem, że działania odruchowe są według niego głównym mechanizmem fizjologicznym⁷⁷. Teoria wokaliczna Spencera implikuje ruch, ponieważ opiera się na „prawie” mówiącym, że uczucie stanowi bodziec dla skurczu mięśniowego. Oznaki skurczu mięśni nie ograniczają się zatem do dźwięków, lecz obejmują też mimikę i inne gesty. Różnice intensywności między gestami, a także różnice wysokości dźwięku, wolumenu, jakości i czasu trwania między dźwiękami Spencer wyjaśnia, twierdząc, że intensywność uczucia pozostaje w stałej proporcji do stopnia pobudzenia mięśni. Doktryna tego typu nie pozwala wejść w naturę doświadczenia estetycznego ani w sposoby odbioru i doceniania muzyki.

Najlepiej zrozumiemy, o co toczyła się gra, jeśli zastąpimy koncepcję przeżycia estetycznego doświadczeniem siebie. W *Zasadach psychologii* Spencer rozszerzył swoją teorię działań odruchowych na wszystkie poziomy układu nerwowego. Układ ten jest plastyczny i ma tendencję do przyswajania nawyków. Jest to zatem doktryna *tabula rasa*, w której „ja” jest czystą tablicą, zapisaną dopiero przez doświadczenie. Wszelka wiedza pochodzi z doświadczenia. Jednakże, jak Spencer wskazuje w innym miejscu, „nie tylko idee przyswojone przez jednostki i w konsekwencji także wszystkie idee przekazane przez poprzednie pokolenia są tegoż pochodzenia, ale także same zdolności czy władze [umysłu], dzięki którym te idee zostały przyswojone, są również owocem nagromadzonego i zorganizowanego doświadczenia, jakie otrzymaliśmy w spadku od gatunków, od których pochodzimy”⁷⁸.

⁷⁷ Być może z tego powodu Gurney unika używania pojęcia „odruchu” (*reflex*); por. Kassler, „Edmund Gurney’s *The Power...*”, s. 36.

⁷⁸ H. Spencer, „The Classification of the Sciences”, w: *idem, Essays: Scientific, Political and Speculative*, New York 1891, t. 2, s. 122, gdzie autor podaje za swoje źródło prace ojca pozytywizmu Auguste’a Comte’a (1798–1857), którego Gurney otwarcie krytykował w: *The Power of Sound*, s. 187, 361, 413–415, 491. Ukrytą krytykę można też znaleźć w: E. Gurney, „Natural Religion”, w: *Tertium Quid*, t. I, s. 46–99, szczególnie na s. 87, gdzie pisze o Spencercie jako „najbardziej znanym angielskim przedstawicielu” pozytywizmu.

Przez „zdolności” Spencer rozumiał nabyte doświadczenie, czyli „wewnętrzny spłot połączeń nerwowych odpowiadający jakiemuś spłotowi relacji między zwyczajowo doświadczanymi zjawiskami zewnętrznymi”⁷⁹. Ponieważ ewolucja zakłada stały postęp w kierunku większego zróżnicowania i złożoności, w miarę jak organizmy stają się coraz bardziej złożone, każda zdolność czy funkcja będzie realizowana przez osobne organy i sieci neuronalne. Skoro ośrodki nerwowe zbudowane są ze spłotów, każdy spłot zostanie odziedziczony „w formie dobrze zorganizowanego zestawu połączeń umieszczonych pośród wielu mniej ukierunkowanych połączeń”⁸⁰. W skrócie oznacza to tyle, że różnice w inteligencji wynikać będą z poziomu rozwoju systemu nerwowego, którego to poziomu odzwierciedleniem będzie wielkość mózgu. Dlatego mówiąc o doświadczeniach nabytych, Spencer utrzymuje, że „zdolności *takie jak zdolność muzyczna*, które niemal nie istnieją u niektórych niższych ras ludzkich, u ras wyższych stały się zdolnościami *wrodzonymi*”⁸¹.

Skoro nawyki ostatecznie przekształcają się w biologicznie zaktualizowane instynkty lub odziedziczone doświadczenia⁸², aby owo dziezdziczenie mogło nastąpić, niezbędny jest wysiłek⁸³. Spencer wyjąmuje ów wysiłek z moralnego kontekstu wolnej woli i w zamian opisuje go w kategoriach fizjologicznych. Uczucie wysiłku jest zatem doznaniem mięśniowym wynikającym z wyładowania impulsów pochodzących z nerwów ruchowych. Uczucie to poprzedza wszelkie inne doświadczenia i dlatego wiąże się ze wszystkimi formami postrzegania na zasadzie skojarzenia. Przy takim podejściu doświadczenie siebie jest rozumiane jako *poddanie się* spontanicznym impulsom, nie zaś jako *próba zapanowania* nad nimi w przewidywaniu ich skutków. Usprawiedliwienie takiego rozumienia problemu znajdziemy w Spence-rowskiej teorii mówiącej, że spontaniczne czy instynktowne impulsy *faktycznie stanowią* odbicie wpływu wcześniejszych doświadczeń

⁷⁹ Spencer, *The Principles of Psychology*, t. 1, s. 574.

⁸⁰ *Ibidem*, t. 1, s. 570.

⁸¹ *Ibidem*, t. 2, s. 471.

⁸² *Ibidem*, t. 1, s. 452.

⁸³ Według Bowlera, *op. cit.*, s. 223, Spencer był gotów przyjąć, że jego filozofia egoizmu każe płacić za swoją postawę tym, którzy nie chcą lub nie potrafią podjąć wysiłku.

przyjemności czy bólu na organizm, w którym występują, lub na organizmy jego przodków.

Gurney podważa doktrynę Spencera, przyjmując, że unikalnej zdolności do odbioru muzyki nie da się zredukować do splotów nerwowych, odziedziczonych doświadczeń czy jakiegokolwiek innego, prostszego pojęcia. Rozwija zatem konkurencyjną doktrynę celów naturalnych, opartą na metaforze żołądźcia. Tak jak życie żołądźcia realizuje się w dębie, życie pierwotnej zdolności muzycznej realizuje się w rozwinięciu tej zdolności, która wzrasta powoli i nierównomiernie z biegiem wieków. Mechanizmem tego wzrostu nie jest odruch czy skojarzenie, lecz „ego”. Gurney neguje kluczową rolę skojarzeń:

(...) gdyby skojarzenia pochodzące z rozmaitych namiętności ukształtowały się już dawniej w związku z *satysfakcjonującym* wykorzystaniem zdolności pierwotnej, to w przypadku zdolności rozwiniętej (...) głębokie emocje, przez całe wieki dziedziczonych skojarzeń destylowane z owych namiętności, mogłyby zostać wywołane wyłącznie w sytuacjach, w których umysł byłby *usatysfakcjonowany* własnym, ukrytym działaniem koordynującym⁸⁴.

W cytowanym wyżej fragmencie Gurney rozróżnia namiętności [*passions*] i emocje [*emotions*]. Namiętności to instynktowne impulsy związane z walką o przetrwanie; emocje „wydestylowane” z tych namiętności są *oznakami* działania instynktownych impulsów, ponieważ są odczuwane jako natychmiastowe, *wyobrażone* doświadczenie wysiłku. Podobną teorię głosi Darwin w *Dobrorze płciowym*, gdzie spekuluje: „Na zasadzie głęboko zakorzenionych asocjacji dziedzicznych tony muzyczne (...) pobudzałyby prawdopodobnie w sposób niejasny i nieokreślony silne wzruszenia z czasów dawno minionych”. Dodaje do tego zastrzeżenie: „Odczucia i pojęcia wzbudzone w nas przez muzykę (...) wydają się – dzięki swej nieokreśloności i głębokości – jak gdyby powrotem umysłu do uczuć i myśli z wieków dawno minionych”⁸⁵. Jak napisano powyżej, dźwięki muzyczne są nawykami,

⁸⁴ Gurney, *The Power of Sound*, s. 123.

⁸⁵ Darwin, *Dobór płciowy*, s. 384, podkreślenia autora artykułu.

tn. *wyuczonymi* reakcjami ruchowymi, zaś emocje to według Darwina *wyobrażone* doświadczenia – *iluzja naszej percepcji, a nie organiczne wspomnienia*. Czym zatem są instynkty?

W dziele *O powstawaniu gatunków* Darwin poświęcił instynktowi cały rozdział, choć wzdrygał się przed definiowaniem tego pojęcia, ponieważ „nawet u zwierząt stojących na niskich szczeblach rozwoju da się zaobserwować pewną niewielką dozę zdolności rozważania czy rozumu”⁸⁶. Mimo to twierdził, że instynkty są *niewyuczonymi* reakcjami ruchowymi, albowiem

[j]eżeli zakładamy, że jakakolwiek czynność nabyta przez przyzwyczajenie staje się dziedziczna – a można wykazać, że to się niekiedy zdarza – to podobieństwo pomiędzy tym, co początkowo było przyzwyczajeniem, a później stało się instynktem, jest tak wielkie, że nie można ich odróżnić. Gdyby trzyletni Mozart zaczął grać na fortepianie w ogóle bez ćwiczenia, a nie po bardzo krótkiej nauce, można by było utrzymywać, że czyni to instynktownie⁸⁷.

Darwin dopuszczał możliwość, że nawyk ułatwia i usprawnia działanie instynktu, choć twierdził: „Popełnilibyśmy jednak wielki błąd, gdybyśmy przypuszczali, że większa część instynktów została nabyta jako przyzwyczajenie w ciągu jednego pokolenia i że potem dziedzicznie przechodziła na następne pokolenia”. To stwierdzenie nie implikuje, że instynkty są tworzone lub przekazywane w jakiś szczególny sposób. Darwin podkreślał bowiem, że są zaledwie jednym niewielkim obszarem wynikającym z ogólnego prawa rozwoju organizmów żywych. Prawem tym jest oczywiście zasada zachowania i doboru (naturalnego i płciowego), zaś mechanizm doboru polega na „walce o byt”, przez którą Darwin rozumiał nie tylko konkurencję w wąskim znaczeniu, lecz także, „w szerokim rozumieniu” (tj. metaforycznym, a nie – fizjologicznym), wysiłek, czyli dążenie do zachowania życia⁸⁸.

⁸⁶ *Idem*, *O powstawaniu gatunków...*, s. 249–250.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 50.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 250. Tło takiej wąskiej interpretacji wysiłku (walka jako konkurencja) przedstawia Oldroyd, *op. cit.*, s. 86–87, 98. O instynkcie por. J.B.S. Haldane, „Natural

Według Darwina wysiłek jest zatem instynktowną zasadą teleologiczną, ukierunkowaniem bez konkretnego celu⁸⁹. Według Gurneya zaś ta ożywiająca zasada działa tylko wówczas, kiedy „umysł jest usatysfakcjonowany własnym, ukrytym działaniem koordynującym”. Dlatego

(...) w muzyce, która nam się podoba, odczucie absolutnego zaangażowania i jedności z nią, przekonującej i ostatecznej prawidłowości każdego kolejnego kroku w miarę, jak stopniowo zaczynamy pojmować formę – może wywołać najżywsze wrażenie triumfalnego marszu naprzód. Gdybyśmy w takim przypadku próbowali przełożyć ruch idealny na kategorii ruchu fizycznego (co jest dopuszczalne, o ile zachowamy starannie w pamięci, że są to całkiem odmienne zjawiska i że nasz przekład będzie zaledwie nikłą metaforą), moglibyśmy powiedzieć, że pewność, moc i powodzenie naszych kroków wywołały w nas wewnętrzną euforię, choć nasz zewnętrzny, widoczny krok i wygląd wcale nie muszą być przy tym pewne siebie ani triumfalne⁹⁰.

Dynamiczna jedność czy zjednoczenie z muzyką staje się tu ożywiającą zasadą, „ego” lub „życiem” zdolności odbioru muzyki. „Ruch idealny” jest zaś doświadczeniem siebie przez jednostkę, w którym „zlewają się ze sobą forma [przestrzeń] i ruch [czas]”, w miarę jak podążamy za muzyką i doceniamy jej wartość⁹¹. Warto jednak zwrócić uwagę, że Gurney ostrzega czytelników przed dosłownym przekładem ruchu idealnego na kategorii ruchu fizycznego. Ostrzeżenie to należy, jak sądzę, rozumieć jako aluzję do „zjawiskowych” teorii doznań mięśniowych, których zwolennik Spencer wyprowadzał idee przestrzeni, czasu i masy (siły) z doznań mięśniowych

Selection”, w: *Darwin's Biological Work: Some Aspects Reconsidered*, red. P.R. Bell, Cambridge University Press, Cambridge 1959, s. 101–149, zwłaszcza na s. 143–145.

⁸⁹ Ukierunkowanie [*purposiveness*] bez celu [*purpose*] odpowiada Kantowskiej formule dzieła sztuki (*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*, „celowość bez celu”), co jednak należy, jak się zdaje, rozumieć jako objaśnienie zasady wysiłku (ukierunkowanie), który pozostaje instynktowny (a zatem bez-celowy).

⁹⁰ Gurney, *The Power of Sound*, s. 337.

⁹¹ Por. Kassler, „Edmund Gurney's *The Power...*”, s. 33.

interpretowanych jako elementarne doznanie oporu wobec ruchu, tj. jako wysiłek⁹².

Taką interpretację potwierdza dokonana przez Gurneya krytyczna analiza artykułu zwolennika Spencera, Johna Hughlingsa Jacksona (1835–1911)⁹³. Podobnie jak Spencer, Jackson wyprowadzał percepcję czasu z doznań mięśniowych. Jackson dodał do teorii Spencera to, czego w niej zabrakło, czyli szczegóły anatomiczne. Według niego zmysł słuchu wiąże się z ruchem, ponieważ droga słuchowa zawiera włókna eferentne (dośrodkowe) w dwóch odcinkach, mianowicie w centrach unerwienia rdzenia przedłużonego (dla bicia serca) oraz mózdzku (dla lokomocji)⁹⁴. Na podstawie tych elementów anatomii funkcjonalnej Jackson argumentuje, że relacje czasowe między kolejnymi wrażeniami wywodzą się z doznania wysiłku powstającego podczas wyładowania impulsów w tych centrach, a w szczególności w centrum kontrolującym bicie serca. Teoria Jacksona jest zatem faktycznie natywistyczna, ponieważ zakłada, że czas subiektywny (nasze poczucie następstw) wywodzi się z anatomicznego złączenia w mózgu ze złożoną wypadkową będącą fizycznym aspektem tych procesów psychicznych⁹⁵.

Przeciwstawiając się twierdzeniu Jacksona, jakoby zmysł słuchu miał udział w percepcji czasu, Gurney zauważa, że

(...) w pojęciu *następstwa* trudno dostrzec jakąś szczególną przewagę jednego zmysłu nad innymi czy silniejszą rolę percepcji zmysłowej jakie-

⁹² Spencer, *First Principles*, s. 47–67, 158–179 i *passim*; *idem*, *The Principles of Psychology*, t. 2, s. 164–243 i *passim*.

⁹³ Jackson, który był lekarzem-neurologiem, przyznaje się w wielu artykułach do czerpania ze Spencera, choć po raz pierwszy odnosi się bezpośrednio do jego pism, cytując jego esej o muzyce, jak podaje S.H. Greenblatt w „The Major Influences on the Early Life and Work of John Hughlings Jackson”, *Bulletin of the History of Medicine* 1965, nr 39, s. 346–376, tu s. 373–374.

⁹⁴ J.H. Jackson, „Hospital Reports”, *Medical Times and Gazette* (7 VIII 1875), następnie włączone w poprawionej wersji do dłuższego artykułu opublikowanego w 1887 roku pt. „Remarks on Evolution and Dissolution of the Nervous System”, w: *idem*, *Selected Writings*, red. J. Taylor, Basic Books, London 1958, t. 2, s. 92–118. Odniesienia do wersji z 1875 roku pojawiają się na s. 102, 104, 105 oraz 111, co pozwoliło mi tu streścić tę pierwotną wersję.

⁹⁵ Więcej o natywizmie w: Kassler, „Edmund Gurney’s *The Power...*”, s. 39.

gokolwiek rodzaju niż zdolności czysto intelektualnych. Pojęcie następstwa przenika całe nasze doświadczenie; wywodzi się prawdopodobnie z działań czysto mentalnych, z przyglądania się i porównywania wrażeń lub idei w odniesieniu do takich jakości jak ich odrębność, mniejsze lub większe oddzielenie od towarzyszących im cech nieistotnych czy podrzędnych itp. Pojęcie czasu jest zatem bardziej pierwotne i trudniejsze do wyjaśnienia niż pojęcie przestrzeni. Jest też [milcząco] zakładane przy wszelkich wyjaśnieniach przestrzeni za pomocą ruchu⁹⁶.

Z kolei Jacksonowskiej tezie wywodzącej pojęcie czasu z doświadczenia oporu w związku z biciem serca, Gurney przeciwstawia następującą obserwację:

(...) idea ogólna musi składać się z konkretnych elementów, które docierają do naszej świadomości; to zaś nie następuje zazwyczaj w przypadku bicia serca (...) a jeśli nawet bicie serca dociera do naszej świadomości, bo przecież w niektórych stanach fizycznych zdajemy sobie z niego sprawę, to jest wówczas odczuwane po prostu jako zestaw dokładnie podobnych do siebie zdarzeń. Nie mamy świadomości zmian stanu fizycznego łączących jedno uderzenie z następnym. Nie ma takiego ruchu, który przez bliskie skojarzenie z parą takich wrażeń zmysłowych, pozostając jednocześnie od nich odrębny jako ruch, mógłby dla nas oddzielić jedno od drugiego⁹⁷.

Krytyka Gurneya bywa wnikliwa, choć jego teoria nie jest łatwa w interpretacji. Trudność ta wynika po części z faktu, że Gurney nigdzie wyraźnie nie zdefiniował tych „niebezpiecznych tendencji” ani ich źródła, co sprawia, że jego strategie krytyczne bywają niejasne. Na podstawie świadectw zebranych w poprzednich częściach tego artykułu możemy jednak przyjąć, że przynajmniej jedną z tych „niebezpiecznych tendencji”, którym Gurney się przeciwstawiał, była doktryna Spencera, jako że propagowała materialistyczną wersję estetyki, którą można by nazwać „estetofizjologią”⁹⁸. Z tych samych świadectw

⁹⁶ Gurney, *The Power of Sound*, s. 549.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 548–549.

⁹⁸ Spencer, *The Principles of Psychology*, t. 1, s. 97–128.

wynika, że strategia krytyczna Gurneya zakładała minimalizację roli fizjologii w estetyce przez ponowne rozpatrzenie takich pojęć, jak zdolność do odbioru muzyki, współodczuwanie, wrażenie, ekspresja, skojarzenie oraz wysiłek. Jednocześnie Gurney przedstawił pozytywną doktrynę doświadczenia estetycznego, w której znaczenie dominuje nad sensoryczną treścią tego doświadczenia. Być może właśnie z tego powodu jeden z recenzentów, odrzucając doktrynę Gurneya, przyznał jednocześnie, że przedstawia ona „nowe psychologiczne *prolegomena* dla wszelkich przyszłych teorii sztuki”⁹⁹.

Przełożył Tomasz Zymer

⁹⁹ James Sully (1842–1923), *Mind* 1881, t. 6, s. 270–278. Sully przeciwstawia się doktrynie Gurneya, według której doświadczenie estetyczne jest czymś więcej niż przyjemnym doznaniem, twierdząc, że to doświadczenie jest niczym więcej, jak „szczególnym nagromadzeniem przyjemnych elementów, niewyczuwalnie przechodzącym w prostą przyjemność”. Sully odrzuca twierdzenia Gurneya dotyczące unikalnej zdolności muzycznej, nazywając taką zdolność „niepotrzebnym zastosowaniem *deus ex machina*”. Por. także J. Sully, *My Life and Friends: A Psychologist's Memories*, T. Fisher Unwin, London 1918.

Część II

Vladimir Jankélévitch

Małgorzata Gamrat

Wyrażalna czy niewyrażalna – Vladimir Jankélévitch i muzyka¹

Vladimir Jankélévitch (1903–1985) to postać wyjątkowa na humanistycznym firmamencie – z wykształcenia filozof (doktorat obroniony w 1933 roku), literaturoznawca (filologia rosyjska ukończona w 1925 roku); z zamiłowania zaś muzykolog i pianista – człowiek ogromnej kultury i erudycji, otwartości na świat i chęci poznawania go. Można o nim powiedzieć, że w dziedzinie sztuki dźwięków to erudyta-samouk, który połączył wielką pasję do muzyki z filozofią, tworząc dzięki temu własne, oryginalne koncepcje. Pozostawił po sobie dziesiątki tekstów: artykułów, wywiadów, referatów i wreszcie książek, które znikają dość szybko ze sklepowych półek i doczekały się licznych wznowień oraz tłumaczeń na różne języki świata. Można tę spuściznę podzielić na dwie zasadnicze części – filozoficzną i muzyczną, przy czym ta druga mieści się w szeroko rozumianej filozofii muzyki, której Jankélévitch jest nadal jednym z ważnych głosów, raz pozostając bliżej filozofii, raz muzyki – choć wszystko zawsze łączy erudycja i dociekliwość Autora.

¹ Niniejszy artykuł powstał na podstawie fragmentów obszernego szkicu: „Jankélévitch: Freedom, Music and Unfinished Project” (*Interdisciplinary Studies in Musicology* 2018, nr 18, s. 69–90). W obecnej wersji jest krótszy, zaktualizowany i przekomponowany, a także skoncentrowany na muzyce jako jednym z najważniejszych przedmiotów refleksji Jankélévitcha.

Spuścizna Vladimira Jankélévitcha dotycząca muzyki to kilkanaście książek (należy zaznaczyć, że część z nich to nowe wydania, często mocno zmienione, wcześniejszych prac) oraz kilkaset artykułów. Pierwszy tekst o muzyce opublikowany został w 1929 roku, tytuł tego artykułu brzmiał: *Franz Liszt et les étapes de la musique contemporaine*². Z kolei pierwsza książka o muzyce to *Gabriel Fauré et ses mélodies* wydana w 1938 roku, ostatnia zaś (i jedna z ostatnich wydanych za życia filozofa) to *La présence lointaine. Albeniz, Séverac, Mompou* (1983)³. Poniżej zestawiam wszystkie książki „muzyczne” Jankélévitcha, z wydzieleniem trzech wydanych już po śmierci filozofa:

1938: *Gabriel Fauré et ses mélodies*

1939: *Maurice Ravel*

1942: *Le Nocturne*

1949: *Debussy et le mystère*

1951: *Gabriel Fauré, ses mélodies, son esthétique*

1955: *La Rhapsodie. Verve et improvisation musicale*

1957: *Le Nocturne. Fauré. Chopin et la nuit. Satie et le matin*

1961: *La Musique et l'ineffable*

1968: *La Vie et la mort dans la musique de Debussy*

1974: *De la musique au silence*, t. 1: *Fauré et l'inexprimable*

1976: *De la musique au silence*, t. 2: *Debussy et le mystère de l'instant*

1979: *De la musique au silence*, t. 3: *Liszt et la Rhapsodie. Essai sur la virtuosité*

1983: *La Présence lointaine. Isaac Albéniz, Déodat de Séverac, Federico Mompou*

² V. Jankélévitch, „Franz Liszt et les étapes de la musique contemporaine”, *Musique* 1929, nr 4, s. 701–706. Zdaje się, że od najmłodszych lat Jankélévitch bardzo wysoko cenił twórczość Liszta. Kompozytor ten powraca niemal w każdej większej pracy dotyczącej muzyki w różnych kontekstach (jako prekursor muzyki XX wieku, geniusz improwizacji, mistrz niuansu, człowiek wielkiej hojności, życzliwości i empatii itd.). Można w tym miejscu zaznaczyć, że przeżycia związane z II wojną światową naznaczyły tak mocno filozofa, że nigdy więcej nie użył niemieckiej wersji imienia Liszta. Zob. F. Schwab, „Liszt et Jankélévitch: deux âmes semblables”, w: *Présence de Vladimir Jankélévitch. Le charme et l'occasion*, red. S.E. Bouratsis, J.-M. Brohm, F. Schwab, Beauchesne, Paris 2010, s. 57.

³ Kompletny, do 2010 roku, spis publikacji Jankélévitcha znajduje się na końcu publikacji *Présence de Vladimir Jankélévitch...*, na s. 445–461. Zdaje się, że nie zaktualizowano już tego spisu.

1988: *La Musique et les heures* (red. F. Schwab)1998: *Liszt, rhapsodie et improvisation* (red. F. Schwab)2017: *L'Enchantement musical. Écrits 1929–1983* (red. F. Schwab).

Jankélévitch zawsze podążał własną drogą, nie wielbił współczesnych sobie apostołów filozofii – odwoływał się raczej do Arystotelesa, Platona, Plotyna, Franciszka Salezego, Spinozy, Baltasara Graciána, François Fénelona, Schopenhauera, Alaina czy wreszcie do swojego niedoścignionego mistrza Bergsona⁴. Często siedł „pod prąd” – gdyż najważniejsze dlań było pozostanie sobą. Kiedy w naukach humanistycznych triumfy święciło naśladowanie nauk przyrodniczych z ich obiektywnością (i w pewnym sensie dehumanizacją), on stał po stronie subiektywnej interpretacji i szukania tego, co niewypowiedziane, niewysłowione i niewyrażalne w twórczości ludzkiej. Swoimi pracami pokazywał, że w tych samych, niemal matematycznie analizowanych w głównych nurtach muzykologii, strukturach można odkryć „nieuchwytnie dla strukturalistycznej analizy podstawy do rozwijania różnych hermeneutyk w kontekście filozofii i kultury danego czasu. Zwłaszcza obecnie w epoce rozumienia kultury jako kultury symbolicznej nie ograniczmy się do tzw. kodu wewnętrznego, ale uwzględniamy też różne kody zewnętrzne”, co podkreśla Irena Poniatowska⁵.

W swoich rozważaniach posługiwał się kategoriami przejętymi od Bergsona i łączył je z własnymi, między innymi: pęd życiowy (*élan vital*), czyli siła twórcza, która napędza aktywność człowieka, przeżycie wewnętrzne, stawanie się, intuicja, czasowość (szczególnie ważna w kontekście muzyki), potencjalność, nadzieja czy transcendencja codzienności. Wiele miejsca w jego refleksji zajmują moralność, intencja i wola, kategorie, które pojawiają się również w jego rozważaniach o sztuce dźwięków. Zakładał on, że intencja sama w sobie ma wartość

⁴ Zob. F. Schwab, „Vladimir Jankélévitch: actuel, inactuel”, w: *Présence de Vladimir Jankélévitch...*, s. 18.

⁵ I. Poniatowska, „Czy muzyka wyraża? Esej o Vladimirze Jankélévitchu”, *Res Facta Nova* 1999, 3(12), s. 56–57; zob. też J.-P. Bartoli, „Vladimir Jankélévitch et la musico-logie d'aujourd'hui”, w: *Présence de Vladimir Jankélévitch...*, s. 79.

dopiero wtedy, kiedy przełoży się na czyn, który dokonuje się za pośrednictwem kompromisów między nią a jej realizacją. Wiąże się to z pewnym paradoksem – będąca u zarania czynu powinność moralna jest pewna i nieskończona, ale jej realizacja możliwa jest tylko przy zastosowaniu środków skończonych i niejednoznacznych, jak stwierdził w *Le paradoxe de la morale*⁶. Co więcej, paradoks i jego pojawianie się przy próbie pisania o muzyce to jeden z bardzo ważnych elementów filozofii muzyki Jankélévitcha, która często ociera się o metafizykę. Innymi fundamentami myśli tego filozofa są zapożyczone od św. Jana od Krzyża „nie-wiem-co” (*le je ne sais quoi*) i „prawie-nic” (*le presque rien*), które można powiązać z próbą uchwycenia i odczucia (lub posmakowania nieskończonego piękna Boga i jego tworów, jeśli spojrzeć na wiersz Jana od Krzyża) tego, co nieuchwytnie, i jednocześnie wskazania owej nieuchwytności⁷.

Dodajmy, że przed filozofią stawiał zadania trudne, chciał, by odważnie podejmowała wyzwania współczesności, nie omijała najbardziej niewygodnych tematów (jak choćby kwestia przedawnienia zbrodni wojennych), ale docierała również tam, gdzie myśl się łamie i dokąd nie sięga. Pisał o tym w następujący sposób:

Mam skłonność do ciągłego umiejscawiania siebie na krawędzi rzeczy w momencie, kiedy myślenie o nich staje się niemożliwe, ale kiedy jeszcze da się to zrobić; milimetr więcej i nie można już nic o nich powiedzieć. (...) Mój projekt filozoficzny to sposób filozofowania: próbować myśleć o sprawach trudnych do uchwycenia, jak czas, śmierć, miłość... aż do chwili, kiedy myśl pęka⁸.

Jedno z podstawowych założeń tego francuskiego filozofa w odniesieniu do mówienia i myślenia o muzyce głosiło, że „wyjaśnienie słowami czegoś buntującego się przeciw dyskursowi i językowi

⁶ Zob. V. Jankélévitch, *Le paradoxe de la morale*, Édition du Seuil, Paris 1981.

⁷ Zob. *idem*, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, Édition du Seuil, Paris 1980 oraz *idem*, *Philosophie première. Introduction à une philosophie du Presque*, Presses Universitaires de France, Paris 1986.

⁸ *Idem*, „L'ignorance est une plante précieuse pour les tyrans”, w: *Présence de Vladimir Jankélévitch...*, s. 25.

używa wszystkich zasobów języka samego w sobie, metafory, jeśli trzeba, z ryzykiem popadnięcia w banał⁹. Często podkreślał on, że mówienie o muzyce to kwestia metafory, gdyż inaczej nie sposób byłoby objąć słowem tej sztuki, na co również zwracają uwagę komentatorzy pism tego myśliciela¹⁰. Mimo nieuchwytności muzyki i trudności z jej opisem nie wątpił w jej siłę, w jej zdolność oddziaływania na człowieka¹¹.

Muzykę rozpatrywał w wielu aspektach – ze względu na jej czasowość, niesione przez nią (lub nie) znaczenia, zdolność do bycia między dźwiękiem i ciszą, do przekraczania czasu, doświadczenia i wkraczania w obszar niewypowiedzianego. Wynika to z jego różnorodnych zainteresowań i otwartości badawczej. Jak zauważa Irena Poniatowska: „Zagadnienie ontologii i specyfiki muzyki stawiał na szerokiej płaszczyźnie filozoficznej, psychofizycznej, estetycznej i teoretycznej – w kontekście sztuki w ogóle”¹².

Czasowość (*temporalité*) jest dla Jankélévitcha jednym z najważniejszych i zarazem najbardziej oczywistych wyznaczników muzyki już w jej najbardziej pierwotnej esencji: „Muzyka, w swojej pierwotnej funkcji, stanowi nieodwracalne continuum czasowe”¹³. To sztuka, która bez czasu nie istnieje, ale również w nim przemija, jak ludzkie życie. Dlatego filozof dostrzega bliskość ludzkiego istnienia i muzyki, właśnie w owej przemijalności i efemeryczności¹⁴.

O znaczeniu w muzyce czy jej zdolności do przekazywania idei bądź treści wypowiadał się dość jednoznacznie – jeśli już zawiera w sobie jakiegokolwiek znaczenia, to tylko metaforyczne. Jego zdaniem muzyka nie jest językiem, więc treści nieść nie może. Twierdzenia te wyraził dobitnie w *La musique et l'ineffable* (*Muzyka i niewypowiedziane*): „Muzyka porusza się na zupełnie innym planie niż plan

⁹ *Idem*, „À l'écoute de Vladimir Jankélévitch”, w: *Présence de Vladimir Jankélévitch...*, s. 385.

¹⁰ Zob. Bartoli, *op. cit.*, s. 74; Poniatowska, *op. cit.*, s. 55–62.

¹¹ Zob. V. Jankélévitch, „Le Prélude”, w: *Présence de Vladimir Jankélévitch...*, s. 396.

¹² Poniatowska, *op. cit.*, s. 55.

¹³ V. Jankélévitch, „La musique et le temps”, w: *Présence de Vladimir Jankélévitch...*, s. 392.

¹⁴ Zob. Schwab, „Liszt et Jankélévitch...”, s. 69.

znaczeń intencjonalnych”¹⁵, a także „Muzyka znaczy więc coś, nie chcąc nigdy powiedzieć nic konkretnego”¹⁶. Jak zauważa Irena Poniatowska, w jego rozważaniach „[m]uzyka (...) nie oznacza niczego (...) nie wyraża żadnego sensu, który coś komunikuje, sama jest sensem”¹⁷.

W ten sposób dochodzimy do kluczowego pojęcia w refleksji Jankélévitcha nad sztuką dźwięków, do *ineffable*, przy okazji którego pojawia się dodatkowo kategoria *indisible* i *inexprimable*. Terminy te, jak zauważa Jan Czarnecki, stanowią emblemat filozofii tego myśliciela, fundamentalną dlań „triadę blisko spokrewnionych ze sobą przymiotników o proveniencji neoplatonickiej”¹⁸. Co warto podkreślić, kategoria *ineffable* pojawia się w rozważaniach kilku dwudziestowiecznych filozofów, nie tylko u Jankélévitcha, ale w jego refleksji „znalazła szczególne odbicie (...), stanowiąc zarazem jeden ze zworników całości jego filozofii”¹⁹, w której muzyka postrzegana jest jako „jako forma doświadczania niewypowiedzianego”²⁰. Jak podkreśla Jan Czarnecki, termin *inexprimable* zawiera w sobie dwie pozostałe kategorie, to, co niewypowiedziane i niewysłowione. Jest też z nich wszystkich najmocniejszy, ale to *ineffable* stało się emblematem filozofii muzyki Vladimira Jankélévitcha, gdyż książka z 1961 roku, która zawiera tę kategorię w tytule – *La musique et l'ineffable* – stała

¹⁵ V. Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Édition du Seuil, Paris 1981, s. 26.

¹⁶ *Ibidem*, s. 71.

¹⁷ Poniatowska, *op. cit.*, s. 57. Zauważmy, że tradycja polemik i porównań dotyczących relacji między muzyką a językiem czy tego, co i na ile muzyka wyraża oraz czy nas porusza, ma we Francji bardzo długą tradycję; zob. M. Gamrat, *Muzyka fortepianowa Franza Liszta z lat 1835–1855 w kontekście idei „correspondance des arts”*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 56–76. Jankélévitch odwołuje się do tych polemik dość rzadko. Na marginesie dodajmy, że wygląda na to, iż nie zauważał on semiotyki muzycznej ani narratologii, które zaczęły zyskiwać popularność w pierwszej połowie lat 80. XX wieku, a które skupiały się również na sensie muzycznym, na znaczeniu niesionym przez muzykę i na jej funkcjonowaniu w czasie. Co ciekawe, o zdolności muzyki do przekazywania znaczeń sporo pisał ukochany kompozytor Jankélévitcha – Franz Liszt, czego Jankélévitch zdawał się nie wiedzieć.

¹⁸ J. Czarnecki, „Ineffable w filozofii muzyki. Zangwill wobec Jankélévitcha”, *Res Facta Nova* 2015, 16(25), s. 54.

¹⁹ *Ibidem*, s. 53.

²⁰ Schwab, „Vladimir Jankélévitch: actuel, inactuel”, s. 22.

się klasyką filozoficzno-estetycznych rozważań o muzyce, obecną w wielu miejscach świata dzięki tłumaczeniom.

Różnica między *ineffable*, *indicible* i *inexprimable* jest bardzo subtelna – przy próbie przetłumaczenia niemal zanika, gdyż słowniki francusko-polskie podają te wyrazy jako synonimy. Nawet słownik języka francuskiego *Le Petit Robert* podaje identyczne definicje tych słów: nie dający się wyrazić słowami, nie do opisania. Szczególnie trudne jest rozróżnienie między *ineffable* i *indicible*. Pierwsze z nich tłumaczone jest jako niewypowiedziany, niewysłowny, zaś drugie – niewysłowny, niewypowiedziany. Z tego względu w całym artykule i w tłumaczeniu fragmentów książki posługuję się takimi właśnie tłumaczeniami: *ineffable* – niewypowiedziany, *indicible* – niewysłowny,

W polskich opracowaniach dotyczących refleksji Jankélévitcha nie ma jednoznacznie przyjętych przekładów tych kategorii. Właściwie każdy z badaczy tłumaczy je nieco odmiennie. Pozostawmy jednak rozważania leksykograficzne, aby skupić się na tym, co najważniejsze, czyli jak te subtelne różnice rozumie sam francuski filozof. Wyjaśnia on różnice między tymi dwiema kategoriami w ostatnim podrozdziale drugiego rozdziału książki *La musique et l'ineffable* zatytułowanym „L'indicible et l'ineffable. Le sens du sens” (Niewysłowne i niewypowiedziane. Sens sensu). Muzyka jego zdaniem została stworzona dla tego, co niewyrażalne. Jednak to niewyrażalne jest pozytywne, łączy się z tym, co jest wielkie, wspaniałe i przekraczające ludzką możliwość ubrania w słowa. Sam wyjaśnia to następująco:

Tajemnica, jaką muzyka nam przekazuje, nie jest wyjawiającym niewyrażalnym śmierci, ale niewyrażalnym płodności życia, wolności i miłości; krócej: tajemnica muzyczna nie jest *niewysłownym*, ale *niewypowiedzianym*. To czarna noc śmierci jest niewysłowna, ponieważ jest nieprzeniknionym mrokiem i pozbawionym nadziei nie-bytem i ponieważ nieprzekraczalny mur oddziela nas od jej tajemnicy: pod tym względem niewysłowne jest to, co nie ma absolutnie nic do powiedzenia i co czyni człowieka niemym, przytłaczając jego rozum i paraliżując jego dyskurs. A niewypowiedziane, kompletnie na odwrót, jest niewyrażalne, ponieważ jest nad nim nieskończoność bez kresu, nie-możliwa do wypowiedzenia: taka jest niepojęta tajemnica Boga, taka

jest niewyczerpana tajemnica miłości, która jest tajemnicą poetycką w najwyższym stopniu²¹.

Warto podkreślić, że pisząc o *inexprimable/inexpressif* (niewyraźalny/nieekspresywny) czy *exprimable/expressif* (wyraźalny/ekspresywny), Jankélévitch trzyma się przede wszystkim kwestii językowych i filozoficznych, rzadko dotykając ekspresji muzycznej jako takiej, rozumianej zgodnie z praktyką kompozytorską jako narzędzie wyrażania uczuć poprzez dźwięki. Szeroko rozważa kwestię, czy muzyka może przekazać lub wyrazić konkretne znaczenie. Dlatego pisze o nieekspresywności muzyki w sensie jej niezdolności do przekazywania konkretnych sensów (na przykład pejzażu); ta nieekspresywność otwiera nieskończoną możliwość różnorodnych interpretacji, z których możemy wybierać²². A więc pojawia się tu także kwestia wolności i możliwości wyboru, która miała tak wielkie znaczenie w całej filozofii tego myśliciela.

Niezależnie od wątpliwości czy problemów z przekładem subtelnych różnic między stosowanymi przez Jankélévitch kategoriami, trudno nie zgodzić się z Anną Chęcką-Gotkowicz:

Stworzył on oryginalną metafizykę muzyczną, która potrafi czerpać z muzykologicznej analizy dzieła, lecz nigdy nie traci kontaktu z żywym doznaniem. (...) 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 utworu²³.

Spójrzmy teraz na kompozytorów, których francuski filozof cenił najbardziej i którzy znaleźli się w centrum jego rozważań. Już

²¹ Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, s. 86.

²² Zob. A. Chęcka-Gotkowicz, „*Cognitio versus delectatio*. Kilka uwag na temat rozumienia i doświadczania muzyki”, *Miscellanea Anthropologica et Sociologica* 2011, 12, s. 45.

²³ *Ibidem*, s. 41.

same tytuły jego książek wskazują nam najważniejsze osoby i zagadnienia, które Jankélévitch poruszał w swoich refleksjach. Z tego względu łatwo wymienić najważniejszych dla tego filozofa twórców, najpierw tych z muzycznego panteonu obecnych w tytułach książek: Gabriel Fauré, Maurice Ravel, Claude Debussy, Franz Liszt, Fryderyk Chopin, Isaac Albéniz oraz tych, którzy często powracają w jego tekstach: Modest Musorgski, Nikołaj Rimski-Korsakow, Igor Strawiński, Aleksander Tansman i Aleksandr Skriabin. Do tego zbioru należy dodać jeszcze tzw. *maîtres mineurs* (pomniejsi mistrzowie), których muzyka bliska była Jankélévitchowi: Déodat de Séverac, Erik Satie, Federico Mompou, Mili Białokiriew, André Caplet oraz Charles Koechlin.

W tym miejscu rodzi się pytanie o kryteria wyboru tych, a nie innych twórców. Na pewno jego postawa wobec muzyki i jej tajemnic – tego, co niewypowiadalne, niewysławialne i niewyrażalne miała znaczenie przy decyzjach repertuarowych. Jak to lapidarnie ujął Jean-Pierre Bartoli: „Jankélévitch ceni wszystkich kompozytorów, którzy czynią ze swojej sztuki manifest irracjonalności i wolności, i pozostają oszczędni w swoich wypowiedziach”²⁴. W sposób bardziej systematyczny podszedł do zagadnienia Bernard Sève, wyróżniając pięć kryteriów doboru repertuaru, którymi według niego kierował się Jankélévitch. Wydają się one doskonale oddawać to, co w refleksji tego filozofa możemy znaleźć. Przytoczmy więc je wszystkie: (1) czas historyczny – 1825–1937; (2) narodowość – pomija muzykę Niemców, Anglików, Włochów i Austriaków; (3) fortepian – kompozytorzy, którzy sami byli pianistami lub pisali bardzo dużo na ten instrument; (4) zamięłowanie do magii brzmieniowej (*magie sonore*); (5) niuanse, czyli precyzyjnie notowana dynamika i oznaczenia wykonawcze (*notion de nuance*)²⁵.

Wyjaśnijmy jeszcze, czym dla Jankélévitcha jest magia brzmieniowa, a dokonywany przez niego wybór kompozytorów stanie się

²⁴ Bartoli, *op. cit.*, s. 78. Wyjątkiem jest Franz Liszt, który pozostawił po sobie kilka tysięcy listów, a jego teksty publicystyczne w wydaniu krytyczno-źródłowym zaplanowane zostały na 9 tomów.

²⁵ Zob. B. Sève, „Nuance et construction. Remarques sur le corpus musical de Vladimir Jankélévitch”, w: *Présence de Vladimir Jankélévitch...*, s. 88.

w pełni klarowny. Mianem „magii” określał on zdolność muzyki do oddziaływania na ludzi (czyli zgodnie z terminologią stosowaną przez muzyków – jej ekspresję i afektywność), którą znakomicie opisał Jean-Jacques Rousseau w hasle „Musique” w swojej encyklopedii²⁶. Jankélévitch tak pisał o tej sile: „Muzyka działa na człowieka, na jego system nerwowy i nawet na jego funkcje życiowe”²⁷, co dziś stanowi przedmiot badań z zakresu neuronauk nakierowanych na relacje między sztuką a działaniem ludzkiego mózgu oraz organizmu człowieka jako takiego (między innymi tzw. neuroestetyki) i psychologii muzyki. Magia ta miałaby się łączyć, według Sève’a, z wyrafinowaną brzmieniowością, barwnością instrumentacji, wrażliwością kompozytora na niuanse i jego podejściem do instrumentu jako narzędzia kolorystyki dźwiękowej. Podkreśla on również łączność między „magią brzmieniową” i „niuansami”, które składają się na unikalność dzieła, jego siłę i oddziałującą na (wrażliwego) słuchacza²⁸.

Jako piewca wolności Jankélévitch odrzuca skostniałe formy dziedziczone po poprzednich generacjach, zwłaszcza te, które można by nazwać ścisłymi – mającymi aprioryczną konstrukcję jak choćby sonata. Wysoko za to ceni improwizację i formy swobodne²⁹, a z nich za najdoskonalszą uważa rapsodię. Widzi w niej formę (nie rozróżnia formy i gatunku) *par excellence* romantyczną i powiązaną ze zmianami dziejowymi w wieku XIX – z rodzącą się świadomością narodową i muzyką narodową (z nawiązaniem do muzyki popularnej i ludowej). Jest to dlań także idealna realizacja idei wolności w muzyce poprzez tę swobodę konstrukcyjną i elementy improwizacji. (Zapomina nieco, że improwizacja to również działanie ustrukturyzowane i jedynie z pozoru bardzo swobodne, które w XIX wieku stanowiło przedmiotów studiów muzycznych). Rapsodię przeciwstawia wszystkim konstrukcjom opartym na formie sonatowej, starając się te opozycje przybliżyć sięganiem do literatury

²⁶ J.-J. Rousseau, hasło: *Musique*, w: *Dictionnaire de Musique*, Duchesne, Paris 1768, s. 305–317.

²⁷ Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, s. 11.

²⁸ Zob. Sève, *op. cit.*, s. 89.

²⁹ Zob. *ibidem*, s. 94.

romantycznej³⁰. Charakter rapsodii również przedstawia w opozycji do symfonii: „Symfonie są heroiczne lub pastoralne, a rapsodie są słowiańskie, baskijskie, norweskie, ukraińskie lub hiszpańskie, przymiotnik nie wyznacza subiektywnego humoru czy patosu, ale proveniencję geograficzną”³¹.

Spójrzmy na fragment opisu *Requiem* op. 48 Gabriela Faurégo w programie koncertowym z Tuluzy, napisanym na koncert upamiętniający kompozytora 29 listopada 1944 roku, i przekonajmy się, w jaki sposób francuski filozof pisał o muzyce, próbując połączyć ją z tajemnicą śmierci. Warto zwrócić uwagę, że przywoływane fragmenty dotyczące muzyki pochodzą sprzed czasu spisania refleksji dotyczących niewypowiedzianego i muzyki. Pod koniec wojny o muzyce Faurégo Jankélévitch pisał tak:

Requiem op. 48 zostało napisane pod wpływem rozpacz, która około 1888 roku przykrywała welonem smutku Gabriela Fauré. Miał wówczas czterdzieści trzy lata. (...) Ogólny plan tonalny *Requiem* jest transfiguracją d-moll w D-dur – D-dur *Messe de Gran Liszta*. *Requiem* między swoimi dwoma biegunami przemierza cały dystans, który dzieli niepokój *Introitu* i pewność *In Paradisum*; od jednego do drugiego przemierza on ubemolowane niebo Es, B i F-dur³², stopniowo coraz jaśniejsze i przejrystsze. (...) *Introit*: chór otoczony przez imponujący portyk akordów doskonałych³³ molowych, psalmodia w stałym burdonie twardej prozy umarłych: „Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis”³⁴. Ta sama kolumnada uroczystych akordów stanie na koniec *Agnus Dei*. Już smak kadencji plagalnej na czwartym

³⁰ Zob. V. Jankélévitch, *Liszt, rhapsodie et improvisation*, red. F. Schwab, Flammarion, Paris 1998, s. 26.

³¹ *Ibidem*, s. 29.

³² Doprecyzowując rozważania autora, dodajmy, że ogólny plan tonalny utworu wygląda następująco: *Introit* & *Kyrie* d-moll, *Offertorium* D-dur/H-dur, *Sanctus* Es-dur, *Pie Jesu* B-dur, *Agnus Dei* F-dur/D-dur, *Libera Me* d-moll, *In Paradisum* D-dur.

³³ Akord doskonały (z franc. *l'accord parfait*) termin stosowany we Francji na określenie akordu w pozycji zasadniczej (pryma-tercja-kwinta), który może mieć powtórzoną prymę w głosie najwyższym.

³⁴ „Wieczny odpoczynek racz im dać, Panie, a światłość wiekuista niechaj im świeci” (pierwsze dwa wersy modlitwy za zmarłych; często również początek mszy żałobnej).

stopniu, nieobecność dźwięku prowadzącego, błagalny urok *Kyrie Eleison* udrapują kontemplację i tajemnicę słów liturgicznych. (...)

Śmierć jest immamentna w całej muzyce Faurégo, choć nie jako powodujący zawrót głowy lęk przed nicością i pustką, ale jako dążność „odcieleśniająca”; nie jest tym, co obraca w marność wszelkie wysiłki, ale tym, co uspokaja i uwzniośla wrażliwy byt. Żałobne *Dies irae* nie urzekło więc Faurégo swą domieszką horroru jak nuty fatalne, natarczywe, tragiczne wystawiające na próbę naszych romantyków, wielkich strażników ładu marszy żałobnych i tańców śmierci. Śmierć nie jest końcem ani dniem Sądu, jest początkiem i nadzieją.

To łagodna, udomowiona śmierć, odszyfrowuję ją przede wszystkim w pewnej woli przemieszczania się, która chronię tę muzykę od wszelkich zbyt realnych hałasów, od zbyt precyzyjnych pejzaży, od przerysowanych dekoracji, od wszystkiego, co blokuje i powstrzymuje nie-dyskretnie wolność wyobraźni. To jest katarskie. Gabriel Fauré żywo doświadczył nostalgii baśniowego „Gdzie indziej”, „Miraży” i „Chimerycznych Horyzontów”. Uciekajmy, uciekajmy do naszej drogiej ojczyzny, powiedzą neoplatonicy, a proza umarłych przetransponuje: „In civitatem sanctam Jerusalem”³⁵; w to mistyczne *Nigdzie*, które jest dalej niż horyzont i poza wszystkim, co jest. To jest patos chrześcijańskiej i „fedońskiej” ucieczki. (...)

Między mroczną nocą *Offertorium* i durowym błogosławieństwem *In Paradisum* z jego złotym niebem i aniołami-muzykami, między krzepkimi akordami *Introitu* solidnie zaimplantowanymi przez powagę w niskie regiony skali i eteryczne arpeggia zwiewnej perory, między niebem i ziemią, między ziemskim *fortissimo* wstępu i niematerialnym, niedostępnym zmysłem *pianissimo* zakończenia. *Requiem* podsumowuje tę długą drogę sprawdzania i derealizacji, która była ścieżką Gabriela Faurégo. (...)

Boska muzyko, przynieś nam też, nam, którzy nie są nieżywi jak zmarli, ale martwi jak żywi, to znaczy szpetni, obrzydliwi i trupi, przynieś nam głębie jeziorne; nie odmawiaj naszym duszom umarłym swojego mi-

³⁵ Fragment antyfony *In paradisum*, który w wersji spolszczonej brzmi: „do krainy życia wiecznego”. Antyfony ta rzadko pojawia się w mszach żałobnych, ponieważ jest to fragment przynależny liturgicznie do pogrzebu. *Requiem* Faurégo to jeden z wyjątków w dziejach muzyki, w którym pojawia się ta antyfony.

stycznego ługu; i niech twoje melodyczne anioły uniosą nas do biednego Łazarza w pokoju i w spokoju całej duszy. „In Paradisum deducant te angeli”³⁶, i nie rozkrzyczane anioły Berlioza, ale raczej te Angelica: niosące palmy i róże, prowadzące nasze dusze za rękę w stronę miejsca miłości i pokoju³⁷.

Powyższy fragment dobrze oddaje podejście do opisywanego utworu: nawiązania do filozofii – zwłaszcza do jej greckich źródeł, porównania do innych twórców i epok – nawiązania do zbiorowej wyobraźni (tu wyobrażenie patosu odziedziczone po *Requiem* Berlioza), metaforyczny język opisu, próba uchwycenia głębi muzyki i niepojętości śmierci, z którą ta muzyka jest związana, a także kilka elementów bardziej warsztatowych, jak choćby tonacje poszczególnych fragmentów utworu. Bez wątpienia jest to podejście dość specyficzne, w którym elementy techniczne wplatane są w dość metaforyczny dyskurs obejmujący rozważania nad człowiekiem skonfrontowanym ze śmiercią, z jej nieskończonością i różnymi podejściami do tej nieskończoności znanymi z rozważań filozofów. Odwołuje się tu do metafor, aby ożywić opis i poruszyć odbiorcę, przygotowując go do przeżycia muzyki, która ma zabrzmieć na koncercie. Można w tym opisie przeczuć już późniejsze kategorie i sposób ich opisu, które przyjdą w pismach mocniej naznaczonych filozofią i przeznaczonych dla innego odbiorcy, w tym *La musique et l'ineffable*, gdzie, dodajmy, będzie przestrzegano przed nadużywaniem metafory.

Jaka zatem jest muzyka według Jankélévitcha: wyrażalna czy niewyrażalna? A jeśli wyraża, to co i w jaki sposób? Trudno jednoznacznie i w prosty sposób odpowiedzieć na tak postawione pytania, kiedy sam autor przekonuje, że wyrażalność muzyki jest trudna do uchwycenia i zdefiniowania, że tkwi między sugestią daną przez dźwięki a naszą zdolnością jej zrozumienia i podążenia za nią. Zależy też od czasu i miejsca, od kultury, która tę muzykę wydała. Jednak najlepiej byłoby, gdyby to, czy ona wyraża, czy nie, Czytelnik rozstrzygnął

³⁶ „Niech Aniołowie zawiodą cię do raj” (początek cytowanej wyżej antyfony).

³⁷ V. Jankélévitch, *L'enchantement musical. Écrits 1929–1983*, red. F. Schwab i J.-M. Brohm, Albin Michel, Paris 2017, s. 65–73.

sam – mierząc się z refleksją Vladimira Jankélévitcha, przede wszystkim zaś z muzyką, która kusi, inspiruje, porusza i prowokuje do zapytywania, do refleksji, uczuć... Badacz zaś, który sięgnie do jego prac, odkryje być może to, o czym pisał Jean-Pierre Bartoli – a co mogłoby przynieść ożywczy powiew nie tylko w filozofii muzyki, lecz także w muzykologii:

Dzieło muzykologiczne Jankélévitcha zawiera niespodziewane dziś zasoby. W wielu swoich aspektach powinno służyć za model. Model najpierw dzięki trwałości jego wypowiedzi o poetyce muzyków, których był płomiennym obrońcą. Nadszedł czas usytuowania jego dzieła muzykologicznego we właściwym kontekście, wyjścia z polemik jego czasów i rozpoznania w nim jednego z najważniejszych interpretatorów estetyki XX wieku³⁸.

³⁸ Bartoli, *op. cit.*, s. 84.

Vladimir Jankélévitch

Muzyka i niewypowiedziane

Muzyka i niewypowiedziane¹

Czym jest muzyka? zadawał sobie pytanie Gabriel Fauré², poszukując „nieprzetłumaczalnego punktu”, bardzo nierealnej chimery, która wznosi nas „poza to, co jest...”. To czas, kiedy Fauré szkicuje drugą część swojego pierwszego *Kwintetu* i nie wie wówczas, czym jest muzyka, ani nawet czy muzyka jest *czymś*! Jest w muzyce podwójna komplikacja, generator problemów metafizycznych i moralnych, i to tak dobrze zrobiony, że podtrzymuje naszą bezradność. Z jednej strony, muzyka jest jednocześnie ekspresywna i nieekspresywna, poważna i frywolna, głęboka i powierzchowna; ma sens i nie ma sensu. Muzyka – rozrywka bez znaczenia? czy raczej język zaszyfrowany i jak hieroglif tajemniczy? A może jest jednym i drugim naraz? Ale ta fundamentalna niejednoznaczność ma także aspekt moralny: jest tam zbijający z tropu kontrast, ironiczna i skandaliczna dysproporcja między inkantacyjną siłą muzyki i nieoczywistością ziemskiego piękna muzycznego. Od czasu do czasu wzniosła i bulwersująca oczywistość; *Psalm XIII* Liszta, *Symfonia* F-dur op. 76 Dwořáka, drugi *Kwartet*

¹ Wstęp do książki *La musique et l'ineffable* (Muzyka i niewypowiedziane), Édition du Seuil, Paris 1981, s. 9–10.

² Gabriel Fauré, *Lettres intimes*, red. P. Fauré-Frémiet, La Colombe, Paris 1951, s. 78 (list z 29 sierpnia 1903).

Faurégo, *Zapachy nocy*, *Kiteż*³ i *Borys Godunow*, zdają się unosić ostatecznie niejednoznaczność... Ale niedorzeczna sprzeczność rodzi się znowu, nierozwiązywalna między mocą muzyki a dwuznacznością muzyki! Czy urok, który rzuca muzyka, jest oszustwem, czy podstawą wiedzy? Będziemy musieli sprawdzić, czy wyraz tych sprzeczności nie znajduje się właśnie w nienamacalnym działaniu Uroku i w niewinności aktu poetyckiego, który ma Czas za jedyny wymiar.

Muzyka i ontologia⁴

Aby przyznać muzyce funkcję moralną, trzeba będzie odciąć od niej wszystko, co jest w niej patetyczne, odurzające i orgiastyczne; i ostatecznie pozbawić się samemu poetyckiego upojenia: muzyka bowiem nie zawsze przynosi nam pogodę mądrości, ale raczej doprowadza do szału i rozgorączkowuje tych, którzy jej słuchają. Jest więc nierozsądna i szkodliwa moralnie. To w ten sposób cnotliwa i nieco mizoginiczna powieść Tołstoja kompromituje sonatę w zakazanych miłościach... Proudhon, umysł poważny i moralista przez inklinację, oskarża również zwyrodnienie adwokatów Sztuki dla Sztuki i estetyki Gry. Niestety! Zaciekłość przeciw pokusie jest nie mniej podejrzana niż sama pokusa... Purytański uraz do muzyki, prześladowanie przyjemności, nienawiść do aprobaty i uwodzenia, obsesja antyhedonistyczna w końcu są kompleksami jak mizoginia, która jest kompleksem samym w sobie! W tych warunkach dochodzimy do zadania sobie pytania, czy muzyka nie ma raczej jakiejś funkcji etycznej, znaczenia metafizycznego. Od wieków człowiek zainteresowany alegorią poszukiwał znaczenia muzyki gdzie indziej niż w fenomenie brzmieniowym: „ἁρμονία ἀφανής φανερῆς κρείττων”⁵... Jest w niej bowiem jakaś niewidoczna i niesłyszalna harmonia, nad-odczuwalna,

³ Pełny polski tytuł: *Legenda o niewidzialnym grodzie Kiteziu i dziewicy Fiewonii*, przy czym w literaturze można się spotkać z odmiennym zapisem nazwy tego legendarnego grodu: Kierżeniec – przyp. tłum.

⁴ Jest to trzeci podrozdział pierwszego rozdziału zatytułowanego „L'«éthique» et la «métaphysique» de la musique” („Etyka” i „metafizyka” muzyki), s. 20–25.

⁵ „Harmonia niewidzialna od widzialnej lepsza” (Heraklit, Fragment 54) – przyp. tłum.

nad-słyszalna, prawdziwy „klucz do śpiewów”; dla Klemensa z Aleksandrii i Świętego Augustyna, i dla angielskiego mistyka Richarda Rolle’a śpiew percypowalny dla cielesnych uszu stanowi ezoteryczne opakowanie niewypowiedzianego i ocala melodię niebiańską. Plotyn mówi, że muzykę odczuwalną stwarza muzyka poprzedzająca odczuwanie⁶. Muzyka jest z innego świata... Harmonia, jeśli wierzyć Fabre’owi d’Olivet, nie jest w instrumencie ani w zjawiskach fizycznych. Toteż Fabre d’Olivet interesował się zarazem arytmologią pitagorejską, językiem hebrajskim i przestrzenią muzykologii, muzyką filozoficzną, która transmutowałaby dusze. Richard Rolle i Antoine de Rojas słyszeli muzykę aniołów... Bez wątpienia koncerty naszych orkiestr są słabą namiastką koncertów niebiańskich! W ten oto sposób niewidzialne Miasto u Rimskiego-Korsakowa sublimuje znaczenie ezoterycznego Kiteziu. Jednakże dzwonki i hymny radości, które rezonują w niewidzialnym Kiteziu wibrują materialnie dla ludzi na ziemi; miasto jest niewidoczne, ale jego wysublimowane muzyki nie są niesłyszalne, Rimski-Korsakow bowiem jest w końcu muzykiem, a nie neoplatoniskim mistykiem. To metafizyk, a nie muzyk deprecjonuje harmonię fizyczną na rzecz paradygmatów transcendentalnych i muzyk nadprzyrodzonych. I Rolland-Manuel, sam muzyk, jeśli myśli, że muzyka „stanowi echo porządku świata”, wierzy również w jej autonomię. Odszyfrować we wrażliwym, nie wiem jaką zaszyfrowaną wiadomość, wysłyszeć w kantycie i za nią coś innego, dostrzegać w śpiewach aluzję do innej rzeczy, interpretować usłyszana rzecz jako alegorię nieprawdopodobnego i tajemnego znaczenia – są to właśnie cechy stałe wszystkich hermeneutyk, a te aplikują się najpierw do interpretacji językowej: kto czyta między wierszami lub ufa, że rozumie w pół słowa, nosi się również z zamiarem zgłębienia ukrytych myśli i ukrytych motywów. Alcybiades, porównując Sokratesa do flecisty, który bez fletu czy syrnixu *ἀνεὺ ὀργάνων ψιλοῖς λόγοις*⁷ wywoływał u słuchaczy trans korybantów, traktował wielkiego ironistę jak sylena, to znaczy jako maskę, za którą ukryte są postacie boskie. Wszelako słowa, same sobie już coś znaczą: ich naturalne preferencje,

⁶ *Enneady* V 8, 1.

⁷ „Słowa bez akompaniamentu muzyki” (Platon, *Uczta* 215a-b) – przyp. tłum.

ich tradycje opierają się na arbitralności i ograniczają naszą wolność interpretacji; język hermeneutyka, który mówi zawołowanymi słowami, ma już jakieś dosłowne znaczenie... Ale muzyka? bezpośrednio i w niej samej muzyka nie znaczy nic, chyba że przez asocjacje lub konwencję; muzyka nie znaczy nic, znaczy więc wszystko... Można nakazać nutom mówić co się chce, użyć im dowolnych możliwości anagogenicznych: one nie zaprotestują! Człowiek jest o tyle bardziej kuszony próbą przypisania dyskursowi muzycznemu znaczenia metafizycznego, że muzyka, nie wyjaśniając żadnego komunikowalnego sensu, poddaje się z zadowoloną uległością najbardziej kompleksowej i najbardziej dialektycznej interpretacji; skłania się tym bardziej do przyznania jej wymiaru głębi, której jest, być może, bardziej powierzchowną manifestacją. Muzyka jest winna wszystkiemu! Tu wszystko jest prawdopodobne, ideologie najbardziej fantastyczne, najbardziej nieprzeniknione hermeneutyki... Kto nam kiedykolwiek zaprzeczy? Muzyka „tworzy świat”, mówi wielki rosyjski poeta Aleksander Błok: ona jest w ciele duchowym lub w płynnej myśli... Jest prawdą, że Błok jest sam w sobie poetą, i że poeci mają prawo mówić wszystko! Często krytykowano „metafizykę muzyki” Schopenhauera, ryzykując czasami zignorowanie intuicji oryginalnych i głębokich. Trzeba tu powiedzieć, że cała *meta-muzyka* zbeletryzowana w ten sposób jest arbitralna i metaforyczna. Arbitralna najpierw, ponieważ nie widzi się, co usprawiedliwia uprzywilejowany awans czyniący wszechświat akustyczny przedmiotem. Dlaczego ze wszystkich zmysłów jedynie słuch miałby ten przywilej otwierania nam dostępu do rzeczy samych w sobie i rozsadzania w ten sposób sufitu naszej skończoności? Zgodnie z jakim monopolem niektóre odczucia, zwane audytywnymi, byłyby jedynymi zdolnymi przebić się do świata noumenu? Czy trzeba to rozróżniać jak niegdyś jakości pierwotne i wtórne? I dlaczego, proszę was, krytycyzm, który nas zatrzymuje między fenomenami, miałby ulegać zawieszeniu na korzyść samych wrażeń brzmieniowych, podległych, jednakże bardziej niż inne, kształtowaniu przez czas? Zrozumiałoby się to ufaworyzowanie, gdyby czas był istotą bytu i realnością rzeczywistości. To jest to, co mówi Bergson, ale nie to, co mówi Schopenhauer; co więcej, nawet w tym przypadku człowiek, byt w pełni stający się, nie miałby

potrzeby posiadania muzyki do wejścia „in medias res”; byt czasowy pływałby w noumenach jak ryba w wodzie. Czy wystarczy, z drugiej strony, że porządek percepcji muzycznych będzie regulować sztuka, żeby zyskały one znaczenie ontologiczne? W tym przypadku ponownie nie widać, dlaczego metafizyka poezji nie miałaby cieszyć się tym samym uprzywilejowaniem co metafizyka muzyki ani dlaczego pretensje poetów metafizycznych nie byłyby równie usprawiedliwione co marzenia metafizyków o muzyce i muzykach. Do obrony zostaje na koniec „realizm” muzyczny w przestrzeni przywileju muzyki więcej-niż-fenomenalnej, bezpośredniego uprzedmiotowienia „woli”, której rozwinięcie rekapitulowałyby jej pełne cierpienia awatary.

Skądinąd metafizyka muzyki zbudowana jest z doskonałym wzmocnieniem analogii i transpozycji metafizycznych: korespondencja między dyskursem muzycznym i subiektywnym życiem, korespondencja między przypuszczalnymi strukturami Bytu i dyskursem muzycznym, korespondencja między strukturami Bytu i subiektywnym życiem za pośrednictwem dyskursu muzycznego. Oto pierwsza analogia: biegunowość dur i moll koresponduje z biegunowością dwóch wielkich etosów subiektywnego nastroju, pogody ducha i depresji; dysonans prowadzący w stronę konsonansu przez kadencję i appoggiatury, konsonans od nowa poturbowany przez dysonans alegoryzując niepokój ludzki i ludzkie pragnienie, które oscylują w nieskończoność między pragnieniem i brakiem. W ten sposób filozofia muzyki redukuje się częściowo do psychologii metaforycznej pragnienia. Następnie nałożenie się śpiewu i akompaniamentu basowego, melodii i harmonii odpowiada kosmologicznej skali bytów ze świadomością w najwyższym punkcie i materią nieożywioną na dole. W ten sposób muzyka staje się psychologią, ale Schopenhauer nie popada w psychologizm, ponieważ muzyka stała się jednak metafizyczna, jak metafizyka stała się w pewnym sensie muzyczna. Koniec końców dramat psychiczny jednostki rekapitułuje odyseję specyficznej woli, chyba że odyseja metafizyczna nie będzie sama w sobie rozbudową dramatu psychicznego i serii uprzywilejowanych stanów duszy. Transpozycja graficzna i przestrzenna sukcesji brzmieniowej⁸ bardzo ułatwia to

⁸ Zob. ważną pracę Gisèle Brelet *Le Temps musical*, PUF, Paris 1949, t. 1.

rozszerzenie: linia melodyczna wznosi się i opada... na papierze nutowym, ale nie w świecie brzmieniowym, który nie ma ani góry, ani dołu; pięciolinia projektuje w przestrzeni w ten sposób rozróżnienie niskiego i wysokiego rejestru, basu i sopranu; głosów symultanicznych i polifonii uchodzącej za „wyższą” lub „niższą” na obraz zestawionych przez geologa warstw – to samo dotyczy „rozwarstwienia” świadomości. Sam świat muzyki nad-odczuwalnej, zgodnie z jakąś podwójną iluzją, kończy, pojawiając się jako usytuowany „powyżej” najwyższych rejestrów muzyki słyszalnej; to, co ultrafizyczne i metamuzyczne, otrzymuje więc naiwne znaczenie topograficzne. Bergson definitywnie obalił mity wizualne i metafory, które przyznają czasowości trzy wymiary wszechświata widzialnego i kinetycznego. To jest jednakże tłumaczenie trwania w kategorii objętości, która oddaje tak iluzoryczne spekulacje względem transcendencji muzycznej. Przestrzeń i czas nie są bardziej symetryczne względem siebie nawzajem niż w czasie samym w sobie przeszłość i przyszłość: ta cecha absolutnie nieprzystająca do czasowości muzycznej sprawia, że cała filozofia architektoniczna dźwiga na sobie zamek z chmur i iluzji. „Metafizyka muzyki”, jak magia czy arytmologia, traci z pola widzenia funkcję metafor i relatywność symboliki symboli. Sonata *jest jak* streszczenie losów człowieka ograniczonych śmiercią i narodzinami – ale nie jest *sama* tym losem. *Allegro maestoso* i *Adagio*, którymi Schopenhauer próbował napisać psychologię metafizyczną, są jak stylizacja dwójki tempa czasu przeżytego, ale nie są same w sobie tym czasem. Sonata, symfonia, kwartet smyczkowy skądinąd są jak rekapitulacja w trzydzieści minut przeznaczenia metafizycznego i noumenalnego woli, ale same w sobie nie są w żaden sposób tym przeznaczeniem! Chodzi o uzgodnienie znaczenia czasownika Być i przysłówka Jak; i podobnie jak sofizmaty i kalambury prześlizgują się bez uprzedzenia, to znaczy skrywając nieciągłość, od jednostronnej atrybucji do tożsamości ontologicznej, tak analogie metafizyczno-metaforyczne prześlizgują się ukradkiem od znaczenia figuracyjnego do znaczenia własnego i dosłownego; w ten sposób uogólnienia antropomorficzne i antropozoficzne lekkomyślnie ignorują przymierze obrazów i biorą porównania za walutę: to jest byt-sam-w-sobie, który wznosi się i opada po pięciu kreskach pięciolinii; to jest ontologiczne zło

istnienia, a nie tylko pesymizm Czajkowskiego, który wyraża się w tonacji e-moll; bardziej ogólnie mikrokosmos muzyczny reprodukuje w miniaturze hierarchie kosmosu. I nie wystarczy powiedzieć, że dyskurs muzyczny „gra” zmienne koleje losu woli, jeśli czyni to, żeby przypisać tym korespondencjom walor magiczny. Zapewne, udogodnienia praktyczne narzucają nam język metafor wizualnych, a sam Bergson nie waha się rozróżniać ja „powierzchniowego” i ja „głębokiego”; ale sama świadomość, że sposób mówienia jest prostą manierą mówienia, może nas utrzymać w mocy prawdy. Metafizyka muzyki, która pretenduje do przekazywania nam przesłania z innego świata, dubluje więc akcję inkantacyjną zaklęcia nad zaklinanym przez nielegalny transfer z tego do tamtego świata, prolonguje kuglarstwo szalbierstwem i w konsekwencji jest podwójnie nielegalna. Skonkludujmy, że muzyka nie jest ponad prawem ani nie jest zwolniona od ograniczeń i służebności nieodłącznej kondycji ludzkiej i że jeśli etyka muzyki jest mirażem werbalnym, to metafizyka muzyki jest bliska figury retorycznej.

Miraż ekspresji⁹

Niezdolna, w dosłownym znaczeniu, powodować rozwój, muzyka jest ponadto, mimo pozorów, niezdolna wyrażać. Tu ponownie zwodzą nas przesady ekspresjonistyczne: muzyka ma być, jak każdy inny język, nosicielką sensu i instrumentem komunikacji... Lub raczej wyrażać idee, sugerować uczucia albo opisywać pejzaże i rzeczy, opowiadać zdarzenia. Powiedzcie to kwiatami, powiedzcie to piosenkami! lub powiedzcie to w esperanto. Istnieje bowiem jakiś „język muzyczny” w tym samym znaczeniu, w jakim istnieją język kwiatów i setka innych języków szyfrów lub systemów znaków; i byłyby tam też rzeczy, których nie możemy wypowiedzieć inaczej niż śpiewając lub deklamując wiersz... Tak samo jak organista, żeby wyrazić siebie, posługuje się swoim organami, a skrzypek skrzypcami, tak samo sens,

⁹ Tekst ten stanowi podrozdział drugi rozdziału 2 „L'«espressivo» inexpressif” („Espressivo” nieekspresywne), s. 36–40.

żeby się zmanifestować, używałby różnych alfabetów lub dialektów, a pośród nich języka muzycznego. Środek ekspresji nazywany muzyką pozostaje w służbie instrumentalisty zwanego „myśl”, zupełnie jak same instrumenty muzyczne są do dyspozycji muzyka; intencja znacząca jest więc, z pewnymi zastrzeżeniami, instrumentalistą wszystkich instrumentalistów. Ten ekspresjonizm instrumentalny i „uten-sylny” zakłada obecność oraz hegemonię intelektu-pilota, to znaczy części logistycznej lub wiodącej naszej duszy: trzeba pojąć, zanim się powie, tak jak trzeba deliberować przed podjęciem decyzji, zaś znaki są zawsze podrzędne. Z drugiej strony, jeśli muzyka jest prostym językiem, sens preegzystowałby w prawie tego języka, który drugoplanowo go wyraża: przed muzyką brzmiącą, fenomenem akustycznym i odczuwalnym uchem ludzkim istniałaby więc muzyka nad-zmysłowa lub nad-słyszalna, coś jak muzyka w bólu, muzyka wcześniejsza nie tylko od instrumentów zdolnych do jej wykonania, lecz także od twórcy zdolnego ją skomponować. Muzyka wcześniejsza od pierwszej brzmiącej piszczałki, od pierwszej wibrującej struny, w sumie muzyka wolna, do śpiewania lub nie do śpiewania; przed fenomenem fizycznym byłaby więc muzyka metafizyczna. Niech to będzie meta-muzyka lub ultra-muzyka, muzyka doskonale niema i obojętna wobec wszelkiej zdeterminowanej ekspresji. W końcu muzyka wyrażona byłaby dla tej muzyki samej w sobie raczej przeszkodą i zubożeniem niż prawdziwym środkiem ekspresji. „Omnis determinatio est negatio”¹⁰: flet, który kanalizuje, żeby zabrznieć: „boski i pogodny sztuczny oddech”, ogranicza w sumie muzykę nieskończoną; i tak samo, prowadząc go audytywnie, uzyskuje się falę brzmieniową, którą instrument wyemitował, co ogranicza muzykę nieaudialną, aby umożliwić w ten sposób jej zmysłową percepcję. W tych warunkach dochodzimy do pytania, czy nasze uszy, w końcu narząd słuchu, nie są raczej przyczyną naszej głuchoty: ucho umieszcza nas w komunikacji ze światem brzmieniowym, czy odgradza nas od muzyki aniołów? Pozwala nam słyszeć muzykę zmysłową, czy przeszkadza nam uchwycić muzykę pojmowalną umysłowo? Organ staje się ekranem, dobrym przewodnikiem zmienionym w środek przechwytywania, pozytyw obracający

¹⁰ „Wszelkie ograniczenie jest zaprzeczeniem” (Spinoza, *Etyka*) – przyp. tłum.

się w negatyw; te paradoksy trzymają się prawdziwie ekspresjonistycznej perwersji relacji między sensem i znakiem.

Czy transcendencja, której użyczamy intencji, nie przypomina trochę za bardzo motywacji ideologicznej i użytecznych lub racjonalnych konwenansów wspólnego sensu? Człowiek posługuje się śpiewem, nie chce, by śpiew posługiwał się człowiekiem... Idea muzyczna jest niezależna od tego czy innego instrumentu, to znaczy od zdeterminowanego sposobu ekspresji: głosu ludzkiego, fortepianu, organów czy orkiestry – ale nie od całej ekspresji brzmieniowej w ogólności. Zapewne, może przejść przez transkrypcję, z jednego instrumentu na drugi bez nieuchronnej zmiany charakteru; a wiadomo, jak łatwo Ravel i sam Liszt, wirtuoz parafrazy i „rearanżacji”, dopuszczali sukcesywne wersje jednego dzieła. Z drugiej strony, jeśli większość muzyków, jak na przykład Strawiński¹¹, komponuje przy fortepianie, „w bezpośrednim kontakcie z materią brzmieniową”, to inni komponują bez instrumentu, w pewien sposób abstrakcyjnie... Jednakże idea muzyki absolutnie milczącej, niewyrażonej, bezcielesnej, sięga granicy pojęciowej abstrakcji. Nieokreśloność odgłosów niewidzialnego Kitezia zaczyna istnieć muzycznie jedynie dzięki dobroczynnej bliskości oboju i skrzypiec. Zwłaszcza wyobrażać sobie kompozytora niezależnego od ekspresji, w analogii do instrumentalisty rozporządzającego suwerennie swoimi grammi, swoimi klawiaturami i swoim pedałem, to źle zrozumieć wpływ narzędzia na robotnika i to, co moglibyśmy nazwać rykoszetem. Akt muzyczny, jak kreacja poetycka, umożliwia w każdym momencie paradoks etiologii bilateralnej i dwuznacznej: czy Bergson, mówiąc o akcie wolnym¹², nie wydobyl na jaw tego amfibolicznego charakteru przyczynowości? W pewnej mierze fizjologiczna teoria emocji przyzwyczaiła nas do tego samego odwrócenia. Brak przyczyny nie jest nigdy przyczyną absolutną, w sensie jednostronnym i jednoznacznym, gdzie pierwszy poruszyciel Arystotelesa wyłącznie porusza, gdzie akt czysty jest wyłącznie sprawczością, gdzie *causa sui* mistyków, na mocy własnej

¹¹ I. Strawiński, *Chroniques de ma vie*, Denoël, Paris 1935, t. 1, s. 14.

¹² H. Bergson, *O bezpośrednich danych świadomości*, przeł. K. Bobrowska, Vis-à-Vis/Etiuda, Warszawa 2016, s. 14.

zasady samoistnego bytu, jest tylko skutkiem samej siebie: ponieważ nie ma tu na ziemi wolnego działania; żadna przyczyna nie jest całkowicie przyczyną ani żaden skutek nie jest całkowicie skutkiem, ale wszelka przyczyna jest w tym samym czasie i w pewnej mierze skutkiem własnego skutku, a wszelki skutek jest w pewnym stopniu przyczyną swojej przyczyny... w ten sam sposób cały poruszyciel, w tym świecie relatywnym, jest do pewnego stopnia poruszycielem napędzanym silnikiem, a cała sprawczość do pewnego punktu bytem, który podlega działaniu. Akt poetycki nie jest relacją jednostronną ani nieodwracalnym i obustronnym podporządkowaniem, ale wspólnotą korelacji: w tym akcie przyczynowość spadkowa i jej reperkusja, ekspresja i przeciw-ekspresja, fala bezpośrednia lub odprowadzająca czy fala indukowana nakładają się i interferują. Materia brzmieniowa nie jest więc czysto i prosto na holu umysłu i do dyspozycji naszych kaprysów, ale jest ona oporna i odrzuca czasami prowadzenie nas tam, dokąd chcielibyśmy pójść; lepiej jeszcze: ten instrument, który jest tak często przeszkodą, prowadzi nas gdzie indziej, w stronę nieoczekiwanego piękna. I jak kość słoniowa klawiszy ma w sobie dla improwizatora pewne właściwości inspirujące, tak język muzyczny w ogólności sugeruje nam z kolei sens, w którym nasz zamiar nie byłby wyraźnie zakomunikowany. Daleki od bycia zarządzanym zgodnie z naszymi pragnieniami, ten sługa intencji wykorzystuje własnego pana. Materia nie jest ani posłusznym instrumentem, ani czystą przeszkodą. Tę przyczynowość w kręgu, gdzie i znak, i sens są jednocześnie skutkiem i przyczyną, improwizacja wykazuje doświadczalnie i przez fakt sam w sobie, tak jak Achilles¹³, który udowadnia prawdopodobieństwo ruchu, ruszając i goniąc żółwia, nie zwraca uwagi na sofizmaty i wypędza paraliżujące aporie Zenona z Elei. Arystoteles, zaprzeczając jednocześnie wyższości nauczania nad praktyką i wyższości praktyki nad nauczaniem¹⁴, konkludował, że czynienie i uczenie się są równoczesne, ponieważ jeśli μαθόντας

¹³ H. Bergson, *Dwa źródła moralności i religii*, przeł. P. Kostyło, K. Skorulski, Homoini, Kraków 2007, s. 60.

¹⁴ *Etyka nikomachejska* II 1. Zob. Alain, *Préliminaires à l'Esthétique*, Gallimard, Paris 1932, s. 164.

ποιεῖν¹⁵ jest przesądem intelektualizmu, wówczas ποιήσαντας μανθάνειν¹⁶ jest absurdem; prawdą jest synchroniczność ποιουντας μανθάνειν¹⁷ lub μανθάνοντας ποιεῖν¹⁸: człowiek staje się kitarystą, *grając* na gitarze, tak jak *deliberuje się*, *wybierając* lub jak *myśli się*, *mówiąc*. I chce się, ucząc się *chcieć!* Alain też mówił: „uczmy się, próbując, a nie myśląc, że próbujemy”. I tak samo poeta tworzy swój wiersz nie przed napisaniem go, ale pisząc go: żadna bowiem próżnia nie oddziela w poezji spekulacji i działania, żaden dystans, żaden interwał! Żeby tworzyć, trzeba tworzyć; i to błędne koło, godne bez wątpienia pana de la Palisse, znaczy nie tylko, że kreacja zaczyna się zawsze przez siebie samą, lecz również, że nie ma żadnej recepty na naukę tworzenia. Twórca ustanawia istotę razem z istnieniem, prawdopodobieństwo w tym samym czasie co realność.

Impresjonizm¹⁹

Sens w muzyce dla kompozytora formuje się w miarę postępu tworzenia, dla wykonawcy i odbiorcy w czasie wykonania: tu i tam emanuje on, „tworząc-się”, to znaczy dzieło powstaje *w trakcie* ewoluowania w czasie. Śpiew lepiej jeszcze niż muzyka instrumentalna przejawia ścisłą interakcję sensu i czynu – ponieważ głos ludzki jest instrumentem naturalnym tylko przez sposób mówienia, jak narząd jest narzędziem naturalnym i narzędziem organu sztucznego jedynie przez metaforę. Śpiew jest bezpośrednim i mimowolnym przedłużeniem intencji, jednocześnie ekspresywny i konstytutywny dla niej: człowiek, który śpiewa, wyraża siebie od razu na zasadzie eferentnej spontaniczności wykluczającej jakąkolwiek użyteczność i jakiegokolwiek racjonalne stwierdzenia. Czy muzyka, jeśli nie wyraża idei, jest językiem uczuć i pasji? Czy bardziej niż proza i poezja jest środkiem przekazywania nam zwierzeń i wyznań²⁰ o intymności afektywnej

¹⁵ „czynić uczniów” – przyp. tłum.

¹⁶ „czyniący uczniów” – przyp. tłum.

¹⁷ „czynić uczonym” – przyp. tłum.

¹⁸ „uczyniony uczonym” – przyp. tłum.

¹⁹ Jest to podrozdział trzeci rozdziału 2 „L’«espressivo» inexpressif”, s. 41–43.

²⁰ P. Czajkowski, *Aveu passionné*, 1892.

twórcy? Taka była koncepcja romantyczna, przynajmniej ta, którą uprawiali sami romantycy, kiedy po fakcie interpretowali dla publiczności genezę swoich dzieł. Intencja wyraża zwierzenie. Czy było ono obecne w momencie tworzenia? Można w to wątpić. Paul Dukas²¹ mówi o degeneracji, która od XIX wieku czyni z muzyki transpozycję tragedii psychologicznych. A bardziej ogólnie muzycy XX wieku, ochoczo niesprawiedliwi dla romantycznego *espressivo*, kpią do woli z uprzedzenia do jednoznacznej ekspresji. „Ekspresja – pisał Strawiński²² – nigdy nie była immanentną cechą muzyki”. Takie jest również zdanie Rolanda-Manuela. Tak czy inaczej antyromantyzm zareagował pod dwiema odrębnymi postaciami przeciw furii ekspresjonizmu: nazwijmy impresjonizmem pierwszą z tych reakcji, a poszukiwaniem nie-ekspresywności drugą. Po pierwsze, impresjonizm malarski może służyć za pochodną ekspresji humoralnej; impresja, która jest zmysłowa, ale obiektywna, odciąża ekspresję, która jest ekshibicjonistyczna i subiektywna; impresja, która jest dośrodkowa, obniża temperaturę patetyczną duszy i łagodzi uzewnętrznienie przez wolę oderwania się. Nasza introwertyczna świadomość wyzwala się dzięki impresji atmosferycznej. Muzyka intensywna, która odpowiada świadomości nieszczęśliwej, pozna odprężenie świeżego powietrza i pełnego nieba. Bartók tytułuje *Im Freien, Pod gołym niebem* zbiór pięciu utworów, gdzie odgłosom nocy odpowiadają piszczałki, tamburyny i wioskowe dudy... Monsieur Croche, antydyletant²³, upomina się o muzykę, która grałaby i unosiła się „nad szczytami drzew w świetle wolnego powietrza”, życzenie to spełnione zostało u Bartoka i u impresjonistów. Inaczej mówiąc, jednym ze środków, które ma człowiek do nie-opowiadania siebie, jest mówić nam o wzgórzach Anacapri, o wietrze w dolinie lub o dzwonach za pomocą liści. Narrator bardziej niż

²¹ P. Dukas, *Écrits sur la musique*, SAEP, Paris 1948, s. 542.

²² I. Strawiński, *Chroniques de ma vie* I, s. 116 (i 158). Zob. *idem*, *Chroniques de ma vie* II, s. 160–161. *Idem*, *Poétique musicale*, J-B Janin, Paris 1945, s. 116. Roland-Manuel, *Sonate que me veux-tu ?*, Mermod, Lausanne 1957. Zob. Alain, *op. cit.*, s. 230. Jedynie Paul Dukas mówił czasem coś przeciwnego (*op. cit.*, s. 123).

²³ C. Debussy, *Monsieur Croche antidilettante* X; B. Bartók, *En plein air*, 1926. [W przekładzie na język polski pism krytycznych Claude'a Debussy'ego zachowano oryginalną wersję jego pseudonimu – Monsieur Croche, choć można by to przetłumaczyć, zachowując urok i humor francuskiego pierwowzoru, jako Pan Ósemka (przyp. tłum.).]

impresjonista, ale obiektywny, jednak równy Debussy'emu, Rimski-Korsakow jest zbyt zajęty opowiadaniem przygód Sadko, cudów Cara Sułtana i cudownych cudowności Szeherazady, żeby nam powierzyć intermitencje swojego serca: zwierzenia nie są jego siłą! Wysoka wrażliwość neutralizuje w pewnej mierze żarliwy sentymentalizm... Te wrażenia są ulotne, tak przejściowe jak dwadzieścia ulotnych nastrojów zebranych przez Prokofiewa w zbiorze *Mimoliotnosti*. „Widzę umykające w każdej sekundzie – pisał rosyjski poeta Konstantin Balmont – światy wypełnione grammi zmiennymi i opalizującymi”. Jedyna intencja, aby ułożyć naprzemiennie te *humory*, implikuje już dawkę niedostrzegalnego *nastroju*: jeśli bowiem jest jeden nastrój, to są liczne nastroje, są niezliczone nastroje, które sobie zaprzeczają, jeden drugiemu; śmiech znika jak słońce chwilowego przejaśnienia i następują po nim łzy: łzy i śmiech są więc prostymi epizodami żalosego życia. I podobnie świadomość, która przeglądając paradę sprzecznych wrażeń z podróży, odkrywa jednocześnie początek i koniec każdego wrażenia dziennego i przekracza w ten sposób gwałtowną wieczność uczucia. Czy uczucie, stan chroniczny, nie zakłada trwałości, opóźnienia i powolnej impregnacji całej świadomości? To prawda, że *appassionato*, które implikuje patetyczne sonaty i symfonie, implikuje również niestabilność nastrojów, ale nastroje w humoresce sentymentalnej wierzą w swoją wieczność i absolutność, zamiast rozpoznać się jako prowizoryczne w humoreskach humorystycznych. *Preludia* Debussy'ego nie zostawiają życiu uczuciowemu czasu na ociąganie się; i tak samo w miniaturowych obrazach Federica Mompou, w *Rikadla* Janáčka, jak i w *Pribaoutki* czy *Berceuse du Chant* Strawińskiego, w *Sports et divertissements* Erika Satie, brachylogia znaczy obawę nacisku i troskę, żeby nigdy nie naciskać. „Moment muzyczny” u Debussy'ego stał się *chwilą* muzyczną. „Impresjonizm” bowiem jest już sam w sobie skromnością *appassionato*.

Wyrażać niewyraźne w nieskończoność²⁴

Muzyka nie jest więc ani „językiem”, ani instrumentem komunikowania konceptów, ani środkiem utylitarnej ekspresji (ponieważ

²⁴ Jest to dziesiąty podrozdział rozdziału 2 „L'«espressivo» inexpressif”, s. 76–78.

śpiew nigdy nie jest obowiązkowy); a jednak muzyka nie jest czysto i prosto nieekspresywna; a jednak *Espressivo* nie jest grzechem! Pan Robert Siohan, krytykując współczesny atonalizm i atematyzm, pokazuje, że muzyki nie można pojąć bez „intencji”: czy jest, czy nie jest reprezentująca, *ruch* i *jakość* pozostają jedyną gwarancją ludzkiej relacji między muzyką a słuchaczem²⁵. A Roland-Manuel, który rehabilituje poglądy Guy de Chabanona, odnajduje w muzyce „ars bene movendi”²⁶ niezależną od wszelkiego konceptu: muzyka jest poruszająca tylko dlatego, że się porusza²⁷... Muzyka zapożycza się chętnie, melodią w muzycznym tłumaczeniu wiersza, operą w komentarzu lirycznym akcji dramatycznej; w poemacie symfonicznym, w muzyce sakralnej i w muzyce programowej chętnie ilustruje legendę, akcję liturgiczną lub historyczną. Czy muzyka „nieczysta” jest mniej muzyczna niż muzyka czysta? Faktycznie, muzyka „ekspresywna” jest muzyczna tylko w stopniu, w jakim nie jest nigdy ekspresją jednoznaczną i niedwuznaczną jakiegoś sensu. Rozróżnijmy tu przypadek ekspresji właściwej i tej z interpretacji: ten sam tekst poddaje się nieskończoności muzyk kompletnie nieprzewidywalnych; ta sama muzyka odsyła do nieskończoności możliwych tekstów. Jest niemożliwe wobec danego wiersza przewidzieć melodię, jaką twórca z niego zaczerpnie, ponieważ taki jest sekret genialnej wolności, sekret jeszcze o wiele bardziej tajemniczy niż nowość mającego nadejść czasu: równie dobrze można przewidzieć Finał, który Borodin mógłby napisać, gdyby dokończył swoją trzecią symfonię! a jednak domyślamy się, że ten Finał, gdyby został napisany, byłby jednocześnie absolutnie Borodinowski i absolutnie inny od wszystkiego, co sobie wyobrażamy, niemożliwe antycypować i jeszcze połączyć to z geniuszem Borodina przez rodzaj konieczności organicznej. Ale nie jest mniej niemożliwe, wychodząc od muzyki już napisanej, zrekonstruować tekst lub przewidzieć pre-tekst, który dał mu narodzić się, ponieważ byłoby to niewykonalne! Muzyka jest językiem ogólnym, a ta ogólność wyodrębnia się tu przez to, co już wiemy

²⁵ R. Siohan, *Horizons sonore*, Flammarion, Paris 1956.

²⁶ „sztuka dobrego poruszania się” – przyp. tłum.

²⁷ *Sonate, que me veux-tu?* II.

o przedmiocie i autorze. Odgadnąć muzykę, wychodząc od tekstu, to postawić się na skrzyżowaniu dróg niezliczonych możliwości lub: jak Fauré i Novak wychodzący od tego samego tekstu Verlaine'a *La lune blanche*²⁸, jak Lalo i Liszt wychodzący od tej samej „Gitary” Victora Hugo²⁹, jak Bałakiriew, Rimski-Korsakow i Rachmaninow wychodzący od tego samego wiersza Puszkina³⁰ mogli dojść do wersji tak różnych? Odgadnąć tekst przez muzykę to zadać sobie łamigłówkę, w której są tylko nieznane, i poszukiwać nieskończenie w oczekiwaniu cudownego przypadku: ponieważ w żadnym przypadku interpretacja nie przebiega przez odwrotność drogi tworzenia, nie pnie się całkiem prosto w górę (chyba że zna z góry rozwiązanie) do pierwotnej intuicji. Faktycznie niewyraźne odcienie dyspozycji, stany ducha i uczucia są w tworzeniu, równie niezliczone jak same muzyki, którym mogą dać życie; jak interpretator po powrocie ma wybierać w nieskończoność te odcienie jakościowe i trafić dokładnie na specyficzny obraz lub na niewysłowioną intuicję, która sprowokowała taką czy inną muzykę? Z obu stron rozciągają się przed nami nieskończoność, możliwość, nieokreśloność, a umysł gubi się w nierozzerwalnym splocie rozwidlonych rozwidleń, w labiryncie sieci rozgałęzionych skrzyżowań i skrzyżowań tych skrzyżowań. Nie ma już prostych danych, jest tylko złożona komplikacja w nieskończoność. Czyż niejednoznaczność nieskończona nie jest naturalnym prawem muzyki? Wezwijmy niewyraźne *Espressivo* pierwszej z tych niejednoznaczności.

Niewysłowione i niewypowiedziane. Sens sensu³¹

Maska nieekspresywna, jaką muzyka chętnie dziś nakłada, przykrywa więc bez wątpienia cel: *wyrażać niewyraźne w nieskończoność*.

²⁸ V. Novak, *Noční nálady*, op. 39, nr 5. Fauré, *La bonne chanson*, op. 61 nr 3.

²⁹ Lalo, *Mélodies* nr 1; Liszt I, nr 17.

³⁰ Bałakiriew, *Chanson géorgienne*; Rimski-Korsakow op. 51, nr 2; Rachmaninow op. 4, nr 4.

³¹ Tekst ten to dwunasty, ostatni podrozdział rozdziału 2 „L'«espressivo» inexpressif”, s. 86–90.

Muzyka, mawiał Debussy³², jest stworzona dla niewyraźnego. Doprecyzujemy wszelako: tajemnica, jaką muzyka nam przekazuje, nie jest wyjaławiającym niewyraźnym śmierci, ale niewyraźnym płodności życia, wolności i miłości; krócej: tajemnica muzyczna nie jest *niewysłownym*, ale *niewypowiedzianym*. To czarna noc śmierci jest niewysłowna, ponieważ jest nieprzeniknionym mrokiem i pozbawionym nadziei nie-bytem i ponieważ nieprzekraczalny mur oddziela nas od jej tajemnicy: pod tym względem niewysłowne jest to, co nie ma absolutnie nic do powiedzenia i co czyni człowieka niemy, przytłaczając jego rozum i paraliżując jego dyskurs. A niewypowiedziane, kompletnie na odwrót, jest niewyraźne, ponieważ jest nad nim nieskończoność bez kresu, niemożliwa do wypowiedzenia: taka jest niepojęta tajemnica Boga, taka jest niewyczerpana tajemnica miłości, która jest tajemnicą poetycką w najwyższym stopniu. Jeśli niewysłowne, zamrażając całą poezję, przypomina hipnotyzujący czar, niewypowiedziane dzięki swoim właściwościom użyźniającym i inspirującym działa raczej jak oczarowanie i różni się od niewysłownego tak bardzo jak oczarowanie od zaklęcia. Nawet jeśli powoduje to bezradność, jest ona jak zakłopotanie Sokratesa – owocną aporią. „Słowo nie wystarczy”, napisał gdzieś Janáček³³: gdzie brakuje słowa, zaczyna się muzyka, gdzie zatrzymują się słowa, człowiek może już tylko śpiewać. Heinrich Heine³⁴ także to mówił. Niewypowiedziane dodaje człowiekowi werwy. O niewypowiedzianym jest co mówić i śpiewać po wiek wieków... Któż może zaświadczyć w tej materii: wszystko zostało powiedziane? Nie, nikt nigdy nie skończy tego z urokiem, którego nie wyczerpią nieskończone słowa i niezliczone muzyki; tu jest jeszcze wiele do zrobienia, wiele do medytowania, wiele do powiedzenia – wiele do powiedzenia i w skrócie, i bez końca wszystko do powiedzenia! Z obietnicami zawartymi w niewypowiedzianym, co jest nadzieją ogromnej przyszłości, która jest nam dana. Zagłębialiśmy się bez końca w te transparentne głębie i w tę

³² Cytowane w: R. Siohan, *Possibilités et limites de l'abstraction musicale*, „Journal de Psychologie” 1959, s. 258; M. Emmanuel, *Pelléas et Mélisande de Claude Debussy*, Paul Mellollée, Paris 1926, s. 35.

³³ *Sur un sentier ombragé*, VI.

³⁴ Cytowany przez Czajkowskiego list do Nadieżdy von Meck o jego *IV Symfonii*.

radosną pełnię sensu, która, jeśli jest nieskończenie zrozumiała, to jest podobnie nieskończenie niejednoznaczna. Niewyraźalne-niewysłowione, będąc wyrażalnym w nieskończoność, jest więc nośnikiem „przesłania” dwuznacznego, a to przypomina w tym nie-wiem-co (*je-ne-sais-quoi*) Henri Bermonda. Czy negatywność niewysłowionego jest tak samo odległa od pozytywności niewypowiedzianego jak ślepa ciemność od transparentnej nocy lub niema cisza od ciszy milczącej? Albowiem to w odległym szmerze pianissim kielkuje muzyka. Sens sensu jest więc niewypowiedzianą prawdą. Jeśli sens sensu, kiedy chodzi o życie, jest nie-sensem, – ponieważ sens sensu życia nie jest inny niż zabójcza niedorzeczność, to znaczy śmierć, sens sensu, jaki muzyka uwalnia, jest tajemnicą pozytywności.

Niedomówienie, ekspresja globalna, sugestia retrospektywna są, jak widzimy, paradoksalnymi środkami bardziej efektywnego wyrażania. Muzyka nie znaczy nic, ale człowiek, który śpiewa, jest miejscem spotkania znaczeń. Muzyka jest systemem dwuznacznym *Espressiva*, które nie wyraża nic: przez opozycję do myśli uczciwej, szczerzej i poważnej, która z konieczności pojmuje lub wyraża jakąś ideę obecną i szczególną, to czy tamto, i w tej samej chwili, muzyka nie wie nic o wymogu nominalistycznym. Dlatego polifonia sama w sobie jest z definicji niejednoznaczna lub wieloznaczna, ponieważ prowadzi wiele zamysłów heterogenicznych i podpowierzchniowych jednocześnie. Słowa języka, niosąc sens, są naturalnie jednoznaczne, ale również niejednoznaczne: homonimia lub paronimia jest grą, w którą gra wirtuoz kalamburów z dźwiękami. Niejednoznaczność natomiast jest normalnym ustrojem prawnym języka, który niesie sens pośrednio i sugeruje bez dawania znaczenia. Paradoksalna wzajemność „bycia-w”, cud *inesse* przeciwieństwa w muzyce dokonuje się na każdym kroku... Jak świadomość z jej podświadomymi myślami i nieuświadomionymi intencjami muzyka ignoruje zasadę sprzeczności. Różne tematy *Pelasa* i *Melizandy* u Debussy'ego są przez rozbłyski prawie immanentne jeden w drugim i pozwalają wyrazić przecucia najbardziej subtelne: muzyka nie jest już zmuszona optować między sprzecznymi uczuciami, ale komponuje z nich mimo alternatywy unikalny nastrój, nastrój ambiwalentny i zawsze niezdefiniowany. Muzyka jest więc nieekspresywna nie dlatego, że nic nie wyraża, ale dlatego,

że nie wyraża tego czy innego pejzażu uprzywilejowanego, tej czy innej dekoracji z wyłączeniem wszystkich innych; muzyka jest nieekspresywna w tym, że implikuje niezliczone możliwości interpretacji, między którymi pozwala nam wybierać. Te możliwości się przenikają zamiast sobie wzajemnie zapobiegać, w przestrzeni, niezgłębione ciała zlokalizowane każde na swoim miejscu. Jako język niewypowiedzianie ogólny (jeśli rzeczywiście jest to „język”) muzyka naddaje się uważnie niezliczonym asocjacom. Roussel zatytułował *Évocations* trzy obrazy orkiestrowe zainspirowane Indianami: ale muzyka, w swoim amfibolu i w swoim samozadowoleniu najbardziej różnych interpretacji, przywołuje równie dobrze wszystko, co tylko zechcemy sobie wyobrazić. Czasami prowadzi nas, szepcząc coś, sugeruje nieznane miejsce, które wystarczająco przywołuje – *Le lac de Wallenstadt*, *La soirée dans Grenade*; podpowiada nam jakąś tajemniczą nazwę – *Canope*, która zachwyca wyobraźnię poetycką i mówi naszej duszy: wyobraźcie sobie co chcecie, wybierzcie swoją chimere, wszystko, co sobie wyobrazicie, jest możliwe. To samo w zasadzie Fauré pisze w 1906 roku w związku z *Andante* ze swojego drugiego *Kwartetu*, jedyne go ze wszystkich jego dzieł z bardzo niejasną sugestią zewnętrzną – chwilami wydaje się przechodzić w pomruk dalekich dzwonów niesiony przez wiatr z zachodu, ze wsi w Ariège: a więc ta „myśl” jest tak nieprecyzyjna, że sprowadziłaby raczej *pragnienie rzeczy nieistniejących*³⁵. Malownicze bowiem nie jest specjalnością Fauréańską. Taka jest dyspozycja poetycka niezdeterminowana, którą boska *Ballada* Fisdur Gabriela Fauré wlewa w nasze dusze i nasze „serca ekstatyczne”: ta *Ballada*, którą Joseph de Marliave odczuwa jako wiosenną i leśną nałoży na inne niewypowiedziane nostalgię minionej przeszłości. *Ballada* może być w ten sposób zewsząd i znikąd, *Ballada* może być daleka i bliska jak echo naszej minionej młodości lub jak głos przyjaciela, głos niepowracalnego wspomnienia, który z upływem wieczoru szepcze do ucha naszej duszy rzeczy sekretne i niewysłowione. Tak, każdy człowiek może się rozpoznać w tym dziele uroku i nieistnienia i w nieporównywalnym wzburzeniu, które ono nam przynosi. Czy

³⁵ *Lettres intimes*, s. 131–132. P. Fauré-Fremiet, *Gabriel Fauré*, Albin Michel, Paris 1957, s. 28 i 156.

nie jest przypadkiem tym, co nazywamy muzyką? Jest sztuka dźwięków także, i to bez metafor, intymnością wnętrza i forum wewnętrznym innych sztuk: żeby przyznać, że muzyka tłumaczy duszę sytuacji i oddaje tę duszę percypowalną uchu naszej duszy, nie trzeba nadawać temu transfizycznego zasięgu... Właściwie brzmienie fizyczne jest już rzeczą mentalną, fenomenem bezpośrednio duchowym: jeśli dzwony niewidocznego Kitezia u Rimskiego-Korsakowa nakazują słyszeć harmonie słyszalne, to czy nie dlatego, że muzyka z brązu jest już nadprzyrodzona?



Gabriel Fauré, *Ballada Fis-dur*, op. 19, s. 6
(część środkowa w Des-dur)

Przełożyła Małgorzata Gamrat

