

*Aaron Ridley*

## Muzyczne współodczuwanie: doświadczenie muzyki ekspresywnej\*

Przekład za: „Musical Sympathies: The Experience of Expressive Music”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 53, no. 1, 1995, ss. 49-57.

„To, co wyraża muzyka, którą kocham” powiedział Mendelssohn, „to myśli nie zbyt *nieokreślone*, aby ująć je w słowa, lecz zbyt *określone*. I tak to we wszystkich próbach wypowiedzenia tych myśli znajduję coś trafnego, ale także we wszystkich, coś niewystarczającego”<sup>1</sup>. Uwagę tę często cytowano. „Myśli”, o których mowa, interpretowano najczęściej jako emocje lub inne stany afektywne, a nie na przykład pojęcia, czy pewnego rodzaju sądy. Wydaje się to rozsądne, wzięwszy pod uwagę niejęzykowy charakter muzyki oraz rozpowszechnioną intuicję, że jest ona w pewien wyjątkowy i *wartościowy* sposób ściśle związana

---

\* Termin „sympathy” tłumaczę jako „współodczuwanie”, a pojawiające się w tekście wyrażenie „sympathetic response” jako „reakcja współodczuwania” (czasem ze względów stylistycznych jako „reakcja afektywna”). Należy przy tym mieć na uwadze poczynione przez Ridleyę w książce *Music, Value and the Passions* (Ithaca, NY-London: Cornell UP 1995, ss. 11-13), odróżnienie *empathetic response* od *sympathetic response*. O ile ten pierwszy termin oznacza reakcję afektywną na wyraz emocji, które przypisujemy jakiejś osobie, o tyle ten drugi to wyłącznie reakcja na pewne jakości ekspresywne, o których niekoniecznie sądzimy, że są związane z czymiś uczuciami (jak np. melancholijność wierzby płaczącej). Termin *empathy* w niniejszym artykule w ogóle nie występuje, zatem „współodczuwanie” jest zawsze tłumaczeniem terminu *sympathy*. Należy zatem pamiętać, że w tekście Ridleyę nie chodzi o współodczuwanie z jakąkolwiek osobą, a co najwyżej „współodczuwanie” z muzyką, z jej jakościami wyrazowymi czy jej, jak mówi Ridleyę, gestami melizmatycznymi.

Niedawno ukazał się polski przekład innego artykułu tego samego autora: „Przeciw ontologii muzycznej” (*Muzyka*, Rocznik L, 2005, nr 1 (196), ss. 143-157), co warto odnotować między innymi z powodu ciągle, zdaje się, obowiązującej w Polsce Ingardenowskiej ortodoksji w myśleniu o ontologii dzieła muzycznego. (przyp. tłum.)

<sup>1</sup> Felix Mendelssohn, *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847*, Leipzig: Hermann Mendelssohn 1864, s. 337 n.

z uczuciami. To, co najbardziej przyciągało uwagę, to oczywiście obstawianie Mendelssohna przy *określoności* ekspresji muzycznej. Wiąże się to z głęboko zakorzenionym poczuciem wielu z nas, że każdy utwór prawdziwie ekspresywnej muzyki albo wyraża coś, czego nie wyraża żaden inny utwór, albo wyraża coś w niepowtarzalny, sobie tylko właściwy sposób. Na przykład *marcia funebre* z symfonii „Eroica” wyraża zupełnie inny stan afektywny niż marsz żałobny z sonaty fortepianowej nr 2 Chopina, a żaden z tych stanów afektywnych nie wydaje się podobny do tego przekazywanego przez „Marsz żałobny Zygfyda” z *Götterdämmerung*. Każdy z tych utworów bez wątpienia wyraża *pe-wien* rodzaj posępnego nastroju. Większości z nas jednak, zapytanej o różnice między tymi nastrojami, brakło by słów, by je opisać (lub co najmniej takich słów, co do których czuje się, że są właściwe). Gdy ktoś zapytał Schumanna, co wyraża pewien utwór muzyczny, ten z powrotem zasiadł do fortepianu i ponownie zagrał utwór mówiąc: „to!”. Schumann na pewno zgodziłby się z Mendelssohnem. Muzyka może być w istotnym sensie zbyt określona dla słów; i to, jak sądzę, jest intuicja czy prawda o muzyce, którą jakakolwiek adekwatna koncepcja *ekspresywności* muzycznej musi uwzględnić.

## I

Zgadzam się z szeroko uznawanym poglądem, że każda taka koncepcja zawierać będzie odwołanie do podobieństwa określonych fragmentów muzyki (instrumentalnej) do ludzkiego zachowania ekspresywnego.<sup>2</sup> Takie, uderzające lub subtelne, podobieństwa mogą często pojawiać się w muzyce określanej przez nas jako ekspresywna. Czasem jest to podobieństwo do *wokalnego* zachowania ekspresywnego, jak w przypadku brzmiącego jak okrzyk cierpienia, ostro wznoszącego się waltorniowego *arpeggio* w szczytowym punkcie wolnej części Trio Waltorniowego Brahmsa. Innymi razy, prawdopodobnie częściej, podobieństwo dotyczy *fizycznego* zachowania ekspresywnego, na przykład, gdy muzyczne tempa *marcia funebre* przypominają nam sposób poruszania się kogoś nieugiętego i przygnębionego zarazem. Barwa, dynamika, tempo, kształt

<sup>2</sup> Zob. np.: Donald Ferguson, *Music as Metaphor*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1960; Peter Kivy, *The Corded Shell*, Princeton: Princeton UP 1980; Jerrold Levinson, „Hope in *The Hebrides*” w: idem, *Music, Art & Metaphysics*, Ithaca, NY–London: Cornell UP 1990.

frazy, harmonia i rytm mogą wszystkie przyczyniać się do tych podobieństw, które będę nazywał podobieństwami „melizmatycznymi” – lub, prościej, „melizmami”<sup>3</sup>. Zwykłą jednostkę melizmy będę nazywał „gestem melizmatycznym”, mogącym obejmować podobieństwa zarówno wokalne jak i fizyczne, w zależności od odpowiednio jakości barwy i jakości ruchu. (Na przykład powtórzenie głównego tematu czy gestu *marcia funebre* na oboju spowoduje dodanie zawodzącego zabarwienia wokalnego do wspomnianych już fizycznych jakości ruchu.) Potencjał melizmy i pojedynczego gestu melizmatycznego<sup>4</sup> jest więc spory, a zdolność do wniesienia wkładu w teorię ekspresywności muzycznej oczywista. Jaki jednak będzie to wkład? Odpowiedź brzmi: tylko częściowy – z powodów układających się w dwie, niezbędne dla odpowiedniego zrozumienia ekspresywności w muzyce, grupy.

Po pierwsze, sama melizma nie jest w stanie zagwarantować odpowiedniego stopnia *określoności* ekspresywnej, tak cenionej przez Mendelssohna i innych. Muzyka nie radzi sobie z reprezentowaniem osób, rzeczy, poglądów, czy stanów rzeczy; wobec tego gest melizmatyczny nie może reprezentować zachowania wyrażającego reakcje afektywne na osoby, rzeczy, poglądy, czy stany rzeczy. Jest to ważne ponieważ to, czego *dotyczy* dana emocja (czym jest jej przedmiot), będzie bardzo często jej główną wyróżniającą cechą. Każda próba odróżnienia uczucia strachu przed dentystą od, dajmy na to, uczucia strachu przed satanizmem będzie niekompletna bez jakiegoś odwołania się do różnic między dentystami a satanizmem. Wiele z naszych emocji jest tym, czym jest – może zostać precyzyjnie opisana czy wyrażona – właśnie

---

<sup>3</sup> Proponuję termin „melizma”, ponieważ żaden z terminów używanych przez innych filozofów nie wydaje mi się całkiem adekwatny. Kivy mówi o „konturze”, a Levinson o „fizjonomii”, oba terminy nie uwzględniają jednak czynników barwowych i rytmicznych, kluczowych dla uchwycenia podobieństwa między muzyką a ludzkim głosem. „Melizma”, adaptująca jedną z definicji tego terminu podaną w *Oxford Companion to Music* (Percy A. Scholes (ed.), Oxford: Oxford UP 1975, s. 618) sprawdza się według mnie lepiej.

<sup>4</sup> Choć uznaję pojedynczy gest melizmatyczny za podstawową jednostkę ekspresywności muzycznej, sądzę, że sprawy stają się w nieunikniony sposób bardziej skomplikowane w obszernym utworze muzycznym składającym się z wielu takich gestów. W takich wypadkach ogólny efekt ekspresywny może być rezultatem interakcji pojedynczych gestów tak, że żaden z gestów nie odzwierciedla efektu ekspresywnego całości. Zanalizowałem to bardziej szczegółowo w innym miejscu – zob. „Bleeding Chunks: Some Remarks About Musical Understanding”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51 (1993), ss. 589-596.

dlatego, że ich przedmioty są takie a nie inne. Muzyka jednak nie może ukazywać nam przedmiotów ani tego, czego dane emocje dotyczą; w związku z tym nie może także być podobna do zachowania wyrażającego jakąkolwiek emocję, której główne cechy wyróżniające obejmują odniesienie do przedmiotu. Wszystko, do czego muzyka jest zdolna, to podobieństwo do fragmentów zachowań ekspresywnych wyizolowanych z kontekstów, w których to, co zachowania te wyrażają – taki a nie inny stan afektywny – jest w pełni określone. Oczywiście natura przedmiotu nie musi być jedyną wyróżniającą cechą emocji: może ona posiadać jakiś specyficzny, ujawniany w bezpośrednim doświadczeniu charakter, czy też być wyrażana na bardzo specyficzne sposoby. Ale – i tak przedstawia się słynny zarzut Hanslicka – bez jakiegś wskazówki, do czego dana emocja się odnosi, tym, co pozostaje jest jedynie „nieokreślone wzruszenie, będące we wszystkich wypadkach tylko uczuciem ogólnego zadowolenia lub niezadowolenia”<sup>5</sup>. Innymi słowy w dowolnym fragmencie zachowania ekspresywnego (rozważanego w oderwaniu od przedmiotu emocji, którą to zachowanie wyraża) nie ma wystarczającej ilości elementów, które muzyka mogłaby odzwierciedlać i przez to być podobna do ekspresji tej, a nie innej emocji. Raczej będzie ona podobna do ekspresji jakiegoś „ogólniejszego stanu”, a jemu daleko będzie do takiego, który jest „zbyt określony, aby ująć go w słowach”.

Argument Hanslicka wydaje mi się bardzo mocny i myślę, że jego sedno potwierdzają wyniki pewnej próby szczegółowego powiązania muzyki, jedynie na podstawie jej własności melizmatycznych, ze stanami afektywnymi o dużym stopniu określoności. Donald Ferguson za pomocą mozolnej analizy melizmy usiłuje pokazać, że *marcia funebre* przypomina ekspresywne zachowanie charakterystyczne dla „nie pobbłaszania sobie – nie poddawania się dającej ulgę nędzy łoż; stanu bohaterskiego stawienia czoła sytuacji bez odczuwania strachu”<sup>6</sup>. Ostatecznie jednak udaje się mu jedynie ustalić, że muzyka jest podobna do zachowania wyrażającego jakiś o wiele ogólniejszy stan – na przykład stan przygnębionej nieugiętości. Nie chodzi tu o pomniejszanie wysiłków Fergusona; rozwija on czysto melizmatyczną analizę tak daleko, jak to możliwe. Jej względna porażka pokazuje jednak, że gesty melizmatyczne, choć jako takie mogą być ogromnie zindywiduali-

<sup>5</sup> Edward Hanslick, *O pięknie w muzyce*, przeł. St. Niewiadomski, Warszawa: Nakładem i Drukiem M. Arcta 1903, s. 34 n.

<sup>6</sup> *Music as Metaphor*, op. cit., s. 109.

zowane, nie mogą być podobne do zachowań wyrażających zindywidu-  
alizowane stany.

Drugim powodem, dla którego melizma może być tylko częściowo  
użyteczna w teorii ekspresywności muzycznej jest to, że jako taka nie  
jest ona ekspresywna – jest tylko *podobna* do czegoś ekspresywnego.  
Stąd też, choć może jest ona *odpowiedzialna* za nasze doświadczenie  
muzyki jako ekspresywnej, to nie może wyjaśnić, co to *znaczy* doświad-  
czać muzyki jako ekspresywnej.<sup>7</sup> Wyjaśnianie ekspresywności muzycz-  
nej wyłącznie przy użyciu pojęcia melizmy byłoby więc analogiczne do  
próby opisu przestrzeni przedstawionej na obrazie jedynie w termi-  
nach zastosowanych w nim środków perspektywicznych: być może  
doświadczamy owej przestrzeni *dzięki* tym środkom, jednakże doświad-  
czenie jako takie nie ogranicza się do ich postrzegania (możemy je bo-  
wiem dostrzegać nie doświadczając jednocześnie przestrzeni przedsta-  
wionej na obrazie). Jest to doświadczenie objętości i głębi – jakości nie  
związanych ze środkami jako takimi czy z ich percepcją, lecz z prze-  
strzenią, której doświadczenie umożliwiają. W analogiczny sposób do-  
świadczenie muzyki jako ekspresywnej nie jest (jedynie) doświadcze-  
niem słuchania gestów melizmatycznych (które mogą być dane bez  
doświadczania muzyki jako ekspresywnej). Jest ono doświadczeniem  
posiadającym jakości percepcyjne nie będące jakościami melizmy, czy  
jej percepcji, lecz ekspresywności, której doświadczenie melizma umoż-  
liwia. Próba opisania *tego* doświadczenia musi więc w nieunikniony  
sposób wyprowadzić nas poza samą melizmę.

## II

Twierdzę, że podstawowym elementem tego doświadczenia jest wy-  
woływanie afektu, afektywne doświadczanie muzyki melizmatycznej.  
Trzeba pamiętać, że teoria ewokacji w swoich różnych postaciach czę-  
sto cieszyła się złą sławą, przeważnie zresztą słusznie. Ważne jest za-  
tem, by odróżnić moją wersję od innych. Nie będę się wypowiadał na  
temat postaci tej teorii, które utrzymują, że wzbudzane stany afek-

<sup>7</sup> Sprawa ta była podkreślana przez Malcolma Budda i Jerrolda Levinsona w ich  
recenzjach książek Petera Kivy *The Corded Shell* i *Sound Sentiment* (Philadel-  
phia: Temple UP 1989). (Recenzja Budda ukazała się w *The British Journal of*  
*Aesthetics* 31 (1991), s. 276 n; recenzja Levinsona w *Canadian Philosophical Re-*  
*views*, 1 (1981), ss. 148-152).

tywne są *sui generis* czy też specyficznie muzyczne. Teorie te wydają mi się zupełnie nieprzekonujące, poza tym dobrze rozważono je w innym miejscu.<sup>8</sup> Chcę jednak wyraźnie odróżnić moją wersję od dwóch innych obciążonych tym, co Malcolm Budd nazwał „herezją oddzielnego doświadczenia” – herezją przedstawiania

„utworu muzycznego jako powiązanego w określony sposób z pewnym doświadczeniem, które może być w pełni opisane [i postrzegane jako wartościowe] bez odwołania do charakteru samego utworu”<sup>9</sup>

Żadna, obciążona herezją Budda wersja, nie będzie mogła być elementem koncepcji ekspresywności muzycznej, której celem jest między innymi wytłumaczenie, dlaczego cenimy muzykę *za* jej ekspresywność. Mam nadzieję, że moje wyjaśnienie będzie w stanie tego częściowo dokonać.

Pierwsza wersja teorii ewokacji, winna herezji, interpretuje reakcje uczuciowe na muzykę jako reakcje *skojarzeniowe*. Peter Kivy przypisuje wzbudzenie uczuć „przywoływanym przez muzykę obrazom i wspomnieniom rzeczy przeszłych”. Jest to

potwierdzone przez moje własne doświadczenie tego, co w istocie jest fenomenem „naszej piosenki”. Słyszany dzisiaj *Knaben Wunderhorn* Mahlera (nawet jego „radosne” części) zawsze pogarsza mój nastrój, ponieważ niezmiennie przywołuje szczególnie nieszczęśliwy okres mego życia, z którym utwór ten jest skojarzony. Nikt nie powinien wątpić, że muzyka może wzbudzać i wzbudza emocje w taki sposób. Zaprzeczamy jedynie, że ma to cokolwiek wspólnego z ekspresywnością muzyczną. A fakt, że tak wiele z posiadanej przez muzykę mocy wzbudzania emocji jest spowodowane prywatnymi, idiosynkratycznymi skojarzeniami jest sam dodatkowym powodem, by całkowicie odrzucić teorię ewokacji jako teorię ekspresywności muzycznej.<sup>10</sup>

Jeśli byłoby prawdą, że *wszelkie* pobudzanie uczuć jest „spowodowane prywatnymi idiosynkratycznymi, skojarzeniami”, co wydaje się mieć na myśli Kivy (a co, na przykład Renée Lorraine, otwarcie twierdzi<sup>11</sup>), to myślę, że należałoby całkowicie odrzucić teorię ewokacji, jako

<sup>8</sup> Zob. Jerrold Levinson, „Music and Negative Emotion”, *Pacific Philosophical Quarterly*, 63 (1982), ss. 327-346.

<sup>9</sup> Malcolm Budd, *Music and the Emotions*, London: Routledge & Kegan Paul 1985, s. 123.

<sup>10</sup> *The Corded Shell*, op. cit., s. 30.

<sup>11</sup> Renée (Lorraine) Cox, „Varieties of Musical Expressionism”, w: *Aesthetics: A Critical Anthology*, red. George Dickie, R. J. Sclafani, Ronald Roblin, New York: St. Martin's Press 1989, ss. 604-614.

teorię ekspresywności muzycznej. Byłaby ona wówczas naznaczona herezją. Nie jest jednak prawdą, że każda ewokacja jest skojarzeniowa. Różnica między moimi reakcjami na „Der Abschied” z *Das Lied von der Erde* Mahlera i finał symfonii „Jowiszowej” Mozarta z pewnością nie wywodzi się z różnic między wywoływanymi przez nie obrazami czy wspomnieniami. Moje różne reakcje dają się natomiast wyjaśnić przez odwołanie do różnych jakości melizmatycznych dostrzeganych przeze mnie w tych utworach. Oczywiście Kivy może utrzymywać, że to właśnie te melizmatyczne różnice sprawiają, że z Mahlerem kojarzę taki zespół wspomnień, a z Mozartem inny. Jeśli jednak zaprzeczę, twierdząc (co niniejszym czynię), iż żadnego z tych dzieł nie kojarzę z jakimikolwiek wspomnieniami w odnośny sposób, to trudno sobie wyobrazić, co mógłby na to odpowiedzieć. Odwołanie się do nieświadomego skojarzenia bez wątpienia miałyoby się z celem. Jeżeli moje reakcje mogą być wyjaśnione przez odwołanie do melizmatycznych własności muzyki, to nie ma potrzeby aby tłumaczyć je dodatkowo na poziomie nieświadomości. Poza tym nie istnieje żadna dodatkowa funkcja wyjaśniająca, jaką to skojarzenie mogłoby pełnić. Co więcej, możliwość wywoływania przez to samo dzieło, w różnych wykonaniach, subtelnie różniących się uczuć, jest w modelu skojarzeniowym niewytłumaczalny. Różnica reakcji wynika bowiem z różnicy wykonań, a tych nie mogę w żaden sposób kojarzyć z różnymi wyobrażeniami i wspomnieniami, ponieważ – o ile wykonania nie są nagrane – nigdy ich wcześniej nie słyszałem. Oczywiście nie chodzi tu o zaprzeczenie, że reakcja skojarzeniowa może być dla niektórych słuchaczy jedyną formą afektywnej reakcji, jakiej może im dostarczyć doświadczenie muzyki. Chodzi jedynie o stwierdzenie, że u innych słuchaczy możliwe są reakcje innego rodzaju. Wiarygodna wersja teorii ewokacji musi zatem najwyraźniej odwołać się do reakcji afektywnych innych niż te wynikające z prywatnych skojarzeń.

Wedle drugiej obarczonej herezją wersji omawianej teorii (którą będę nazywał wersją „mocną”) zdolność muzyki do wywoływania uczuć jest wszystkim, co w muzyce można opisać w terminach afektywnych.<sup>12</sup> Nazywanie muzyki ekspresywną jest równoznaczne z przypisywaniem

---

<sup>12</sup> Zob. np. artykuł Petera Mew, „The Expression of Emotion in Music”, *The British Journal of Aesthetics*, 25 (1985), ss. 33-42, na który odpowiedziałem już w innym miejscu („Mr. Mew on Music”, *The British Journal of Aesthetics*, 26 (1986), s. 69 n).

jej dyspozycji do wzbudzania uczuć w słuchaczach. Nacisk położony jest tu bardziej na *przyczyny* wywoływania uczuć niż na uzasadnienia – co bez wątpienia wyjaśnia przywiązanie psychologów muzyki do tej teorii.<sup>13</sup> Jasne jest jednak, że taka teoria nie jest w ogóle teorią ekspresywności. Przypisywanie danej rzeczy własności dyspozycyjnych nie jest tożsame z przypisywaniem jej jakichkolwiek własności ekspresywnych. Nie musimy na przykład, zirytowani zadającym nam ból dentystą, uważać, że dentysta ten wyraża irytację – choćby naprawdę był on irytujący. Dlatego też zwolennik mocnej teorii ewokacji jest zmuszony twierdzić, że muzyka w ogóle nie jest ekspresywna. Fakt, że twierdzimy inaczej, jest dlań jedynie świadectwem językowego zamętu. Oczywiście nie dowodzi to, że w mocnej teorii ewokacji tkwi błąd. Zamęt językowy się zdarza. Sprawia to jednak, że pewne rzeczy trudno wyjaśnić. Dentysta jest tylko wtedy irytujący, gdy wywołuje irytację. Utwory muzyczne możemy jednak określać jako wesołe nawet wówczas, gdy nic nie czujemy w trakcie ich słuchania. W mocnej teorii ewokacji takie określenia byłyby jawnie fałszywe. Co więcej, wesoły utwór muzyczny możemy odbierać jako dotkliwie irytujący właśnie *z powodu* jego wesołości. Jeśli jednak byłoby prawdą, że (jak utrzymuje mocna teoria ewokacji) owe wywoływane przez muzykę stany to wszystko, co można w muzyce opisać w kategoriach afektywnych, to taki utwór muzyczny po prostu *byłby* irytujący i żadne odwołanie do wesołości nie mogłoby się pojawić (ani być uzasadnione). W ten sposób teorii takiej wymyka się właściwe *uzasadnienie* (*reason*) naszego zirygowania. Mocna teoria ewokacji proponuje nam coś więcej niż tylko uporządkowanie językowego zamętu: interpretuje wiarygodne twierdzenia jako ewidentnie fałszywe, a nasze (całkiem słuszne) racje dla ich wysuwania, jako mało wiarygodne. Tym samym teoria ta zafałszowuje zarówno nasze doświadczenie muzyki, jak i (na przykład w przypadku irytująco wesołej muzyki) doświadczenie wywoływania uczuć przez muzykę. Możliwa do zaakceptowania teoria ewokacji nie może zatem wystąpić w wersji mocnej.

Podczas rozważania skojarzeniowego modelu wzbudzania uczuć stwierdziłem, że zapewne mógłbym wyjaśnić różnice między moimi reakcjami na różne utwory przez odwołanie się do melizmatycznych różnic pomiędzy tymi utworami. Przed chwilą dowodziłem, że opisy-

<sup>13</sup> Zob. np. John Davies, *The Psychology of Music*, Stanford: Stanford UP 1978, ss. 62-72.



wanie muzyki przy użyciu kategorii afektywnych nie jest bez reszty redukwalne do przypisywania jej dyspozycji do ewokowania uczuć. Te dwie myśli bezpośrednio do siebie pasują. Rozważmy ponownie przypadek irytująco wesołej muzyki. Moim zdaniem w rzeczywistości wesołość jest przypisywana muzyce ze względów melizmatycznych – tzn. muzyka jest (eliptycznie) nazywana wesołą, ponieważ jej gesty podobne są do zachowania wyrażającego wesołość. Natomiast przypisanie jej własności bycia „irytującą” pochodzi z reakcji wywoływanej przez wesołość, którą muzyka przywodzi na myśl za pomocą gestów melizmatycznych (czy też być może wzbudzanej przez inne, niemelizmatyczne jakości melizmatycznych gestów muzyki). Tak więc ma tu miejsce zarówno doświadczenie melizmy *jak i* ewokacji. Uważam, że udana teoria ewokacji będzie musiała to złożone doświadczenie wyjaśnić. W następnych dwóch rozdziałach próbuję rozwinąć właśnie taką teorię („słabą” teorię ewokacji).

### III

Jeśli podczas słuchania *marcia funebre* czuję się przygnębiony ale nieugięty, to moja reakcja afektywna posiada w dużym stopniu ten sam charakter, co ogólny stan wyrażany przez zachowanie, do którego muzyka jest podobna. Ma ona taki charakter dzięki doświadczeniu przeze mnie gestów muzyki jako gestów melizmatycznych. W sensie eliptycznym mogę opisać muzykę jako wyrażającą stan przygnębionej nieugiętości, kierując się wyłącznie melizmą (opis taki byłby skrótem wyrażenia „muzyka jest podobna do zachowania wyrażającego stan przygnębionej nieugiętości”). Jednakże tym, co dzieje się w doświadczeniu *marcia funebre* jako (nieeliptycznie) ekspresywnego, jest, jak przypuszczam, rzecz następująca: w trakcie uważnego słuchania gestów muzycznych uświadamiam sobie posiadaną przez nie jakość przygnębionej nieugiętości właśnie poprzez to, że sam zaczynam się czuć przygnębiony ale nieugięty.<sup>14</sup> Przypomina to zatem uświadamianie sobie melancholii płaczącej wierzby właśnie dzięki temu, że czyni mnie ona smutnym: mógłbym oczywiście jedynie rozpoznać ekspresywną

---

<sup>14</sup> Ta propozycja jest w oczywisty sposób zbieżna z pomysłem „reakcji naśladowczych” Stephena Daviesa – zob. „The Expression of Emotion in Music”, *Mind*, 89 (1980), ss. 67-86.

sylwetkę, do której wierzba jest podobna. Zamiast tego jednak ujmuję jej melancholię za pomocą pewnego rodzaju reakcji naśladowującej. Reaguję na nią *współodczuwająco*.

Wydaje się, że istnieją powody, by uważać, iż reakcja współodczuwania jest kluczowa dla doświadczenia jakiegokolwiek rodzaju ekspresywności. Poznajemy stany umysłowe innych ludzi poprzez zrozumienie ich zachowania – ich naturalnej ekspresywności, tego, co mają na myśli robiąc to a to, związku ich zachowania z resztą ich życia. Mamy pewne wyobrażenie tego, jakby to było być kimś takim jak oni – i wyobrażenia tego potrzebujemy. Ich zachowanie wpływa na nas. Widzimy kogoś smutnego i wiemy, że jego smutek może nam zaszkodzić lub nas zmartwić. Wiemy, na czym do pewnego stopnia polega jego smutek. Smutek ten wpisuje się w nasze życie, a nasze reakcje są częścią życia osoby go przeżywającej. Istnieje lub może istnieć między ludźmi pewien rodzaj wspólnoty afektów, w obrębie której rozumiemy stany innych właśnie poprzez nasze reakcje na nie, a dowiadujemy się czegoś o naszych własnych stanach dzięki wzbudzonym przez nie reakcjom. Nieznana twarz, nietypowe zachowanie, mogą utrudnić nasz osąd, za pośrednictwem naszych niepewnych reakcji mogą pokazać nam, że nasze rozumienie jest niedoskonałe. Nasze reakcje i nasze sądy idą w parze. Gdy uczymy się odczytywać zachowanie nowej osoby, nie dochodzimy po prostu do zbioru bardziej trafnych sądów, lecz uczymy się zestawu nowych reakcji, za pomocą których okazujemy i rozwijamy osiągnięte przez nas zrozumienie. Do każdej z tych rzeczy jest nam potrzebne życie wewnętrzne. Robot mógłby bardzo dobrze rozpoznawać znaki ekspresywne danej osoby i na ich podstawie zachowywać się w pewnym sensie w odpowiedni sposób. Nie rozumiałby jednak tego, co my rozumiemy, reagując na tę osobę. Dla robota znaki te byłyby dokładnie tego samego rodzaju, co dowolne inne znaki zapowiadające pewnego rodzaju wydarzenia. Znak meteorologiczny różniłby się wówczas od ekspresywnego tylko tym, że byłby odkrywany na niebie lub w atmosferze (zapowiadając pewne mające tam zająć wydarzenia), zaś ten drugi odnajdywany byłby w ciele danej osoby (lub miałby w nim swoje źródło), zapowiadając przyszłe wydarzenia w miejscu jej przebywania bądź w pobliżu. Robot nie uznałby, że ma cokolwiek wspólnego z jednym albo drugim znakiem. W naszym przypadku oczywiście jest inaczej: nie mamy pojęcia (chyba, że w jakimś bardzo przenośnym sensie), jak by to było być zamkniętym frontem atmosferycznym (lub

posiadać go). Nie rozumiemy bowiem posiadania takiego frontu tak, jak rozumiemy smutne lub gniewne zachowanie. Ekspresywność, która dla nas przejawia się w zachowaniu innych ludzi, jest aspektem naszego świata, który możemy rozumieć zarówno w taki sposób, jak czyni to robot, jak i w taki, do którego robot jest niezdolny: my bowiem możemy wiedzieć, jak to jest być w takim a takim stanie; a ponieważ możemy to wiedzieć – możemy to poczuć i *być* w takim stanie – nasze rozumienie różni się od rozumienia robota, a nasze sądy są bogatsze.

Tak więc ekspresywność jest dla nas tym, czym jest, właśnie dzięki temu, że obejmuje nasze własne stany afektywne; rozpoznanie ekspresywności (a nie jedynie jednego rodzaju znaku spośród wielu) jest pojęciowo powiązane z naszą zdolnością do odczuwania. Jeśli osądzam czyjeś zachowanie jako wyrażające na przykład melancholię, to jednocześnie stwierdzam, że wiem coś na temat jego melancholii, wiem jak by to było być w stanie, który odzwierciedlają jego gesty. Sąd mój częściowo odczuwam. Oznacza to, że aby właściwie i w najpełniejszym znaczeniu przypisać danej osobie własności ekspresywne, mój osąd musi zawsze obejmować element uczucia czy reakcji afektywnej. Moja reakcja jest częścią mojego rozpoznania tych własności. Oczywiście trzeba mieć na uwadze, że jeśli reakcje te przestaną się pojawiać, będę mógł bez problemu dalej mówić o własnościach ekspresywnych i je w moim otoczeniu rozpoznawać. Będę wówczas wykonywał jednak te czynności wyłącznie jak wyjątkowo dobrze zaprogramowany robot. Moje sądy prawdopodobnie będą schematyczne i rutynowe. I choć z pewną dozą twórczego wysiłku afektywnego *mógłbym*, czego nie mógłby robot, wiedzieć jak to jest, być w takim a takim stanie, tak naprawdę traktowałbym ekspresywność jak jeden z wielu typów znaku, prawdopodobnie z braku zainteresowania lub dla wygody. Jeśli jednak moje reakcje afektywne nigdy by nie występowały, to nie mógłbym w pełni zrozumieć używanego przeze mnie słownictwa ekspresywności – tak jak niewidomy nigdy nie jest w stanie zrozumieć w pełni języka kolorów, choć może go z powodzeniem używać. I tak jak niewidomy nie może mieć pojęcia o kolorze nieznanego obiektu, tak ja zupełnie nie byłbym w stanie wydawać odpowiednich sądów o własnościach ekspresywnych nieznanego mi zachowania. Z rozważań tych wynika, że określenia ekspresywne będą mieć pełne zastosowanie w *jakimkolwiek* kontekście tylko wtedy, jeśli będą występować odpowiednie reakcje afektywne (lub gdy w danym kontekście występowały wcześniej). Jest oczywiście moż-

liwe, że ktoś mógłby mimochodem zauważyć podobieństwo między wierzwą płaczącą a sylwetką osoby pogrążonej w melancholii. Dopóki jednak podczas kontemplacji wierzwy ktoś nie miałby afektywnego odczucia, *jak* czuje się ktoś o takiej sylwetce, samo podobieństwo nigdy nie nabrałoby znaczenia. Nikomu nie przyszyłoby do głowy opisywać wierzwę jako wyrażającą melancholię, czy nawet w ogóle jako melancholijną. Tylko dzięki występowaniu naszych reakcji afektywnych konteksty, w których określenia ekspresywne mają zastosowanie mogą zostać rozciągnięte na przykład na świat natury. Nasze rozpoznanie cech (takich jak opadanie wierzwy) jako ekspresywnych w ramach tych kontekstów będzie równoczesne z naszymi pierwszymi reakcjami na nie. A jak jest z wierzwami, tak i jest z muzyką.

Sądzę więc, że zdolność do afektywnego reagowania na muzykę jest kluczowa. Bez niej melizma byłaby pewną możliwością – tak jak niedostrzeżona cecha świata natury może posiadać potencjał ekspresywny. Dopóki jednak ktoś na nią nie zareaguje, możliwość ta pozostaje nierozpoznana. Nie twierdzę, że każde przypisanie melizmie własności ekspresywnych odbywa się wskutek określonej reakcji afektywnej na muzykę. Przecież, tak jak w przypadku ludzkiej ekspresywności, nasze reakcje mogą nie wystąpić nie ubezwłasnowolniając całkiem naszej władzy sądenia: możemy nadal rozpoznawać własności melizmatyczne i opisywać je (eliptycznie) jako ekspresywne lub, jeśli slyszeliśmy już daną muzykę wcześniej reagując afektywnie, możemy w całkowicie uzasadniony sposób używać określeń ekspresywnych na podstawie naszych wspomnień o tym, co wówczas zaszło. *Twierdzę* natomiast, że jeśli niektórzy (czy nawet większość z nas) nie reagowaliby afektywnie na muzyczną melizmę, muzyka nigdy nie stałaby się kontekstem, na który (choćby eliptycznie) rozciągnięto by zastosowanie określeń ekspresywnych. Ponadto uważam, że w przypadku nieznannej nam muzyki, nieznanych gestów melizmatycznych, reakcja afektywna jest decydującą częścią naszego rozpoznawania tych gestów w ich pełnej określoności – *jakie* w istocie są te gesty, jakie stany mogłyby one odzwierciedlać. Stąd też myślę, że słuchacze kochający muzykę czy odnajdujący w niej przyjemność, ale nie uznający jej za specjalnie poruszającą, mają tendencję do unikania ekspresywnej terminologii w jej opisach – niekoniecznie dlatego, że melizma jest dla nich zagadką, lecz dlatego, że nie budzi w nich afektywnego zainteresowania. Pozostali, jakkolwiek *potrafią* rozpoznać niektóre gesty melizmatyczne czy-

sto mechanicznie (*robotically*), rozpoznają je o wiele pełniej (często poprzez reakcję afektywną) ujmując je w swego rodzaju odczuty osądzie. Do pewnego stopnia przypomina to wprowadzone przez R. K. Elliotta rozróżnienie na doświadczenie od wewnątrz (*from within*) i doświadczenie z zewnątrz (*from without*), jakkolwiek Elliott nie obstaje przy pojęciowym warunkowaniu drugiego przez pierwsze.<sup>15</sup> To, co mam na myśli zdaje się jednak być bliższe (nierozwiniętej) intuicji Jerrolda Levinsona mówiącej, że

Stajemy się smutni częściowo wskutek percepcji jakiejś jakości muzyki interpretowanej przez nas jako smutek. Częściowo jednak określamy tę jakość jako „smutek” – czy potwierdzamy takie jej określenie – dlatego, że muzyka nas zasmuca. [...] Rozpoznanie emocji w muzyce i doświadczanie emocji pod wpływem muzyki mogą w istocie nie dać się od siebie oddzielić tak, jak byśmy tego chcieli. Jeśli tak, to sugestia, że w estetycznym akcie ujmowania muzyki po prostu poznajemy pewne własności emocjonalne bez odczuwania czegokolwiek im odpowiadającego, może być zarówno pojęciowo problematyczna jak i empirycznie niewiarygodna.<sup>16</sup>

A zatem słaba teoria ewokacji, skupiona na reakcji współodczuwania, wydaje się mieć centralne znaczenie dla pełnego wyjaśnienia relacji między muzyką a emocjami. Tworzy ona bowiem pomost pomiędzy zwykłym *podobieństwem*, którego formą jest melizma, a właściwą *ekspresywnością*. Melizma jest ekspresywna, jeśli jest poruszająca.

#### IV

Czy taka słaba teoria ewokacji winna jest herezji oddzielnego doświadczenia? Nie. Reakcja współodczuwania, na przykład smutku, jest bowiem związana z wywołującą ją muzyką jako sposób ujęcia określonych jakości *przynależnych* muzyce, ponieważ charakter danego gestu melizmatycznego jest ujmowany częściowo w wywoływanym przezeń smutku. A skoro bez wątplenia istnieje związek pojęciowy między tym, co ujmowane a ujmującym, doświadczenie reakcji współodczuwania nie daje się oddzielić od doświadczenia muzycznej melizmy. Dlatego też doświadczenie reakcji współodczuwania, tak jak je opisałem, jest w nieusuwalny sposób doświadczeniem wywołującej je muzyki. Może także, jeśli okaże się wartościowe, zwiększać tejsze muzyki wartość.

<sup>15</sup> R. K. Elliott, „Aesthetic Theory and the Experience of Art”, w: *Aesthetics*, Harold Osborne (ed.), Oxford: Oxford UP 1972.

<sup>16</sup> „Music and Negative Emotion”, op. cit., s. 335.

To jednak wciąż nie posuwa nas dalej w poszukiwaniach Mendelssohnowskiej określoności ekspresji. Jeśli muzyczne gesty są związane (bez względu na to, jak precyzyjnie) tylko z *ogólnymi* stanami afektywnymi, to w jaki sposób afektywne ujęcia owych gestów mają uczynić te stany bardziej określonymi? Jak coś wyrażającego pewien nieokreślony smutek w nieskończenie określony sposób, mogłoby dzięki wzbudzonej przez siebie reakcji współodczuwania zacząć wyrażać nieskończenie określony smutek?

By zobaczyć, jak to się dzieje, wyobraźmy sobie osobę, być może marzącą o karierze mima, która spędza czas na *ćwiczeniu* gestów ekspresywnych. Zachowanie takiej osoby jest w pewnym sensie melizmatyczne – nie wyraża żadnego określonego *epizodu* uczucia, gdyż gestykulującemu brakuje składających się na takie wydarzenie stanów ducha. Przypuśćmy nawet, że niczego on nie odczuwa, być może poza pragnieniem, by perfekcyjnie oddać zewnętrzny wygląd ekspresji. Stopień określoności jego gestów ekspresywnych *przewyższa* stopień określoności jego stanu afektywnego, skoro albo nie znajduje się on w stanie afektywnym, albo, jeśli jest przeciwnie, jego gesty nie są tego stanu funkcją. Tak więc samo jego zachowanie nie odsłania żadnego sprecyzowanego czy określonego stanu ducha. Kiedy jednak obserwujemy jego zachowanie, możemy odnieść bardzo różne wrażenia. Możemy nie wiedzieć, że jest ono ćwiczeniem i w rezultacie błędnie sądzić, że gesty te rzeczywiście odsłaniają pewien precyzyjny i określony stan ducha – *jego* stan ducha. Moglibyśmy też być zupełnie świadomi, że jego zachowanie jest jedynie symulacją i odkryć w jego gestach znamiona zachowania ekspresywnego. Pozwoliłoby nam to rozpoznać (eliptycznie) tylko pewien ogólny rodzaj stanu ducha przekazany w nieskończenie określony sposób. Bądź też, pomimo naszej wiedzy, że jego zachowanie jest symulowane, możemy ujmować jego gesty częściowo za pomocą reakcji współodczuwania i pojąć, *jaki* jest odpowiadający im stan ducha (którego w rzeczywistości ten mim nie ma). Tym samym ekspresywność gestów staje się funkcją nie *jego* stanu ducha (który nie jest w istotnym tutaj sensie określony czy sprecyzowany), lecz raczej – w świetle wyjaśnienia jak ujmujemy i rozumiemy jego gesty – naszego własnego stanu ducha. A ten stan ducha charakteryzuje się określonością czy sprecyzowaniem właśnie dzięki temu, że jest nasz i wiemy, jak to jest być w takim stanie. Doświadczamy jego gestów jako wyrażających stan, którego, współodczuwając, doświadczamy. (Co więcej, po-

winniśmy zauważyć, że ćwiczący gesty może wpływać również na swój własny stan ducha. Jest aktorem i jak każdy aktor może „wczuć się w rolę” i zacząć rzeczywiście odczuwać, to, co odczuwa jego postać. Kiedy to robi, reaguje współodczuwająco na swoje własne gesty.)

Widzimy teraz, że zachowanie ćwiczącego gesty nie jest skazane na wyrażanie, choćby w nieskończenie określony sposób, jedynie ogólnych typów stanów afektywnych. Możemy bowiem, poprzez współodczuwające ujmowanie jego zachowania, poprzez doświadczanie właśnie tego, *jakie* są jego gesty, doświadczać sprecyzowanego i określonego stanu, który im odpowiada. Tak więc, choć dwa zestawy podobnych gestów, rozważane czysto mechanicznie mogą na równi przekazywać pewien ogólny typ stanu psychicznego, na przykład związanego z żałobą, na dwa nieskończenie określone sposoby, to mogą również, ujęte za pomocą reakcji współodczuwania, przekazywać dzięki swojej nieskończonej określoności dwa nieskończenie określone stany żałobne – *ten* i *tamten*. Te właśnie stany wyrażane są, zgodnie z naszym uczuciowym osądem, poprzez *ten* i *tamten* gest. To właśnie, jak sądzę, dokładnie wyjaśnia w jaki sposób odczuwamy – i osądzamy – ekspresywne charaktery *marcia funebre* i marsza żałobnego Chopina jako tak różne od siebie i równocześnie tak dokładnie określone, choć oba są żałobne. A ponieważ stany, które według nas te utwory wyrażają, są w obu przypadkach *naszymi* stanami, wyjaśnia to, dlaczego doświadczenie muzyki jako ekspresywnej jest często uważane za najbardziej prywatne spośród wszystkich doświadczeń estetycznych.<sup>17</sup>

Jesteśmy teraz w stanie naszkicować następujące, w miarę wyczerpujące, wyjaśnienie ekspresywności muzycznej. Muzyka zawiera wiele cech, które mogą być odebrane jako gesty melizmatyczne. Jeśli gesty te zostaną zinterpretowane mechanicznie, będą odebrane jako podobne do zachowania wyrażającego nieokreślony stan ducha w nieskończenie określony sposób. Tak przekazane stany mogą zostać opisane tylko w ogólny i eliptyczny sposób. Gesty te mogą jednak także zostać odebrane jako gesty ekspresywne (a nie wyłącznie melizmatyczne – przyp. tłum.), dzięki temu, że współodczuwająco się na nie zareaguje. Rozpoznanie jakości melizmatycznych jako ekspresywnych nie jest bowiem kwestią wyłącznie mechaniczną. Jakości takie są po

---

<sup>17</sup> Por. np. Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge, Mass.: Harvard UP 1990, s. 337.

części ujmowane w samym akcie afektywnego reagowania na nie. Dlatego też słyszeć muzykę jako ekspresywną, to doświadczać jej w taki sposób, że melizmatyczne gesty muzyki są słyszane jako wyrażające stan, którego, współodczuwając, doświadczamy. Dla wrażliwego słuchacza stany takie, jako że są sposobem doświadczenia nieskończenie określonych gestów muzycznych, same są nieskończenie określone. Tak przekazywane stany, ekspresywne własności muzyki, mogą zostać opisane tak dokładnie jak pozwala na to ich natura i możliwości językowe słuchacza. W ten sposób stany wyrażane przez muzykę mogą być zbyt określone, by wyrazić je w słowach. A ponieważ koncepcja reakcji współodczuwania, która tę określoność gwarantuje nie jest winna herezji oddzielnego doświadczenia, stany takie mogą, jeśli uznamy je za wartościowe, zwiększyć wartość muzyki, z którą są związane. Mogą uczynić utwór muzyczny – w sformułowaniu Mendelssohna – muzyką, którą kocham.

## V

Zaproponowana koncepcja jest w stanie uwzględnić pewną liczbę intuicji innych niż Mendelssohnowska. Na przykład uwaga Carolla Pratta o tym, że muzyka brzmi tak, jak odczuwane są pewne nastroje, wydaje się trafniejsza niż kiedykolwiek.<sup>18</sup> Z kolei spostrzeżenie Rogera Scrutona, że

Może istnieć pewne poczucie tego, 'jak to jest' (znajdować się w pewnym stanie ducha – przyp. tłum.), [...] Gdy widzę gest z perspektywy pierwszej osoby, to nie jest on dla mnie tylko wyrazem czegoś. Ujmuję również pełnię przekazywanego przezeń stanu ducha,

stanowi część *konkluzji*, której sens uważam za całkowicie zgodny z moją koncepcją.<sup>19</sup> Natomiast sposób, w jaki Scruton do niej dochodzi jest niezadowolający, po części dlatego, że opiera się na niespójnych pojęciach nieusuwalnej metafory i nieredukowalnej analogii.<sup>20</sup> Co gorsza, nie dostrzega także potrzeby wskazania, co dokładnie umożliwia i co reguluje odczuwanie tego „jak to jest”. Nic nie wspomina o tym, co

<sup>18</sup> Caroll Pratt, *The Meaning of Music*, New York: McGraw-Hill 1931, s. 203.

<sup>19</sup> Roger Scruton, *The Aesthetic Understanding*, London: Methuen 1983, ss. 96-99.

<sup>20</sup> Miażdżącej krytyki tych pojęć dokonuje Malcolm Budd w: „Understanding Music”, *Proceedings of the Aristotelian Society: Supplementary Volume*, 59 (1985), ss. 239-245.



owo odczuwanie obejmuje. Mocną stroną koncepcji tu proponowanej jest to, że według niej obie te funkcje dość jasno pełni pojęcie melizmy muzycznej. Gesty melizmatyczne są tymi cechami utworu muzycznego, które dzięki reakcji współodczuwania ujmowane są jako cechy ekspresywne, a przypisanie utworowi cech ekspresywnych na podstawie reakcji współodczuwania wyjaśniane jest przez odwołanie się z powrotem do tychże gestów melizmatycznych. W ten sposób melizma zarówno umożliwia, jak i reguluje nasze odczuwanie tego, „jakie” są gesty muzyczne. Sprawą krytyki muzycznej jest pokazanie, że ktoś, kto odkrywa w *marcia funebre* Beethovena na przykład żwawość czy choćby użalanie się nad sobą, naruszył pewne istotne ograniczenia (czy też padł ofiarą katastrofalnego wykonania) – a krytyka taka może na przykład być tego samego rodzaju, co przytoczona wcześniej analiza Fergusona. W przypadku wyjaśnienia Scrutona jest inaczej – trudno ustalić, co mogłoby w danym opisie zostać uznane za pomyłkę.

Zakończę pokazując, w jaki sposób przedstawione w tej pracy podejście można wykorzystać do interpretacji kilku dość szczegółowych kategorii, według których mogą zostać pogrupowane różne doświadczenia muzyki. Niektóre utwory muzyczne są czasem oskarżane o bycie ekspresywnymi tylko w „uogólniony” sposób. Zarzuca się im wówczas, że ekspresywny gest muzyczny nie jest w nich wystarczająco zindywidualizowany – może on spełniać wiele funkcji, stąd jest estetycznie niezadowolający. Współodczuwająca reakcja na gest tego rodzaju może być trudna, niesatysfakcjonująca lub niemożliwa. Poczucie wyjątkowości tego, *jaki* jest ten gest, może nie być zbyt silne. Stąd też (u rozumiejącego słuchacza) brak reakcji afektywnej na taki gest, wynikający z charakteru tego gestu lub z faktu, że gest ten charakteru nie posiada, może również być sygnałem właśnie tego niedostatku. Gesty muzyczne w wolnej części Szóstej Symfonii Szostakowicza wydają się być dobrym przykładem. Brzmi ona, jak gdyby Szostakowicz po prostu wprowadzał swoje (dość już zużyte) muzyczne figury „opuszczenia” w celu osiągnięcia efektu, który ewidentnie zbyt się narzuca i jest o wiele bardziej irytujący niż poruszający. W podobny (lecz dużo bardziej skrajny) sposób są często „uogólnione” konwencjonalne gesty melizmatyczne zawarte w muzyce filmowej. Ocena tego typu w rzeczywistości oznacza, że brak określoności w muzyce ogranicza jej doświadczenie (a więc i opis) do wyłącznie mechanicznego, wykluczając tym samym bogactwo odczuwanego osądu. Z pewnością zatem

nie należy mylić jej z oceną, wedle której utwór muzyczny nie może być *łatwo* opisany w języku ekspresywnym. Na przykład Michael Tanner uważa pierwszą część Wielkiej Symfonii C-dur Schuberta za odznaczającą się „wyrazistą indywidualnością” ale nie „dającą się łatwo scharakteryzować w kategoriach emocjonalnych”<sup>21</sup>. To samo można by prawdopodobnie powiedzieć o Koncercie Klarinetowym Nielsena, czy o krańcowych częściach symfonii *Mathis der Maler* Hindemitha. Co więcej, szczególnym osiągnięciem pewnych kompozytorów (narzucają się tu Delius i Sibelius) jest to, że nie pisząc nigdy muzyki w powyższym sensie „uogólnionej” udało im się wytyczyć pewien niemal-nieosiągalny-do-opisania, specyficzny dla nich obszar spektrum psychologicznego i wielokrotnie doń powracać. Oczywiście *te* sądy nie są negatywne. Odnośnym gestom muzycznym nie brak precyzji czy określoności (zatem nie posiadają estetycznych niedostatków) i w stosunku do nich występują satysfakcjonujące reakcje afektywne. Chodzi po prostu o to, że gesty te związane są z tak trudnymi do opisanego stanami ducha, że język czy też nasze jego użycie, nie daje sobie rady. Uważam, że podobnie jest w przypadku gestów zawartych w wielu utworach muzycznych, których najczęściej słuchamy i które najbardziej cenimy. Rozpoczynający tę pracę cytat z Mendelssohna z pewnością jasno daje to do zrozumienia. Zdolność przedstawionej tu koncepcji do objęcia i, w rzeczy samej, rozjaśnienia tego rodzaju przypadków powinna zostać uznana za jej częściowe potwierdzenie.<sup>22</sup>

*Przełożyli Aneta Rostkowska i Krzysztof Guczalski*

---

<sup>21</sup> „Understanding Music”, *Proceedings of the Aristotelian Society: Supplementary Volume*, 59 (1985).

<sup>22</sup> Chciałbym podziękować Jerroldowi Levinsonowi za uwagi dotyczące wcześniejszej wersji tego artykułu.