

Małgorzata Cymorek

Krzysztof Guuczalski (red.), *Filozofia muzyki. Studia*, Kraków: Musica Iagiellonica 2003, s. 316.

W ostatnim czasie nakładem wydawnictwa *Musica Iagiellonica* ukazała się książka zatytułowana *Filozofia muzyki. Studia*, stanowiąca zbiór artykułów omawiających zasadnicze problemy teorii i estetyki muzycznej. Opublikowane artykuły powstały to pokłosie konferencji *Filozofia muzyki*, zorganizowanej przez Zakład Estetyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, która miała miejsce w Krakowie-Mogilanach, w maju 2002 roku. Redakcji książki dokonał Krzysztof Guuczalski.

Autorzy podejmujący w swoich artykułach problematykę znaczenia muzyki (Krzysztof Guuczalski, Alicja Jarzębska, Andrzej Hejmej, Leszek Polony) analizują językowy charakter muzyki, różne znaczenia dyskursu artystycznego oraz warunki rozstrzygnięcia, czym jest sens muzyczny, jakie są podstawy semantyczności bądź asemantyczności muzycznej. Krzysztof Guuczalski w artykule *O niejęzykowym charakterze muzyki* podkreśla, że przekonanie jakoby muzykę można owocnie interpretować opierając się na paradygmacie języka, pojawia się również często jak jego przeciwieństwo. Argumentacja na rzecz pojmowania muzyki jako języka oparta jest na przekonaniu, że zawarta jest w niej pewna doniosła treść o istotnym znaczeniu dla ludzkiej egzystencji. Argumentacja przeciwstawna akcentuje z kolei autonomiczność muzyki jako integralnego aspektu autonomiczności sztuki w ogóle. Bycie językiem oznacza z tej perspektywy utratę przez nią unikatowości i niepowtarzalności. Stanowisko, iż muzyka jest fenomenem semantycznym zawierającym znaczenia, który jednak istotnie różni się od języka, jest pozycją pośrednią pomiędzy oboma ekstremami. W tym ujęciu uznaje się, że znaczenie muzyki funkcjonuje zasadniczo inaczej niż znaczenia języka. Zdaniem jednej z najczęściej cytowanych autorek podejmujących w literaturze problem znaczenia muzyki, na którą powołuje się Autor referatu – Susanne Langer – muzyka jest symbolem przedstawieniowym, odzwierciedla w swojej strukturze wzorce dynamiczno-czasowe przebiegu naszego życia psychicznego, i z powodu tej właśnie analogii jest ona postrzegana i odbierana jako symbolizująca nasze uczucia i przyswajająca wymiar emocjonalności.

Zaznacza przy tym, że w muzyce znaczenia przysługują jedynie pewnym ustrukturowanym całościom, nie pojedynczym elementom prostym. Pojedyncze, rozważane w odosobnieniu elementy są pozbawione znaczeń, niewątpliwa pozostaje jedynie ciągłość systemu symbolicznego, wraz ze wszystkimi wynikającymi stąd wnioskami na temat niemożności sformułowania słownika i niejęzykowości muzyki.

Leszek Polony w artykule *Pojęcie znaku i symbolu w muzyce w myśli klasyków hermeneutyki muzycznej: Kretzschmara i Scheringa* wskazuje badaczy, którzy w obszar obejmowany przez symbolikę muzyczną włączają całokształt ludzkich związków życiowych. Nauka o symbolach muzycznych ma wskazywać na uniwersalną istotę muzyki, ujmując dzieło muzyczne jako indywidualną całość, a jej przedmiotem czyni dźwiękowe obrazy sensu, odzwierciedlanie jakiegoś znaczenia, oraz samą zawartość znaczeniową muzyki, pojętą zarazem jako duchowy rdzeń i motyw jej tworzenia. Symbol jako obraz sensu ujmując więcej niż może powiedzieć wrażenie zmysłowe, powstaje przy tym na gruncie refleksji i wiedzy – musi zostać rozpoznany i uświadomiony, zakłada nadwyżkę wyobraźni, której ucieleśnienie przekracza możliwości sztuki, wymaga dopełnienia przez odbiorcę właśnie za pomocą wyobraźni i wiedzy. W symbolu muzycznym dochodzi do pokrywania się sfery znaku i znaczenia. Znak w tym ujęciu jest pojmowany jako skierowany na konkretną rzeczywistość i odnosi się do świata realnego, danego zmysłowo, cechuje go określoność i wyrazistość. Adresatem symbolu jest „człowiek uwarunkowany”, odmienny już od człowieka naturalnego, odbierającego rzeczywistość w sposób bezpośredni, zmysłowo-oglądowy.

W rozważaniach na temat relacji między formą a ekspresją w dziele muzycznym, z jednej strony akcentuje się nadrzędność treści, ideowego przesłania dzieła, z drugiej zastrzega się, iż odczytanie przesłania możliwe jest wyłącznie przez formę, rozumianą jako wyraz znajomości reguł języka, w jakim zostało ono przekazane; relacja ta jest tematem artykułu Tomasza Baranowskiego *Problemy formy i ekspresji w refleksji estetycznej kompozytorów Szkoły wiedeńskiej*. W historii muzyki zagadnienie treści muzyki przewija się nieustannie: dla pewnych badaczy muzyka wyraża treści semantyczne, według innych – emocjonalne, przechowuje w sobie treści odbite i odzwierciedla świadomość epoki, wreszcie – wypowiada treści specyficznie muzyczne, lub nie zawiera żadnej treści i jest sztuką całkowicie formalną. Odzwierciedleniem przewagi treści ekspresyjnej nad formą dzieła jest dążenie do hybrydyzacji form i gatunków muzycznych, pragnących się uwolnić od wpływów pozamuzycznych, jakim w historii uległa muzyka programowa. Z drugiej strony zaś następuje dążenie do zatarcia formalnej bądź gatunkowej tożsamości dzieła muzycznego. Część kompozytorów – starając się wyrazić treści

własnego doświadczenia w muzyce – dochodzi do punktu, w którym tradycyjna opozycja między formą a treścią dzieła sztuki jako gwaranta prawdy traci na znaczeniu.

Z punktu widzenia dzieła muzycznego szczególnie istotną rzeczą jest – na co zwraca uwagę Krzysztof Lipka w artykule *Warstwowy układ treści dzieła muzycznego* – prawidłowe przeprowadzenie granicy pomiędzy formą i treścią zewnętrzną a formą i treścią wewnętrzną, ponieważ następujące po sobie warstwy dzieła muzycznego charakteryzują się coraz większym nasileniem abstrakcyjności swego istnienia, ale także coraz to wzrastającymi wymogami szczegółowości i kompetencji badania. Głęboka treść muzyki nie jest ze swej natury bezpośrednio czytelna. Wszystko poza formą jest w intelektualnie dostępnej warstwie muzyki niejasne i nie pozwala się zanalizować. Treść głęboka zaadresowana jest głównie do ducha i fantazji, lecz znawca muzyki jest w stanie ją odczuć i aluzyjnie opisać. Uczucia, wrażenia i idee są wcielone w motywy, tematy i figury dźwiękowe w specyficznych dla muzyki związkach i relacjach, które nie są możliwe poza muzyką. Jeżeli istnieje zależność muzyki od jej warstwy tekstowej – na co wskazuje Marek Jamróz w artykule *Byt i muzyka w Ordo virtutum Hildegardy z Bingen* – jest ona zrozumiała dopiero w momencie równoczesnego poddania analizie tekstu muzycznego i sposobu komponowania.

Zwolennicy teorii pojmującej muzykę jako czystą formę argumentują, iż forma sama w sobie, jako tożsama z dziełem muzycznym w funkcji dzieła sztuki, staje się czytelna dopiero w momencie, gdy do jego oceny zastosujemy kryteria formalne, znoszące wszelkie uwikłania pragmatyczne i kierujące naszą uwagę na zależności, prawa i relacje w obrębie wewnętrznej struktury, decydujące o jego wyjątkowości (Anna Brożek: *ἰνὸὰ ἰ Ἀἰῶν. O formie w muzyce według Strawińskiego i Schönberga*). Poprzez wyzwolenie sztuki spod panowania życia za pomocą Czystej Formy intensyfikujemy stan obcości, jaki poszczególne istnienie wobec tego co *inne* odczuwa. Komponowanie staje się tym samym oporem, a w konsekwencji odrzuceniem, zanegowaniem życia (Artur Pastuszek: *Muzyka – Sztuka Czysta versus sztuka „zdehumanizowana”?*).

W rozważaniach porównawczych muzyki i pozostałych sztuk, jakie w swoim artykule *Zbigniew Bujarski. Kompozytor – malarz* podejmuje Teresa Malecka, zwykło się nazywać muzykę sztuką czasową, malarstwo zaś sztuką przedstawiającą (przestrzenną). Z drugiej strony również malarstwo, rzeźbę, architekturę określa się jako sztuki trwające w czasie, a muzykę, literaturę, teatr i film opisuje się jako proces. Zdaniem badaczy przywołanych prymy Autorkę w tekście każda sztuka ma swoją pierwotną iluzję: malarstwo – iluzję przestrzeni, muzyka – iluzję czasu. Czas w muzyce nie istnieje poza przestrzenią muzyczną, która

funkcjonuje w muzyce jako rzeczywista oraz fikcyjna – metaforyczna. Istotą muzyki jest proces. Muzyka i malarstwo zdają się sugerować dwa skrajne rodzaje wyobraźni, dwa skrajne typy ekspresji, a wspólną dla nich płaszczyzną jest płaszczyzna inspiracji. Zarówno poeci, jak i kompozytorzy mogą odpowiadać w różny sposób na reprezentacje wizualne, mogą oni transponować aspekty zarówno struktury, jak i zawartości oraz rozszerzać ich znaczenie. W dyskusji nad związkami muzyki i poezji, do której włącza się Andrzej Hejmej artykułem *Peryferyjne znaczenia muzyki* (Aria: Awaria S. Barańczaka), pojawia się przekonanie, iż w sieci intertekstualnych uwikłań i zależności wyodrębnić należy zwłaszcza dwie relacje: związek między tekstem poetyckim a tekstem muzycznym, oraz – tam gdzie poezja, jak w przypadku muzyki operowej, stanowi przekład libretta – jej związek z tekstem oryginalnego libretta. Często forma muzyczna „hipersemantyzuje” w jakiś sposób tekst poetycki.

Leon Miodoński w artykule *Muzyka i absolut. O wartości muzyki w idealizmie niemieckim* podkreśla fakt, iż poczynawszy od myśli starogreckiej w kulturze Zachodniej trwa przekonanie o duchowym charakterze świata i muzyki jako obiektywizacji tajemnicy poznania. Uniwersalna jedność bytu i sztuki miała być w założeniu pomostem do całościowego ujmowania rzeczywistości, sfery ludzkiego doświadczenia, doświadczenia duchowego, jedności nauki, filozofii i sztuki. Renata Skupin w artykule *Joga dźwięku i konstruktywizm w muzyce Giacinto Scelsiego – między Wschodem a Zachodem* zaznacza, że w filozofii muzyki żywe są poglądy upatrujące możliwości poznania transcendencji poprzez muzykę, jak czynią to mistyka chrześcijańska czy wschodnia, gdzie dźwięk utworu symbolizuje pierwszy ruch Nieznanego, początek stworzenia. W takiej koncepcji łączy się rozumienie Dźwięku jako Pra-elementu, kosmicznej Siły Twórczej, i dźwięku jako złożonego wewnątrznie zjawiska fizycznego: zmiennego w swej strukturze wielotonu harmonicznego, składającego się z szeregu alikwotów, unifikującego głębokość dźwięku w sensie „perspektywicznego”, sferycznego wrażenia słuchowego, z „głębią kosmiczną” zarówno w sensie wschodniej kosmologii, jak i zachodniej, pitagorejskiej „harmonii sfer”. Fundamentem tego światopoglądu jest idea otwarcia i dialogu pomiędzy szeroko pojmowanym Zachodem i Wschodem oraz koncepcja człowieka integralnego – rezultat spotkania Wschodu z Zachodem. W tym ujęciu muzyka jawi się jako konstruktywny związek kontemplacji i medytacji, związana jest ze ścisłymi regułami, kanonami, strukturami formalnymi, które dla tej opcji rozumienia muzyki są miarą jej wartości i piękna. Podczas obcowania z dziełem sztuki – dziełem muzycznym – odsłaniają się głębokie prądróżla bytu, które w potocznej rzeczywistości są zaledwie przeczuwane. Za tak pojętym uniwersalizmem w muzyce (Piotr Podlipniak: *Czy muzyka ma charakter uniwersalny?*) przemawiać może fakt, iż

mimo wielu różnic występujących i dostrzeganych zarówno w samej konstrukcji jak i sposobach percypowania muzyki wywodzącej się z różnych kultur i tradycji, zręby wszystkich systemów muzycznych opierają się na mniej lub bardziej precyzyjnych kategoriach wysokości dźwięku. Z drugiej strony muzykologii znane są protesty przeciw traktowaniu brzmienia utworów jako materialnego przejawu panteistycznie pojmowanej rzeczywistości duchowej, na co wskazuje Alicja Jarzębska w artykule *O znaczeniu muzyki w świetle refleksji estetycznej Igora Strawieńskiego*.

Ostatni wyróżniający się blok tematyczny zbioru odejmuje problem ekspresji artystycznej w kontekście wykonawstwa muzycznego. Autorzy podejmujący rozważania w tej kwestii (Anna Jeremus w artykule *„Filozofia” przekazu dzieła muzycznego w świetle odczuć artysty odbiorcy i odtwórcy*, Anna Chęćka-Gotkowicz w artykule *Ekspresja wykonawcy a treści ekspresywne dzieła muzycznego: konflikt czy dopełnienie*) wskazują, że jakości wykonawcze uzależnione są od rozmaitych czynników: nutowego zapisu i jego interpretacji, refleksji na temat faktury i jakości *quasi*-emocjonalnych, zastosowania środków technicznych, emocjonalnych impresji wywołanych przez dźwięki, konstrukcji osobowości, sumy muzycznych i pozamuzycznych doświadczeń artysty, środków wywoływania zamierzonych reakcji emocjonalnych u słuchacza. Jako istotny jawi się problem stosunku pomiędzy subiektywną ekspresją wykonawcy, stanowiącą o jego tożsamości i oryginalności interpretacji, a ekspresywnymi znaczeniami dzieła muzycznego. Praktyka wykonawcza dostarcza nam dowodów na to, iż konflikt pomiędzy swobodą interpretacyjną a wiernością partyturze stanowi sedno licznych sporów w świecie muzycznym. Anna Chęćka-Gotkowicz podkreśla, iż wykonanie, rozumiane jako etap przeprowadzenia zapisu nutowego ze sfery możliwości w sferę bytu staje się jedynym źródłem wiedzy o utworze muzycznym dla słuchacza nie mającego szans poznania utworu bezpośrednio przez analizę partytury. Słuchacz ma prawo oczekiwać od wykonawcy rzetelnego przekazu intencji kompozytorskich, jednocześnie jednak oczekuje niepowtarzalnej interpretacji. Autorka pisze: „To, co ewentualnie przeżywa świadomy obecności w partyturze znaczeń ekspresywnych wykonawca obcując z dziełem, nie sprowadza się wyłącznie do penetrowania własnych odczuć (wywołanych np. przez nastrój utworu), ale angażuje cały jego intelektualno-intuicyjny potencjał, zmuszając do pogodzenia własnych przeżyć z tym, co ‘wyczytał’ z partytury [...]. Wykonawca, będąc pierwszym odbiorcą własnej interpretacji, winien zdawać sobie sprawę z potencjału ekspresywnego obecnego w zależnościach pomiędzy poszczególnymi dźwiękami, ich układem wertykalnym i horyzontalnym. [...] Trudno przesądzić, który z elementów stanowiących o artystycznym statusie wykonawcy odgrywa w tym

procesie ważniejszą rolę: intuicja, wrażliwość, poczucie dobrego smaku czy umiejętność analizy tekstu muzycznego. Wspólistnienie tych elementów daje szansę stworzenia indywidualnej interpretacji opierającej się na takim doborze środków wyrazu, który wynika z logiki struktur formalnych utworu, a jednocześnie sprawia wrażenie naturalnej, potocznej narracji. Ekspresja wykonawcza, mimo swojej subiektywnej natury, bazuje także na określonych właściwościach zestrojów melodycznych, harmonicznym i metrycznym, które niejako 'z natury' wiążą się z wywoływaniem tendencji do narodzenia się reakcji afektywnej."

Zdaniem badaczy przywoływanych przez Autorkę, aktywny odbiór muzyki opiera się na dwóch tendencjach: oczekiwaniu kontynuacji i oczekiwaniu zmian. Kontynuacji w rozwoju przebiegu muzycznego oczekujemy dopóty, dopóki postrzegamy ją jako ruch docelowy. Jeśli odczuwamy brak celowości – oczekujemy zmian. Cały mechanizm opiera się na dążeniu do znajdowania związków przyczynowo-skutkowych pomiędzy elementami i strukturami będącymi przedmiotem naszego odbioru. W możliwości przewidywania muzycznego biegu wydarzeń słuchacz znajduje często zadowolenie. Kolejną tendencją odbiorcy jest świadome lub podświadome oczekiwanie na element zaskoczenia, subtelnego odchylenia od spodziewanego stanu rzeczy. Artysta muzyk ma do ekspresyjnych wahań pełne prawo. Powstająca w ten sposób odważna, odkrywczą interpretacją często jest brama wiodąca w nieznaną dotąd wymiary dzieła, może zmienić jego postrzeganie, umożliwić odbiorcy nowe doświadczenia. Jest to niezwykle istotne zważywszy na fakt, iż sens wykonawstwa polega między innymi na eksponowaniu indywidualnych cech poszczególnych osób interpretujących utwór. Kształtowana przez wykonawcę materia wymaga nieustannego dopełniania się subiektywnych idei wykonawcy i treści ekspresyjnych zawartych w utworze muzycznym.

Omawiany tom zawiera również krytyczne głosy w dyskusji o kondycji współczesnej świadomości estetycznej. Krzysztof Szwaiger w artykule *Muzyczne reprezentacje idei filozoficznych. Trzy przybliżenia* wskazuje, że z dzieł dawnych mistrzów docierają do nas przede wszystkim pozór, obiegowe i sztafepowe modele dźwiękowe (do których autorzy artykułów zaliczają między innymi progresję, wzorce motywiczne, maniery zdobnictwa, ustalone zwroty kadencyjne, rytuały otwarcia i zakończenia utworu). Wejście w kontekst sytuacyjny jakiegokolwiek dawniejszej epoki jest dla dzisiejszego badacza niemożliwe. Jednak sztuka – chcąc pozostać sztuką, tzn. artystycznym zagadnieniem – przede wszystkim musi być współczesna.

Próbie oceny współczesnego charakteru twórczości muzycznej i sytuacji twórcy w ostatnich latach podjęła w artykule *W poszukiwaniu*

nowej klasyki Jagna Dankowska. Jej zdaniem przeobrażenia wewnętrzne świata sztuki oraz społeczne metamorfozy wymuszają na twórcach muzyki poszukiwanie coraz to nowych form wypowiedzi, porzucanie tradycyjnych konstrukcji oraz formalne wyrafinowanie. Jednak wobec konstatacji zjawiska formalnego nienasyceń, wraz z postępującym procesem wypełniania przestrzeni sztuki „perwersyjnymi” formami i środkami artystycznymi (nadmierzona zawilóść, polifoniczność, dysharmonia, skrajna prostota, przeintelektualizowanie) pojawienie się coraz bardziej wyrafinowanych konstrukcji może stwarzać perspektywę niepewności. Nie wiadomo jeszcze czy ten „dramat” – jak pisze Autorka – antycypuje koniec, czy obwieszcza narodziny nowej sztuki. W opiniach przywoływanych w artykule autorów postmodernizm w muzyce zamknął okres muzyki nowej, mieszając techniki i style kompozytorskie oraz zacierając granice między muzyką wyższą i masową. W miejsce poszukiwania autentycznego piękna pojawiło się poszukiwanie uproszczeń i łatwizny. Muzyce tradycyjnej przypadła rola rezerwuaru, z którego czerpane są cytaty i zapożyczenia. W sztuce XX wieku wolność osiągnęła takie rozmiary, że w rozpoczynającym się stuleciu nie można mówić o artystycznym nurcie głównym. Obowiązek eksperymentowania na gruncie muzyki wywołał niechęć kompozytorów do wyrazowości muzyki. To sprzeczne z materią muzyczną zjawisko jawi się jako jedno z decydujących antropologicznych powodów starzenia się muzyki. Zatrącenie wyrazowości wpływa na niezrozumiałość i nieobecność sztuki dźwięków w autentycznym życiu muzycznym. Dzisiejszy twórca jest nie tylko twórcą dzieła, lecz także techniki, w której komponuje. Jednak o wartości sztuki nadal decyduje to, czy wchodzi ona w relacje ze światem idealnym, w którym trzeba zrezygnować ze stanu „permanentnej rewolucji” i poszukiwać syntezy możliwości. W szerszej perspektywie ponowoczesna kultura, z gruntu eklektyczna, prowadzi do zacierania granic dziedzin sztuki, a zarazem zacierania dyscyplin nauk o kulturze, a w konsekwencji do pytań o aktualny sens terminu „interdyscyplinarność”.

Niewątpliwie omawiana pozycja jest wartościowym wydawnictwem, mogącym oddziaływać w wielu obszarach refleksji naukowej oraz praktyki artystycznej. Należy wysoko ocenić osobisty wkład Krzysztofa Guźalskiego, który jako redaktor, z wielu tekstów uformował tom dający możliwość wielostronnego spojrzenia oraz oceny szeroko rozumianego „świata muzycznego”.

Małgorzata Cymorek
