

Albert van der Schoot

Kivy i Langer o ekspresyjności w muzyce¹

W drugiej połowie dwudziestego wieku pytanie o to, czy oraz do jakiego stopnia muzyka zdolna jest wyrażać coś tak typowo ludzkiego, jak *uczucia* zajmowało wielu autorów w obszarze filozofii muzyki. Efekty rozpatrywane na tle ilości papieru zapisanego tekstem, który w ten czy inny sposób stawiał to pytanie, są raczej marne. Wielu autorów posługiwało się metodami filozofii analitycznej, czy też mówiąc inaczej, pojawiło się wiele *ad hoc* powstałych pojęciowych rozróżnień, które na pierwszy rzut oka wydawały się rozsądne, ale w końcu niewiele wniosły dla lepszego zrozumienia ekspresyjnych jakości muzyki.

Bernardyn Petera Kivy

Autorem, który w ostatnich dekadach zajął centralne miejsce w tej debacie, jest Peter Kivy. Kivy, należy przyznać, odznacza się o wiele większym zrozumieniem historii pytania o muzyczną ekspresję niż wielu innych Anglosaskich autorów. Jednak nawet on wydaje się odczuwać potrzebę głoszenia wyjątkowości swojego stanowiska w literaturze oraz wyolbrzymiać różnicę między sobą a innymi autorami.

Kivy zajmuje się filozofią muzyki od dawna. Jego pierwsza praca *The Corded Shell*² stała się natychmiast bestsellerem, a z wielu innych prac wyróżnia się *Introduction to a Philosophy of Music*³ jako doskonały przewodnik dla chcących zaznajomić się z tą dziedziną. *The Corded Shell* rozpoczyna ilustracja, która jest dość niezwykła, jak na publikację z zakresu estetyki muzycznej. Przykuwa uwagę siedzący na drewnianej podłodze pies bernardyn spoglądający na nas ze szczególnym wyrazem niepewności. Podpis pod zdjęciem głosi „Bernardyn ma smutną minę”. Już sama psia mina i jej opis wskazują na to, co autor zamierza przedstawić w odniesieniu do ekspresyjnych jakości muzyki; można by nawet powiedzieć, że ta pierwsza ilustracja podsumowuje wszystko, co zamierza w odniesieniu do estetyki muzycznej Kivy, nawet jeśli staje się to dalej o wiele bardziej zróżnicowane i zniuansowane. Jak wyglądałaby psinka, gdyby była w pełni świadoma swej niezwyklej roli wizualnego wprowadzenia do estetyki

1 Pierwotna wersja tekstu została wygłoszona jako referat na 19. Międzynarodowym Kongresie Estetyki „Aesthetics in Action” w Krakowie, 2013. Tłumaczenie i druk za zgodą autora.

2 P. Kivy, *The Corded Shell*, Clarendon Press, Oxford 1980. Całość tekstu zawarta została w późniejszej książce *Sound Sentiments. An Essay on the Musical Emotions*, Temple University Press, Philadelphia 1989.

3 P. Kivy, *Introduction to Philosophy of Music*, Clarendon Press, Oxford 2002.

muzyki? Odpowiedź może być tylko jedna: dokładnie tak samo. Podpis głosiłby wciąż: „Bernardyn ma smutną minę”.

Mamy tu jednak do czynienia z paradoksem: kiedy widzimy, że ktoś wygląda smutno, mamy tendencję, aby zakładać, że czuje się on nieszczęśliwy. Niezdany egzamin, niepowodzenie w miłości, nieprzespana noc, każda z tych rzeczy mogłaby spowodować, że ktoś wydałby się nam przybity. Gdybyśmy jednak odebrali melancholię, którą wyczytujemy z miny Bernardyna, jako oznakę wyrażającą stan jego myśli, to popełnilibyśmy błąd: pies wygląda tak z a w s z e.

Psychologiczny a kognitywny punkt widzenia

Kivy bez problemu odnajduje podobne błędy w opisach charakteru utworu muzycznego. Jak na przykład w przypadku Donalda Toveya, autora doskonale znanych *Essays in Musical Analysis*⁴, kiedy ten opisuje muzykę drugiej części Beethovenowskiej *Eroiki* jako „dosłownie złamanej żalem”. Gdyby tak było rzeczywiście, sugeruje współczujący Kivy, to „czy nie powinniśmy spróbować podnieść biedaczkę na duchu?”⁵

Jest to niezwykle wstęp do podstawowego rozróżnienia, które określa teorię muzycznej ekspresji Kivy’ego. Jak można się spodziewać po filozofie analitycznym, Kivy znajduje rozwiązanie dla wspomnianego paradoksu w zastosowaniu rozróżnienia lingwistycznego. Kiedy mówimy: „Bernardyn ma smutną twarz”, nie mamy na myśli tego, że „Twarz Bernardyna wyraża smutek”, mamy na myśli: „Twarz Bernardyna jest ekspresją (*expressive of*) smutku” (s. 12). Jaka jest różnica pomiędzy nimi? Twarz psa wygląda smutno, choć pies nie jest smutny. Wrażenie, jakie twarz psa robi na nas, wyabstrahowane zostało z emocji, która uznawana jest za przyczynę ekspresji smutku. Innymi słowy, istnieje typ ekspresywności, który nie powinien być uważany za reprezentację prawdziwie odczuwanej emocji. Wraz z tym posunięciem Kivy przeciwstawia się czcigodnej tradycji w historii muzyki Zachodu. W erze romantycznej uważano, że kompozytor wyraża swoje najgłębsze uczucia w muzyce. Ale nawet wcześniej, w pismach z ery Baroku, a także sentymentalizmu (*Empfindsamkeit*), znaleźć można wiele przykładów poglądów na ekspresję w muzyce, w których nie widać rozróżnienia pomiędzy muzykiem, który jest radosny, a muzyką, która brzmi radośnie. Dla przykładu w dobrze znanym ustępie z *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (*Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*) Carla Philipa Emanuela Bacha z 1753 r. czytamy:

Muzyk nie poruszy innych, o ile on sam nie jest poruszony. Musi z konieczności odczuwać wszystkie uczucia, które ma nadzieję wywołać u swojej publiczności, ponieważ odstonięcie jego własnego nastroju zbudzi podobny nastrój w słuchaczu. W zamierających, smutnych pasażach, wykonawca musi sam odczuwać żal i stawać się smutnym. (...) Podobnie w żywych, radosnych fragmentach wykonawca musi znowu znaleźć się w odpowiednim nastroju. I tak wciąż zmieniając uczucia ledwie zdoła uciszyć jedno, zanim wywoła inne. Przede wszystkim, musi wyjść w spokoju, co jest z natury rzeczy wysoce ekspresyjne, czy będzie to jego [dzieło]

4 D. Tovey, *Essays in Music Analysis*, Oxford University Press, Oxford 1948.

5 P. Kivy, *The Corded Shell*, dz. cyt., s. 6.

czy kogoś innego. W tym przypadku musi być pewny, że osiąga emocje, które kompozytor zamierzył w pisaniu [dzieła]⁶.

Tutaj muzyka jest uważana za rodzaj zaraźliwej choroby, co w kontekście osiemnastowiecznego myślenia o emocjach jest mniej zadziwiające niż wydaje się to dzisiaj. Dziejące się w świecie wydarzenia mogły mieć bezpośredni wpływ na naszą fizyczną konstytucję, podczas gdy emocje miały być pod wpływem humorów lub duchów animistycznych, które – według Kartezjusza – umiejscowione były między myślą a ciałem. W traktacie *Der vollkommene Kapellmeister* (1739) Matthesona odnajdujemy zastosowanie tego sposobu myślenia wobec muzyki. Jednak zdaniem Kivy'ego Mattheson dokonuje ogromnego skoku naprzód, gdy nie uznaje mechanicznej korelacji między poruszeniami duchów zwierzęcych a nastrojem muzyki. To, co odbija się w muzyce, to raczej wiedza kompozytora na temat emocji, co nie wymaga, aby słuchacz zarażał się emocjami, które kompozytor wyraża w swojej muzyce. W filozofii muzyki dwudziestego wieku staromodne fizjologiczne przekonania na temat muzyki zostały niemal całkowicie zastąpione kognitywnymi przekonaniem, które, jak sądzi Kivy, po raz pierwszy można znaleźć w pracy Matthesona, i pod którymi podpisuje się całym sercem. Wiele słów, a nawet książek poświęcił Kivy temu, aby przekonać nas o czymś, co, być może, nie da się pogodzić z przekonaniem wszystkich słuchaczy, a co jest tak zawile, że trzeba przeszkolenia umysłu, aby to pojąć. Czasem wydaje mi się, że nawet minimalne różnice w poglądach innych filozofów są rozdmuchiwane bez potrzeby, aby uzasadnić wylanie morza tuszu.

Transformacja symboliczna

Aby zilustrować to uderzającym przykładem, powrócę do tego, co zdaniem Kivy'ego odróżnia go od Susanne K. Langer (1895-1985). Langer dzieliła z wieloma amerykańskimi filozofami żywe zainteresowanie i sympatię dla Wittgensteina i jego konceptualnej precyzji. Jednak nigdy, w odróżnieniu od swoich pobratymców z późniejszych pokoleń, nie dała się zamknąć w pułapce analitycznej tradycji. Najbardziej znana jej książka, *Nowy sens filozofii*⁷, poświęcona jest w całości symbolizmowi w języku, rytuale, micie i pozostałych sztukach. Nie w sensie, aby istniejące symbole miały być przetłumaczone na znaczenia; zainteresowania jej skupione były na tym, w jaki sposób symbole działają. Mając to pytanie na myśli, Langer poświęciła cały rozdział z n a z c e n i u w m u z y c e. Rozdział ten bywa często czytany poza kontekstem. Komentarze nie wspominają

6 C.P.E. Bach, *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. transl. William J. Mitchell. W.W. Norton & Company, New York and London 1949, s. 152 (tłumaczenie – M.S.).

7 S.K. Langer, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Harvard University Press, Cambridge 1978, s. 214-215. Oryginalne wydanie: 1942. Tłumaczenie polskie: *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, przeł. A. Bogucka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976 (kolejne cytaty odnosić się będą do wydania polskiego). Chociaż tylko jeden z rozdziałów książki dotyczy muzyki, w tytule znajduje się muzyczna aluzja: słowo 'klucz' oznacza [w jęz. angielskim] tonację. 'Nowy klucz', o którym mowa, odnosi się do symbolizmu.

o tym, że tekst Langer powinien być odczytywany w kontekście jej rozważań na temat funkcjonowania ludzkiego umysłu, a nie jako wkład w estetykę muzyki. Langer, podążając za swoim europejskim przodkiem, uważa, że umysł ludzki wyróżnia aktywność, którą określa jako transformację symboliczną. Impulsy, które przenikają naszą świadomość, przenoszone są do innego obszaru oznaczania. To konstytuuje akt kognitywny, którego nie musimy być wcale świadomi. Słuchając muzyki w sposób ciągły, choćby w sposób niedostępny poznaniu, rozpoznajemy coś ze struktury naszych emocji: „muzyka artykułuje formy, których język nie może wyrazić”⁸.

Jak określa Kivy ekspresyjny charakter muzyki w odróżnieniu od Langer?

Od kiedy tylko nazwisko Langer pojawia się *The Corded Shell* (s. 34), Kivy stara się odróżnić od niej. Odnosi się do Langer, wspominając o tym, że fizyczne efekty muzyki dotyczą tak samo niemuzycznych, jak i muzycznych słuchaczy – z czego Langer wnosi, że wiąże się to działaniem dźwięku raczej niż muzyki (lub, jak moglibyśmy to przeformułować, że są to raczej efekty słyszenia muzyki niż jej słuchania). Kivy potępia ten punkt widzenia: skoro zagrożenie emocjami stanowi efekt dźwięku, a nie muzyki, to Langer musi być uprzedzona co do tego, by muzyka mogła wywoływać emocje. Jednak kiedy czytamy Langer w kontekście jej własnej myśli, zauważamy, że mówi ona nie tyle o wywoływaniu emocji, ile o prymitywnych zmianach somatycznych w rytmie serca czy oddechu. Píše, że zmiany te następują szybciej pod wpływem dźwięku niż muzyki oraz dodaje, że dźwięki używane w eksperymentach psychologicznych są raczej irytujące niż inspirujące⁹. Wracając do Kivy’ego, możemy zauważyć, że jego cytaty z Langer poprzedzone są uwagą na temat dziecka, które wybucha płaczem na dźwięk trąbki. Zdaniem Kivy’ego tego, że biedne dziecko może się przerazić dźwięku trąbki, należało się spodziewać i nie ma to nic wspólnego ze znaczeniami, jakie przypisuje się muzyce na trąbkę. Czym dokładnie różni się ta uwaga od obserwacji Langer dotyczących podstawowych fizycznych reakcji będących odpowiedzią na dźwięki raczej niż muzykę?

Inną próbę upokorzenia Langer widzimy przy pytaniu o historyczną rolę Schopenhauera. Langer zaadaptowała poglądy Schopenhauera jako jedną ze swoich głównych inspiracji. W jej przekonaniu Schopenhauer rozpoznał w muzyce formę emotywnego symbolizmu, który nie wynika ze stanu emocjonalnego samego muzyka (w co wciąż wierzyło wielu współczesnych Schopenhauerowi). Tutaj także poglądy Langer odpowiadają przekonaniom Kivy’ego: muzyka wiąże się z emocjonalnością audytywną, za którą odpowiedzialny jest słuchacz. Jednak nie jest to ekspresja osobistego stanu „ducha”. Kivy odpowiada na langerowską deklarację poparcia dla Schopenhauera, wymierzając jej cios: zauważa, że niemiecki filozof „nie wskazuje na teorię semantyczną Langer, ale wstecz na teorię podobieństwa Matthesona (w zamierzeniu komplementując go)”¹⁰.

8 S. Langer, *Nowy sens filozofii*, dz. cyt., s. 344-345.

9 Tamże, s. 317.

10 P. Kivy, *The Corded Shell*, dz. cyt., s. 44.

Emocje i konwencje

Dwie rzeczy, które zdają się najbardziej irytować Kivy'ego oraz które pojawiają się w jego późniejszych pracach jako nagana dla prac Langer, odnoszą się do sedna jego koncepcji. Pierwsza dotyczy natury relacji muzycznego znaczenia oraz emocjonalności. Langer odnosi się do znaczenia jako *symbolicznego* w sensie, który sama najpierw uważnie odróżniła od znaczenia dyskursywnego, jakie spotykamy w obszarze języka. Syntaksa i semantyka językowa nie są otwarte dla swobodnej manipulacji: możemy sprawdzić co słowo oznacza w słowniku, jednak to, że słowo to ma określone znaczenie, nie może zostać wywiezione z jego formy. Z muzyką jest odwrotnie: 'znaczenia' akordów i fraz nie można odszukać w słowniku. Jeśli jednak muzyka ma znaczenie, to należy je przypisać jej formom: struktury muzyczne przypominają te poza-muzyczne, zwłaszcza naszych emocji. Langer cytuje z aprobatą psychologa emocji Carrola Pratta, który twierdził, że słyszalne cechy muzyki „wcale nie są emocjami. Jedynie brzmią one w taki sposób, w jaki odczuwamy nastroje”¹¹. Istnieje pomiędzy nimi rodzaj analogii, izomorfizm, a kiedy relacja znaczenia dokonuje się w ten właśnie sposób, Langer mówi o prezentującym symbolizmie w opozycji do symbolizmu dyskursywnego. Kivy nie pochwala tego. Nawet jeśli on sam rozpoznaje podobieństwo pomiędzy muzyką a emocjami, to zaprzecza, aby izomorfizm, o którym mówi Langer, wystarczał dla twierdzenia na temat relacji symbolicznej między muzyką a emocjami. Muzyka powinna także odwoływać słuchacza do tych emocji. Innymi słowy, powinna istnieć konwencja znaczenia zanim będzie można mówić o symbolu: „ponieważ nawet ikoniczne, symbole-podobieństwa, muszą oznaczać na mocy konwencji”¹². Co nie odnosi się do muzyki.

Trudność polega na tym, że argument Kivy'ego opiera się na restrykcji, która od czasów Charlesa S. Peirce'a związana jest z pojęciem symbolu w estetyce anglo-amerykańskiej. Z restrykcji tej wynika, że pojęcie symbolu używane jest wyłącznie wówczas, gdy wiąże się z brakiem relacji naturalnej wobec tego, co oznacza, polegając na konwencji (takiej jak wyznaczenie) lub umowie (tak jak znak pierwszeństwa z prawej strony). Pojęcie symbolu jest z pewnością jednym z tych, które trudno zastosować jednoznacznie, ale w tym miejscu Kivy powinien zdawać sobie sprawę, że to *symbolizm*, a nie muzyka jest nowym kluczem (nową tonacją), któremu poświęcona jest książka Langer. Dochodząc do rozdziału VIII, czytelnik został już zaznajomiony z zaproponowaną przez Langer koncepcją symbolu wynikającą z tradycji cassirerowskiej. We wcześniejszych rozdziałach omawiany jest symbolizm i mitologia; czytelnikowi zaprezentowano najsilniejszy symbol, jaki oferuje mitologia: księżyc jako symbol żeński. Na długo zanim Wittgenstein stworzył swoją koncepcję obrazkową, na długo zanim Peirce zdecydował, że symbol wyklucza naturalną relację pomiędzy tym, co symbolizuje, na długo zanim ktokolwiek nauczył się czytać lub pisać, ludzie zauważyli, że zarówno cykl księżycowy, jak i cykl kobiecy liczą 28 dni. A zatem kobieta=księżyc, jakkolwiek jest dokładnie natura owego spójnika. Do tego właśnie staromodni filozofowie, tacy jako Cassirer i Langer (a także

11 S. Langer, dz. cyt., s. 360.

12 P. Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music*, dz. cyt., s. 30.

Freud), odnoszą się jako do s y m b o l u. Czy rzeczywiście Kivy sadzi, że wymaga to ścisłej „konwencji oznaczania”? Siła wkładu Langer w rozumienie możliwości muzyki leży właśnie we wskazaniu, że muzyka, o tyle, o ile o z n a c z a n i e daje się jej w ogóle przypisać, działa *implicite*, a nie *explicite* jak język.

Druga nagana, którą Kivy powtarza raz za razem, dotyczy różnicy pomiędzy przejściem znaczenia *explicite* a *implicite*. Kivy przedstawia swoją własną teorię ekspresywności jako koncepcję, w której muzyka odnosi się do indywidualnych emocji różnego typu, podczas gdy w jego reprezentacji stanowiska Langer muzyka odnosi się u niej do emocjonalności w ogóle. Jego zdaniem Langer zaprzecza jakiegokolwiek możliwości, aby muzyka wyrażała indywidualne emocje¹³. Ale skąd u niego taki pomysł? To prawda, że Langer nie rozwija tego, w jaki sposób muzyka może odnosić się do różnych emocji; prawdą jest także, że Langer podkreśla to, że muzyka nie odróżnia od siebie emocji w sposób, w jaki robi to język, prawdą jest także to, że podkreśla ona, że niektóre formy muzyczne dają się interpretować zarówno jako smutne, jak i wesołe. Jednak dystansuje się wobec koncepcji (bronionej przez Hauptmanna i Carričre), w której muzyka „przekazuje ogólne formy uczucia”; jakkolwiek mocno podziwia wgląd w kognitywne wartości muzyki, które ta wyraża, Langer uważa tę koncepcję za zbyt abstrakcyjną dla oddania sprawiedliwości wartościom emocjonalnym oraz witalności, które charakteryzują każdy utwór muzyczny. Langer nie zaprzecza, że muzyka odnosi do i n d y w i d u a l n y c h e m o c j i; zaprzecza natomiast temu, że odnosi się do e m o c j i i n d y w i d u u m. Oto krótki cytat, w którym zrównuje siebie wobec wkładu, jaki wnieśli do postawionego zagadnienia Schopenhauer oraz Wagner: „Uczucia objawione w muzyce n i e s ą zasadniczo ,namiętnością, miłością czy tęsknotą konkretnego człowieka’, mającą nas skłonić do tego, byśmy wczuli się w jego sytuację, lecz apelują od razu do naszego rozumu...”¹⁴. Teoria Langer, sformułowana w erze, w której królowały niepodzielnie romantyczne koncepcje ekspresji, jest klasycznym przykładem kognitywnej koncepcji, której poszukuje Kivy: „nie porozumienie, ale wgląd jest darem muzyki; naiwnie można powiedzieć, wiedza o tym, «jak działają uczucia»”¹⁵.

Konkludując: Kivy wydaje się najbardziej interesujący i wart czytania ze wszystkich anglosaskich filozofów muzyki, którzy dzisiaj święcą triumfy. Każdy, kto poszukuje wprowadzenia do dziedziny filozofii muzyki, znajdzie w nim nieocenionego przewodnika. Jednak Langer przedstawiona została przez niego w krzywym zwierciadle; Kivy nie informuje czytelników o tym, że Langer przedstawia muzykę jako formę symbolizmu *implicite*, umożliwiając odczucie emocji w n i e j, lecz nie p o p r z e z n i ą: „Artykulacja jest jej życiem, lecz nie asercją; ekspresyjność, nie ekspresja”¹⁶. Nie uda mi się, jak sądzę, uniknąć konkluzji, że pomimo rozpoznania pionierskiej roli Langer w zagadnieniu relacji muzyki i emocji¹⁷, Kivy’emu nie udaje się zaakceptować faktu, że koncepcja Langer wyprzedziła jego bernardyna o niemal pół wieku.

Przekład Małgorzata A. Szyszkowska

13 P. Kivy, *The Corded Shell*, dz. cyt., s. 46.

14 S. Langer, *Nowy sens filozofii*, dz. cyt., s. 330.

15 Tamże, s. 244.

16 Tamże, s. 354.

17 P. Kivy, *Introduction to Philosophy of Music*, dz. cyt., s. 26.

Kivy and Langer on Expressiveness in Music

From 1980 onwards, Peter Kivy has put forward that music does not so much *express* emotions but rather *is expressive of* emotions. The character of the music does not represent the character or mood of the composer, but reflects his *knowledge* of emotional life.

Unfortunately, Kivy fails to give credit to Susanne Langer, who brought these views to the fore as early as 1942, claiming that the vitality of music lies in expressiveness, not in expression.

Keywords: ekspresyjność, P. Kivy, S. Langer