

Anna Chęćka-Gotkowicz

Czy rozumienie muzyki zależy od świadomego śledzenia struktur formalnych utworu? : Jerrold Levinson i Peter Kivy wobec problemu doświadczenia muzycznego

Aspekty Muzyki 2, 11-23

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



ANNA CHEĆKA-GOTKOWICZ

(Uniwersytet Gdański)

Czy rozumienie muzyki zależy od świadomego śledzenia struktur formalnych utworu? Jerrold Levinson i Peter Kivy wobec problemu doświadczenia muzycznego

Spory filozofów analitycznych często przypominają dzielenie włosa na czworo. Gdy ich nadrzędnym celem jest klarowność argumentacji, w jej obronie można poświęcić wiele, nawet własne przekonania. Urok tego rodzaju debat polega między innymi na tym, że dyskutanci — bezwzględnie tępiąc własne błędy — niekiedy deklarują, że mimo różnic poglądów, na zawsze pozostaną przyjaciółmi. Nawet jeśli jeden z przyjaciół złądzi. Tym razem złądził Jerrold Levinson i choć Peter Kivy wielkodusznie mu ten błąd wybacza, to wcześniej, krok po kroku, analizuje wadliwość jego toku rozumowania. Obaj uczeni kochają muzykę i — będąc dziś największymi z żyjących amerykańskich filozofów muzyki — próbują odgadnąć, co stanowi istotę jej rozumienia. Peter Kivy pisał o tym wielokrotnie, choćby w książce *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, poświęconej muzyce absolutnej i jej doświadczeniu przez profesjonalnego i naiwnego odbiorcę¹. Wraca do tych kwestii w zbiorze *New Essays on Musical Understanding*, a zasadniczy pojedynek z Jerrol-dem Levinsonem toczy w eseju *Music in Memory and Music in the Moment*².

¹ Peter Kivy, *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Ithaca and London 1990.

² Peter Kivy, *New Essays on Musical Understanding*, Oxford 2001.

Kivy, przedstawiciel formalizmu i platonik, broni słuchania fachowego, opartego na znawstwie i muzykologicznej wiedzy, przeciwstawiając się propozycji swojego przyjaciela, wyrażonej w książce *Music in the Moment*³. Zuchwałość projektu Levinsona nie polega jedynie na głoszeniu pochwały naiwnego słuchania i sugestii, że doświadczanie muzyki nie jest przywilejem zarezerwowanym dla odpowiednio wykształconych i doświadczonych odbiorców. Tym, co najbardziej niepokoi Kivy'ego, jest kruchość jego własnych poglądów. Bo jeśli Levinson ma rację, to wszystko, co na temat percepcji i rozumienia muzyki myślał dotąd Kivy, legnie w gruzach. Moim celem w tym artykule będzie rekonstrukcja zasadniczych tez książki Jerrolda Levinsona, następnie, przywołanie kontrargumentów Petera Kivy'ego i próba rozstrzygnięcia, który z uczonych wygrywa w tym pojedynku.

Konkatenacjonizm

Książka *Music in the Moment* może niepokoić muzyków, muzykologów, teoretyków i filozofów muzyki, słowem, wszystkich tych, którzy wiele czasu i wysiłku wkładają w zgłębianie muzycznej materii. Jerrold Levinson ośmiela się bowiem twierdzić, że do rozumienia muzyki niepotrzebne jest ani analityczne podejście, ani namysł nad formą muzyczną. Pełnia muzycznych rozkoszy otwiera się przed tym, kto słucha aktualnie wybrzmiewających struktur dźwiękowych. Muzyka płynie w chwili, która trwa obecnie (stąd tytuł książki, *Music in the Moment*), a jej percepcja opiera się na dostrzeganiu sąsiadujących ze sobą chwil. Konsekwencje zawierzenia konkatenacjonizmowi (*concatenationism*) są znaczące, ponieważ zgodnie z tą koncepcją:

1. muzyczne rozumienie nie wymaga słuchowego ani intelektualnego uchwycenia całości formy utworu, nie wymaga też dostrzegania związków pomiędzy poszczególnymi częściami dzieła, ale ogranicza się do postrzegania krótkich fragmentów dźwiękowych i zmian zachodzących pomiędzy nimi;
2. muzyczna przyjemność nie wypływa z kontemplacji formy muzycznej, ale z delectowania się tym, co aktualnie — chwila po chwili — wybrzmiewa;
3. forma muzyczna ma charakter przestrzenny, a aktualnie wybrzmiewająca muzyka — czasowy;
 - a. percepcja formy ma charakter intelektualny, zaś percepcja wybrzmiewającej muzyki ma charakter zmysłowy, perceptualny;
 - b. forma dzieła muzycznego nie stanowi części jego samego, jest abstrakcją i może jedynie ułatwiać wyobrażenie kształtu dzieła.

³ Jerrold Levinson, *Music in the Moment*, Ithaca and London 1997.

Koncepcja konkatenacjonizmu — czy inaczej, ‘muzyki chwili’ — stanowi rozwinięcie poglądów XIX-wiecznego filozofa, Edmunda Gurneya, wyrażonych w jego słynnym dziele *The Power of Sound*⁴. Książka Jerrolda Levinsona jest więc, z jednej strony, rekonstrukcją myśli Gurneya, z drugiej zaś, owocem inspiracji tą myślą. Czytając *Music in the Moment* niekiedy trudno odgadnąć, czy mamy do czynienia z poglądami Sokratesa (w tej roli występuje Gurney), czy Platona (Levinson), bo myśli obu filozofów ściśle się ze sobą splatają (co w polemice z Levinsonem zauważa też Peter Kivy).

Hasłem kluczowym dla zrozumienia idei konkatenacjonizmu jest ‘quasi-słyszenie’ (*quasi-hearing*). To ono charakteryzuje ów demokratyczny, zrównujący wszystkich odbiorców model obcowania z muzyką. Levinson wyjaśnia, że doświadczenie quasi-słyszenia posiada trzy istotne komponenty: „pierwszy można nazwać aktualnym słyszeniem muzycznej chwili, drugi — żywym wspomnieniem fragmentu właśnie usłyszanego, trzeci — wyprzedzaniem myślą fragmentu, który ma nastąpić”⁵. Trudno nie zauważyć podobieństwa pomiędzy tak definiowanym quasi-słyszeniem i Augustiańskimi rozmyślaniami o nieuchwytnym „teraz”, doskonale egzemplifikowanym przez muzykę. Władysław Stróżewski ujął to celnie w swoich rozważaniach na temat czasu muzyki, który jawi się „przede wszystkim jako następstwo aktualnie przeżywanych, albo utrzymywanych w pamięci lub przewidywanych momentów — niewymiernych punktów, z których każdy pojawia się na ułamek sekundy w polu świadomości i natychmiast zapada się w przeszłość”⁶. Levinson przypomina w tym kontekście także analizę czasu dokonaną przez Husserla, a ściślej, zjawisko zachowywania w pamięci tego fragmentu utworu, który właśnie wybrzmiał (retencja) i aktywnego oczekiwania na to, co ma się w utworze za chwilę wydarzyć (protencja).

Drugim hasłem-kluczem jest ‘podstawowe muzyczne rozumienie’ (*basic musical understanding*), które — jak wynika z wywodu Levinsona — stanowi warunek konieczny i zarazem wystarczający dla podążania za muzyką. Przymiotnik „podstawowy” może budzić wątpliwości co do kompetencji odbiorcy, dlatego też autor zastrzega, że takie rozumienie uważa za „niezbędne (dla wszelkiego pojmowania muzyki), zasadnicze (dla dalszego jej zgłębiania) i kluczowe (dla wartościowego przeżycia muzycznego wszelkiego rodzaju)”, lecz nie godzi się na to, by nazywać je elementarnym, prymitywnym czy prostym. I dodaje:

⁴ Edmund Gurney, *The Power of Sound*, New York 1966.

⁵ Jerrold Levinson, op. cit., s. 15.

⁶ Piszę o tym zagadnieniu w mojej książce *Dysonanse krytyki. O ocenie wykonania dzieła muzycznego*, Gdańsk 2008, s. 49–64.

„jakkolwiek uznawanie podstawowego muzycznego rozumienia za wzorzec rozumienia muzyki byłoby przesadą, to skłonny jestem twierdzić, że taki poziom rozumienia odpowiadałby właściwemu odbiorowi większości utworów zachodniej muzyki instrumentalnej”⁷. Ta „większość” repertuaru obejmuje — jak zaznacza autor — te utwory od Bacha po Schönberga, w których kształtowanie materiału dźwiękowego podlega opisywanej przez Leonarda B. Meyera zasadzie kontynuacji i zmian. Levinson, powołując się na Meyera, określa tę muzykę jako „teleologiczną”, dążącą do określonego i przeczuwanego przez odbiorcę celu, uporządkowaną między innymi przez reguły tonalności. Autor zastrzega więc, że podstawowe muzyczne rozumienie nie sprawdza się w przypadku twórczości takich kompozytorów jak John Cage czy Karlheinz Stockhausen⁸.

A co wiadomo o odbiorcy, któremu Levinson przypisuje tę umiejętność?

Ma on być „odpowiednio przygotowany, posiadający podstawy umiejętności rozpoznawania natury słuchanego utworu, na przykład jego epoki, gatunku i instrumentacji”⁹. Odwracając role można powiedzieć, że utwór powinien być w stanie spełnić oczekiwania odbiorcy na tyle, na ile można się tego spodziewać po „teleologicznym” repertuarze muzyki poważnej. Delektowanie się ‘muzyką chwili’ zakłada więc posiadanie pewnych nawyków słuchowych i doświadczeń, a także wynikających z nich oczekiwań. Nie można zatem powiedzieć, by umysł odbiorcy Levinsona był czystą tablicą. Z pewnością nie jest to słuchacz naiwny i niewinny, choć o stawianych mu wymaganiach nie wiadomo zbyt wiele. Levinson, poza ową krótką wzmianką o „odpowiednim przygotowaniu odbiorcy”, nie poświęca wiele miejsca na to, by dookreślić, jakie powinny być jego kompetencje i przymioty. Choć autor nie wyraża tego *explicite*, to jednym z przymiotów jego słuchacza wydaje się być muzykalność¹⁰. Świadczyłyby o tym umiejętności intuitywnego, bezrefleksyjnego posługiwania się ‘wiedzą jak’ (*knowing how*), dzięki której opisywany przez Levinsona słuchacz prawidłowo reaguje na muzyczne zdarzenie, choć nie potrafi go skonceptualizować korzystając z wiedzy pojęciowej, czyli z ‘wiedzy że’ (*knowing that*)¹¹. Niełatwo wytłumaczyć, w jaki

⁷ Jerrold Levinson, op. cit., s. 33.

⁸ Ibidem, s. 34. Por. także Leonard B. Meyer, *Music, the Arts, and Ideas*, Chicago 1967.

⁹ Jerrold Levinson, op. cit., s. 35.

¹⁰ O muzykalności (i niemuzykałości) wspominam w książce *Dysonanse krytyki* przy okazji analizy przymiotów słuchacza idealnego (op. cit., s. 193–195). Przywołuję tam refleksje Mieczysława Wallisa, który niemuzykałość postrzega jako przejaw niewrażliwości estetycznej. Por. idem, *O niewrażliwości estetycznej*, w: idem, *Przeżycie, dzieło, wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931–1949*, Kraków 1968, s. 307–308.

¹¹ Jerrold Levinson, op. cit., s. 29.

sposób *wiedza jak* przejawia się w przypadku słuchania muzyki. Levinson notuje w przypisie, że gdy używamy wyrażenia „wiedzieć jak wykonać czynność x”, to zakładamy, że x jest czynnością wykonywaną przez podmiot pewnie, intencjonalnie, celowo. Można to stosunkowo łatwo zilustrować na przykładzie wirtuoza, który podąża za dźwiękami, przytomnie reaguje na muzyczne zdarzenie, a jego „sterem” jest przede wszystkim ucho i słyszenie, któremu podlega cały aparat wykonawczy. Wykonawca nie uruchamia więc wiedzy pojęciowej („wiem, że teraz zaakcentowałem słabą część taktu, więc muszę to jakoś zatuszować”), ale reaguje niejako instynktownie na zastaną sytuację, by korzystnie z niej wybrnąć. Reaguje przede wszystkim jego ucho i ciało, które, podążając za dźwiękami, sterowane są właśnie ‘wiedzą jak’¹². Prawdliwość tę można przenieść na sytuację słuchacza: nie uruchamia on *wiedzy że po to*, by uzmysłowić sobie, że właśnie usłyszał kadencję wielką doskonałą, ale podążając za dźwiękami oczekuje rozwiązania pewnego napięcia.

Levinsonowski konkatenażonizm nie ignoruje ‘wiedzy że’, jednak można go interpretować jako pochwałę pożytków płynących z zawierzenia ‘wiedzy jak’. Widać to wyraźnie w przypadku kolejnego, ważnego dla tej koncepcji rozróżnienia. W rozdziale poświęconym rozumieniu form muzycznych, Levinson pisze o intelektualnym i perceptualnym (zmysłowym) słyszeniu formy sonatowej:

Intelektualne słyszenie *sonaty-jako-sonaty* zakłada posiadanie pewnej wiedzy na temat ekspozycji, łączników, modulacji, drugiego tematu, reprzyzy i wymaga zachowania tych idei w umyśle, by następnie przyporządkować je do słyszanych muzycznych zdarzeń w trakcie ich rozwoju. Tymczasem słyszenie perceptualne *sonaty-jako-sonaty*, charakteryzuje się posiadaniem pewnych oczekiwań co do biegu muzycznych zdarzeń, a także, reagowaniem na te zdarzenia¹³.

¹² W tym kontekście warto przytoczyć myśl Rogera Scrutona: „Niektórzy ludzie dają świadectwo muzycznego rozumienia dokonując złożonych analiz muzykologicznych i wypowiadając o niej sądy krytyczne. Zdolność do myślenia o muzyce w ten sposób nie jest jednak ani warunkiem koniecznym, ani wystarczającym do jej rozumienia. Muzykolog może wykazać, w trakcie grania lub słuchania, że nie rozumie tego, co słyszy mimo swej analitycznej sprawności. Rozstrzygające jest tu samo doświadczenie. Mówimy, że wykonawca ‘gra ze zrozumieniem’, ponieważ jego wykonanie wyraża ‘sposób słyszenia’ tego, co gra”. Por. Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford 1999, s. 211–212 (jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłum. A. Ch.-G.). A zatem, w przypadku wykonawcy, ‘wiedza jak’ jest po prostu ‘sposobem słyszenia’, który przejawia się w graniu *resp.* śpiewie.

¹³ Jerrold Levinson, op. cit., s.72.

Autor podkreśla, że świadomość tego, jak zbudowana jest forma sonatowa, nie zapewnia słuchaczowi podążania za muzycznymi zdarzeniami, ich uwewnętrznienia i przeżywania. Można wiedzieć, że w reprzyzie nastąpi rozwiązanie konfliktu pomiędzy dwoma tematami, ale wcale nie przeżyć tego muzycznego zdarzenia. Wniosek jest prosty: aby słuchać „muzycznie”, należy poddać się biegowi muzycznych zdarzeń, innymi słowy — zinternalizować je. Sama wiedza i nawet najbardziej drobiazgowa analiza dzieła muzycznego nie zastąpią tego, co daje odbiorcy słyszenie perceptualne. Levinson nieprzypadkowo pisze w tym kontekście o „słyszaniu”, nie zaś o „słuchaniu”. „Rozumiejące słuchanie sonaty” to jakby kolejny etap, na którym dochodzi do spójnego, uwewnętrznionego doświadczania przez odbiorcę tego, co rozegrało się na przestrzeni całej formy. Można więc powiedzieć, że na „rozumiejące słuchanie sonaty” składa się szereg „słyszeń perceptualnych” albo inaczej: szereg muzycznych chwil zinternalizowanych przez odbiorcę w przebiegu utworu. Levinson porównuje to do wędrowania po dobrze znanej miejscowości bez mapy. Pewne poruszanie się w terenie bez mapy ma wiele wspólnego z pewnym poruszaniem się po formie sonatowej. Autor dodaje, że aby było to możliwe, nie trzeba wcale ujmować formy globalnie ani widzieć jej w postaci schematu¹⁴.

Słuchanie globalne

Z tym ostatnim stwierdzeniem nie może zgodzić się Peter Kivy, który zdecydowanie opowiada się za globalnym ujmowaniem formy muzycznej (*architectonicism*). Już sam tytuł eseju *Music in Memory and Music in the Moment* — będącego w istocie pojedynkiem z Levinsonem — wskazuje na potrzebę przeciwstawienia doraźnych muzycznych przyjemności temu, co zostało zapisane w pamięci odbiorcy jako obraz całej formy. Kivy’ego niepokoi lekceważenie, z jakim autor *Music in the Moment* wypowiada się na temat formy muzycznej¹⁵.

¹⁴ Por. *ibidem*, s. 73.

¹⁵ Levinson nie jest jedynym filozofem głoszącym, że forma muzyczna ma charakter przestrzenny. Wydaje się jednak, że nie dostrzega on metaforycznego charakteru tak rozumianej przestrzeni. Kivy zauważa, że forma — nawet jeśli wyobrażamy ją sobie jako pewną przestrzenną konstrukcję — pozostaje „modelem czasowym” (*temporal pattern*). Zdaniem Levinsona, z przestrzennego charakteru formy muzycznej należałoby wnosić, że nie jest ona częścią czasowego dzieła muzycznego. Kivy podkreśla jednak, że owa przestrzenność dotyczy jedynie tego, w jaki forma muzyczna się przejawia w zapisie (jako schemat tego, co zapisano w nutach). Jednak konkretna forma, np. *V Symfonia* Beethovena, unaocznia się w czasie i potrzebuje czasu do swego zaistnienia. Por. Peter Kivy, *New essays...*, op. cit., s. 211 i n.

Zasadniczej przyczyny tego stanu rzeczy należałoby poszukiwać w dziele *The Power of Sound* Edmunda Gurneya. Ten duchowy patron konkatenacjonizmu uznał myślenie o całości formy muzycznej za drugorzędne wobec doznawania chwil właśnie wybrzmiewających. W naukowym dyskursie na temat rozumienia muzyki teza taka brzmi co najmniej podejrzanie, z czego Levinson świetnie zdaje sobie sprawę. Aby udowodnić, że architektoniczne, całościowe myślenie o formie muzycznej nie jest ważne dla rozumiejącego słuchania, amerykański filozof musiał skutecznie rozprawić się z dwoma istotnymi przymiotami muzycznego dzieła sztuki, które ujawniają się właśnie przy postrzeganiu go jako całości. Jednym z nich jest jedność (*unity*), drugim zaś koherencja (*coherence*). Celem Levinsona staje się zatem przekonanie czytelnika, że jedność i koherencję można uznać za synonimy. Kiedy już czytelnik zgodzi się przyjąć takie założenie, musi odkryć, że jedność *resp.* koherencję można uchwycić dzięki quasi-słyszaniu. Ujawnia się ona choćby wtedy, przekonuje autor, gdy słuchacz odnosi wrażenie, że postrzeżona przez niego wcześniej myśl muzyczna jest kontynuowana we fragmencie właśnie wybrzmiewającym. Kivy docenia retoryczny spryt Levinsona, jednak próbuje naprawić błędy wynikające z utożsamienia tych przymiotów dzieła muzycznego, które — jego zdaniem — powinno się klarownie rozróżnić. Można bowiem znaleźć utwory posiadające jedną z tych cech, drugiej zaś nie.

Jest to całkowicie możliwe i wcale nie tak rzadkie, że utwór legitymuje się jednością, a nie koherencją. Muzyka napisana przez kompozytorów będących dobrymi rzemieślnikami, lecz nie rzemieślnikami pierwszoligowymi, często posiada pierwszą cechę, a pozbawiona jest drugiej. Arystoteles, *fons et origo* pojęcia artystycznej jedności i koherencji, dobrze znał tę dystynkcję. Kiedy w *Poetyce* zaznacza, że tragedia musi posiadać początek, środek i koniec, połączone w logiczny sposób tak, by jedno następowało po drugim, to mówi o koherencji; gdy zaś wspomina, że tragedia powinna mieć jedną, kompletną akcję, to ma na myśli jedność¹⁶.

Wydaje się jasne, że aby uchwycić tak rozumianą jedność, trzeba móc spojrzeć na dzieło w całości, a to jest możliwe tylko dzięki globalnemu, architektonicznemu ujęciu dzieła. Konkatenacjonizm, zdaniem Levinsona, pozwala zauważać w słuchanej muzyce koherencję, o ile założymy, że dzięki quasi-słyszaniu jesteśmy w stanie zauważać logiczne powiązania między mijającymi fazami utworu. To jednak wątpliwe, by przy tej okazji nie zapamiętywać wiodących motywów czy nie zauważać podstawowych relacji harmonicznyc

¹⁶ Peter Kivy, *New Essays...*, op. cit., s. 204.

się z uruchomieniem pewnych zdolności poznawczych. Kivy ma więc słuszność, walcząc o rozróżnianie jedności i koherencji, które w ujęciu Levinsona nie mają wiele wspólnego z klarowną dystynkcją znaną z *Poetyki* Arystotelesa.

Dyskusja między Levinsonem a Kivy'm nabiera rumieńców, gdy uczeni spierają się o naturę przyjemności muzycznej, przy czym punktem odniesienia pozostaje dla nich problem słuchania architektonicznego i obejmowania umysłem całej formy wybrzmiewającego utworu. Autor *Music in the Moment* przyznaje, że nawet jeśli z globalnego ujmowania formy mogą dla słuchacza wynikać oczywiste korzyści natury intelektualnej, to jednak nie przekładają się one na odczuwanie swoistej muzycznej przyjemności. Kivy odpiera ten zarzut, przekonując, że przyjemność intelektualna, płynąca z poczucia dobrego orientowania się w utworze, znacząco przyczynia się do odczuwania przyjemności muzycznej, o którą tak bardzo troszczy się Levinson. Podstawowa różnica między uczonymi polega na tym, że Kivy nie dba o rozdzielanie przyjemności intelektualnej od muzycznej, zaś Levinson próbuje przekonać czytelnika o istnieniu czegoś takiego jak czysta, nieskażona myślą dyskursywną, dźwiękowa, sensualna przyjemność zapewniana odbiorcy przez obcowanie z muzyką chwili. Levinsonowska sugestia, że przyjemność czerpana ze słuchania architektonicznego nie ma charakteru muzycznego, wywołuje żywy protest Kivy'ego. Uznaje ją za przejaw antyintelektualnej tendencji, która — jego zdaniem — naznacza całą książkę *Music in the Moment*.

Satysfakcja czerpana z architektonicznego słuchania ma intelektualną naturę z kilku oczywistych względów. Wymaga myślenia — świadomej autorefleksji tego, kto słucha. Wymaga posługiwania się specyficznie muzycznymi pojęciami, takimi jak forma sonatowa, kanon, inwersja, stretto, temat w odwróceniu, odpowiedź, epizod i inne. Stosowanie ich jest funkcją intelektu, to oczywiste. Nazwijmy więc słuchanie architektoniczne *słuchaniem intelektualnym*, jeśli chcemy; nazwijmy satysfakcję, jaka z tego słuchania płynie *satysfakcją intelektualną*, jeśli chcemy. Ale nie stawiamy tego nieuzasadnionego kroku, który od *intelektualnego słuchania* prowadzi do *nie-słuchania muzyki*, od *satysfakcji intelektualnej* do *satysfakcji nie-muzycznej*¹⁷.

W Levinsonowskiej opozycji tego, co intelektualne i muzyczne, Kivy widzi coś głęboko niepokojącego. Uważa, że tego rodzaju dystynkcja jest nie tylko szkodliwa, ale i sztuczna. Gotów jest nawet zgodzić się z Levinsonem, że muzyczna przyjemność ma charakter zmysłowy, skoro dociera do podmiotu poprzez zmysł słuchu. Jednak jego zdaniem to, co zmysłowe i intelektualne wcale nie

¹⁷ Ibidem, s. 208.

musi się wykluczać. Łączy więc to, co intelektualne i muzyczne w stwierdzeniu, że „intelektualno-muzyczna satysfakcja jest zarazem satysfakcją zmysłową”. Aby przekonać czytelnika do swojego stanowiska, sięga po dość zaskakujący przykład z życia wzięty. „Istnieje bezmyślny seks i seks refleksyjny. Oba mają charakter przyjemności *par excellence* zmysłowej. Większość ludzi, których znam, woli ten drugi”¹⁸. Przykład ten dziwi o tyle, że Levinson nie promuje nigdzie słuchania bezmyślnego; pisze jedynie o pożytkach płynących ze słuchania wolnego od analizy i myśli dyskursywnej. Gdyby zaś chcieć odnieść się do owego przykładu z życia wziętego, to dość łatwo można zauważyć, że Kivy wkroczył na niepewny grunt. Trudno bowiem mierzyć głębię przeżycia natury miłosnej tym, czy podmioty w nim uczestniczące posługują się myślą dyskursywną, czy też nie. By zakończyć ten wątek wystarczy zauważyć, że na ogół to nie myśl dyskursywna decyduje o głębi i intensywności miłosnego zbliżenia. Podobne zdanie ma Levinson w sprawie przyjemności muzycznej: nie trzeba jej konceptualizować, by delektować się jej głębią.

Trzeba natomiast przyznać, że Levinsonowska argumentacja w kwestii rzekomej przewagi sensualnej natury przeżycia muzycznego nad jego racjonalnością niekiedy nie wytrzymuje trzeźwej krytyki Kivy’ego. Dzieje się tak choćby wówczas, gdy Levinson przekonuje czytelników, że przyjemność zapewniana przez podstawowe muzyczne rozumienia i quasi-słyszenie jest dalece bardziej żywa i intensywna niż przyjemność czerpana z mglistego wspomnienia utworu, który już dawno wybrzmiał. Kivy słusznie odpowiada, że „wspomnienie może być doświadczane tak samo intensywnie, jak terażniejszość (czyż nie o tym pisał Proust?). Ktoś może przecież, marząc, doświadczać zachowanego w pamięci zdarzenia dalece bardziej intensywnie, niż w terażniejszości, przy czym ów ktoś wcale nie musi być szalony”¹⁹.

Lecz czy rzeczywiście tak jest w przypadku muzyki, to już inna kwestia. Jej żywe, zmysłowe doświadczanie tu i teraz nie daje się chyba porównać do wspomnienia, choćby najbardziej intensywnego, które z pamięci wydobywa racjonalna potrzeba dokonania analizy dzieła muzycznego. I tu właśnie widać słabość bezwzględnego pojedynku na argumenty, które na szczęście nie zawsze okazują się dostatecznie silne, by zerwać metafizyczną zasłonę skrywającą tajemnicę muzyki.

¹⁸ Ibidem, s. 209.

¹⁹ Ibidem.

Muzyczne rozumienie

Obserwator pojedynku Petera Kivy'ego z Jerroldem Levinsonem jest w nie-małym kłopotcie. Kivy imponuje celnością argumentacji. Natomiast Levinson uwodzi śmiałą wizją, która zrównuje wszystkich słuchaczy. Najbezpieczniej więc byłoby ogłosić remis. Zasadnicza przyczyna, dla której trudno tu mówić o jakimkolwiek rozstrzygnięciu na korzyść konkatenacjonizmu lub architektonicyzmu jest następująca: każda z tych teorii odnosi się do innego porządku poznawczego. Zauważmy, że Levinson, jako zwolennik konkatenacjonizmu, wprowadza pojęcie podstawowego muzycznego rozumienia (*basic musical understanding*), jakby celowo unikając pisania o rozumieniu muzyki. Jego muzyczne rozumienie jest po prostu rodzajem słuchania. Tymczasem Kivy troszczy się o to, co w dziele muzycznym powinno być poznawane, analizowane i nazywane dzięki wiedzy pojęciowej. Obaj wypowiadają się zatem na temat różnych, choć współlistniejących form doświadczenia muzyki. Jedna z nich angażuje przede wszystkim ucho, druga zaś — umysł. Pierwsza wymaga aktualnego doznawania dźwięków. Druga może dokonywać się po ich wybrzmieniu, w absolutnej ciszy. Ponadto, zarówno Kivy jak i Levinson, wypowiadają swoje poglądy, nie kryjąc emocjonalnego zaangażowania w to, co od dzieciństwa jest ich pasją. Czytelnik śledzący tę polemikę w argumentach amerykańskich uczonych także odnajduje siebie i swoje stanowisko wobec omawianej kwestii. Na próżno więc byłoby oczekiwać, że ów spór można jednoznacznie rozstrzygnąć za pomocą szczególnie mocnego, trafiającego w sedno argumentu. Kto postrzega muzykę jako elitarną, trudną, arystokratyczną, wymagającą znanstwa i kompetencji sztukę, nie da przekonać się zwolennikowi muzycznej demokracji. Levinson napisał książkę *Music in the Moment*, aby zachęcić do słuchania osoby przekonane o własnej niekompetencji i muzycznej ignorancji. Trudno nie dostrzec, że sam ulega pewnej egzaltacji, gdy pisze o zniechęcającej działalności krytyków muzycznych i muzykologów. Twierdzi, że zatruwają oni przeciętnemu słuchaczowi przyjemność kontaktu z muzyką, rozpowszechniając szkodliwą opinię o tym, że do słuchania niezbędne są skomplikowane, analityczne procedury. „Tymczasem prawda jest taka, że aby cieszyć się muzyką, należy jej po prostu słuchać, wiele razy, od początku do końca”²⁰ — konkluduje Levinson. Oskarżanie profesjonalistów o zniechęcanie kogokolwiek do słuchania muzyki śmieszy Kivy'ego, który sam ulegając emocjom, głosi z zapałem uduchowionego retora: słuchacze powinni „poznać okrutną prawdę o tym, że muzyka klasyczna jest trudna do przeniknięcia; że wy-

²⁰ Jerrold Levinson, op. cit., s. 174.

maga ciężkiej pracy; że odśłania swoje wdzięki tylko przed tymi, którzy są gotowi do podjęcia prawdziwego wysiłku”²¹.

Niech więc Czytelnik sam rozstrzygnie, która koncepcja jest mu bliższa. Bo nie chłodne argumenty, ale jednostkowe doświadczenie (a szczególnie zawodowe doświadczenie muzyka) odgrywa w tym wyborze decydującą rolę.

Postscriptum

Niezależnie od wyniku pojedynku Kivy’ego z Levinsonem warto odnotować, że wyniki badań przeprowadzanych na gruncie psychologii kognitywnej przemawiają za słusnością tezy drugiego filozofa. Francuscy uczeni, Barbara Tillmann i Emmanuel Bigand, relacjonują przebieg eksperymentów z udziałem profesjonalnych muzyków i niewykształconych muzycznie słuchaczy²². Wyniki eksperymentów zaskoczyły badaczy podwójnie. Pierwsza niespodzianka, pozytywna, dotyczyła słuchaczy niewykształconych muzycznie: udzielane przez nich odpowiedzi nie różniły się od odpowiedzi udzielanych przez profesjonalnych muzyków. Druga niespodzianka, negatywna, dotyczyła profesjonalnych muzyków, którzy wyjątkowo źle radzili sobie z zadaniami dotyczącymi długich i złożonych fragmentów muzycznych. Ogólnie rzecz biorąc, badania ujawniły, że słuchacze — niezależnie od wykształcenia muzycznego — zauważają nawet drobne zmiany w materiale muzycznym, ale tylko w przypadku krótkich segmentów dźwiękowych, natomiast pozostają obojętni nawet na znaczące zmiany dokonujące się w obrębie całej formy muzycznej. Dla uściślenia należy dodać, że w badaniu brali udział słuchacze zachodniego kręgu kulturowego, konfrontowani z przykładami zachodniej muzyki tonalnej. Niezawodna koncentracja słuchaczy, niezależnie od wykształcenia muzycznego, ograniczała się do fragmentów nie trwających dłużej niż dziesięć sekund. W przypadku odpowiedzi na pytania dotyczące zmian zachodzących w obrębie dłuższych fragmentów, nawet wykształceni muzycy popełniali błędy. Wygląda więc na to, że skłonność do skupienia się na bieżącej chwili muzycznej wypływa ze zmysłowej natury samego słuchania i z procesualnej natury śledzonego wykonania, zaś zdolność do ogarnięcia całości utworu wymaga uruchomienia innych niż „bieżące słuchanie” procesów poznawczych. Jednak Barbara Tillmann i Emmanuel Bigand wyciąga-

²¹ Peter Kivy, *New Essays...*, op. cit., s. 214.

²² Por. Barbara Tillmann, Emmanuel Bigand, *The Relative Importance of Local and Global Structures in Music Perception*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2004, nr 62 (2), s. 211–222.

ją z wyników swoich badań dużo śmielszy wniossek. Ich zdaniem, wyniki te pozostają w jawnej sprzeczności z dość powszechnym przekonaniem, że muzyczne rozumienie wymaga wielu lat profesjonalnego treningu. Wcale tak nie jest, skoro w słuchowej konfrontacji z dziełem muzycznym profesjonalności nie mają przewagi nad laikami. Tillmann i Bigand twierdzą ponadto, że szkoły muzyczne nie uczą umiejętności słuchania.

Przynajmniej we francuskim systemie kształcenia profesjonalny trening muzyczny ogranicza się do nauczania schematów motorycznych, niezbędnych do gry na instrumencie, a także do uczenia tego, jak sprawnie konwertować muzyczną notację w wykonywane dźwięki. Programy kształcenia nie są tworzone z troską o rozwijanie i poprawianie zdolności słuchowej percepcji struktur muzycznych, a takie zadania nie pojawiają się podczas nauczania form muzycznych. Być może poprawie tej percepcji u wykonawców służy intensywne ćwiczenie motorycznych zachowań przy instrumencie, jednak nie odnotowaliśmy dowodów na to, by muzyka była percypowana w choćby trochę bardziej wyrafinowany sposób przez słuchaczy kształconych w tym kierunku²³.

Z badań francuskich psychologów wynika zatem, że koncentracja na bieżących chwilach wybrzmiewającego utworu jest pewną stałą własnością umysłu i jako taka jest niezależna od nabytych, muzycznych kompetencji. Co więcej, skłonność do skupiania uwagi na lokalnie koherentnych strukturach nie dotyczy wyłącznie kontaktu z muzyką, zwłaszcza gdy owe struktury zawierają bogate treści emocjonalne. „W przypadku błyskotliwego mówcy, słuchacz może nie zauważać braku spójności całego jego wywodu [...] Biorąc pod uwagę kilka znanych z historii dramatycznych przykładów tego, jak ogólna niekoherencja dyskursu była rekompensowana przez jego przekonującą, lokalną spójność, można wnioskować, że konkatencjonizm ma teoretyczne implikacje, które wykraczają poza muzyczną domenę²⁴”. Konkluzja Tillmann i Biganda jest więc uniwersalna: chwile szczególnie bogate pod względem duchowym, intelektualnym, emocjonalnym czy estetycznym zmieniają bieg czasu. Pozwalają się delektować terażniejszością. A muzyka — zwłaszcza zaś wolna od programu czy słownego dookreślenia muzyka instrumentalna — jest szczególnie przykładem czystego trwania, co wytrwale głosi w swojej książce Jerrold Levinson.

²³ Ibidem, s. 218–219.

²⁴ Ibidem, s. 219.

SUMMARY

Does musical understanding depend upon reflective awareness of large-scale musical structure? Jerrold Levinson *versus* Peter Kivy and the problem of musical experience

Does musical understanding depend upon reflective awareness of large-scale musical structure? Jerrold Levinson, in his brilliant book *Music in the Moment*, rejects this notion and defends the view that musical comprehension is fundamentally a matter of individual momentary impressions. In other words, understanding music is a matter of moment-by-moment absorption of individual bits of music. Levinson calls this perspective 'concatenationism'. This perspective helps to defend music lovers who are passionate and attentive, yet structurally unconcerned. On the other hand, Peter Kivy, in his distinctively elegant style, defends the structuralist position, as it contributes a substantial part of the satisfaction derived from classical music. My aim in this article is to present the main strands of that passionate controversy between Kivy and Levinson.

KEYWORDS: music, understanding, listening, music in the moment, form