

Anna Brożek

O emocjach i nastrojach w muzyce

Sztuka i Filozofia 32, 48-61

2008

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 Brożek

O emocjach i nastrojach w muzyce

1. Tak zwany język muzyczny

Często spotkać się można z twierdzeniem, że muzyka jest językiem. Twierdzenie to – wzięte literalnie i *generaliter* – trudno uznać za prawdziwe. Jedną z podstawowych funkcji języka jest konstatowanie faktów i komunikowanie przekonań, a to dokonuje się za pośrednictwem zdań. Takich funkcji nie mogą spełniać utwory muzyczne, nie występują w nich bowiem zdania *sensu stricto*.

Mówi się jednak często, że muzyka jest wyjątkowym językiem: językiem emocji i nastrojów. To twierdzenie – potraktowane jako metafora – można obronić. Utwory muzyczne i ich części są bowiem związane z ludzkimi przeżyciami – w szczególności z emocjami i nastrojami¹ – pewnymi relacjami semiotycznymi.

Zanim rozważę zagadnienie, czy – a jeśli tak, to w jaki sposób – emocje i nastroje przejawiają się w muzyce, przedstawię pewne preliminaria ontologiczne i semiotyczne, niezbędne do poprawnego postawienia tego zagadnienia.

2. Preliminaria ontologiczne

2.1. Terminem „utwór muzyczny” nazywa się przedmioty co najmniej dwóch rodzajów: wytwory czynności kompozytorów (tj. obiekty mentalne) lub wytwory czynności wykonawców (tj. ciągi realnych dźwięków). Pierwsze nazwijmy „utworami-ideami”, drugie – „utworami-konkretyzacjami”.

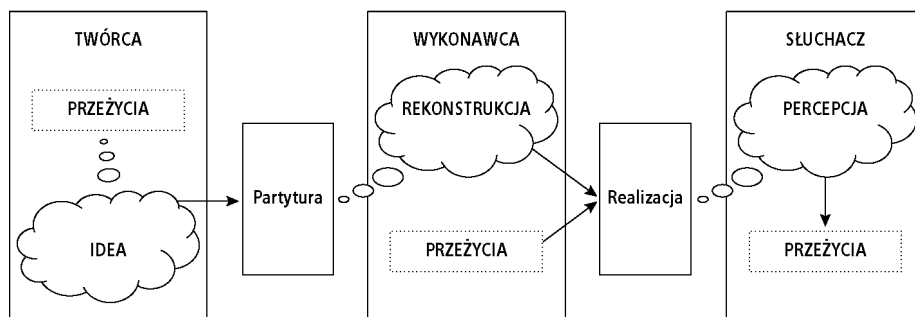
¹ Terminów „emocja”, „nastrój” i „uczucie” używa się – nie tylko w kontekście muzycznym – w podobnym i nie dość określonym znaczeniu. Na dokładną analizę znaczeń tych wyrażzeń i ich eksplikację nie ma tu miejsca. Ograniczę się tylko do podania ich ogólnikowej charakterystyki i paru przykładów. Otóż emocjami są np. radość, tkliwość, smutek, strach, złość; są one krótkotrwałymi reakcjami na jakiś bodziec. Nastrojem jest np. entuzjazm i melancholia, są to przeżycia właściwie nieskierowane na żaden obiekt, i niekoniecznie wywołane czynnikiem zewnętrznym (np. często związane z tzw. charakterem osoby, która jest podmiotem nastroju). Uczuciami są np. miłość i przyjaźń – przeżycia relatywnie długotrwałe, nakierowane na określony podmiot (a mianowicie na innego człowieka). Kiedy się mówi o związku muzyki z przeżyciami, można zajmować się tylko jej związkiem z emocjami lub nastrojami – nie zaś z uczuciami. Utwór muzyczny wyraża uczucie chyba tylko w tym sensie, że wyraża emocje i nastroje towarzyszące danemu uczuciu. Muzyka nie wywołuje również uczuć (scharakteryzowanych jak wyżej). Może ona co najwyżej pobudzać uczucia pośrednio: poprzez wzbudzanie emocji i wywoływanie nastrojów. Z tego powodu będą posługiwała się dalej wyłącznie terminami „emocja” i „nastrój”.

Utwór-idea, tj. korelat przeżyć kompozytora – a więc pewien przedmiot intencjonalny – kodowany jest w partyturze, która (z ontologicznego punktu widzenia) jest pewną rzeczą. Na podstawie partytury wykonawca² rekonstruuje (mentalnie) ideę kompozytorską, a następnie ją (realnie) konkretyzuje. Słuchanie ciągu realnych dźwięków, stanowiących konkretyzację, wywołuje w słuchaczach pewne wrażenia słuchowe. Na podstawie tych wrażeń mogą oni dokonać własnej (mentalnej) rekonstrukcji idei kompozytorskiej; powstaje wtedy kolejny przedmiot intencjonalny³.

2.2. Powstawaniu kompozycji w umyśle kompozytora towarzyszą rozmaite przeżycia. Poza przeżyciami o charakterze konstrukcyjno-intelektualnym są wśród nich rozmaite emocje i nastroje. Owe emocjonalno-nastrojowe (niezwykle żywe) przeżycia – stają się często ważnym impulsem twórczym (co poświadczają liczne wyznania autobiograficzne kompozytorów).

Podobnie jest z przeżyciami wykonawcy. W konkretyzowanie idei kompozytorskiej wkłada on pewną pracę intelektualną, ale towarzyszą jej na ogół również rozmaite przeżycia emocjonalno-nastrojowe.

Emocje i nastroje są także udziałem osoby słuchającej konkretyzacji. Są one reakcją na słyszane dźwięki i ich układy. Także i tu emocjonalno-nastrojowy składnik reakcji jest „splciony” ze składnikiem intelektualnym – skądinąd różnym zapewne u poszczególnych słuchaczy.



2.3. Własności utworu-konkretyzacji rozpadają się na dwie grupy. Do pierwszej grupy należą własności „ideopochodne”. Są to własności, które kompozytor zaplanował i które zakodował w partyturze, należą do nich przede wszystkim pewne własności strukturalne (*resp.* formalne) i własności

² Dla uproszczenia mówić będę tu o wykonawcy – w liczbie pojedynczej. Wykonawcą może być solista, zespół lub orkiestra. Sytuacja, w której wykonawcą jest więcej niż jeden człowiek, sprawia dodatkowe trudności badaczowi zajmującemu się analizą sytuacji muzycznej; nad tą sprawą nie będę się tu jednak zatrzymywała.

³ Wszystkie czynności, o których mowa, a więc komponowanie, zapisywanie kompozycji, czytanie partytury, realizowanie partytury i słuchanie realizacji, bywają ze sobą silnie sprzęgnięte. Rozważmy na przykład czynność komponowania i czynność zapisywania. Jest niemożliwe – jeśli nie logicznie, to na pewno „praktycznie” – aby dłuższy utwór (np. symfonia) powstał w umyśle kompozytora w całości przed rozpoczęciem zapisywania. Z kolei odczytywanie partytury u wykonawcy sprzęgnięte jest najczęściej z wykonywaniem. Muzyk na ogół odczytuje partyturę przy instrumencie, realizując jej fragmenty. Zdarza się też, że gra utwór z nut w całości *a vista*. Wykonawca jest poza tym niemal zawsze podmiotem trzeciej czynności: słuchania.

nabudowane nad własnościami strukturalnymi. Do drugiej grupy należą własności utworów-wykonań, które nie są przez utwór-ideę wyznaczone: partytura ich nie determinuje. Mówiąc obrazowo, własności pierwszej grupy przysługują wykonaniom t a k ż e ze względu na czynności kompozytora, własności grupy drugiej – t y l k o ze względu na czynności wykonawcy. Podobnie jest – mówiąc nieprecyzyjnie – z emocjonalno-nastrojowymi „składnikami” utworu muzycznego. Jedne z jego części są ideo-pochodne: odpowiedzialna jest za nie bowiem tylko idea kompozytorska, a nie – sposób jej konkretyzacji. Inne – zależą właśnie od wykonawcy i od sposobu konkretyzacji idei.

Jeśli emocje lub nastroje kompozytora i wykonawcy przejawiają się w utworze muzycznym, to mamy do czynienia z sytuacją, w której utwór-konkretyzacja jest z n a k i e m zarówno przeżyć kompozytora, jak i wykonawcy. Trzeba pamiętać, że znakiem – a więc nośnikiem treści – może być jedynie przedmiot spostrzegalny. Utwory-idee nie są więc same w sobie nośnikami treści dla nikogo – z wyjątkiem samego twórcy; dla innych mogą stać się przedmiotami znaczącymi jedynie poprzez konkretyzację w wykonaniu – i to właśnie dzięki temu, że pewne własności wykonania są ideo-pochodne.

3. Preliminaria semiotyczne

3.1. Semiotycy wyodrębniają różne typy znaków i różne funkcje semiotyczne, które są przez znaki spełniane.

Znaki dzieli się m.in. na sygnały i symptomy. Pierwsze to znaki, które posiadają świadomego nadawcę. Sygnałem jest np. wyciągnięta na powitanie ręka, ostrzegawczy znak drogowy ustawiony przy jezdni, czy dzwonek w szkole zapowiadający przerwę. Symptomem z kolei jest np. czerwona wysypka jako znak choroby, łzy jako znak smutku, czy krzyk jako znak strachu. Granica między symptomami a sygnałami niekiedy się zaciera: niektóre znaki, pierwotnie symptomatyczne, z czasem stają się używanymi świadomie sygnałami.

Inny podział znaków – to podział na sygnifikatory i symbole. Sygnifikator to przedmiot, który jest znakiem czegoś ze względu na więź rzeczową, w szczególności przyczynową lub *quasi*-przyczynową. I tak, ślad na piasku jest sygnifikatorem przechodzącego człowieka, a czyjeś zmarszczone czoło – sygnifikatorem niezadowolenia. Symbol to przedmiot, który jest znakiem czegoś na mocy konwencji, a więc bez względu na ewentualną więź rzeczową z tym, do czego się odnosi. Symbolami są np. wyrażenia językowe i znaki drogowe. Granica między sygnifikatorami a symbolami jest płynna. Niekiedy konwencjonalizacji ulegają znaki, których więź z korelatami była pierwotnie niekonwencjonalna⁴.

⁴ Np. odgródzenie własnego terytorium z sygnifikatora przekształciło się z czasem w konwencjonalną granicę. Podobną historię ma – przynajmniej według niektórych lingwistów – także język naturalny.

Niezależny od podziału znaków na sygnifikatory i symbole jest podział znaków na ikoniczne i nieikoniczne. Te pierwsze są znakami swoich korelatów dzięki podobieństwu (pod jakimś względem) do owych korelatów. Znaki ikoniczne bywają sygnifikatorami (gdy fundamentem więzi z korelatami jest więź rzeczowa) lub symbolami (gdy fundamentem ich więzi z korelatami jest konwencja). Odbicie błyskawicy w tafli jeziora jest jego ikonycznym sygnifikatorem, ale znak drogowy ostrzegający przez zakrętem jest ikonycznym symbolem. Z kolei czyjś portret malowany przez artystę jest symbolem osoby malowanej, ale „mechaniczna” fotografia – ikonycznym sygnifikatorem.

Pomijam tu na razie kwestię bliższej charakterystyki relacji podobieństwa – kluczowej w teorii znaków ikonicznych; powrócę do niej później.

3.2. Dany przedmiot jest znakiem czegoś, gdy spełnia jakąś funkcję semiotyczną – semantyczną lub pragmatyczną.

Do funkcji semantycznych – pełnionych przez znak wobec swoich korelatów – należą: desygnowanie, konotowanie i konstatowanie. Funkcje te są dobrze opisane tylko dla znaków językowych i to jedynie pewnych typów: funkcja desygnowania i konotowania dla nazw, a funkcja konstatowania – dla zdań.

I tak – desygnatem nazwy '*N*' jest przedmiot *x* taki, że prawdą jest, iż *x* jest *N*-em (resp. *N*-owy). Funkcję desygnowania mogą jednak – jak się wydaje – pełnić także znaki pozajęzykowe, jednakże tylko takie, które są symbolami. Jeśli bowiem nie ma konwencji, na której opiera się przyporządkowanie znaku jego korelatowi, to trudno opisać funkcję desygnowania w oderwaniu od użytkownika znaku. Konotacja danej nazwy jest, mówiąc w uproszczeniu, zbiorem własności, które łącznie przysługują wszystkim i tylko desygnatom tej nazwy.

Funkcję konstatowania spełniają zdania – stwierdzając zachodzenie pewnych stanów rzeczy (zgodnie lub niezgodnie z rzeczywistością).

Do funkcji pragmatycznych spełnianych przez znaki wobec ich użytkowników (nadawców i odbiorów) należy przede wszystkim wyrażanie (ekspresja). Dany znak wyraża pewne przeżycie jego użytkownika (w szczególności nadawcy), gdy znak ten jest objawem (*scil.* symptomem) owego przeżycia. Emocje i nastroje mogą być przy tym „obecne” w znaku tych emocji i nastrojów bądź z udziałem świadomości nadawcy, bądź bez jej udziału⁵.

Dalej – do funkcji pragmatycznych zalicza się niekiedy także ewokowanie, tj. wzbudzanie w kimś poprzez pewne działanie określonych przeżyć. Nie jest jednak do końca jasne, czy ewokowanie jest funkcją semiotyczną *sensu stricto*, a więc pewną funkcją jakichś przedmiotów wziętych jako znaki. Załóżmy bowiem, że grzmot podczas burzy wywołuje w kimś strach.

⁵ Tradycyjnie przyjmuje się, że wskazane wyżej podziały znaków są podziałami zależnymi: wśród sygnałów występują zarówno sygnifikatory, jak i symbole; wszystkie symptomy są zaś sygnifikatorami. Wydaje się jednak, że niektóre ludzkie zachowania mogą być zinterpretowane jako znaki będące symptomami emocji – ale wykorzystanymi jako symbole. Zdarza się niekiedy, że świadomie (intencjonalnie) chcemy wyrazić swoje przeżycie. Tak dzieje się właśnie w wypadku twórczości artystycznej.

O ile wolno powiedzieć, że ów strach (przy pewnych założeniach) jest znakiem burzy, o tyle nie uznamy raczej grzmotu za znak strachu: grzmot może być co najwyżej *zinterpretowany* jako znak (tu: sygnifikator) czegoś, co wywołuje strach (np. burzy).

W końcu – wyróżnia się w semiotyce funkcję mimetyczną, spełnianą przez znaki ikoniczne (podobne do swych korelatów). Zauważmy znowu, że mimetyczność (*scil.* ikoniczność) nie jest odmianą żadnej z wymienionych wyżej funkcji semiotycznych, lecz jest wykorzystywana bądź aby coś wskazać (czyli współwystępuje z desygnowaniem), bądź aby wyrazić (czyli związana jest z ekspresją), bądź aby wzbudzić (czyli spełniana jest „przy okazji” ewokowania). Relacja podobieństwa zachodząca między znakiem a jego korelatem jest wszak niezależna od relacji konstytuujących symbole, sygnifikatory, symptomy i sygnały – chociaż może każdą z tych relacji „współkonstituować”. Niezauważanie tego prowadzi nieraz do nieporozumień, których tu postaram się uniknąć.

4. Emocje i nastroje wyrażane w muzyce i wywoływane przez muzykę

4.1. Zastanówmy się teraz, jakie rodzaje znaków spotykamy w muzyce⁶ i jakie funkcje semiotyczne są spełniane przez utwory muzyczne i ich poszczególne części.

Po pierwsze, utwór muzyczny bywa znakiem przeżyć kompozytora. Mogą się one przy tym przejawiać w jego kompozycji z *g o d n i e* z jego wolą, *b e z* niej, bądź *w b r e w* niej.

Weźmy kompozytora tworzącego pewną ideę-kompozycję. Załóżmy, że *c h c e* on wyrazić w niej pewne swoje przeżycia, np. radość, tęsknotę lub rozpacz. Komponuje on swój utwór tak, aby odbiorca realizacji dźwiękowej jego idei „zrozumiał”, uchwycił, co kompozytor przeżywał. W takiej sytuacji kompozytor chce, aby jego dzieło stało się *s y g n a ł e m* jego przeżyć.

Oczywiście z różnych powodów może mu się to nie udać: kompozytor może użyć „złych” środków do wyrażenia swoich przeżyć albo nieudana może być realizacja akustyczna idei. Własności „ideopochodne” mogą być w realizacji akustycznej „zamazane” w takim stopniu, że ulega „zamazaniu” zaplanowana przez kompozytora – a nabudowana nad dźwiękową strukturą – nadwyżka emocjonalno-nastrojowa. Źródła tego „zamazania”, czyli nieadekwatnej interpretacji idei, mogą być co najmniej trzy. Po pierwsze, może być tak, że wykonawca nie odczytał intencji kompozytora (gdyż np. obdarzony jest za małą wrażliwością). Po drugie, może okazać się, że wykonanie nie udaje się *w b r e w* intencji wykonawcy, np. na skutek jego tremy. Po trzecie – chociaż idea jest dobrze zarysowana i zrealizowana adekwatnie, słuchacz jest za mało „wyrobiony” i nie jest w stanie właściwie odczytać intencji kompozytora.

⁶ Pomijam tu – z oczywistych względów – znaki składające się na partyturę. Ich szczegółową analizę zawiera praca magisterska S. Ścibiora *Funkcje semiotyczne notacji muzycznej* (IF UW, Warszawa 2004).

Sytuację, w której kompozytor chce wyrazić swoje przeżycia w kompozycji, trzeba odróżnić od sytuacji, w której wyrażane są one w niej mimowolnie. Jeśli kompozytor wyraża swoje przeżycia w utworze mimowolnie, to jego utwór jest tylko symptomem jego przeżyć.

Zauważmy, że w tym drugim wypadku – kiedy przeżycia wyrażane są mimowolnie – ich przeżywanie musi być czasowo związane z momentem skomponowania utworu⁷. Czasowy związek odgrywa natomiast mniejszą rolę przy ekspresji świadomej, gdyż celowa ekspresja może np. dotyczyć emocji lub nastrojów dawno przeżytych i tylko przypominanych.

4.2. Zadaniem wykonawcy jest zasadniczo jak najwierniejsze odczytanie idei kompozytora i jak najdoskonalsze jej skonkretyzowanie. Wykonawca powinien domyślić się także, jakie emocje lub nastroje kompozytorskie są w utworze świadomie bądź nieświadomie zawarte. Jego zadaniem jest zaprezentowanie idei wraz z ukrytymi w nich emocjami i nastrojami⁸.

Na czym polega owo prezentowanie kompozytorskich emocji i nastrojów? Jak może do niego dochodzić? Mówi się zazwyczaj, że nie wystarczy tu po prostu „odegranie” zapisanych nut. Niektórzy uważają, że wykonawca powinien umieć wzbudzić w sobie przeżycia podobne do przeżyć kompozytora, gdyż tylko wtedy oddać je może wiernie.

Zauważmy przy tym, jak wiele trudności teoretycznych przynosi taka sytuacja, która skądinąd jest codziennością wykonawcy.

Po pierwsze, trudno powiedzieć, na czym polegać ma owo podobieństwo emocji i nastrojów – wzbudzonych w sobie przy okazji konkretyzowania idei przez wykonawcę – do pierwotnych przeżyć kompozytora. W ogóle ustalenie warunków zachodzenia relacji podobieństwa między przeżyciami dwóch różnych osób jest sprawą najczęściej beznadziejną. Jedyne, co może zrobić wykonawca, to domyślać się, co by czuł, gdyby miał skomponować wykonywany właśnie utwór muzyczny.

Po drugie, nietrywialnym zadaniem jest też wzbudzanie w sobie emocji i nastrojów na zawołanie – zwłaszcza w tak obciążającej psychikę sytuacji, jaką jest np. wykonywanie recitalu przed publicznością. Aby nauczyć się przezwycięzać powstające w takiej sytuacji napięcia, wykonawca powinien pod-

⁷ Inna sprawa, że dane przeżycie bywa nieraz impulsem do rozpoczęcia pracy nad dziełem, ale rzadko towarzyszy mu z równą żywością przez cały okres komponowania – który często bywa dość długi. Trzeba też wziąć pod uwagę fakt, że komponowaniu towarzyszy zazwyczaj niemalże wysiłek intelektualny, który w naturalny sposób „tłumi” przeżycia emocjonalno-nastrojowe.

⁸ Por. wywód A. Chęćki-Gotkowicz: „Wykonawca, będąc pierwszym odbiorcą swojej interpretacji, winien zdawać sobie sprawę z potencjału ekspresywnego obecnego w zależnościach pomiędzy poszczególnymi dźwiękami, ich układem wertykalnym i horyzontalnym. Odkrywając utwór muzyczny najpierw «dla siebie», wykonawca konfrontuje swoje przeżywanie dzieła ze znaczeniami ekspresywnymi partytury. Trudno przesądzać, który z elementów decydujących o statusie artystycznym wykonawcy odgrywa w tym procesie ważniejszą rolę: wrażliwość, poczucie dobrego smaku czy umiejtność analizy tekstu muzycznego. Współlistnienie tych elementów daje szansę stworzenia oryginalnej interpretacji, opierającej się na takim doborze środków wyrazu, który wynika z logiki struktur formalnych utworu, a jednocześnie sprawia wrażenie naturalnej, przezroczystej narracji”. Por. A. Chęćka-Gotkowicz, „Ekspresja wykonawcy a treści ekspresywne dzieła muzycznego. Konflikt czy symbioza”, w: *Filozofia muzyki. Studia*, red. K. Gućalski, Musica Iagellonica, Kraków 2003, s. 313.

czas ćwiczenia ustalić i zapamiętać, jakimi środkami potrafi wywołać taki efekt dźwiękowy, jaki uzyskuje przy autentycznym przeżywaniu danych emocji lub nastrojów. Dzięki temu w czasie koncertu, gdy emocjami i nastrojami nie da się zazwyczaj spokojnie kierować, może już zdać się na sam intelekt i odpowiednie środki wykorzystać „na chłodno”.

Zauważmy, że wykonawca może przy okazji konkretyzowania idei kompozytora wyrażać pewne własne przeżycia – różne od przeżyć kompozytorskich. Chociaż (wiem o tym m.in. z własnej praktyki wykonawczej) najłatwiej jest wykonywać wzruszająco utwory-idee (potencjalnie) wzruszające, a chłodno – utwory-idee (potencjalnie) „chłodne”, można grać „chłodno” utwór (potencjalnie) wzruszający lub wzruszająco – utwór (potencjalnie) „chłodny”. Podstawowym zadaniem wykonawcy jest jednak zdanie sprawy z zamierzeń kompozytora (po udanym odczytaniu z partytury jego intencji) – w tym adekwatne oddanie wyrażanych przez niego przeżyć. Miarą talentu wykonawcy jest takie dobranie własnej emocjonalno-nastrojowej nadwyżki, aby nie zniszczyła ona w wykonaniu oryginalnego przekazu emocjonalnego ukrytego w partyturze⁹.

Pamiętajmy przy tym, że przeżycia wykonawcy – podobnie jak przeżycia kompozytora – mogą być wyrażane w utworze również zgodnie z jego wolą, mimowolnie lub wbrew woli; mogą więc być albo sygnałami albo symptomami jego przeżyć.

4.3. Rozważmy teraz bliżej kwestię ewokowania, czyli wzbudzania emocji i nastrojów przez muzykę. Przeżyć słuchacza utwór wyrażać nie może, może jednak w słuchaczu różne przeżycia wywoływać. Emocje i nastroje mogą być ewokowane przez dany utwór z woli kompozytora (tj. być ideo-pochodne) lub wykonawcy (tj. być nie-ideo-pochodne) – bądź też niezależnie od ich chęci.

Załóżmy, że kompozytor chce, aby jego utwór (w konkretyzacji) wywoływał w słuchaczu pewne przeżycia. Sam – pisząc dany utwór – wcale nie musi odpowiednich emocji i nastrojów przeżywać, wystarczy, że wie, jak je wywoływać. Podobnie jak w wypadku wyrażania i z analogicznych powodów – zabieg ewokowania może się powieść lub nie. Nieudana ewokacja może być wynikiem źle dobranych środków, mylnej interpretacji wykonawcy bądź muzycznego niewyrobień słuchacza.

Odbiorca utworu muzycznego jest więc w następującej sytuacji: słucha pewnych układów dźwiękowych, stanowiących konkretyzację idei kompozytorskiej. To, co słyszy to wytwory czynności kompozytora i wykonawcy. W tym, co słyszy, mogą być wyrażane – świadomie lub nieświadomie – pewne przeżycia kompozytora i wykonawcy. Wreszcie – to, co słyszy, może w nim pewne przeżycia wywoływać.

⁹ Tak pisze o tym A. Chęćka-Gotkowicz: „Mimo że w interpretacji utworu pojawia się na ogół spontaniczna dążność do «wyrażenia siebie», która nadaje wykonaniu rys indywidualizmu, to wydaje się, że w dojrzałej interpretacji ulega ona modyfikacji, przystosowaniu do własności wykonywanego dzieła. (...) To właśnie kształtowana przez wykonawcę materia dzieła wymaga nieustannego wzajemnego dopełniania się subiektywnych idei wykonawcy i treści ekspresywnych zawartych w utworze muzycznym”. Por. A. Chęćka-Gotkowicz, „Ekspresja wykonawcy...”, op. cit., s. 319.

4.4. Nasuwa się tu wątpliwość, czy wyrażanie emocji i nastrojów da się w rzeczywistości oddzielić od ich ewokowania. Problematiczne może się wydawać m.in. to, czy kompozytor lub wykonawca jest w stanie zarazem świadomie (w jednym utworze czy jego fragmencie) jedne emocje lub nastroje wyrażać a inne – ewokować. Okazuje się jednak, że zdarzają się utwory jak gdyby dwuwarstwowe: to, co ewokują, przykrywa wyrażane przeżycia, ale ich nie zamazuje. Dobrym przykładem byłyby tu niektóre utwory Dymitra Szostakowicza – na zewnątrz trzymające się ograniczeń doktrynalnych, narzuconych przez totalitarny reżim, ale zarazem od wewnątrz – jak wolno sądzić na podstawie biografii kompozytora – wyrażające tragiczne przeżycia kompozytora tworzącego w zniewolonym kraju.

Inna wątpliwość dotyczy tego, czy słuchacz jest w stanie oddzielić w kompozycji to, co wyrażane, od tego, co ewokowane. W codziennych sytuacjach, w których mamy do czynienia z wyrażaniem i wzbudzaniem emocji i nastrojów, ale niezwiązanych z twórczością artystyczną, podobne wątpliwości nie powstają. Radość na co dzień wyraża się śmiechem, smutek – płaczem, złość – krzykiem. Podmiot tak wyrażanych przeżyć jest łatwo identyfikowalny i tylko niekiedy dochodzi do zbieżności wyrażanych i ewokowanych w taki sposób przeżyć (mówi się wtedy, że wyrażane przeżycia „udzielają się” osobie towarzyszącej). Inaczej jest w muzyce. Najczęściej chyba zdarza się tak, że emocje i nastroje wyrażane i ewokowane w utworze – to emocje lub nastroje podobne: że utwór wyrażający np. radość jest zarazem zdolny radość ewokować i ją rzeczywiście ewokuje. Ta ostatnia okoliczność sprzyja poniekąd wykonawcy. Wszak jest on przy okazji wykonywania – słuchaczem własnej konkretyzacji. Zbieżność wyrażania i ewokowania na pewno ułatwia mu adekwatny przekaz emocjonalno-nastrojowego składnika idei.

5. Uniwersalność emocji i nastrojów w muzyce

5.1. Przeciwno przedstawionym wyżej poglądom – że „treść” muzyki polega na ekspresji lub ewokowaniu emocji i nastrojów – przytacza się od dawna wiele argumentów.

Rozważmy najpierw ekspresję. Z jednej strony wielu kompozytorów – zapewne zwłaszcza epoki romantycznej – deklarowało otwarcie, że ich utwory są wyrazem ich przeżyć, a kompozycje – odbiciem ich życia¹⁰. Z drugiej strony – częstokroć fakty historyczne zaprzeczają temu, by kompozytorzy wyrażali w utworach swoje przeżycia. Owszem, przepełnione żalem kompozycje Chopina wyrażają jego rzeczywisty żal. Jednakże już np. Mozart nieraz komponował swoje „radosne” utwory w czasie, w którym jego udziałem były zupełnie inne jakościowo przeżycia. Poza tym są utwory, w których obecne są różne, skrajnie nieraz rozbieżne emocje i nastroje (weźmy opery, w których muzyka charakteryzuje postaci i obrazuje ich przeżycia). Wiado-

¹⁰ Różnorodne przejawy obecności twórcy w dziele muzycznym omawia np. M. Tomaszewski: „Momenty autobiograficzne, autoekspresyjne i autorefleksyjne dzieła muzycznego”, w: *Filozofia muzyki. Studia*, op. cit., s. 13–26.

mo, że owe różne przeżycia nie mogą być wyrazem przeżyć jednej osoby w danym czasie.

Podobnie jest z ewokacją. Owszem, trudno zaprzeczyć, że utwory muzyczne wywołują w nas emocje, niekiedy bardzo silne, i że niekiedy wprawiają nas w określony nastrój bądź potęgują stan, w którym już jesteśmy. Jednakże nie zawsze przecież, gdy słuchamy „radosnych” utworów muzycznych, odczuwamy radość, nawet jeśli wiemy, że jest ona w nich w jakiś sposób zawarta. Trzeba tu bowiem wyraźnie odróżnić przeżywanie radości wywołane przez utwór muzyczny od przekonania, że utwór muzyczny ma radość wyrażać lub ewokować. Zgódźmy się, że jesteśmy nieraz skłonni przyznać, że dany utwór muzyczny jest, jak to się mówi, radosny – analogicznie smutny, dostojny, pełen żalu – chociaż sami ani nie czujemy owej radości, obcując z nim, ani nie mamy prawa przypuszczać, że radość – czy też smutek, dostojność, żal – są w nim wyrażane. Przekonanie o tym, że dany utwór muzyczny jest nośnikiem jakiejś emocji lub nastroju to co innego niż rzeczywiste odczuwanie tej emocji lub nastroju.

5.2. Zagadnienia emocjonalno-nastrojowych znaczeń muzyki nie można więc sprowadzić po prostu do ekspresji lub ewokacji. Na czym wobec tego polega obecność emocji i nastrojów w muzyce?

Przypomnę jeszcze raz, że gdy mowa o tym, że ta sama emocja lub ten sam nastrój są lub mogą być wyrażane lub wywoływane przez różne podmioty – to ową tożsamość należy rozumieć *cum grano salis*. Emocje i nastroje różnych podmiotów porównywać jest bardzo trudno, gdyż bezpośredni dostęp poznawczy mamy tylko do emocji i uczuć własnych. O tym, że ktoś inny przeżywa emocję lub nastrój jakościowo podobne do mojego, mogę dowiedzieć się jedynie na podstawie ich zewnętrznych przejawów (i ewentualnej relacji słownej samego zainteresowanego). Wiadomo zaś, jak wiele wątpliwych założeń trzeba przyjąć, dokonując interpretacji cudzych zachowań.

Nazwijmy emocje i nastroje przeżywane przez daną osobę w określonym czasie odpowiednio – „emocjami i nastrojami partykularnymi”. Zarówno przeżycia wyrażane przez kompozytora i wykonawcę, jak też przeżycia ewokowane w słuchaczu, to właśnie przeżycia partykularne. Powiemy, że jeśli kompozytor wyraża w utworze muzycznym np. żal, a jego utwór wzbudza żal w słuchaczu, to partykularny żal kompozytora i partykularny żal słuchacza podpadają pod ten sam, jeden żal uniwersalny¹¹.

Otóż jestem skłonna bronić (dyskusyjnej zapewne) tezy, że muzyczne znaki emocji i nastrojów odnoszą się zarówno do emocji i nastrojów party-

¹¹ Analogiczne rozróżnienie zachodzi między wszystkimi własnościami i relacjami partykularnymi i uniwersalnymi. Mamy np. wiele czerwieni partykularnych (np. czerwień tego-oto jabłka, tej-oto kropli krwi czy tych-oto koralu) i jedną czerwień uniwersalną, pod którą podpadają wszystkie czerwienie partykularne. Zagadnienia związane z własnościami partykularnymi i uniwersalnymi omawiam m.in. w książce *Principia musica. Logiczna analiza terminologii muzycznej*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2006. Inna sprawa, że ustalenie kryterium podpadania partykulariów pod odpowiednie *universale* w wypadku emocji lub nastrojów jest trudniejsze niż np. w wypadku spostrzegalnych własności partykularnych (takich jak czerwień) i odpowiadających im własności uniwersalnych. K. Guczalski pisze: „Skoro uznajemy, że znaczenia muzyki leżą w dziedzinie treści psychicznych, to z samej swej natury nie jest to sfera w pełni intersubiektywnie dostępna: każdy

kularnych (gdy wyrażają bądź wzbudzają takie partykularne emocje lub nastroje), jak też do emocji i nastrojów uniwersalnych. Metaforycznie można powiedzieć, że partykularne emocje i nastroje twórców i wykonawców wyrażane w muzyce „obiektywizują się” i „uniwersalizują”. Emocjonalno-nastrojowa zawartość muzyki jest przy tym (dodajmy – dla członków jednej kultury) czytelna i jasna.

Tak o odpowiedniości struktur emocjonalno-nastrojowych i struktur muzycznych pisze Marian Przełęcki:

„Istnieje pewna stała odpowiedniość między układami dźwiękowymi a stanami emocjonalnymi nadająca tym układom – zarówno poszczególnym motywom i tematom, jak i całym utworom – określoną jakość uczuciową. Świadczyć o tym może uderzająca zgodność opisów owych jakości, formułowanych przez muzykalnych słuchaczy, w szczególności – przez fachowych muzykologów. Jakość uczuciowa danego układu dźwiękowego, jego zabarwienie emocjonalne wydają się nierozdzielnie związane z jego muzyczną formą, wyznaczone bezpośrednio przez jego dźwiękowy kształt”¹².

Powiemy więc, że utwory muzyczne lub ich fragmenty odnoszą się do uniwersalnych emocji i nastrojów niezależnie od tego, czy przy okazji utworu te wyrażają jakieś emocje i nastroje partykularne, i czy takie emocje i nastroje partykularne są przez nie wzbudzane.

5.3. Dzięki przyjęciu hipotezy, że utwory muzyczne odnoszą się do emocji i nastrojów uniwersalnych, możemy wytlumaczyć jeszcze jeden fakt.

Otóż nie ulega wątpliwości, że różne utwory-konkretyzacje tych samych utworów-idei miewają różną zawartość emocjonalno-nastrojową – zwłaszcza, że dodatkowym czynnikiem modyfikującym tę zawartość jest ekspresja wykonawcy.

„Różne wykonania jednego dzieła mogą mieć różne jakości wyrazowe, a więc różne znaczenia. Nie możemy ich zatem traktować jako j e d n e g o symbolu, jako różnych egzemplarzy czy realizacji t e g o s a m e g o symbolu. To z kolei oznacza, że to nie utwór muzyczny, a jego poszczególne wykonania powinny być traktowane jako symbole muzyczne z różnymi, choć może zbliżonymi znaczeniami. (...) Jak wyjaśnić pozorną paradoksalność takich wniosków – przecież jesteśmy przyzwyczajeni sądzić, że dzieło muzyczne i jego znaczenie pochodzą od kompozytora, że to ostatnie jest w samym dziele zawarte, że jest tożsame w różnych wykonaniach itd.?”¹³.

z nas ma w introspekcji, w doświadczeniu wewnętrznym bezpośredni dostęp jedynie do swych własnych przeżyć, a tylko ograniczony i pośredni – do sfery przeżyć innych. Nie wydaje się więc możliwe wyróżnienie w tej sferze jakiegokolwiek elementu, który mógłby służyć za powszechnie obowiązujący kamień probierczy, jako kryterium rozstrzygnięcia, czy dwa zdarzenia akustyczne – w szczególności dwie różne realizacje jednej frazy muzycznej – mają to samo znaczenie. Inaczej mówiąc, ponieważ znaczenia muzyki – inaczej niż znaczenia języka – nie są intersubiektywnie dostępne, nie dysponujemy w muzyce kryterium rozstrzygania o tożsamości znaczeń”. Por. K. Gućalski, „O niejęzykowym charakterze muzyki”, w: *Filozofia muzyki. Studia*, op. cit., s. 105–106. Wydaje się jednak, że trudności związane z przedmiotami spostrzeganymi w ekstraspekcji i z przedmiotami dostępnymi tylko introspekcyjnie – różnią się tylko stopniem. Ostatecznie podanie kryterium posiadania takiego samego wrażenia czerwieni przez dwa różne podmioty jest chyba niemal równie trudne jak podanie kryterium odczuwania takiej samej emocji lub takiego samego nastroju.

¹² M. Przełęcki, „Metafizyczna treść muzyki”, w: idem, *O rozumności i dobroci*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2003, s. 224.

¹³ K. Gućalski, „O niejęzykowym charakterze muzyki”, op. cit., s. 106, 108.

Paradoksalność znika, gdy potraktuje się emocje i nastroje obecne w muzyce właśnie jako przeżycia uniwersalne. To, że jesteśmy skłonni przypisywać danym utworom-ideom ustaloną zawartość emocjonalno-nastrojową, mimo ich różnych konkretyzacji, jest właśnie związane z uniwersalnością treści tych utworów-idei.

5.4. Zdaję sobie sprawę, że hipoteza o odnoszeniu się muzyki do emocji i nastrojów uniwersalnych, partykularnych jest niewystarczająco uzasadniona – chociaż tłumaczy ona wiele faktów dotyczących związków muzyki z emocjami i nastrojami. Na poparcie tej hipotezy odwołam się jeszcze do pewnej analogii między znaczącymi elementami muzyki (tj. utworami muzycznymi i ich fragmentami) a wyrażeniami językowymi. Wiele wyrażenń języka – naturalnego i naukowego – spełnia dwojaką funkcję referencyjną: odnosi się w jeden sposób do przedmiotów partykularnych (mianowicie desygnuje te przedmioty), a w inny sposób do pewnych uniwersaliów (mianowicie – jak to nazywam – „denominuje” te uniwersalia)¹⁴. Wydaje się, że podobnie jest ze znakami muzycznymi. Inna funkcja semiotyczna (tym razem – pragmatyczna) łączy je z partykularnymi przeżyciami twórców i odbiorców, a inna – z emocjami i nastrojami uniwersalnymi.

Zauważmy poza tym, że np. wyrażenie „czerwony” odnosi się do wielu przedmiotów czerwonych i użyjemy go na określenie wielu partykularnych doznań czerwoności. Wyrażeniem „czerwony” posługujemy się jednak, wcale nie doświadczając aktualnie wrażenia czerwoności. Być może podobnie jest z muzyką. Symbole muzyczne¹⁵ odnoszą się do wielu partykularnych emocji i nastrojów – wyrażanych emocji lub nastrojów twórców i ewentualnie wzbudzonych emocji lub nastrojów słuchaczy. Można jednak posługiwać się symbolami muzycznymi, a wcale danej emocji ani nastroju nie przeżywać.

6. Muzyka jako „obraz” emocji i nastrojów

6.1. Zastanówmy się teraz, na czym polega obecność partykularnych i uniwersalnych emocji i nastrojów w muzyce.

Tworzywem muzyki są dźwięki, którym przysługują cztery muzyczne własności: wysokość, długość, głośność i barwa. Muzyka wyraża i wywołuje emocje i nastroje – właśnie poprzez dźwięki, własności dźwięków, układy dźwięków i własności tych układów, czyli poprzez różne elementy muzyczne. Za pomocą tych elementów emocje i nastroje są w utworach muzycznych imitowane.

Od dawna próbowano bliżej scharakteryzować pole wchodzącej tu w grę relacji imitowania. Początkowo sądzono, że kompozytorzy naśladują po prostu naturalne dźwięki, za pomocą których ludzie wyrażają swoje emocje i nastroje.

¹⁴ Por. A. Brożek, *Principia musica...*, op. cit., zwłaszcza rozdział 9.

¹⁵ Jeszcze raz podkreślam, że chodzi tu o muzykę, a nie o notację muzyczną. Por. przypis 8.

„Podobnie jak malarz naśladuje kształty i kolory, tak też kompozytor naśladuje tony, akcenty i westchnienia, modulacje głosu, wreszcie – wszystkie dźwięki i pomoce, w których sama natura wyraża swe uczucia i pasje”¹⁶.

„Muzyka imituje akcenty głosu, wyraża lamente, okrzyki bólu lub radości, groźby, jęki”¹⁷.

Dopiero później zauważono, że do przeciwdziedziny relacji imitowania należą nie tylko naturalne objawy imitowanych przeżyć, ale i same te przeżycia. Edward Hanslick – uważany zresztą za czołowego przeciwnika łączenia muzyki z emocjami i nastrojami – przyznawał, że utwory muzyczne mogą odwzorowywać tempo i dynamikę emocji i nastrojów.

„Muzyka potrafi wybornie naśladować ruch fizyczny. Potrafi poruszać się szybko lub wolno, cicho lub głośno, potęgować się, słabnąć. Ruch jednak jest tylko własnością uczucia, nie samym uczuciem”¹⁸.

Chociaż jednak introspekcyjnym faktem jest to, że przynajmniej niektórzy twórcy, wykonawcy i słuchacze utworów muzycznych odczuwają podobieństwo między elementami muzycznymi i czynnikami psychicznymi, to nadal dalecy jesteśmy od satysfakcjonującej analizy aspektów, pod którymi muzyka jest zdolna imitować emocje i nastroje.

6.2. Martwy punkt, w którym utknęła wspomniana analiza, bierze się prawdopodobnie stąd, że język takiej analizy musiałby *no lens volens* wywodzić się z języka naturalnego, a ten jest wyraźnie zbyt ubogi by uchwycić różnorodność przeżyć, które tu wchodzi w grę: ma na nazwanie bogactwa emocji i nastrojów tylko kilka prostych określeń, a gdy ich brakuje – posługuje się metaforami.

Odwołajmy się raz jeszcze do Mariana Przełęckiego:

„Emocje (obecne w muzyce) (...) obejmować mogą całą skalę ludzkich uczuć i nastrojów, nie wyłączając uczuć negatywnych: smutku, bólu, grozy czy żałoby. Ten związek sprawia, że muzyka stanowi niedościgniony środek wyrazu dla różnych emocjonalnych stanów i procesów – nieporównywalnie bogatszy od wszelkich środków językowych. Zamiast niewielkiej w gruncie rzeczy liczby określeń słownych, dysponuje nieograniczoną różnorodnością struktur dźwiękowych, z których każda «definiuje» jej już tylko właściwą jakość uczuciową. Poważna radość Bacha – to coś innego niż beztraska radość Rossiniego, a «żał Chopinowski» – ma bodaj tyle odcieni, ile jest utworów Chopina – w każdym przybiera postać swoistą”¹⁹.

¹⁶ J.B. Dubouis, *Réflexions critique sur la poesie*, Paris 1745, s. 435 (cyt. za: E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, Musica Iagellonica, Kraków 1997, s. 183).

¹⁷ J.-J. Rousseau, „Rozprawa o pochodzeniu języków”, w: *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego Oświecenia*, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1997, s. 534–547.

¹⁸ E. Hanslick, *O pięknie w muzyce*, przekł. S. Niewiadomski, Wydawnictwo M. Arcta, Warszawa 1903, s. 14.

¹⁹ M. Przełęcki, „Metafizyczna treść muzyki”, op. cit., s. 225. Podobne przekonania wyrażał Kant: „Bo jakkolwiek przemawia ona za pomocą samych tylko czuć (bez pojęć), a tym samym nie pozostawia jak poezja, niczego, co należałoby jeszcze przemyśleć, to przecież wzrusza ona umysł w sposób bardziej różnorodny, a chociaż tylko przemijający, to jednej głębiej”. Por. I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przekł. i oprac. J. Gątecki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, s. 252.

Być może wyjściem z impasu byłoby przyjęcie założenia, że muzyka t r a f n i e naśladuje nasze przeżycia – i dokonanie opisu imitowanych przeżyć w odpowiednio zmodyfikowanym języku analizy muzycznej.

Założenie takie nie jest nierealistyczne.

Przecież niekiedy wiemy, jakie emocje i nastroje są w muzyce, choć ich wcale – słuchając tej muzyki – nie przeżywamy. Po prostu wiemy, co w muzyce jest. Niekiedy wiemy też, że kompozytor imituje w muzyce emocje i nastroje bardzo różne od emocji i nastrojów, które w momencie komponowania nie są jego udziałem. Wiemy np., że Mozart skomponował, będąc na skraju rozpacz, pełną werwy i radości *Symfonię Jowiszową*. On po prostu potrafił werwę i radość muzyką imitować.

* * *

Zbierzmy na zakończenie krótko to, co w świetle powyższych rozważań jest poza dyskusją.

Między utworami muzycznymi a emocjami i nastrojami zachodzą zarówno relacje symptomatyczne i sygnałowe, jak i relacje sygnifikujące i symboliczne.

Bywają więc utwory muzyczne (lub ich fragmenty), których związek z odpowiednimi emocjami i nastrojami jest symptomatyczny: emocje i nastroje wyrażone w tych utworach są nieintencjonalnym skutkiem przeżyć ich twórców. Są jednak utwory muzyczne (lub ich fragmenty), w których obecność takich, a nie innych emocji lub nastrojów ma pieczęć pełnej świadomości i intencji kompozytorów i wykonawców. Bywają takie utwory muzyczne, których emocjonalne i nastrojowe znaczenia nie są oparte na żadnej konwencji. Są jednak i takie wypadki, w których nie ulega wątpliwości, że mamy do czynienia z symbolami²⁰.

Po prostu niekiedy pewne imitowane symptomy funkcjonują jako sygnały, a pewne sygnifikatory konwencjonalizują się i zaczynają funkcjonować jako symbole.

On Emotions and Moods in Music

An assumption that music is a language – taken literally – is false. But the assumption that music is a language of moods and emotions – taken metaphorically – possesses a true interpretation, because it happens that musical

²⁰ Na ową konwencjonalizację zwraca uwagę S. Langer, pisząc: „Jeżeli muzyka ma jakieś znaczenie, jest ono semantyczne, a nie symptomatyczne. (...) Jeżeli muzyka ma jakąś treść emocjonalną, ma ją w tym samym sensie, w jakim język «ma» swoją treść pojęciową – symbolicznie. Muzyka nie jest przyczyną uczuć ani lekarstwem na nie (...)”. Por. S. Langer, *Nowy sens filozofii*, przekł. A.H. Bogucka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, s. 324. Pewnego potwierdzenia hipotezy o symbolicznym związku między emocjami a muzyką dostarcza też skonstruowany przez D. Cooke’a słownik emocji muzycznych. Por. D. Cooke, *The Language of Music*, Oxford University Press, London 1959.

pieces and their parts are arguments of certain semiotic relations. The problem of musical semiotics is analysed on the basis of selected ontological and semiotic distinctions.

It is claimed that emotions and moods are expressed or evoked by music. Expression and evocation are traditionally classified as pragmatic functions. But moods and emotions denoted by music are not always symptomatic. A special kind of iconicity gives grounds for the relation between music and its semiotic correlates. It happens that symptoms imitated by music start to function as signals. Natural signs become conventional symbols.