

Anna Brożek

## Filozofia nowej muzyki – *rediviva*

### Wstęp<sup>1</sup>

Gdy od redaktorów *Semina Scientiarum* otrzymałam zaproszenie do udziału w numerze jubileuszowym, sięgnęłam – po raz pierwszy od dziesięciu lat – to swojego artykułu opublikowanego w pierwszym numerze pisma<sup>2</sup>.

Przy intelektualnym spotkaniu ze swoją młodszą o dziesięć lat częścią czasową zdałam sobie sprawę, że poruszana przeze mnie problematyka, wówczas bardzo mi bliska, dziś leży poza centrum moich zainteresowań naukowych. Mam jednak zarazem poczucie, że Anna-Brożek<sub>AD-2011</sub> w niektórych sprawach poruszanych przez Annę-Brożek<sub>AD-2001</sub> ma bardziej skryształizowane poglądy i potrafi je lepiej wysłowić i uzasadnić.

Oto te sprawy.

---

<sup>1</sup> W tekście stosuję dwa typy cudzysłowów: tradycyjny („...”) dla zaznaczenia supozycji materialnej oraz francuski («...») dla zaznaczenia zwrotów niedosłownych i kolokwializmów.

<sup>2</sup> Por. A. Brożek „Rozwój nauki a filozofia nowej muzyki”, *Semina Scientiarum* nr 1 (2002), s. 43-51.

## 1. Co to jest filozofia muzyki?

Kiedy nie da się podać takiej definicji jakiegoś terminu, która odpowiadałaby intuicjom pojęciowym wszystkich jego użytkowników, warto tak uregulować jego sens, aby regulacja trafiała w sedno intuicji przynajmniej części wyrobionych użytkowników. Taki charakter – regulujący, lecz z intencji adekwatny względem intuicji części użytkowników – będą miały definicje wprowadzone poniżej.

Nie znam adekwatnej definicji „filozofii”, która obejmowałaby całą dziedzinę badań prowadzonych współcześnie pod tym szyldem. Być może nawet nie da się wskazać cechy, która przysługiwałaby wszystkim i tylko dyscyplinom filozoficznym. Dlatego przyjmijmy, iż filozofia jest konglomeratem kilku dyscyplin: ontologii, tj. ogólnej teorii przedmiotów, epistemologii, czyli ogólnej teorii poznania, oraz aksjologii, czyli ogólnej teorii wartości. Do dyscyplin filozoficznych zaliczmy też logikę (sensu largo), na którą składają się logika formalna, semiotyka i metodologia – czyli teoria nauki.

Powszechny jest zwyczaj używania zwrotów „filozofia x-a” (np. „filozofia polityki”, „filozofia nauki”, „filozofia dziennikarstwa”, „filozofia dialogu” etc.). Zgódźmy się, że „filozofia x-a” to tyle, co te fragmenty ontologii, epistemologii, aksjologii, które dotyczą x-a.

Przyjmijmy dalej, że muzyka – to tyle, co ogół utworów muzycznych. Przy takim ujęciu trudności ze zrozumieniem „muzyki” przesuwają się na ewentualne trudności ze zrozumieniem „utworu muzycznego”, o których mowa będzie w kolejnym paragrafie. Na razie zgódźmy się po prostu, że na filozofię muzyki składają się te części ontologii, epistemologii, aksjologii i logiki, które dotyczą utworów muzycznych.

## 2. Ontologia muzyki

Utwory muzyczne, także tradycyjne, tj., powiedzmy, należące do kanonu europejskiej literatury muzycznej, są obiektami o wyjątkowym statusie ontycznym. Aby wyjaśnić, na czym ta wyjątkowość polega, przytoczę najpierw kilka twierdzeń, uznawanych,

jak sądzę, przez każdego, kto zetknął się z muzyką, i z którymi w związku z tym musi liczyć się osoba zajmująca się ontologią utworów muzycznych.

Utwory muzyczne są wytworami kompozytorów, którzy tworzą je w pewnym czasie. Utwory muzyczne zaczynają więc trwać w pewnym momencie (trudnym niekiedy zresztą do sprecyzowania).

Utwory muzyczne zapisywane są «w nutach» («w partyturach»), które z jednej strony odzwierciedlają strukturę utworów muzycznych, a z drugiej – stanowią swego rodzaju instrukcję dla wykonawców. Bywają przy tym utwory nigdy niezapisane – pozbawione partytury.

Utwory muzyczne są wykonywane na instrumentach muzycznych (włączając w to głos ludzki) przez odpowiednich wykonawców, przy czym jeden utwór muzyczny może mieć wiele wykonania. Nie każdy utwór muzyczny posiada jednak wykonanie: zdarzają się utwory nigdy nie wykonane.

Wykonania utworów muzycznych i odtworzenia tych wykonania są obiektem percepcji słuchaczy i przedmiotem ich przeżyć estetycznych.

Spójrzmy teraz na wskazane fakty z punktu widzenia ontologii. Komponowanie utworu muzycznego to pewne dziejące się w czasie i przestrzeni czynności psychofizyczne kompozytora, a jednym z wytworów pracy kompozytora jest zapis utworu (partytura), który jest pewną rzeczą. Wykonywanie utworu muzycznego to z kolei czynności psychofizyczne wykonawców, a ich wytwory, tj. poszczególne wykonania danego utworu muzycznego – to pewne procesy akustyczne, rozgrywające się znowu w pewnym miejscu i czasie. Percepcja utworu muzycznego – to znów proces psychofizyczny, który pozostawia w mózgu pewien ślad pamięciowy.

Utwory muzyczne – w każdym razie utwory zakodowane w partyturach, wykonywane przez wykonawców i percypowane przez słuchaczy – nie są jednak identyczne ani z myślą kompozytorską (ro-

zumianą jako idea-proces), ani z partyturą (tj. zapisem), ani z wykonaniem (realizacją partytury), ani z percepcją.

Myśl twórcza trwa krótko, a utwory – istnieją dalej nawet wtedy, gdy ich twórców dawno nie ma. Utwory muzyczne są nie tyle procesami rozgrywanymi się w umyśle twórców, ile wytworami tych procesów.

Partytura – to nie utwór, lecz jego zapis; utwór muzyczny jest sensem znaków w partyturze zawartych, podobnie jak powieść czy wiersz są sensem odpowiednich słów.

Wykonanie utworu muzycznego nie jest samym utworem, lecz jego realizacją. Ci, którzy są skłonni te «rzeczy» utożsamiać, muszą sobie poradzić z następującymi trudnościami. Jeśli utożsamimy np. *IX Symfonię* Beethovena z procesami akustycznymi, musimy się zgodzić, że jest tyle «dziewiątych symfonii», ile odpowiednich realizacji akustycznych – a to bardzo kontrintuicyjne założenie. Bardziej jeszcze kontrintuicyjne wydaje się uznanie, że utwory są sumą poszczególnych wykonań – *a fortiori* musielibyśmy się zgodzić, że utworu «przybywa» z każdym wykonaniem. Nazwy takie jak „*IX Symfonia* Beethovena” uważamy jednak przecież za jednostkowe, a ich desygnaty za «gotowe» w momencie ukończenia procesu komponowania.

Wszystko wskazuje na to, że utworów muzycznych nie da się utożsamiać z niczym przestrzennym. Niektórzy uważają w związku z tym, że są to pewne przedmioty ogólne – uniwersalia, pod które podpada każde wykonanie (zupełnie podobnie, jak poszczególne koła, zróżnicowane pod względem długości promienia, podpadają pod koło w ogóle – o nieokreślonej długości promienia). Jednak i takie stanowisko – utożsamiające utwory muzyczne z pewnymi uniwersaliami – wydaje się nie do utrzymania. Istotnie, każda partytura wyznacza pewną (muzyczną) strukturę, która ma znamiona ogólności, skoro pod taką strukturę podpadają wszystkie (adekwatne) wykonania partytury. Utwory muzyczne nie są jednak z pewnością «zwykłymi» uniwersaliami, tj. takimi, którym nie przypisuje się np. czasowości. Nie są też one wynikiem abstrakcji

z przedmiotów partykularnych, jak to na ogół bywa ze «zwykłymi» uniwersaliami: utwory muzyczne są bez wątpienia tworzone, a nie «odkrywane».

W konsekwencji utwory muzyczne nie należą do klasy «zwykłych» uniwersaliów (jako nieogólne), ale też nie są «zwykłymi» partykulariami (jako nieprzestrzenne). Są to, powtórzmy, przedmioty nieprzestrzenne, ale zarazem czasowe (kiedyś powstałe), i nieogólne (a więc nie wyabstrahowane z partykulariów), a będące wytworami czynności komponowania, «uwieczniane» w partyturach i realizowane w wykonaniach.

Ze względu na wymienione własności utwory muzyczne – mówiąc ściślej utwory-idee – zasługują na miano „przedmiotów quasi-partykularnych”.

Dodajmy, że chociaż wykonanie danego utworu muzycznego jest czymś innym niż ten utwór, to same wykonania też są dziełami sztuki – a nawet dziełami muzycznymi. Ich twórcami są jednak nie kompozytorzy, lecz – wykonawcy, jako realizatorzy idei kompozytorskiej. Aby uniknąć nieporozumień, tam, gdzie mowa jest o utworach muzycznych jako wytworach kompozytorów, posługiwać się będę zwrotem utwór-idea.

### 3. Epistemologia muzyki

Zwrotu „znać utwór muzyczny” używa się w wielu znaczeniach. Po pierwsze, znać utwór muzyczny – to tyle, co umieć rozpoznać go w wykonaniu. (Mówimy, słysząc znajome dźwięki: „Znam to! To przecież *I Symfonia* Noskowskiego!”). Po drugie, znać utwór muzyczny – to tyle, co umieć go wykonać. (Pianista powie: „Znam to! Grałem ten utwór wielokrotnie i chyba nadal mam go «w palcach»”).

Po trzecie, znać utwór muzyczny – to tyle, co uświadamiać sobie jego (a) genezę, (b) strukturę, (c) horyzont (kontekst) lub (d) sens. Przy tym znaczeniu zwrotu „znać utwór muzyczny” obecnie się zatrzymamy.

Na genezę utworu muzycznego składają się czynności, które doprowadziły do powstania utworu i motywacje tych czynności. Uświadamiając sobie genezę utworu, ustalamy, dlaczego kompozytor napisał utwór tak, a nie inaczej. Muzykolog musi posłużyć się przy tego rodzaju badaniach metodami «zapożyczonymi» z psychologii, socjologii i historii, a także – typową dla wszystkich nauk mających za przedmiot wytwory ludzkie – interpretacją humanistyczną.

Czynności prowadzące do ustalenia, jaka jest struktura utworu muzycznego, w teorii muzyki nazywamy „analizą muzyczną”. Analiza utworu muzycznego polega na wyszczególnieniu i opisie jego składników (czyli części samodzielnych) i własności (czyli części niesamodzielnych). Znać budowę utworu – to także uświadamiać sobie jego «syntaktykę», a dokładniej: reguły, według których utwór ten został napisany. Zauważmy, że poznać strukturę utworu-idei (o ile się nie jest jego twórcą) można wyłącznie za pośrednictwem wykonania lub partytury.

Poznać horyzont utworu muzycznego – to określić, jakie są jego relacje do całości, których jest on częścią, i do innych elementów tej całości. Innymi słowy – chodzi o zbadanie, jakie jest «tło» utworu. Takim horyzontem dla utworu muzycznego są inne utwory tego samego kompozytora, tego samego gatunku, tej samej epoki *etc.*

Poznać sens utworu muzycznego – to uświadomić sobie, jakie jest znaczenie występujących w tych utworach znaków. Chociaż popularny slogan głosi, iż muzyka jest językiem, to – pamiętajmy, że – nie jest ona językiem *sensu stricto*: utwory muzyczne ani ich części nie służą do komunikowania się, nie stwierdzają żadnych stanów rzeczy i nie wyrażają żadnych przekonań. A jednak pewne znaki występują w utworach muzycznych – przede wszystkim znaki, których sensem są rozmaite nastroje i emocje. Relacje semiotyczne wiążące utwory muzyczne i ich fragmenty z uczuciami i nastrojami są co najmniej dwójakiego typu. Po pierwsze, może być tak, że w utworach-ideach kompozytorzy *wyrażają* swoje przeżycia. Po drugie, bywa, iż utwory-idee (poprzez swoje wykonania)

wzbudzają określone przeżycia odbiorców. Pewne fragmenty wykonań utworów-idei mają też charakter ikoniczny: są podobne wyglądem do innych dźwięków. Bywa, że są podobne do dźwięków towarzyszących wyrażaniu uczuć (np. w operze).

Utworki muzyczne – zarówno poprzez nadawane im tytuły, jak i przez zawarte w nich elementy ikoniczne – kierują uwagę odbiorców do pewnych treści na zasadzie skojarzeniowej. Pełnią wtedy funkcje asocjacyjne. Bywa jednak i tak, że w utworach-ideach występują także pewne znaki konwencjonalne, czyli symbole (por. np. figury muzyczno-retoryczne w epoce baroku i motywy przewodnie w Wagnerowskich dramatach muzycznych).

#### 4. Estetyka muzyki

Dzieła sztuki, jako artefakty, należą do typowych przedmiotów oceny estetycznej. Na ogólną ocenę artefaktu składa się wiele czynników, gdyż ogólna wartość dzieła jest wypadkową wartości składowych. Są wśród tych wartości cztery zasadnicze grupy.

Do pierwszej grupy należą wartości hedoniczne, takie jak ładność, podobać się.

Do grupy drugiej należą wartości strukturalne, których pozytywnym biegunem jest zestrój (harmonijność, symetria).

Trzecia grupa wartości estetycznych – to wartości artystyczne, których pozytywnymi biegunami są: kunsztowność, monumentalność i oryginalność. Ceniemy bardziej niż «fuszerki» – dzieła kunsztowne (jako wymagające większego talentu), bardziej niż miniatury – dzieła wielkie (jako wymagające większego wysiłku), bardziej niż dzieła eklektyczne czy plagiaty – dzieła oryginalne (jako wymagające większej inwencji). Warto pamiętać, że ocenę dzieła ze względu na cechy twórcy (czyli ze względu na wartości artystyczne) łatwo pomylić z oceną twórcy jako takiego.

Grupa czwarta – to wartości, które nazwę tu ogólnie „komunikacyjnymi”. Są one związane ze wspomnianym faktem, iż utworki muzyczne pełnią rozmaite funkcje semiotyczne: ekspresyjne, ewokacyjne, mimetyczne, asocjacyjne i semantyczne. Wartość komuni-

kacyjna dzieła jest sprowadzalna do wartości jego treści: cenimy dzieła za to, jakie przeżycia w nas wzbudzają, i za to, do jakich sensów odsyłają.

Łatwo zauważyć, że wymienione wartości nie są od siebie niezależne: niekiedy posiadanie jednej z nich w stopniu wysokim, powoduje występowanie drugiej w wysokim, a niekiedy przeciwnie, w niskim stopniu. Na przykład – dzieło harmonijne wywołuje uczucie przyjemnego spokoju, dzieło o «drastycznych» treściach wywołuje wstrząs lub odrazę; dzieło o treściach «etycznych» – poucza; dzieło monumentalne wywołuje podziw (dla jego twórcy), a dzieło oryginalne – zaskakuje.

Mówi się często, że ocena dzieł sztuki to kwestia gustu, a o gustach się nie dyskutuje. Istotnie, w ocenie danego dzieła sztuki bardzo często dochodzi do rozbieżności. Główną przyczyną tego stanu rzeczy jest jednak to, że ogólna wartość estetyczna dzieła ma wiele składowych, że sytuacja, w której dokonujemy oceny, jest bardzo złożona, i że oceniany obiekt bywa bardzo trudno «uchwytny».

## 5. Nowa muzyka

Dyscypliny, których przedmiotem jest jakiś podzbiór artefaktów, czyli wytworów ludzkich, tym różnią się od dyscyplin badających rzeczywistość pod kątem «czysto fizycznym», że obszar badań tych pierwszych stale się zmienia. Muzykolodzy i filozofowie muzyki muszą być świadomi, że utworów muzycznych stale przybywa – stąd muszą być wyjątkowo ostrożni w swoich uogólnieniach. Toteż i ja nie mam złudzeń, że kiedykolwiek uda się mi powiedzieć coś o nowej muzyce *in toto*. Ograniczę się więc do kilku uwag dotyczących tego rodzaju muzyki, o której pisałam przed dziesięcioma laty: o muzyce elektroakustycznej, stochastycznej i spektralnej.

Po pierwsze, w muzyce tradycyjnej najmniejszą «cegiełką kompozytorską» był pojedynczy dźwięk. Częściami utworów-wykonań były dźwięki wydobywane z instrumentów muzycznych, a te *de facto* są dźwiękami naturalnymi. Dzięki nowym «instrumentom», jakimi są sztuczne emitery dźwięków, kompozytor może tworzyć nie



tylko dzieła z «gotowych» dźwięków, lecz także same dźwięki z ich składowych. Tak dzieje się w wypadku muzyki elektroakustycznej.

Po drugie, pomiędzy kompozytorem a słuchaczem – oprócz wykonawcy – pojawiło się nowe ogniwo: nośnik nagrania. Muzyki «na żywo» słuchamy coraz rzadziej, a coraz częściej po prostu uruchamiany «grającą» płytę. Różne formy zapisu nagrań (od analogowych po cyfrowe) są dla wykonawców utworów muzycznych tym, czym różne odmiany pisma muzycznego w stosunku do idei kompozytorskich. Nagranie ma ponadto, oprócz kompozytora i wykonawcy, dodatkowego twórcę: reżysera dźwięku.

Po trzecie, dzięki możliwości nagrania kompozytor może także omijać wykonawcę jako ogniwo pośredniczące między nim a słuchaczem: może nadać kształt akustyczny swojej idei wprost za pomocą taśmy – lub tę ideę utrwalić w zapisie cyfrowym. Wydaje się jednak, że na status ontyczny tak powstających utworów muzycznych nie ma to wpływu: dziełem kompozytora nie jest nagranie, lecz stojąca za nim idea.

Po czwarte, istotnym wsparciem dla twórcy kompozytora bywają komputery. Komputer może «dokomponowywać» całe fragmenty utworów, robi to jednak, dodajmy, według zadanego «przepisu», w ramach danego programu komputerowego. Wsparcie komputerowe nie różni się więc niczym zasadniczym od «wsparcia», jakiego udzielali np. uczniowie wielkim mistrzom, uzupełniając detale w ich dziełach (ze zrozumiałych względów była to praktyka częstsza w dziedzinie malarstwa).

Po piąte, partytura tradycyjnych utworów dookreśla wykonanie do pewnego stopnia, pozostawiając pewną swobodę wykonawcy. Część nowych kompozytorów dąży do uniknięcia wszelkich «niedomówień» i pozbawienia wykonawcy tej swobody. Inni – przeciwnie, pozostawiają swe idee mniej określonymi, a tym samym sprawiają, że poszczególne adekwatne wykonania mogą bardziej się od siebie różnić niż w wypadku wykonawstwa muzyki nie-nowej. Taka idea stoi za muzyką aleatoryczną czy tzw. formami otwartymi.

Po szóste, w muzyce nowej – zwłaszcza w okresie tzw. drugiej awangardy – wartością, o której realizację w swych utworach kompozytorzy przede wszystkim zabiegali, była oryginalność. Dla wartości tej byli gotowi zrezygnować z wielu innych wartości, które dominowały w muzyce tradycyjnej – przede wszystkim z wartości hedonicznych w wąskim sensie.

Po siódme, dokonanie oceny wielu utworów muzyki nowej ze względu na jej wartości artystyczne i komunikacyjne – wymaga większego wysiłku niż w wypadku muzyki tradycyjnej. Jest to główny powód, dla którego muzyka ta jest elitarna (muzyka popularna takiego wysiłku nie wymaga).

\*\*\*

Pojęcie muzyki nowej – to pojęcie względne: muzyka nowa dziś nie będzie taka za sto lat. Skądinąd jest dziś zagadką, co z muzyki nowej dziś «uklasytwni się» i wejdzie do kanonu będącego przedmiotem badań przyszłych muzykologów i teoretyków muzyki.

Przed dziesięciu laty dałam wyraz przekonaniu, iż jedynym niezmiennym kryterium piękna muzycznego – jest piękno konstytuujących ją struktur. Chciałam w ten sposób zarazem «usprawiedliwić» kompozytorów nowej muzyki, którzy się w tak rozumianym pięknie «zapominają». Dziś moje poglądy w tej sprawie uległy zmianie. Jestem skłonna postawić hipotezę, że próbę czasu przetrwają te utwory muzyczne, w których wszystkie typy wartości (hedoniczne, strukturalne, artystyczne i komunikacyjne) są w równowadze.

## Abstract

### Philosophy of new music – *rediviva*

Problems of the philosophy of music may be divided into three domains: ontological, epistemological and axiological one. In the ontological domain, the ontological status of such objects as sounds and wholes composed of them, especially of musical compositions, is a leading problem. In the

epistemological domain, the problem of how to obtain the adequate cognition of music plays a similar role. Finally, in the axiological domain, one finds the problem of what is the general value of musical composition which is based on partial values of different kinds as a crucial problem. In the paper, I analyze these problems from the point of view of traditional music and describe how the perspective changes if we take new music into considerations.

**Keywords:** philosophy of music, epistemology of music, ontology of music, axiology of music