

*Lech Majchrowski*

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Jagiellonian University in Krakow

## MUZYKA JAKO RODZAJ WEWNĘTRZNEJ REPREZENTACJI

### Music as a Kind of Internal Representation

**Słowa kluczowe:** kognitywistyka, proces twórczy, synestezja, muzyczna semantyka, oddziaływanie na emocje.

**Key words:** cognitive science, creative process, synaesthesia, musical semantics, impact on emotions.

#### Streszczenie

Muzyka jako zjawisko jest nie tylko głębokim źródłem estetycznej przyjemności, ale także inspiracją dla filozoficznej refleksji. Tajemnicza natura muzyki sprawia, że pytanie o jej wewnętrzną treść pozostaje wciąż do końca nierozstrzygnięte. Zasadnicza trudność epistemologiczna wiąże się problemem znaczenia, a mianowicie: czy muzyka odnosi się do rzeczywistości istniejącej poza jej czysto dźwiękową strukturą (melodią, harmonią i rytmem)? Albo mówiąc inaczej: czy forma muzyczna jest uzasadniona potrzebą wyrażenia pozamuzycznych idei – myśli, uczuć lub innych wrażeń zmysłowych?

Celem niniejszego artykułu jest próba odpowiedzi na pytanie, czym jest muzyka z punktu widzenia analizy procesu twórczego. Zgodnie z moim założeniem, pełne zrozumienie fenomenu muzyki – jeśli w ogóle jest możliwe – wymaga nie tylko badania formy i treści, ale również procesu jej powstawania w umyśle artysty. W tym kontekście omawiam strategię tworzącą trzech wielkich kompozytorów: Mozarta, Beethovena, Chopina i na tej podstawie próbuję sformułować definicję muzyki. Rozważam również wpływ muzycznej semantyki na emocje odbiorców.

#### Abstract

Music as a phenomenon is not only a deep source of aesthetic pleasure, but also an inspiration to philosophical reflection. The mysterious nature of music makes the question about its inner content still unresolved. The main epistemological difficulty is associated with the problem of meaning, namely, whether music refers to the reality existing outside its purely sound structure (melody, harmony, and rhythm)? or, in other words, whether the musical form is a justified need to express extra-musical ideas – thoughts, feelings, or other sensations?

The aim of this study is an attempt to answer the question: What is music from the point of view of creative process analysis? According to my assumption, a full understanding of the phenomenon of music – if at all possible – requires not only the study of form and content, but also the process of its creation in the mind of an artist. In this context, I discuss the creative strategy of three great composers: Mozart, Beethoven, Chopin, and on this basis I try to formulate a definition of music. I also consider the influence of musical semantics on the recipients' emotions.

Czym jest muzyka? Żywiołową ekspresją emocji czy pustą architekturą dźwięków – piękną formą bez treści? Odnosi się do zjawisk zewnętrznych czy wypowiada jedynie samą siebie? Odzwierciedla najgłębszą sferą bytu (*arche*), czy jest tylko wyrazem indywidualnej woli i talentu twórcy? Czy do zrozumienia i „właściwego” odczucia muzyki konieczne jest wykształcenie i znajomość szerszego (pozamuzycznego) kontekstu, a może wystarczy jedynie subtelna wrażliwość i intuicja? Czy muzyka potrafi uzewnętrznić to, co niewyraźalne w słowach? Tego rodzaju pytania od lat nurtują zarówno filozofów, teoretyków sztuki, jak i „zwykłych” zakochanych w muzyce melomanów. Większość tych zagadnień można, jak myślę, sprowadzić do jednego bardziej ogólnego pytania, a mianowicie: jak zrozumieć i ująć w słowa to, czego doświadczamy podczas słuchania muzyki?

Wierzę, iż ukazanie krok po kroku, jak powstaje muzyka w głowie kompozytora, pozwoli również lepiej zrozumieć, czym ona jest w istocie. Proces twórczy wydaje się najbardziej fascynującym i jednocześnie najbardziej tajemniczym zjawiskiem ludzkiej egzystencji. Nawet tak wnikliwy muzykolog, jak austriacki pozytywista Eduard Hanslick, pisał: „Jakaś pierwotna, tajemnicza moc, której warsztatu ludzkie oko nigdy nie zbada, sprawia to, że w umyśle kompozytora zabrzmiewa temat lub motyw”<sup>1</sup>. W niniejszej pracy przyjąłem założenie wprost przeciwne: nie „tajemnicza moc” jest przyczyną niezwykłych zdolności twórczych kompozytora, lecz zestaw specyficznych, wysoko wyspecjalizowanych strategii poznawczych, które nie tylko mogą zostać zrozumiane, ale i w niektórych przypadkach z powodzeniem stosowane w praktyce.

Jak zatem przebiega proces twórczy? Robert Dilts w swej godnej uwagi publikacji zatytułowanej *Strategies of Genius* stara się zrozumieć i opisać ów proces, odwołując się do treści jednego z listów (prawdopodobnie z roku 1789 – niedostępny niestety w języku polskim) Wolfganga Amadeusza Mozarta, w którym kompozytor, jego zdaniem, dokładnie omawia swoje strategie twórcze oraz przebieg i rozwój całego procesu. Można go podzielić na cztery etapy<sup>2</sup>.

## **Etap pierwszy: jak brzmi muzyczna kąpiel?**

Mówisz, że chciałbyś wiedzieć w jaki sposób komponuję i jakiej metody używam, pisząc swoje dzieła. Nie mogę naprawdę nic więcej powiedzieć ponad to, co następuje, ponieważ sam o tym niewiele wiem i nie potrafię wyjaśnić. Gdy jestem jak gdyby całkiem sam, zupełnie samotny w dobrym nastroju – powiedzmy, gdy podróżuję powozem, spaceruję po dobrym posiłku albo chodzę nocą, bo nie mogę spać – w takich właśnie okolicznościach przypląwa do mnie naj-

<sup>1</sup> E. Hanslick, *O pięknie w muzyce*, tłum. St. Niewiadomski, Warszawa 1903, s. 82.

<sup>2</sup> Poniższy opis procesu twórczego stanowi skrócone przedstawienie analizy zawartej w książce Roberta Diltsa, *Strategies of Genius*, vol. 1, Meta Publications 1994.

więcej najlepszych pomysłów. Skąd i jak przychodzą, nie wiem i nie potrafię wymusić ich pojawiania się. Te idee, które sprawiają mi przyjemność, zachowuję w pamięci i zazwyczaj, jak mi powiadają, nęcę je sobie.<sup>3</sup>

Na początku – zauważa Dilts<sup>4</sup> – Mozart opisuje warunki psychologiczne, w których powstają jego muzyczne inspiracje, mówi np.: „kiedy jestem całkowicie sam”, co sugeruje poczucie spójnej tożsamości, brak wewnętrznych konfliktów oraz możliwość spokojnego przebywania w świecie swoich myśli. Wspomina również, że jest „w dobrym nastroju”. Następnie określa ogólny kontekst fizyczny, w którym się znajduje: „podróż powozem”, „poobiedni spacer” – z czego można wnioskować, iż uczestniczy on w jakiejś formie ruchu fizycznego. Stwierdza: „to w takich okolicznościach przychodzi do mnie najczęściej najlepszych pomysłów” lub „moje pomysły płyną najlepiej i najbardziej obficie”. Warto zwrócić uwagę na to, podkreśla Dilts<sup>5</sup>, że Mozart nie mówi: „w takich okolicznościach komponuję najlepsze utwory (lub motywy muzyczne)” Zwrot „przepływają” (*flow*) sugeruje, że proces twórczy (przynajmniej w pierwszej fazie) zachodzi swobodnie, spontanicznie i najprawdopodobniej poza świadomością. Potwierdza to dalsza część wypowiedzi: „Skąd i jak przychodzą [moje pomysły], nie wiem i nie potrafię wymusić ich pojawiania się”. Mozart nie układa świadomie nut tak, aby tworzyły one melodie, lecz jak się zdaje, skupia się wyłącznie na stanach emocjonalnych (lub fizycznych), które powodują uwalnianie („przepływ”) pomysłów w sposób samoistny – można by rzec – instynktowny. Naturalnie pojawiające się idee muzyczne zdają się dopasowywać do psychiki kompozytora, będąc niejako odpowiedzią na jego stan emocjonalny.

Dalej czytamy: „te idee, które sprawiają mi przyjemność, zachowuję w pamięci” – ukazuje to istotny związek przyjemności z pamięcią. „Przyjemność” w tej sytuacji z pewnością dotyczy odczucia (lub odczuć), „pamięć” natomiast, przywoływania do głowy konkretnych dźwięków<sup>6</sup>. Najprawdopodobniej u Mozarta dochodzi do synestezyjnego<sup>7</sup> połączenia odczuć z dźwiękami w kontekście

<sup>3</sup> E. Holmes, *The Life of Mozart, including his correspondence*, tłum. własne, Champan and Hall, 186, Strand., London 1845, s. 317: „You say, you should like to know my way of composing, and what method i follow in writing works of some extent. i can really say no more on this subject than the following ; for i myself know no more about it, and cannot account for it. When i am, as it were, completely myself, entirely alone, and of good cheer – say, travelling in a carriage, or walking after a good meal, or during the night when i cannot sleep; it is on such occasions that my ideas flow best and most abundantly. *Whence* and *how* they come, i know not; nor can i force them. Those ideas that please me i retain in memory, and am accustomed, as i have been told, to hum them to myself”.

<sup>4</sup> R. Dilts, op. cit., s. 225.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 226.

<sup>7</sup> Synestezja – spostrzeżenie o charakterze wielozmysłowym. W wyniku pobudzenia jednego rodzaju receptora (np. słuchowego) pojawiają się jednocześnie spostrzeżenia charakterystyczne dla pobudzenia innego receptora (np. wzrokowego). W efekcie osoby doświadczające

swoistego samowzmacniającego się sprzężenia zwrotnego. Ocena tego, jak bardzo coś się podoba, polega na wypróbowaniu tego sprzężenia. Wygląda to w sposób następujący: w systemie nerwowym Mozarta dochodzi do przekształcenia doznań cielesnych na dźwięki. Inaczej mówiąc – odczucia kompozytora wytwarzają wewnętrzne reprezentacje słuchowe<sup>8</sup>. Jeżeli dźwięki (motywy muzyczne) pasują do np. odczuwanej przyjemności lub ją wzmacniają, są zapisywane w pamięci. A zatem aktywność kompozytora – wyjaśnia Dilts<sup>9</sup> – jak i jego relacja ze światem zewnętrznym powodują powstawanie wewnętrznych reprezentacji słuchowych. Te następnie wzbudzają uczucia. Jeśli uczucia powstałe wskutek idei muzycznych korespondują z przyjemnym nastrojem kompozytora lub nastrój ten stymulują, coraz mocniej się ze sobą łączą (tj. odczucia z ideami). Konsekwencją dopasowania muzyki wewnętrznej do aktualnie odczuwanego uczucia jest jej uzewewnętrznienie. Mozart pisze: „i zazwyczaj, jak mi powiadają, nucę je sobie”. Nucenie stanowi kolejne połączenie odczuć z dźwiękami: mięśnie ust, gardła i klatki piersiowej zostają zaktywizowane w celu wygenerowania zewnętrznego dźwięku. To zaś, iż Mozart słyszał od innych, że sobie coś nuci, jest następną wyraźną przesłanką do twierdzenia, że kompozytor nie był tego procesu świadomy.

Według Diltsa struktura pierwszego, podstawowego etapu procesu twórczego, przedstawia się następująco: akt twórczy bierze swój początek z pozytywnego stanu ducha i harmonijnie przebiegających odczuć cielesnych połączonych z ruchem fizycznym. Odczucia te powodują wewnętrzne doznania, które następnie generują dźwięki (reprezentacje słuchowe) w wyniku naturalnego nakładania się na siebie cech zmysłów: kinestetycznego i słuchowego (synestezja). Jeśli dźwięki zdają się odpowiadać odczuciom kompozytora albo je wzmacniają, są nucone oraz zapamiętywane; jeżeli nie: zostają likwidowane.

---

synestezji mogą np. nie tylko słyszeć dźwięki, ale również odbierać ich barwy, zmieniające się zależnie od wysokości dźwięku. Szerzej: A. Bleicher, *Granice percepcji*, „Psychologia Dziś” 2012, nr 4, s. 16. Istnieją dwie teorie, tłumaczące owo zjawisko. Według teorii Simona Baron-Cohana u osób doświadczających synestezji mogą występować dodatkowe połączenia w mózgu, które łączą obszary normalnie ze sobą niepołączone. Druga teoria mówi, że liczba połączeń synaptycznych jest taka sama, a mieszanie się odbieranych doświadczeń wynika z tego, iż zachwiana jest równowaga pomiędzy hamowaniem i wyciszaniem docierających impulsów w mózgu. Zob. [online] <<http://pl.wikipedia.org/wiki/Synestezja>>.

<sup>8</sup> Eduard Hanslick, odnoszący się krytycznie do istotnego uczestnictwa uczuć w procesie twórczym, pisał: „Bez zapалу nie powstało w życiu nic wielkiego i pięknego. Uczucie, nieraz bardzo wysoko rozwinięte, znajdujemy u każdego kompozytora i poety. Nie jest ono jednakże u żadnego z nich czynnikiem twórczym, bo nawet najsilniejsze wzruszenie może wprawdzie stać się jedynie pobudką dzieła, lecz przedmiotem jego nigdy być nie może. [...] Do skomponowania utworu popycha człowieka muzykalnie uzdolnionego nie samo odczuwanie czegoś, lecz śpiewanie wewnętrzne” – idem, op. cit., s. 121–122, por. też s. 193 i 217. Wspomniane przez Hanslicka „śpiewanie wewnętrzne” można wyjaśnić synestezyjnym przekształceniem emocjonalnego odczuwania.

<sup>9</sup> R. Dilts, op. cit., s. 226.

## Etap 2: melodyjny bukiet kwiatów

Jeśli to kontynuuję, wkrótce przychodzi mi do głowy, jak mógłbym spożytkować ten lub tamten smakołyk, aby przyrządzić dobre danie, to znaczy zgodnie z zasadami kontrapunktu, specyfiką poszczególnych instrumentów itd.<sup>10</sup>

W kolejnej fazie procesu twórczego Mozart zaczyna zachowane w pamięci dźwięki lub motywy łączyć w większe struktury nazywane w języku muzykologicznym frazami, zdaniami czy też okresami muzycznymi. Kompozytor, niczym dobry kucharz, przyrządza wykwintne danie, wybierając ten lub tamten „smakowity kąsek” („smakołyk”). Kulinarne metafora w tym przypadku, rzecz jasna, pełni rolę opisową, ale może również świadczyć o tym, że strategia kompozytorska Mozarta została wzbogacona kolejnym twórczym połączeniem synestezyjnym, tj. smaku i zapachu z dźwiękami:

Daniel W. Wesson, neurobiolog z Case Western Reserve University, uzyskał dowody powiązania węchu i słuchu – „węchosłuchu”. Jego opublikowane w 2010 r. badanie pokazało, że neurony układu węchowego myszy pobudzały się zarówno w odpowiedzi na dźwięki, jak i zapachy. Co ciekawe, niektóre neurony ulegały większemu lub mniejszemu pobudzeniu, jeśli zapachowi towarzyszyły określone dźwięki, co sugeruje, że dźwięk dostraja percepcję zapachu. U niektórych ludzi zmysły są tak splecione, że doświadczenie jednego zmysłu może wywoływać doznanie innego.<sup>11</sup>

Na tym poziomie, gdy liczba zgromadzonych w pamięci, wyłonionych w sprzężeniu zwrotnym pomysłów jest wystarczająco duża, kompozytor, wykorzystując „zasady kontrapunktu” oraz „cechy charakterystyczne różnych instrumentów”, wybiera i łączy ze sobą te z nich, które mogą razem tworzyć szerszy kontekst muzyczny. O ile na pierwszym etapie idee muzyczne powstawały w sposób spontaniczny i nieświadomy, to stwierdzenie „jeżeli kontynuuję pracę, niebawem przychodzi mi na myśl, jak mogę wykorzystać ten lub tamten smakowity kąsek” oraz wspomniane zastosowanie „reguł kontrapunktu” wskazują na to, iż kolejny etap wymaga od Mozarta posiadania wiedzy teoretycznej oraz świadomego zaangażowania w proces twórczy<sup>12</sup>.

## Etap 3: obraz muzycznego snu

To wszystko rozpala moją duszę, i pod warunkiem, że nic mi nie przeszkadza, mój temat rozwija się sam, stając się usystematyzowany i określony, i całość, choćby była długa, stoi prawie kompletna i skończona w moim umyśle w taki sposób, że po krótkim spojrzeniu mogę ją

<sup>10</sup> E. Holmes, op. cit., s. 317: „If i continue in this way, it soon occurs to me how i may turn this or that morsel to account, so as to make a good dish of it, that is to say, agreeably to the rules of counterpoint, to the peculiarities of the various instruments, &c.”

<sup>11</sup> Zob. szerzej: „Psychologia Dziś” 2012, nr 4, s. 22–23.

<sup>12</sup> R. Dilts, op. cit., s. 229.

podziwiać niczym ładny obraz lub piękny posąg. W mojej wyobraźni nie słyszę kolejno poszczególnych części [dzieła], ale słyszę je niejako wszystkie razem (*gleich alles zusammen*). Nie potrafię wysławić, jak wielka to przyjemność! Całe to wymyślanie, tworzenie odbywa się w przyjemnym, żywiołowym marzeniu. Niemniej jednak rzeczywiste usłyszenie wszystkiego razem jest niewątpliwie najlepsze. To, co zostało stworzone w ten sposób, niełatwo zapominam, i jest to najprawdopodobniej największy dar, za który powinienem być wdzięczny mojemu Stwórcy.<sup>13</sup>

Wraz z rozwojem procesu twórczego – nakładania się na siebie różnych funkcji zmysłów – znacznie wzrasta poziom odczuwania pozytywnych emocji. Określenie: „to wszystko rozpala moją duszę” nie oznacza zwykłej przyjemności czy dobrego nastroju, lecz niemal stan euforii. Rozrastająca się struktura kompozycji pociąga za sobą zaangażowanie coraz to większych obszarów układu nerwowego, sięgających najgłębszych sfer duchowości artysty. Kolejne stwierdzenie: „mój temat powiększa się sam, staje się usystematyzowany i określony” świadczy o tym, że muzyka w głowie podświadomie rozwija się sama, a kompozytor jest tylko czymś w rodzaju medium, przez które ona przepływa – tłumaczy Dilts<sup>14</sup>.

Mozart powiada dalej: „całość, choć bywa długa, stoi prawie kompletna i skończona w moim umyśle, tak że mogę podziwiać ją niczym ładny obraz lub piękny posąg”. W proces twórczy zaangażowany więc zostaje kolejny ze zmysłów – wzrok, a mówiąc dokładniej: wewnętrzna reprezentacja wzrokowa. Z tej ciekawej wypowiedzi Mozarta autor *Strategies of Genius* wnioskuje, iż synestezyjne połączenia wzroku i słuchu zdają się w fascynujący sposób tworzyć jeden wyjątkowy obraz przedstawiający całą strukturę połączonych ze sobą motywów muzycznych. Powstały w ten sposób obiekt mentalny prawdopodobnie nie przybiera jeszcze postaci zapisu nutowego, lecz czegoś o wiele bardziej abstrakcyjnego<sup>15</sup>, przypominającego arystotelesowski „przedmiot zmysłowy wspólny”<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> E. Holmes, op. cit., s. 317–318: „All this fires my soul, and, provided i am not disturbed, my subject enlarges itself, becomes methodised and defined, and the whole, though it be long, stands almost complete and finished in my mind, so that i can survey it, like a fine picture or a beautiful statue, at a glance. Nor do i hear in my imagination the parts successively, but i hear them, as it were, all at once (*gleich alles zusammen*.) What a delight this is i cannot tell! All this inventing, this producing, takes place in a pleasing lively dream. Still the actual hearing of the tout ensemble is after all the best. What has been thus produced i do not easily forget, and this is perhaps the best gift i have my Divine Maker to thank for”.

<sup>14</sup> R. Dilts, op. cit., s. 230–231.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 231.

<sup>16</sup> „Przedmiotami zmysłowymi wspólnymi są ruch, spoczynek, liczba, kształt, wielkość; tego rodzaju przedmioty bowiem nie są właściwe dla żadnego zmysłu, lecz są wspólne wszystkim. Albowiem pewne rodzaje ruchu można spostrzec zarówno dotykiem, jak wzrokiem” – Arystoteles, *O duszy*, (w:) idem, *Dzieła wszystkie*, t. 3, przekłady, wstępy, i komentarze P. Siwek, PWN, Warszawa 1992, s. 90. W powyższym (muzycznym) przypadku przykładem przedmiotu zmysłowego wspólnego jest dynamika – można bowiem jednocześnie czuć, widzieć i słyszeć

Można zatem przypuścić, że wzrokowy system reprezentacji odgrywa rolę także na wcześniejszych etapach procesu twórczego, a nawet założyć, iż w pierwszej fazie gromadzenia pomysłów muzycznych również percepcja wzrokowa tworzy synestezyjne połączenia, zaś poszczególne wizualne impresje zyskują swoje dźwiękowe odpowiedniki.

Kompozytor mówi dalej: „nie słyszę w mojej wyobraźni odrębnych części [dzieła] po kolei (sukcesywnie), ale słyszę je niejako wszystkie razem”. W głowie Mozarta powstaje więc coś w rodzaju dźwiękowej mapy całej kompozycji, która jednocześnie łączy się zwrotnie z emocjami, powodując ich znaczne wzmocnienie: „nie jestem w stanie wyrazić, jak wielką przyjemność mi to sprawia! Całe to tworzenie odbywa się w przyjemnym, pełnym życia śnie; jednak faktyczne usłyszenie wszystkiego razem jest najlepsze”. W miarę, jak liczba połączeń synestezyjnych wzrasta i kompozycja staje się coraz bardziej zaawansowana, kompozytor zaczyna wchodzić w euforyczny stan swoistego transu, w którym senne marzenia stają się źródłem nieprzerwanej rozkoszy. Kiedy procedura zostaje w pełni utrwalona, proces twórczy nie wymaga dalszego zaangażowania świadomości, a kompozycja zaczyna żyć własnym życiem – *quasi una fantasia*<sup>17</sup>.

„Stworzone w ten sposób [idee] niełatwo zapominam” – podkreśla kompozytor. Oczywiście jest bowiem fakt, iż trudno zapomnieć o czymś, co skojarzone jest z tak wieloma zmysłami naraz, a zwłaszcza z odczuwaniem dużej przyjemności.

## Etap ostatni: pisanie

Kiedy przechodzę do spisywania pomysłów, wyciągam torbę moich wspomnień, jeśli mogę się tak wyrazić, które zostały zgromadzone w sposób, o którym wyżej wspomniałem. Z tego powodu zapisywanie na papierze przebiega dość szybko, ponieważ wszystko, jak powiedziałem wcześniej, jest już prawie gotowe; i rzadko to, co na papierze, odbiega od tego, co było w mojej wyobraźni. Przy tym zajęciu mogę znosić przeszkadzanie; cokolwiek by się działo dookoła mnie, piszę i nawet rozmawiam, ale tylko o kurach i gęsiach albo o Gretel i Barbelu lub podobnych sprawach.<sup>18</sup>

dynamikę danej rzeczy i zdarza się to np. wówczas, gdy znajdujemy się w startującym (wznoszącym się w powietrze) samolocie. Muzyka zatem poprzez swą dynamikę może łączyć funkcję wielu zmysłów stanowiąc dla nich wspólny mianownik. Innym przykładem jest intensywność – można o niej mówić w odniesieniu do każdego ze zmysłów (intensywność smaku, zapachu, barwy, dźwięku, uczucia).

<sup>17</sup> R. Dilts, op. cit., s. 232.

<sup>18</sup> E. Holmes, op. cit., s. 318: „When i proceed to write down my ideas, i take out of the bag of my memory, if i may use that phrase, what has previously been collected into it in the way i have mentioned. For this reason the committing to paper is done quickly enough, for everything is, as i said before, already finished; and it rarely differs on paper from what it was in my imagination. At this occupation, i can therefore suffer myself to be disturbed ; for whatever may be going on around me, i write, and even talk, but only of fowls and geese, or of Gretel or Barbel, or some such matters”.

Jak dotąd proces komponowania przebiegał w sposób uporządkowany „z dołu do góry”, tzn. poszczególne mniejsze motywy muzyczne („smakowite kąski”), reprezentujące wewnętrzne odczucia (i być może wzrokowe impresje) artysty, zaczynają tworzyć ze sobą większe grupy dźwięków („wyborne dania”), które następnie przeradzają się w coraz obszerniejsze i bardziej zaawansowane struktury muzyczne („obraz pięknego przyjęcia z suto i wykwiśniętymi zastawionymi stolami”) <sup>19</sup>. W ostatnim zaś etapie – polegającym na przetłumaczeniu powstałych w ten sposób idei na powszechnie przyjęty zapis nutowy – proces ten zostaje odwrócony: ze skończonego muzycznego obrazu dzieła Mozart („idąc w dół”) odczytuje i przenosi na papier poszczególne powstałe wcześniej elementy, dochodząc aż do szczebla pojedynczej nuty. Z tego powodu „zapisywanie na papierze przebiega dość szybko, ponieważ wszystko, jak powiedziałem wcześniej, jest już prawie gotowe; i rzadko to, co na papierze, odbiega od tego, co było w mojej wyobraźni”. W związku z tym zrozumiałe jest, dlaczego Mozart przy tym zajęciu, jak czytamy, może tolerować różne niedogodności, a nawet prowadzić powierzchowne rozmowy. O ile bowiem we wcześniejszych fazach procesu twórczego współpracowały ze sobą jednocześnie zmysły słuchu i odczuwania (ale możliwe, że pozostałe również), o tyle – jak się zdaje – na etapie spisywania mamy do czynienia wyłącznie z aktywnością reprezentacji wzrokowej: transkrypcją obrazu muzycznego na zapis nutowy; a co za tym idzie także z mniejszym obciążeniem układu nerwowego – wyjaśnia Dilts <sup>20</sup>.

Podsumowując, możemy przedstawić proces twórczy Mozarta w postaci krótkiego schematu:

- 1) stymulujący kontekst zewnętrzny, fizyczny („spacer” bądź „podróż powozem”);
- 2) doznania wewnętrzne („jestem w dobrym nastroju”);
- 3) synestezyjne przekształcenie odczuć na dźwięki;
- 4) zapisanie w pamięci wyselekcjonowanych w sprzężeniu zwrotnym motywów muzycznych („te idee, które sprawiają mi przyjemność zachowuję w pamięci”);
- 5) tworzenie szerszego kontekstu muzycznego z wybranych wcześniej elementów („jak mogę wykorzystać ten lub tamten smakołyk, aby przyrządzić dobre danie, zgodnie z zasadami kontrapunktu”);
- 6) faza intensyfikacji odczuć („wszystko to rozpała moją duszę”);
- 7) stworzenie obrazu muzycznego dzieła („całość, [...] stoi prawie kompletna i skończona w moim umyśle, tak że mogę podziwiać ją niczym ładny obraz”);
- 8) transkrypcja muzycznego obrazu na zapis nutowy („rzadko to, co [zapisane] na papierze, różni się od tego, co było w mojej wyobraźni”).

<sup>19</sup> R. Dilts, op. cit., s. 233.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 234.



Proces twórczy Mozarta składa się z przeplatających się nawzajem większych i mniejszych, świadomych i nieświadomych strategii poznawczych, sprawiających, iż jego umysł (ba, cała jego osoba) zachowuje się niczym jeden wielki grający instrument. Wyjątkowość i geniusz Mozarta, jak prawdopodobnie każdego innego wielkiego kompozytora, polegały przypuszczalnie na tym, iż potrafił on w niezwykły sposób łączyć dźwięki z wszystkimi innymi doznaniem, jakich doświadczał. Jego muzyka zdaje się przemawiać do wszystkich zmysłów z taką samą intensywnością, z jaką przemawia do słuchu. Jest duchową podróżą do zaczarowanej w dźwięk krainy zmysłów, gdzie z gorącymi odczuciami mieszają się bajeczne wyobrażenia, wykwintne smaki, a nawet eteryczne zapachy. Muzyka Mozarta to wielka uczta dla zmysłów i jednocześnie niebiańskie danie dla duszy!

A jak pracowali inni kompozytorzy, czy proces twórczy w ich przypadku przebiegał tak samo jak u Mozarta?

Ludwig van Beethoven, być może największy artysta wszech czasów, którego wielość i zasług dla muzyki nie sposób wręcz wysłowić, w rozmowie z młodym muzykiem Louisem Schlässerem, przeprowadzonej w 1822 r., swój kunszt kompozytorski opisał w sposób następujący<sup>21</sup>:

Noszę się z swoim pomysłem nieraz bardzo długo, zanim go przeleję na papier. Pamięć służy mi doskonale, dzięki czemu jestem pewny, że tematu, który przypadł mi do gustu, nie zapomnę nawet po latach. Zmieniam to i owo, odrzucam i znowu powracam do odrzuconego, próbuję czegoś nowego, póki nie osiągnę tego, co mnie zadowala. Wówczas rozpoczynam opracowywać to w mojej głowie wszerek i w głąb, w górę i w dół, a ponieważ zasadnicza idea mnie nie opuszcza, rozrasta się ona, słyszę ją i widzę oczami duszy jej obraz jak najpełniejszy. Z tą chwilą pozostaje już tylko praca napisania utworu, co idzie szybko naprzód, jeżeli mam czas, gdyż bardzo często pracuję nad kilka utworami jednocześnie, będąc pewien, że nic nie pomieszam. Zapyta mnie pan, skąd biorę pomysły? Na to nie umiem odpowiedzieć jednoznacznie. Przychodzą niewołane, pośrednio, bezpośrednio, mógłbym je chwycić ręką – na świeżym powietrzu, w lesie podczas spaceru, w ciszy nocnej, wczesnym rankiem i zbudzone nastrojem, który wywołuje wybuch słów u poety; we mnie zmieniają się w tony. Te dźwięczą, huczą jak burza, brzmia nieustannie, aż wreszcie widzę je na papierze przede mną.<sup>22</sup>

To niesamowite, a wręcz zdumiewające jak zbliżone do siebie są opisy Mozarta i Beethovena. Podobieństwo jest tak duże, iż nie wymaga prawie komentarza; zachodzi ono nawet na poziomie użycia konkretnych słów, takich jak: „niewołane – niewymuszone”, „nie zapominam łatwo”, „obraz”, „widzę przede mną” itd. Z łatwością można zlokalizować tu wymienione wcześniej etapy procesu twórczego: „spacer”; „nastój, który wywołuje muzyczne pomysły”; „nieświadomość pochodzenia pomysłów”; „dobra pamięć”; „praca nad przyrządzaniem muzycznego dania”; „samoistne rozrastanie się pomysłu”; „słyszenie i widzenie oczami duszy (wewnętrzna reprezentacja) obrazu muzycznego” czy w końcu:

<sup>21</sup> Pomysł przytoczenia poniższego cytatu został zaczerpnięty z książki Roberta Diltsa (op. cit., s. 240). W niniejszym artykule jest on podany w szerszym zakresie i opatrzony dodatkowym komentarzem autora.

„szybkie (i stosunkowo mniej angażujące) przelewanie idei muzycznych na papier” O Mozarcie krążyły nawet legendy głoszące, że podczas komponowania grał w bilard, lub pisał fugę, tworząc równocześnie preludium. Opis Beethovena momentami bywa nawet bardziej precyzyjny, ponieważ bezpośrednio sugeruje istotę całego procesu, czyli synestezyjne połączenia między zmysłami: „[przeżył] zbudzone nastrojem, który wywołuje wybuch słów u poety, we mnie zmieniają się w tony”.

Czy Mozart i Beethoven to wyjątki?

Fryderyk Chopin tworzył muzykę, w której dostojność, szlachetność, oryginalność i elegancja szły w parze z ekspresją, jakiej nie osiągnął w żadnej swojej symfonii nawet sam Beethoven. Doskonała forma i niezmierną fantazją jego utworów zapewniły mu sławę i muzyczną nieśmiertelność. Czy wiemy, jak wyglądało komponowanie w tym przypadku?

George Sand – związana z Chopinem blisko przez dziewięć lat – była również świadkiem jego zmagania twórczych. W książce *Dzieje mojego życia* pracę kompozytora charakteryzuje następująco:

Twórczość i płodność jego była [...] cudowna i nagła. Pomysły muzyczne przychodziły mu do głowy wówczas nawet, gdy ich nie szukał, nie oczekiwał i nie przeczuwał. Przychodziły nagle, niespodziewanie, i to w kształtach już zaokrąglonych, wykończonych, gotowych, wspinających. Czasami, gdy siedział przy fortepianie, czasem znowu na spacerze. W tym ostatnim razie niecierpliwie oczekiwał końca przechadzki, żeby jak najprędzej mógł dostać się do fortepianu i usłyszeć zachowane w pamięci pomysły muzyczne. Gdy to nastąpiło, wówczas dopiero przychodziły ciężkie chwile pracy niezmiernie wyczerpującej, wahania się i gorączkowego opracowywania szczegółów kompozycji. To, co stworzył w myśli jako całość gotową i wykończoną, gdy miał przelać na papier, analizował aż do przesady; a gdy dane szczegóły nie okazywały się odpowiednimi, wpadał w prawdziwą rozpacz. Zamykał się w swym gabinecie, śleczął całymi dniami nad swą pracą, płakał, rzucał się jak opętany, łamał pióra, często jeden takt po sto razy przekreślał i przerabiał. Na drugi dzień rozpoczynał tę samą historię z godną współczucia wytrwałością. Nieraz nad jedną stroną siedział sześć tygodni, a w końcu napisał swój utwór tak, jak za pierwszym razem przelał go na papier.<sup>23</sup>

Oprócz widocznych zbieżności z relacjami poprzednich kompozytorów, w procesie twórczym Chopina daje się zauważyć też kilka różnic. Ze słów Sand wynika bowiem, iż w przypadku polskiego kompozytora ważną rolę w kształtowaniu muzyki odgrywał fortepian, który prawdopodobnie wzmacniał jego artystyczne inspiracje. Kolejna różnica dotyczy ostatniej fazy komponowania, tzn. przekładania idei muzycznych na zapis nutowy. O ile np. Mozart – jak pamięta-

<sup>22</sup> A. Czartkowski, *Beethoven*, PIW, Warszawa 2010, s. 183–184. Autor niniejszej biografii Beethovena, błędnie podaje imię młodego muzyka Schössera: zamiast o Louisie, mówi o Ludwigu.

<sup>23</sup> George Sand, *Oeuvres autobiographiques*, oprac. G. Lubin, t. 2: *Histoire de ma vie*, Paryż 1978, s. 446. Rozdział dotyczący Chopina powstał w sierpniu lub wrześniu 1854 r. Cyt. za: A. Czartkowski, Z. Jeżewska, *Chopin żywy w swoich listach i w oczach współczesnych*, Warszawa 1958, s. 368–369.

my – twierdził, że „to, co na papierze, nie różni się znacznie od tego, co w wyobraźni” i zapisywanie muzyki przebiegało u niego raczej swobodnie, o tyle u Chopina etap ten wydaje się długi, mozolny i niepozbawiony trudności (przynajmniej w ostatnich latach życia spędzonych w Nohant, bo tego okresu dotyczą uwagi George Sand).

Najprawdopodobniej u Chopina proces komponowania kontynuowany był nadal podczas przepisywania dzieła muzycznego na papier, dlatego w ostatecznej wersji utwór mógł też znacznie różnić się od pierwotnie rozbrzmiewającej idei w umyśle kompozytora. Co więcej, jak się zdaje, proces ten trwał w dalszym ciągu już nawet po spisaniu całego dzieła w całości. Świadczy o tym fakt, iż Chopin dokonywał kompozycyjnych zmian i rewizji także na opublikowanych już wydaniach swoich utworów. Maurice Schlesinger w liście do niemieckiego wydawcy całą sytuację przedstawia następująco:

Chopin jest nie tylko utalentowanym człowiekiem, lecz również zależy mu na utrzymaniu swej reputacji, toteż nieustannie szlifuje on swe dzieła dawno już powstałe. Wszystko, co nam sprzedaje, jest skończone; miałem to wiele razy w rękach, lecz zachodzi w jego przypadku różnica między tym, co ukończone i dostarczone [...], dopiero dzisiaj otrzymałem od Chopina pierwsze korekty początkowych sześciu etiud zawierających błędy; waha się on do ostatniej chwili tak, iż trudno od niego cokolwiek otrzymać.<sup>24</sup>

Skutkiem takich praktyk, tj. ciągłego wprowadzania nowych poprawek, jest to, iż rozmaite wydania dzieł Chopina (np. francuskie i niemieckie) często się od siebie znacznie różnią. Wszystko to dowodzi, iż muzyka rozbrzmiewająca w umyśle kompozytora (idea lub wewnętrzny obraz muzyczny) jest z pewnością bogatsza i bardziej abstrakcyjna niż jej reprezentacja w zapisie nutowym. To zaś jak precyzyjnie i w jakiej formie zewnętrznej zostanie ona ostatecznie oddana, zależy od wykształcenia i charakteru konkretnego kompozytora.

Czy Chopin jak pozostali kompozytorzy również był synestetykiem?

Najprawdopodobniej tak; może o tym świadczyć chociażby wypowiedź z 1830 r. Podczas pobytu w Dreźnie w dniach 12–19 listopada Chopin, zafascynowany odwiedzoną tam galerią obrazów, wyznał: „Gdybym tu mieszkał, chodziłbym tam co tydzień, gdyż istnieją obrazy, na których widok zdaje mi się, że słyszę muzykę”<sup>25</sup>.

Czy przedstawiony wyżej proces twórczy dotyczy tylko kompozytorów muzyki klasycznej?

<sup>24</sup> Listy Maurice’a Schlesingera do Friedricha Kistnera, 2 lutego i 16 kwietnia 1833, opublikowane w: Z. Lissa, *Chopin w świetle korespondencji współczesnych wydawców*, „Muzyka” 1960, nr 1, s. 20. Więcej informacji na temat zmagających twórczych Chopina w artykule Jeffreya Kallberga, *Proces twórczy Chopina: od fortepianu ku publiczności*, [online] <[www.chopin.pl/edycja\\_1999\\_2009/biografia/prtw\\_pl.html](http://www.chopin.pl/edycja_1999_2009/biografia/prtw_pl.html)>.

<sup>25</sup> Cyt. za: F. Chopin, *Diariusz par image*, tekst i koncepcja M. Tomaszewski, ikonografia i komentarze B. Weber, PWM, Kraków 1990, s. 77.

Otóż, wśród kompozytorów muzyki współczesnej również można dostrzec pewne elementy opisanej wcześniej Mozartowskiej strategii twórczej. Dla przykładu: John Lennon, kompozytor i wokalista legendarnej grupy *The Beatles*, swoje spotkanie z muzyką opisuje następująco:

Kiedy prawdziwa muzyka przychodzi do mnie – muzyka ciał niebiańskich, muzyka, która przewyższa zrozumienie – to nie ma ona nic wspólnego ze mną, ponieważ ja jestem tylko pośrednikiem. Jedyną radością dla mnie jest to, że było mi to dane, a następnie przelanie tego na papier. To jest jak bycie medium. Dla tych chwil żyję.<sup>26</sup>

Michael Jackson, jeden z największych geniuszy muzycznych naszych czasów, określany mianem Króla Popu, w wywiadzie z 1983 r. mówił:

Budzę się ze snu z myślą: „Wow, przeleję to na kartkę papieru”. Cała ta istota jest niezwykła. Słyszysz słowa, a wszystko znajduje się właściwie tuż przed tobą. I mówisz sam do siebie: „Przykro mi, ale ja tak naprawdę tego nie napisałem. To takie już jest”. Z tego właśnie powodu nie cierpię wdzięczności za napisane przeze mnie piosenki. Czuję, że gdziekolwiek, gdzieś to już zostało spisane, a ja jestem jedynie posłańcem przynoszącym to światu. Naprawdę w to wierzę. Kocham to co robię. Jestem szczęśliwy, czyniąc to. To jest eskapizm.<sup>27</sup>

Obie te wypowiedzi niewątpliwie przywodzą na myśl opisywany przez Mozarta stan marzenia sennego jako bardzo przyjemnej i w dużej mierze nieświadomej części procesu twórczego.

Czym zatem jest muzyka? To wielozmysłowe doświadczenie zakłęte w dźwięk, ale i obiektywna forma, w której doświadczenie to jest zdeponowane i dzięki której może się ono uzewnętrznić. Muzyka, rozważana jako sama forma, nie oznacza nic i nie odnosi się do niczego, poza pewnymi ogólnymi zasadami, z których jest zbudowana (harmonia, zasady kontrapunktu itp.). Myślę jednak, że rozumienie muzyki jako tylko czystej formy jest rozumieniem niepełnym. Tak samo za błąd uważam pomijanie w rozważaniach nad muzyką genezy jej powstawania. Pełne rozumienie istoty muzyki wymaga – moim zdaniem – zarówno analizy formy muzycznej, jak i procesu twórczego, czyli tego, jak rodzi się ona w umyśle artysty.

Mówiąc w przenośni: forma jest treścią utworu muzycznego, ale nie muzyki jako takiej, która poza nią wykracza. Dzieło muzyczne składa się z uporządkowanych w czasie tonów, lecz nie są one jego jedyną treścią – jak twierdził Hanslick<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Cyt. za: M. Jackson, *Moonwalk*, tłum. G. Woyda, Buchmann Sp. z o.o., Warszawa 2009, s. 15.

<sup>27</sup> *Michael Jackson – Life as a Man*, wywiad przeprowadzony przez G. Hirshey dla magazynu „Rolling Stone” z 17 lutego 1983, [online] <[www.rollingstone.com/music/news/michael-jackson-life-as-a-man-in-the-magical-kingdom-19830217#ixzz3BiI0u4pV](http://www.rollingstone.com/music/news/michael-jackson-life-as-a-man-in-the-magical-kingdom-19830217#ixzz3BiI0u4pV)>; tłum. za <[www.mjtranslate.com/poems/quotes?category\\_id=2](http://www.mjtranslate.com/poems/quotes?category_id=2)>.

<sup>28</sup> E. Hanslick twierdzi: „Przez zawartość (treść) w pierwotnym i właściwym sensie rozumiemy to, co rzecz w sobie zawiera, w muzyce zaś zawartość stanowią tony, gdyż z nich składa się utwór muzyczny. [...] Muzyka składa się z szeregów tonów i form, a te właśnie oprócz siebie

– gdyż tą stanowi także muzyczna idea powstała w głowie kompozytora (jakkolwiek abstrakcyjna by nie była). Kompozytor przecież, jak pokazuje powyższa analiza, nie siada przy stole i nie zaczyna tworzyć obiektywnej formy w odłączeniu od swoich doświadczeń wewnętrznych; dlatego też nie można mówić o muzyce jako pustej architekturze dźwięków albo o sztuce eksploatującej się w swojej ekspresji. Wiedza z zakresu harmonii, reguł kontrapunktu i zasad kompozycji nie wystarcza jeszcze do tego, aby stworzyć dobrą muzykę.

Natomiast muzyka rozważana jako idea może obejmować niemal każde ludzkie doświadczenie – od najbardziej przyziemnego do najbardziej wzniosłego. Henryk Neuhaus, wybitny pedagog i pianista, w swej znakomitej książce *Sztuka pianistyczna* zaryzykował nawet twierdzenie, iż wszystko jest muzycznie poznawalne:

Władza muzyki nad umysłami ludzkimi (jej „wszechobecność”) byłaby niewytłumaczalna, gdyby nie tkwiła korzeniami w samej naturze ludzkiej. Przecież wszystko, co robimy lub myślimy, bez względu na to, czy będzie to najbliższa, czy najbardziej ważka czynność – kupowanie ziemniaków na rynku czy studiowanie filozofii, wszystko ubarwione jest kolorami jakiegoś podświadomego widma, wszystko bez wyjątku posiada emocjonalne alikwoty, niekiedy być może niezauważalne dla „osoby działającej”, ale niezmiennie obecne i łatwe do stwierdzenia, gdy na te czynności skieruje się wzrok psychologa. Tej cechy emocjonalnej (nazwijmy ją umownie podświadomym stanem ducha) niepozbawione są nawet najbardziej rozumowe, najbardziej nieemocjonalne na pozór uczynki, postęпки i myśli. Tym bogatsze w treść emocjonalną dla choć trochę myślącego muzyka jest wszelkie poznanie – filozofia, zagadnienia polityczno-moralne, nauki ścisłe, przyrodoznawstwo itd., itd.; nie jest przypadkiem, iż wszystkich wielkich muzyków, kompozytorów i odtwórców charakteryzowały zawsze szerokie horyzonty umysłowe, że wykazywali oni żywe zainteresowanie wszystkimi zagadnieniami duchowego życia ludzkości. [...] To, co muzyk osiągnie w dziedzinie poznania, przekazuje w swej twórczości lub odtworczości. I dlatego mam pełne prawo wypowiedzieć tę paradoksalną myśl: wszystko jest muzycznie poznawalne (oczywiście dla muzyka), albo ściślej (i nudniej): każde poznanie jest jednocześnie przeżywaniem, a więc jak każde przeżycie staje się udziałem muzyki, nieuchronnie wchodzi w jej orbit?. [...] Wszystko, co „nierozpuszczalne”, niewypowiedziane, niewyobrażalne, co stale żyje w duszy człowieka, wszystko „podświadome” (często bywa to „nadświadomym”) jest też królestwem muzyki. Tu znajduje się jej źródło.<sup>29</sup>

Nie wiem, czy koncepcja Neuhaus'a jest do końca słuszna (mam tu na myśli zwłaszcza ostatnią część wypowiedzi), ale na pewno warto się nad nią zastanowić; jak również nad rolę, jaką w muzyce odgrywają treści nieświadome.

samych żadnej treści nie mają. Przypominają one w tem architekturę lub taniec, a w szczególności piękny stosunek ich linii lub ruchów, pozbawiony wszelkiej innej treści. [...] Muzyka nie zajmuje nas czemś nieokreślonym, wyrażonym za pomocą tonów, tylko wprost samymi tonami” (op. cit., s. 203-204, por. s. 217). Tym samym Hanslick anuluje wszystko to, co w umyśle kompozytora nie odnosi się ściśle do tonów, a co można by nazwać ideą lub obrazem muzycznym. Stwierdza ponadto, iż „piękna dla muzyki nie ma w naturze”, „kompozytor nie może nic przetwarzać, [ale] tworzy ciągle na nowo” i „zaiste chciałoby się wierzyć, że muzyka z innego pochodzi świata” (ibidem, s. 192-193). To chyba już za dużo jak na pozytywistę!

<sup>29</sup> H. Neuhaus, *Sztuka pianistyczna*, tłum. A. Taube, PWM, Kraków 1970, s. 46-47.

Na koniec chciałbym poruszyć jeszcze jedną kwestię. Czy muzyka posiada zdolność przedstawiania czegokolwiek innego poza dźwiękami? Często bowiem można usłyszeć, iż muzyka jest językiem uczuć albo że uczucia wyraża. Rzadziej natomiast mówi się o odzwierciedlaniu innych jakości zmysłowych, takich jak obrazy, smaki czy zapachy; aczkolwiek – jak wiemy – one również mogą zostać przekształcone w tony i jako takie stanowić treść utworu muzycznego.

Jednak pytanie o przedstawieniową funkcję muzyki jest niebanalne, bowiem to, że w muzyce w sposób dźwiękowo-symboliczny zawarte są różne emocje (lub inne wrażenia), nie oznacza jeszcze, iż muzyka jest w stanie doświadczenia te wyrażać. Idea muzyczna w głowie kompozytora jest najprawdopodobniej czymś bardzo abstrakcyjnym i ostatecznie tylko jemu znanym, a obiektywna forma dzieła muzycznego, w której się zawiera, nie jest przecież słowem w takim sensie, w jakim używamy go w języku codziennym. Zasadnicze pytanie brzmi zatem: czy muzykę da się jakoś na powrót odszyfrować lub przetłumaczyć, tak by móc powiedzieć np. że ten a ten utwór przedstawia takie a takie emocje?

Cytowany już w tej pracy Eduard Hanslick (przeciwnik uczuć w muzyce) celnie zauważa, że już samo odczuwanie jakiegoś określonego uczucia (miłości czy tęsknoty) ściśle uzależnione jest od współwystępowania w naszym umyśle pewnych konkretnych słów czy pojęć:

Pewne określone uczucie może w duszy naszej wystąpić tylko na podstawie pewnej ilości przedstawień i sądów, w razie silnego odczuwania – bezwiednych. Nadzieja nie daje się odłączyć od przedstawienia szczęśliwej przyszłości; w żalu tkwi również porównanie minionego szczęścia ze stanem obecnym. Są to zupełnie określone przedstawienia i pojęcia; bez nich nie można odczuwania nazwać nadzieją lub żalem, gdyż one dopiero kształt im nadają. Gdy je pominiemy, to pozostaje nieokreślone wzruszenie, będące we wszystkich wypadkach tylko uczuciem ogólnego zadowolenia lub niezadowolenia. Miłości nie daje się pomyśleć bez przedstawienia ukochanej osoby, bez pragnienia i dążenia do tego, aby przedmiot swego afektu posiadać i uszczęśliwić. Nie samo wzruszenie, lecz myśl, na tle której ono powstaje, zdarzenia z którymi się łączy, nadają mu charakter miłości. Może ono być równie dobrze łagodne, jak i burzliwe; wesołe, jak smutne, a pozostanie miłością.

Wypływa stąd ważny wniosek dla muzyki jako przedstawienia:

Wystarczy to, aby wykazać, iż muzyka nie może nigdy wyrażać rzeczy samej (w tym przypadku miłości), lecz tylko to, co jej właściwość stanowi. Pewne określone uczucie (namiętność czy afekt) nie istnieje bez jakiejś myśli, ponieważ zaś muzyka tych myśli odtworzyć nie może, więc prosty stąd wniosek, że i określonego uczucia wyrazić nie zdoła. Wszak uczucie jest określone właśnie dzięki owej myśli.<sup>30</sup>

Wobec tego, że jednak wpływ muzyki na emocje jest niewątpliwy i niezaprzeczalny<sup>31</sup> – co nawet sam Hanslick przyznaje<sup>32</sup> – a forma muzyczna nie jest

<sup>30</sup> E. Hanslick, op. cit., s. 34–35.

<sup>31</sup> To, jak potężny i niewiarygodny może być wpływ muzyki na człowieka, opisuje neurolog Oliver Sacks w swej niezwykle ciekawej książce *Muzykofilia*.

<sup>32</sup> E. Hanslick, op. cit., s. 28, 134 i 153.

określonym słowem (czy pojęciem), zachodzi istotne pytanie: jak do tego dochodzi i jak jest to w ogóle możliwe, że muzyka tak mocno wpływa na nasze odczucia?

Hanslick nie potrafi jednak udzielić odpowiedzi na to pytanie, stwierdzając iż: „Procesu nerwów, za pomocą którego wrażenie tonu staje się uczuciem i nastrójem nie znamy”<sup>33</sup>, wyrażając jednocześnie sugestię, „że podstawa każdego przez muzykę wywołanego uczucia musi leżeć przede wszystkim w jakiejś afektacji nerwów, wywołanej wrażeniami słuchowymi [jednak], w jaki sposób to podrażnienie nerwu słuchowego dochodzi do naszej świadomości w formie wrażenia określonego, tego nie wiemy”<sup>34</sup>.

Próbując rozwiązać ten problem, można wymienić przynajmniej trzy powody mogące decydować o oddziaływaniu muzyki uczucia.

Po pierwsze muzyka może wpływać na nasze emocje dzięki nadaniu jej osobistego, sentymentalnego charakteru. W tym przypadku rytm, tempo i cała architektura dźwięków danego utworu zyskują symboliczne znaczenie w postaci intymnej poetyki odczuć i myśli, jaką go obdarzamy. W ten sposób muzyka zaczyna rezonować z wewnętrznym światem naszych uczuć, sprawiając, iż słyszemy w niej wzmocniony głos własnej przeszłości.

Drugim z kolei czynnikiem mogącym wywołać emocje są cechy samego utworu muzycznego, takie jak: wysokość dźwięku, tonacja, rytm, tempo, harmonia czy dynamika. Jak pokazują interesujące badania Hevner, „wolne tempo w sposób niebudzący wątpliwości niesie ze sobą powagę i opanowaną łagodność, podczas gdy tempo szybkie wiąże się ze znaczeniami typu: radosny – szczęśliwy, podniecający – niespokojny; dźwięki wysokie niosą ze sobą nastrój żwawy – z humorem, a dźwięki niskie powodują uczucie smutku, krzepkości i majestatu oraz godności i powagi. Dalej pod względem oddziaływania następują: tryb, harmonika i rytm. Tryb mollowy, w nieco dokładniejszym ujęciu niż powyżej, niesie smutek, rozmarzenie i sentymentalność, zaś durowy – radość, wesołość i zabawę. Rytmu stanowcze, zdecydowane, jak się okazało, niosły ze sobą krzepkość i dostojność, podczas gdy rytmy bardziej swobodne, płynne niosły szczęście, wdzięk i rozmarzenie. Współbrzmienia złożone, dysonansowe były odbierane jako niosące podniecenie i poruszenie, a proste, konsonansowe – szczęście, wdzięk, spokój i lirykę”<sup>35</sup>. Powyższe wnioski w pewnym zakresie zbieżne są tak-

<sup>33</sup> Ibidem, s. 143.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 147. W przekroju całego cytowanego dzieła różne wypowiedzi Hanslicka w tym temacie wzajemnie się wykluczają, raz bowiem mówi: „Wszak bez kwestii należy to do rzędu najpiękniejszych tajemnic życia, sztuka [a więc też muzyka – L. M.] bez przyczyn ziemskich, wprost z łaski Bożej, zdolna nas wzruszać tak silnie” (s. 28), a w innym miejscu: „Oczywiście, że podstawa każdego przez muzykę wywołanego uczucia musi leżeć przede wszystkim w jakiejś afektacji nerwów, wywołanej wrażeniami słuchowymi” (s. 147) – procesy neurologiczne nie należą przecież do „nie-ziemskich” przyczyn oddziaływania na człowieka.

<sup>35</sup> R. Shuter-Dyson, C. Gabriel, *Psychologia uzdolnienia muzycznego*, tłum. E. Głowacka, K. Miklaszewski, WSiP, Warszawa 1986, s. 252.

że z wynikami badań Stefana Koelscha z Instytutu Nauk Poznawczych i Neurologicznych Maksa Plancka w Lipsku, który zwraca wagę na to, iż rytm i tempo działają na wszystkich ludzi tak samo, niezależnie od szerokości geograficznej, kultury czy wykształcenia<sup>36</sup>.

Trzeci powód oddziaływania muzyki na emocje bezpośrednio związany jest z przeprowadzoną wcześniej analizą procesu twórczego, zgodnie z którą odczucia oraz inne doznania zmysłowe w układzie nerwowym kompozytora zostają przekształcone na dźwięki lub bardziej złożone motywy muzyczne. Być może każdy z nas w jakimś stopniu posiada zdolność synestetycznego odczuwania, która pozwala na emocjonalną interpretację muzyki zgodnie z intencją jej twórcy. Jak dowodzi słynny brytyjski neurolog Oliver Sacks, w mózgu człowieka znajdują się specyficzne struktury nerwowe odpowiedzialne za percepcję i wrażliwość muzyczną, która – jak twierdzi uczonego – jest niezależna od kultury, wykształcenia, „muzykalności” a nawet występowania silnej demencji<sup>37</sup>.

Uważam, że od połączenia i współdziałania trzech wymienionych wyżej elementów oraz stopnia oddziaływania każdego z nich uzależniona jest intensywność i głębia, z jaką odczuwamy muzykę<sup>38</sup>.

Muzyka uspokaja umysł, ułatwia wlot myśli, a gdy trzeba pobudza do walki, pomaga znosić trudy i cierpienia każdego przedsięwzięcia, pociesza przygnębionych i zrozpaczonych, dodaje sił podróżującym – twierdził Agrypa. Może ona być także, jak u Beethovena, objawieniem wyższym niż wszystka mądrość i jakakolwiek filozofia.

Kochajmy zatem muzykę, bo – jak mówił Goethe – jest ona prawdziwą świętynią, przez którą uczestniczymy w boskości!

<sup>36</sup> Ch. Drösser, *Muzyka daje się uwieść*, tłum. D. Serwotka, PWM, Warszawa 2011, s. 169.

<sup>37</sup> Sacks pisze: „Percepcja muzyki i emocje, które potrafi ożywiać, nie są zależne tylko od pamięci; wcale nie musi być znana, aby rozwinęła swą siłę. Wielokrotnie widywałem, jak pacjenci dotknięci silną demencją reagowali wzruszeniem, niekiedy wręcz płaczem na utwory, których wcześniej nie słyszeli; przypuszczam, że są w stanie doznawać wszystkich tych uczuć, jakich doświadcza reszta z nas i że przynajmniej wtedy demencja nie blokuje dostępu do emocjonalnych głębi. Kiedy widzi się takie reakcje, wtedy dobrze się wie, że w osobach tych nadal obecne jest Ja, do którego można przemawiać, nawet jeśli już tylko muzyka jest w stanie to zrobić. Nie ulega wątpliwości, że są określone obszary kory mózgowej odpowiedzialne za percepcję i wrażliwość muzyczną, a pewne postacie amuzji są powodowane przez ich uszkodzenie. Wydaje się jednak także, iż emocjonalna reakcja na muzykę jest bardziej rozbudowana i obejmuje także obszary podkorowe, w czego efekcie takie rozległe defekty kory jak te, które powoduje choroba Alzheimera, nie przeszkadzają cieszyć się muzyką i reagować na nią. Nie trzeba mieć żadnego wykształcenia muzycznego – ani nawet być szczególnie muzykalnym – aby czerpać przyjemność z muzyki i odpowiadać na nią na najgłębszych poziomach” – O. Sacks, *Muzykofilia*, tłum. J. Łoziński, Zysk i S-ka, Poznań 2009, s. 392.

<sup>38</sup> Oczywiście niebagatelne znaczenie ma również dobre i właściwe wykonanie utworu.