

MYŚL BEZSŁOWNA CASUS MUZYCZNEGO MYŚLENIA

Refleksja nad zasłuchaniem wirtuozów (i publiczności) powinna zostać poszerzona o próbę odpowiedzi na pytanie, czy zanurzenie w dźwiękach wymaga uruchomienia innego niż werbalny modusu myślenia. W tym kontekście głównym przewodnikiem będzie dla nas filozof Jerrold Levinson, który analizuje sposoby myślenia muzycznego odmienne od myślenia powiązanego z werbalizacją.

Zdaniem Levinsona powinniśmy wziąć pod uwagę dwa rodzaje myślenia – oba wiążą się z podążaniem za dźwiękami. Pierwszy rodzaj stanowią struktury przybierające postać procesów myślowych, szczególnie zaś te naśladujące pytania, formułowanie konkluzji czy poszukiwanie odpowiedzi (typowym przykładem relacji pytanie–odpowieź w muzyce byłyby struktury nazywane poprzednikiem i następnikiem, znane z budowy okresowej utworu muzycznego). Drugi rodzaj to struktury muzyczne stanowiące świadectwo procesów myślowych, które zachodzą w umysłach samych kompozytorów¹⁹. Pierwszy rodzaj myślenia wydaje się więc ucieleśniony (ang. embodied) w muzycznym procesie – to myślenie, w które zaangażowana jest sama muzyka, stawiająca pytania, szukająca rozwiązań, dążąca do celu. To ona, jak czytamy też w przywoływanej wcześniej książce Barenboima, stanowi ucieleśnienie bycia (trwania) lub kreatywnego stawania się. Drugi rodzaj myślenia przypisywany jest przez Levinsona kompozytorowi zaangażowanemu w proces muzyczny: przedmiot myślenia stanowi w tym przypadku ewoluujące dzieło muzyczne. Dobrą ilustracją tego typu myślenia może być wprowadzenie techniki kontrapunktu do utworu, który jak *Nokturn E-dur* op. 62 Chopina jest kantylenowy, homofoniczny, lecz jego środkowa część, *agitato*, zaskakuje melodią prowadzoną w polifonicznym wielogłosie. Chopin w odcinku *agitato* – zdaje się mówić Levinson – „myśli polifonicznie” w ramach utworu homofonicznego. Wielu czytelników pism tego wybitnego myśliciela pamięta zapewne, że Levinson eksploatował pierwszy typ muzycznego myślenia już wcześniej, w słynnym eseju *Hope in The Hebrides*²⁰. Dokonał tam przekonującej muzykologicznie analizy ewoluowania nadziei w tematach uwertury Felixa Mendelssohna. Choć na gruncie filozofii analitycznej rozumowaniu Levinsona można zarzucić wiele nieścisłości, to jednak potwierdza je praktyka i intuicja wykonawcza. Oto przykład „z życia wzięty”: muzycy, prowadząc kursy mistrzowskie, często przypisują frazie czy motywom muzycznym rozmaite dążenia, chcenia bądź twierdzenia. Także na gruncie zaprojektowanej przez Eera Tarastiego semiotyki egzystencjalnej²¹ struktury muzyczne dążą do celu, egzemplifikują wolę i chcenie. W relacji krytyka muzycznego narracja w nokturnie Chopina może być logiczna, koherentna, przekonująca, szczerza albo przeciwnie, chaotyczna, bałamutna, fałszywa. Możemy oczywiście odrzucać te metafory, uznając je za semantyczne nadużycia, jednak praktyka opisu muzyki wykazuje, że w dużej mierze jesteśmy na nie skazani.

¹⁹ Por. J. L e v i n s o n, *Musical Thinking*, „Midwest Studies in Philosophy” 27(2003) nr 1, s. 63n.

²⁰ Zob. t e n z e, *Hope in The Hebrides*, w: tenże, *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*, Cornell University Press, Ithaca 1990, s. 336-375.

²¹ Zob. E. T a r a s t i, *Existential Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 2000.

Wydaje się, że w swojej interesującej klasyfikacji Jerrold Levinson nie potrafił jednak uniknąć najpowszechniejszego „grzechu” popełnianego w większości opisów muzyki. Jest nim częsta zmiana podmiotu, który „myśli” w muzyce. W pierwszym typie myślenia podmiotem jest sama struktura dźwiękowa (motyw, który „pyta” bądź „dąży do celu”), w drugim jest nim kompozytor, który na przykład przeprowadza modulację z Des-dur do odległej tonacji²². Można byłoby sprawę uprościć i ograniczyć działający podmiot do samej struktury muzycznej: poprzez modulację z Des-dur do odległej tonacji w muzyce dokonuje się zmiana, którą Levinson nazywa myśleniem. Wskutek tej czysto muzycznej operacji mamy wrażenie ruchu, dążenia, osiągnięcia celu, et cetera.

Kompozytor lub wykonawca staje się posłuszny wewnętrznym prawidłom muzycznej materii. W praktyce angażuje go proces myślenia strukturami muzycznymi, bardzo często tożsamy z trwaniem poza słowami, w relacjach czasowych, przestrzennych, w napięciach emocjonalnych i abstrakcyjnych wyobrażeniach. Podczas wielogodzinnego ćwiczenia utworu wykonawca przyswaja sobie pewne automatyczne zachowania motoryczne, które mogą zostać w istotny sposób zakłócone poprzez pojęciowe myślenie o nich („nie trafię w klawisz, zaraz się pomylę”), zupełnie jak w przypadku nadmierne-go wysiłku mentalnego przy stawianiu pojedynczych kroków. Kiedy muzyk, najczęściej w wyniku tremy, zbyt intensywnie kontroluje swoje pojedyncze ruchy, zwiększa prawdopodobieństwo popełnienia błędu. Podpowieź, jaką w takich sytuacjach formułują mądrzy nauczyciele muzyki, sprowadza się do prostej rady: „słuchaj, podążaj za muzyką”. Ujmując rzecz nieco inaczej, można powiedzieć: na analizę poszczególnych gestów był czas wcześniej, podczas wstępnej pracy nad utworem. Teraz trzeba po prostu podążać za dźwiękiem, a inne zmysły podporządkować słyszeniu.

Neurobiolodzy podkreślają rolę niewerbalnego myślenia o strukturze muzycznej znacznie bardziej rozciągniętej w czasie niż myślenie o syntaktycznej strukturze komunikatu językowego. W książce *Brain and Music* Stefan Koelsch buduje hipotezę szczególnego przetwarzania przez mózg informacji strukturalno-hierarchicznych, takich jak muzyka i matematyka, w obszarach mózgowia powiązanych z myśleniem przestrzennym, emocjami i obszarami pamięci krótko- i długotrwałej (między innymi w układ limbiczny, odpowiedzialnym za pamięć i emocje)²³. Nie jest to co prawda gotowy argument przeciwko teorii opowiadającym się za językową naturą muzyki, ale należałoby

²² Por. L e v i s o n, *Musical Thinking*, dz. cyt., s. 63.

²³ Zob. S. K o e l s c h, *Brain and Music*, Wiley-Blackwell, Chichester 2012; S. K o e l s c h i in., *Processing of Hierarchical Syntactic Structure in Music*, „PNAS” 110(2013) nr 38, s. 15443-15448.

go brać pod uwagę, szukając specyficzności muzycznego modusu myślenia. Ma ono wiele wspólnego ze stanem medytacji, ze skupieniem nad dowodem matematycznym – powraca tutaj pitagorejskie pokrewieństwo muzyki i matematyki, którego sens tak często umyka współczesnym umysłom.