

Monika Miczka-Pajestka
Joanna Lorenc

ELEMENTY DOŚWIADCZENIA ESTETYCZNEGO A ODBIÓR DZIEŁA MUZYCZNEGO. WYBRANE ASPEKTY

Dzieło żyje wyłącznie w interpretacjach, które na jego temat się pojawiają¹.

Luigi Pareyson

REKONTEKSTUALIZACJA DOŚWIADCZENIA ESTETYCZNEGO

Rozważania na temat doświadczenia estetycznego mają swoje miejsce w dyskursie filozoficznym. Od wieków starano się wyjaśnić, czym jest sztuka i co jest jej istotą; kim jest artysta i jaki cel ma jego twórcze działanie; czym jest samo dzieło i jaki posiada sens. W ostatnich dziesięcioleciach podjęto próbę ponownego przemyślenia problematyki doświadczenia estetycznego, odnosząc się do owego wielowiekowego dorobku, ze szczególnym uwzględnieniem pewnych ugruntowanych koncepcji w dziedzinie estetyki. Celem niniejszych rozważań jest wskazanie na pewne próby odczytania na nowo elementów doświadczenia estetycznego, ujawniających się w odbiorze dzieła, ze szczególnym uwzględnieniem odbioru dzieła muzycznego oraz wieloaspektowości i wielokontekstowości samego odbioru.

Już w latach 50. i 60. XX wieku Umberto Eco w swoich esejach zwracał uwagę na rozkwit badań we Włoszech mających na celu właśnie „ponowne przemyślenie ostatnich doświadczeń estetycznych, europejskich i amerykańskich: od Bergsona do Deweya, od doświadczeń *Allgemeine Kunstwissenschaft* i teoretyków *Einfühlung* do kolejnych osiągnięć fenomenologii

¹ L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Bologna 1960.

i badań socjologicznych analizujących wszelkie przejawy ewolucji smaku i stylów². Prowadzony dyskurs ujawnił istotne problemy związane z komunikacyjną strukturą dzieła, której badanie można uznać za klucz do emocji estetycznej. Podjęto kwestię – znaczącą dla ponowoczesnych rozważań – rekontekstualizacji samego doświadczenia estetycznego, swoistego odczytania na nowo, w odniesieniu do najnowszych możliwości oglądu dzieła, między innymi w kontekście odkrywania, odczytywania czy budzenia emocji u odbiorców. Jednym z aspektów odbioru stało się uwydatnianie i uobecnianie tego, co w zasadzie niewyraźne. Jak podkreśla U. Eco: „Badanie struktur dzieła daje [...] klucz do emocji estetycznej, którą ono wywołuje, a zarazem dostarcza nam schematu możliwej emocji”³. Tym samym to, co w odbiorze dzieła często określa się jako niewyraźne, „nie pojawia się w analizowanym [...] dziele”⁴, ale „Analizowane dzieło dostarcza [...] mechanizmu *machiny wytwarzającej niewyraźne*”⁵.

ESTETYKA NIETYRAŻALNEGO, CZYLI O ZWIĄZKU DZIEŁA Z ODBIORCĄ

Ujawniona estetyka niewyraźnego, w której emocję estetyczną ustanowiono ważną kategorią odbioru dzieła, nabiera istotnego znaczenia w obszarze muzyki. W ujęciu U. Eco obszar komunikacji muzycznej, postrzegany jako „posłuszny morfologicznym i syntaktycznym regułom absolutnej precyzji i absolutnej możności transkrypcji”, pozwala się badać, stając się miejscem „lingwistycznej klarowności”, potem zaś „miejscem tajemnicy”⁶, w której zanurza się słuchacz. Eco pisze:

Bardziej niż jakikolwiek inny, dyskurs muzyczny poddaje się strukturalnym analizom badającym wymierne i konkretne relacje. Określony rytm posiada swój matematyczny wyraz, sam dźwięk daje się wyrazić za pomocą częstotliwości, a stosunki harmoniczne posiadają swoją liczbową formę⁷.

² U. Eco, *Sztuka*, przeł. P. Salwa, M. Salwa, Kraków 2008, s. 10.

³ Ibidem, s. 177.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem, s. 178.

⁷ Ibidem, s. 178–179.

Niemniej nie oznacza to, że dyskurs ów pozbawiony jest odwołań do uczuć słuchacza, te jednak ujawnić się mogą dopiero pobudzone aurą tajemniczości.

Można przyjąć za U. Eco, że związek dzieła z odbiorcą daje się określić „jako stosunek między zespołem bodźców, które posiadają pewien porządek [...], i ludzką reakcją, która zachodzi zgodnie z modelami zachowania psychologicznego i kulturowego [...]”⁸. Swoista reakcja na bodziec, jaka pojawia się w doświadczaniu dzieła muzycznego, „utwierdza ten bodziec jako element organicznego dyskursu oraz wchodzi w interakcję z zespołem bodźców po to, aby nadać im znaczenie”⁹. W odpowiedzi na bodziec muzyczny ujawniają się warunki sprzyjające powstawaniu znaczeń i sensów o naturze zarówno emocjonalnej, jak i intelektualnej. Dzięki nim człowiek buduje własną, symboliczną sferę odniesień w stosunku do odbieranego dzieła, a wspomniane znaczenie – jak sugeruje U. Eco – „jest charakterystyczne dla dyskursu muzycznego – ów sens [...] mieści się w strukturze, jest wcielony w dyskurs”¹⁰, czyli rozwija się autonomicznie w umyśle każdego odbiorcy.

Kolejną płaszczyzną pobudzenia, jeśli można użyć tego słowa, staje się przestrzeń, formowanych przez dzieło muzyczne, warunków i odniesień psychologicznych i społecznych. W ich ramach – w odpowiedzi na muzykę – ustanowiona zostaje więź komunikacyjna, a co za tym idzie – powołane do istnienia znaczenie¹¹, mające znamiona wspólnotowe, odczytywane przez zdecydowaną większość odbiorców.

EMOCJA MUZYCZNA JAKO EFEKT ELIMINOWANIA NIEJASNOŚCI Z DOŚWIADCZANEGO PRZEKAZU

Ustanawiając przestrzeń formowania znaczeń i sensów pozwala się na zaistnienie emocji muzycznej, która – zdaniem Leonarda B. Meyera – jest wynikiem dążenia słuchacza czy odbiorcy do uzyskania odpowiedzi i wyeliminowania niejasności z doświadczanego przekazu muzycznego. W przekonaniu Meyera odbiór dzieła jako proces wywołuje bowiem u „słuchacza *dążenie do tego, by uzyskać satysfakcję*”, wyjaśnić wszystko, co zawarte jest w dziele. Uznaje on dzieło muzyczne za bodziec nie do końca jasny dla odbiorcy, niejako

⁸ Ibidem, s. 179.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Zob. L.B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago–London 1956.

niedokończony, a co za tym idzie – wywołujący u niego „kryzys”, związany z tym, że „słuchacz musi odnaleźć jakiś stały punkt pozwalający na wyeliminowanie [owych] niejasności”¹².

Jak pisze U. Eco, analizując koncepcję L.B. Meyera:

W takim wypadku pojawia się emocja, ponieważ dążenie do uzyskania odpowiedzi okazuje się nagle zatrzymane i zahamowane – gdyby w istocie rzeczy owo dążenie zostało zaspokojone, emocja nie pojawiłaby się¹³.

Oznacza to, że pomiędzy odbiorcą a dziełem, dążeniem a kryzysem zachodzi swoista relacja gry, prowadząca do rozwiązania i domknięcia procesu. Kiedy pojawia się wyjaśnienie i satysfakcja, dokonuje się „ponowne ustalenie porządku” i nadanie znaczenia dziełu.

Zarówno L.B. Meyer, jak i U. Eco zastanawiają się nad tym, jaki typ czy rodzaj rozwiązania może się pojawić, aby usatysfakcjonować odbiorcę. Poszukują oni odpowiedzi w *Gestalttheorie*, zgodnie z którą „prawa formy dyktują prawa psychologicznej dialektyki, tj. prawa »istotności« właściwej krzywej, bliskości, równości itd.”¹⁴ Co oznacza tyle, że:

U słuchacza występuje oczekiwanie, by powyższy proces przebiegał wedle praw symetrii i organizował się w *najlepszy* możliwy sposób, w harmonii z pewnymi modelami psychologicznymi, które teoria formy dostrzega czy to w rzeczach, czy to w naszych strukturach psychologicznych¹⁵.

A zatem:

Skoro emocja rodzi się z zablokowania regularności, to w akt słuchania wkracza dążenie do właściwej formy i pamięć o przeszłych doświadczeniach formalnych po to, by wytworzyć – w obliczu powstającego kryzysu – *oczekiwania*: prognozy rozwiązania, formalne prefiguracje, w których zahamowane dążenie znajduje swe rozwiązanie¹⁶.

¹² Zob. U. Eco, *Sztuka...*, s. 180.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem, s. 180–181.

¹⁵ Ibidem, s. 181.

¹⁶ Ibidem.

EMOCJA MUZYCZNA A POCZUCIE PIĘKNA

Zdaniem L.B. Meyera w momencie kryzysu pojawia się uczucie przyjemności, a związane jest to z faktem, że człowiek nie oczekuje jedynie rozwiązania czy uzyskania oczywistego wyniku, ale pragnie nieoczekiwanego rozstrzygnięcia, „przekroczenia reguły”. Jednak biorąc pod uwagę inną teorię estetyczną, propozycję Ernsta Cassirera, i rozpatrując doświadczenie estetyczne jako złożony proces tworzenia w dążeniu do odkrywania rzeczywistości¹⁷, można przyjąć, iż pod wpływem emocji muzycznej często ujawnia się czy też wyłania się coś, co określa się mianem poczucia piękna. Jest ono z jednej strony wyraźne, z drugiej zaś wydaje się właśnie tym elementem niewyraźnym, trudnym do opisania. Człowiek w swej reakcji na zespół dźwięków odkrywa owo poczucie, za Ernstem Cassirerem można je uznać za swoistą wrażliwość „na dynamiczne życie form”, które z kolei „można [...] uchwycić jedynie poprzez dynamiczny proces dokonujący się w nas samych”¹⁸. A co za tym idzie – człowiek, aby odczuwać piękno form, musi je tworzyć i być tego świadomy. W rozumieniu Cassirerowskim bowiem „[...] piękno nie jest bezpośrednią właściwością rzeczy, ale [...] w pojęciu tym nieuchronnie zawiera się powiązanie z myślą ludzką”¹⁹.

Stąd też emocja muzyczna byłaby, w owej perspektywie, nie tylko kategorią psychologicznej dialektyki, ale też pojęciem łączącym się z kategoriami rozumu, pozwalającym tym samym dopełnić doświadczenie estetyczne. Czy jednak emocja muzyczna wpisuje się w pojęcie sztuki uformowane przez E. Cassirera?

Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie, jednak rozpatrując stworzoną przez niego definicję sztuki, można wskazać pewne stwierdzenia dotyczące rozumienia owego pojęcia, które pozwalają na uwzględnienie swoistych konotacji czy też zależności pomiędzy emocją muzyczną a sztuką. Rozpocząć należy od samego założenia, że w pojęciu sztuki łączą się wszelkie przestrzenie tworzenia, muzyka jest jedną z podstawowych sztuk, docenianych i uznawanych od czasów starożytnych. Zatem wszystko, co wiąże się z doświadczeniem muzyki, staje się doświadczeniem sztuki. Oczywiście zawsze pojawiają się pytania: czy wszelkie przejawy aktywności muzycznej można

¹⁷ Zob. E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1998.

¹⁸ Ibidem, s. 239–240.

¹⁹ Ibidem, s. 250.

nazwać tworzeniem dzieł sztuki? I czy każdy utwór muzyczny ma znamiona dzieła sztuki? Istotne w takim przypadku okazuje się zdefiniowanie samego pojęcia sztuki, które wyznacza niejako kryteria uznania danego wytworu za dzieło sztuki.

W ujęciu Cassirerowskim ważnych okazuje się kilka elementów-twierdzeń pozwalających zdefiniować sztukę, a co za tym idzie – określić dzieło sztuki. Sama sztuka definiowana jest jako jeden „ze sposobów obiektywnego spojrzenia na rzeczy i życie ludzkie. Nie jest naśladowaniem, ale odkryciem rzeczywistości”²⁰. W przekonaniu E. Cassirera sztuka po pierwsze daje naoczność formy, po drugie pozwala człowiekowi odkryć poruszenia jego duszy w postaci czystych form zmysłowych, a po trzecie jest dynamicznym procesem odkrywania, co wiąże się z faktem, że nie można zrozumieć dzieła bez powtórzenia i zrekonstruowania w pewnym stopniu procesu twórczego²¹.

Doświadczenie dzieła muzycznego jawi się zatem jako proces odkrywania czystych form zmysłowych, a poprzez nie – poruszeń ludzkiej duszy. Ujawniająca się przy tej okazji emocja muzyczna wzbogaca obraz całości i nadaje sens działaniom twórczym wpisanym, zgodnie z ideą E. Cassirera, w proces odbioru dzieła. W jego rozumieniu sztuka ma także charakter edukacyjny i wychowawczy, bowiem „uczy nas uzmysławiać sobie rzeczy, a nie jedynie użytkować je lub tworzyć sobie o nich pojęcia. Sztuka daje nam bogatszy, żywszy i barwniejszy obraz rzeczywistości, a także głębszy wgląd w jej formalną strukturę”²². Tym samym każde dzieło sztuki stanowi swego rodzaju „lunetę”, poprzez którą człowiek ogląda i postrzega, a także interpretuje rzeczywistość. Dzieło muzyczne można uznać za szczególnie prawdziwe objawienie wewnętrznego życia człowieka, ze względu na jego ukierunkowanie na zmysł słuchu. Muzyka bowiem pozwala na zmysłowo abstrakcyjne przedstawienie świata, oczywiście każdy rodzaj muzyki czyni to w odmiennym porządku, jednak zawsze pobudza ona umysł człowieka do obrazowania sobie projektowanej w dziele muzycznym rzeczywistości.

W owej projekcji ujawniać się ma piękno i prawda o niej, a jak stwierdza E. Cassirer: „[...] zarówno piękno, jak i prawdę można opisać, używając terminów tej samej klasycznej formuły: są one »jednością w różnorodności«”²³.

²⁰ Ibidem, s. 239.

²¹ Zob. ibidem.

²² Ibidem, s. 278.

²³ Ibidem, s. 240.

Założenie to pozwala na nieustanne odnajdywanie stałego i pewnego elementu w doświadczeniu estetycznym. Jedność piękna i prawdy sprzyja też ukierunkowaniu dążeń i oczekiwań związanych z percepcją dzieła muzycznego. Percepcja pewnej całości, jaką jest np. utwór muzyczny, wymaga stałego elementu odniesienia, którym staje się właśnie owa jedność piękna i prawdy, trudna do utrzymania w świecie wielości i różnorodności oraz braku stałego paradygmatu. Niemniej w dziele muzycznym ową jedność można odnaleźć dzięki wspomnianej już emocji muzycznej.

PERCEPCJA DZIEŁA A KONTEKST SPOŁECZNO-KULTUROWY

Percepcja całości dzieła wymaga ponadto zafunkcjonowania pewnych praw percepcji, a także odniesienia do określonego modelu kultury, w którym istnieją określone prawa organizacji utworu muzycznego i jego odbioru. Słuchanie utworu wymaga znajomości swoistego kodu, umożliwiającego odczytanie i pojęcie dzieła.

Kontekst społeczno-kulturowy okazuje się bardzo istotny. Jak zaznacza U. Eco, „muzyka nie jest uniwersalnym językiem”²⁴, wbrew temu, co powszechnie się sądzi. Jego zdaniem skłonność człowieka do stosowania takich, a nie innych rozwiązań w tworzeniu czy odbieraniu dzieła muzycznego „jest owocem wykształcenia i historycznie określonej kultury muzycznej. Zdarzenia dźwiękowe, które dla jednej kultury stanowią elementy kryzysu”²⁵ – owego momentu poszukiwania rozwiązania i odpowiedzi na niejasności – „dla innej mogą być przykładami ocierającego się o monotonię zastosowania praw”²⁶. Dzieło muzyczne, stanowiące swego rodzaju zespół bodźców muzycznych, odbiorca pojmuje, odwołując się do dialektyki kryzysu, oczekiwań, przewidywań i zadowalających rozwiązań posłusznych prawom danej przestrzeni społeczno-kulturowej, jego odbiór okazuje się zatem w pełni uwarunkowany historycznie i kulturowo²⁷. Jak pisze dalej U. Eco, nawiązując do teorii L.B. Meyera:

[...] każda kultura muzyczna wypracowuje własną syntaksę i to w jej ramach następuje odbiór słuchowy posłuszny modelom reakcji wyprac-

²⁴ U. Eco, *Sztuka...*, s. 182.

²⁵ Ibidem, s. 182–183.

²⁶ Ibidem, s. 183.

²⁷ Ibidem.

wanym przez pewną tradycję kulturową. Każdy model dyskursu ma swe własne prawa, które z kolei są prawami formy, a dynamika kryzysów i rozwiązań podlega pewnej konieczności, zmierzając w ustalonych kierunkach formowania²⁸.

A co za tym idzie:

U słuchacza dominuje skłonność do sprowadzania kryzysów do chwil odpoczynku, zaburzeń – do spokoju, zmian kierunków – do powrotu do polaryzacji określonej muzycznym przyzwyczajeniem właściwym danej kulturze²⁹.

Wytworzone na przestrzeni dziejów schematy porządku nadawania i odbierania dzieł muzycznych ukształtowały także ludzkie upodobania, ujawniające się z całą stanowczością w doświadczeniu estetycznym, a pogłębiane przez dojrzewającą emocję muzyczną.

W owej perspektywie istotne wydaje się również zwrócenie uwagi na fakt różnorodności dziejowej w odbiorze dzieł muzycznych w obrębie danej kultury. Każda epoka w zasadzie ukształtowała własne formuły i schematy myślowe, znaczeniowe i interpretacyjne pozwalające na odbiór utworu muzycznego w konkretnym porządku i z konkretnym rozwiązaniem interpretacyjnym. Na przykład w klasycznym odbiorze dzieła istotne okazywały się estetyka powtórzenia czy estetyka stałości, pozwalające słuchaczowi wydobyc z utworu jednocześnie elementy tego, co przemijające, i tego, co niezmiennie, które nakazywały doświadczenie cykliczności czasu. Całościowo wszystko podporządkowano „jednemu źródłu, jednemu celowi, jednemu absolutnemu centrum, z którym bez reszty utożsamia się »ja« słuchacza”³⁰. Można uznać, że:

Klasyczny sposób słuchania muzyki odzwierciedla całkowite oddanie się, bezgraniczne podporządkowanie się słuchacza autorytarnemu i absolutnemu porządkowi. Tyrański charakter tego porządku był w epoce klasycznej we właściwym sensie potwierdzony przez fakt, że słuchanie muzyki stanowiło często okazję do towarzyskiego spotkania, z którego członkowie oświeceniowego społeczeństwa często nie mogli zrezygnować³¹.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem, s. 183–184.

³⁰ H. Pousseur, *La nuova sensibilità musicale*, „Incontri Musicali” 1958, n. 2, s. 15–16.

³¹ Ibidem.

KWESTIA OTWARTOŚCI W POETYCE NOWEJ MUZYKI

Tymczasem w poetyce nowej muzyki istotna okazuje się otwartość, rozumiana przez U. Eco jako swoista wielobiegunowość, przeciwstawiająca się zamknięciu dzieła pojmowanego tradycyjnie³². O specyfice współczesnego odbioru pisze on jako o stale otwartej propozycji możliwych form, stwierdza też, iż: „Typowy stan muzyki współczesnej charakteryzuje się tym, że wynikające z określonego bodźca zdarzenie następuje bez ustalonego przez przyzwyczajenie (tonalną poprawność) związku ze zdarzeniem poprzednim”³³. I „w tym wypadku muzyka rozwiązuje kryzys za pomocą nowego kryzysu, pozostawiając słuchacza we władzy dźwiękowego świata, który utracił uprzednio utrwalone odniesienia”³⁴.

Pojęcie nowej muzyki U. Eco porównuje do pojęcia konstelacji, stwierdzając, iż nowa muzyka tak jak konstelacja jest „pewnym polem możliwości”. W konstelacji bowiem „łączenie planet w gwiazdozbiory” możliwe jest tylko „w określonych granicach formatywnych, na pewnym obszarze możliwości wyznaczonym układem gwiazd”³⁵. Tak też jest z nową muzyką. Jeśli istnieje możliwość ujrzenia gwiazd w konkretnym połączeniu i nazwania ich układem, istnieje też możliwość połączenia pewnych elementów dzieła muzycznego w konkretną całość. Konstelacja, a tym samym nowa muzyka – w ujęciu U. Eco – jawi się jako „wielobiegunowe uniwersum dźwiękowe”, po którym swobodnie porusza się odbiorca, ustanawiając, istotne dla niego i uznane za naturalne, relacje³⁶. W takiej perspektywie emocja muzyczna ujawnia się w momencie poruszenia odbiorcy po połączeniu dostrzeżonych elementów i ustaleniu relacji, nie ma ono jednak charakteru zamkniętego. Podobnie jak cały układ pozostaje otwarte w owym uniwersum dźwiękowym.

Niemniej otwartość dzieła i możliwość swobodnego zanurzania się w nie odbiorcy nie prowadzą do zaburzeń całego układu, ani nie wprowadzają chaosu. Istnieje jednak niebezpieczeństwo odejścia od normy i przekroczenia pewnej granicy porządku. Do takiej sytuacji odwołuje się w swych ana-

³² Zob. rozumienie otwartości dzieła w: U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreiberg, M. Oleksiuk, Warszawa 1994.

³³ Idem, *Sztuka...*, s. 185.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem, s. 186.

³⁶ Zob. ibidem.

lizach L.B. Meyer. Niebezpieczeństwo, jego zdaniem, związane jest jednak raczej z komponowaniem, a nie bezpośrednio z odbiorem, ale zachwianie jednego procesu ma swoje przełożenie na funkcjonowanie drugiego. Owo niebezpieczeństwo wiąże on w pierwszej kolejności z komponowaniem, gdyż postrzega je jako

szereg „zamachów” wymierzonych w system redundancji, które są przeprowadzone wewnątrz określonego stylu i mają na celu wprowadzenie momentów niepewności o wysokiej wartości informacyjnej, a co za tym idzie obdarzonych dużą sugestywnością estetyczną³⁷.

Zaburzenie porządku dzieła na poziomie komponowania może powodować kłopoty z właściwym i pełnym jego odbiorem. Człowiek bowiem odbierając informację, jest nastawiony na oczekiwane zdarzenie, zatem pojmując dzieło na poziomie jego znaczenia, nakierowuje też swoją pamięć na zbiór przeszłych doświadczeń i porównuje je, odwołując się do pewnego znanego mu porządku. Tymczasem według L.B. Meyera nowoczesna muzyka w dużym stopniu eliminuje redundancję, czyli ów porządek, co nie pozwala odbiorcy odpowiedzieć na bodźce, a co gorsza zrealizować znaczenia, ponieważ przekaz okazuje się niejasny.

W swych rozważaniach teoretyk odwołuje się również do teorii informacji i zgodnie z nią przyjmuje, iż „istnieją granice, poza którymi niejasność przekazu przekształca się w *szum* i już niczego nie przekazuje”³⁸. W takim wypadku można mówić o odejściu od pojęcia dzieła i rezygnacji z doświadczenia estetycznego. Niemniej kwestia granicy w muzyce współczesnej okazuje się istotną kwestią, podejmowaną od lat 50. XX wieku, między innymi przez Abrahama Molesa, zajmującego się problematyką teorii informacji i percepcji estetycznej.

A. Moles zwraca uwagę na bogactwo informacyjne współczesnych komunikatów i wartość tego, co w nich nieprzewidywalne i nieoczekiwane. Dlatego też uznaje, iż „komunikat bogaty w informację wymaga [...] złożonego i ryzykownego odkodowania”³⁹, co oznacza, że odbiór dzieła wymaga pewnych kompetencji od słuchacza. Związane są one przede wszystkim z umiejętnością

³⁷ Ibidem, s. 194. Zob także: L.B. Meyer, *Meaning in Music and Information Theory*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1957, 15; idem, *Some Remarks on Value and Greatness in Music*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1959, 17.

³⁸ U. Eco, *Sztuka...*, s. 194.

³⁹ A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris 1958, s. 68.

odczytania informacji, którą A. Moles dzieli na informację semantyczną i estetyczną. Ta druga wydaje się mieć istotniejsze znaczenie dla doświadczenia estetycznego, gdyż rozumiana jest ona jako efekt emocji. A emocja, jak już wcześniej podkreślano, zwłaszcza emocja muzyczna, ujawnia wszystko to, co w dziele nie do końca wypowiedalne, co niewyraźalne, nieoczekiwane i tajemnicze. Emocja muzyczna ma również swoje miejsce w interpretacji dzieła muzycznego, uprawomocnia bowiem, uobecnia i aktualizuje doświadczenie estetyczne jako pełne.

PROBLEM INTERPRETACJI I WIELOKONTEKSTOWOŚCI

Jeśli chodzi o interpretację dzieła muzycznego, to jest ona szeroko omawiana na gruncie muzykologii, estetyki i innych dyscyplin naukowych, wymaga zatem odrębnych, głębszych rozważań. Istotne i wymagające podkreślenia jest jednak stwierdzenie Luigiego Pareysona, a mianowicie, że stałość dzieła możliwa jest wyłącznie w nieskończoności jego interpretacji, a co za tym idzie – dzieło żyje tylko w nieskończonych, możliwych interpretacjach. L. Pareyson opiera interpretację na jedności ludzkich zachowań, ale też otwartości osobowości interpretujących oraz na otwartości samego dzieła⁴⁰.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na najnowszy zakres badań nad ową problematyką. Maciej Gołąb dokonuje w swej książce pt. *Spór o granice poznania dzieła muzycznego* naświetlenia relacji między analizą dzieła a jego interpretacją jako odrębnymi przestrzeniami działań, ale podlegającymi pewnym wzajemnym korelacjom⁴¹. Zastanawia się on nad programem „interpretacji integralnej dzieła”, który wymagałby w jego przekonaniu rozległych kompetencji muzykologicznych i ujmowania dzieła wielokontekstowo⁴². Muzykolog także wielokrotnie podkreśla, że „[...] sfera muzycznego sensu dzieła, charakteryzująca się wysoką autonomią [...], nie jest tożsama ze sferą pozamuzycznej interpretacji jego treści [...]”⁴³, co zdecydowanie utrudnia dokonywanie jednocześnie analizy i interpretacji dzieła i wyraźnie różnicuje wszelkie interpretacje.

⁴⁰ Zob. L. Pareyson, *Estetica...*

⁴¹ Zob. M. Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Toruń 2012.

⁴² Zob. ibidem, s. 225.

⁴³ Ibidem, s. 223.

KONKLUZJA

Odbiór dzieła muzycznego jawi się jako wielobiegunowy i wielokontekstowy, zależny od wielu czynników związanych z tworzeniem dzieła, jego przekazem i osobowymi uwarunkowaniami samego słuchacza. A doświadczenie estetyczne, w owej perspektywie, nabiera cech transversalnego zdarzenia, istniejącego w poprzek wielu różnych racjonalności, wiążących się z elementami składającymi się na całość sytuacji odbioru. Aktualne wydaje się zatem myślenie U. Eco o sztuce, dziele sztuki i jego odbiorze jako naznaczonych otwartością, a także Cassirerowskie twierdzenie, że sztuka jest „odkrywaniem rzeczywistości”. Uwidacznia się to wyraźnie w przestrzeni muzycznej nowoczesnej sztuki. Można uznać, iż podejmowane obecnie próby odczytania na nowo elementów doświadczenia estetycznego, ujawniających się w odbiorze dzieła, stają się wielokierunkowym i wieloaspektowym „odkrywaniem rzeczywistości”. Zdaniem Wolfganga Welscha w każdym takim przypadku „dochodzi do specyficznej rekonfiguracji pola percepcji. Paleta konwencjonalnych form percepcji zostaje unieważniona bądź uzyskuje nową konstelację – odrzuca się tradycyjne hierarchie i ustala nowe”⁴⁴. Co sprawia, że „percepcja czegoś niewidzialnego czy niesłyszalnego – nawet czegoś [...] niepercypowanego – może się wysunąć na plan pierwszy”⁴⁵. Tym samym: „Sztuka za każdym razem sama określa pole istotnych dla niej form percepcji”⁴⁶, pozwalając na otwartość „odkrywania”.

BIBLIOGRAFIA

- Cassirer E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1998.
- Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreiberg, M. Oleksiuk, Warszawa 1994.
- Eco U., *Sztuka*, przeł. P. Salwa, M. Salwa, Kraków 2008.
- Gołąb M., *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Toruń 2012.
- Meyer L.B., *Emotion and Meaning in Music*, Chicago–London 1956.
- Meyer L.B., *Meaning in Music and Information Theory*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1957, 15.

⁴⁴ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Gućzalska, Kraków 2005, s. 140.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem.

Meyer L.B., *Some Remarks on Value and Greatness in Music*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1959, 17.

Moles A., *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris 1958.

Pareyson L., *Estetica. Teoria della formatività*, Bologna 1960.

Pousseur H., *La nuova sensibilità musicale*, „Incontri Musicali” 1958, n. 2.

Welsch W., *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Guzalska, Kraków 2005.

ELEMENTY DOŚWIADCZENIA ESTETYCZNEGO A ODBIÓR DZIEŁA MUZYCZNEGO. WYBRANE ASPEKTY

Streszczenie: W artykule opisany i przeanalizowany został problem odbioru dzieła muzycznego i kształtowania się w owym odbiorze elementów doświadczenia estetycznego. Omówiono wybrane elementy tego doświadczenia, ze szczególnym uwzględnieniem emocji muzycznej. Rozważono również wybrane koncepcje i teorie estetyczne, których autorzy analizowali istotę i porządek odbioru utworu muzycznego. Podjęto także kwestię kontekstu społeczno-kulturowego kształtowania dzieł sztuki i sposobów ich odbioru, a zwłaszcza sposobów słuchania dzieł muzycznych. Wskazano na swoistą zależność pomiędzy doświadczeniem estetycznym a przyjętą definicją sztuki. Starano się również zwrócić uwagę na otwartość w poetyce nowej muzyki.

Słowa kluczowe: doświadczenie estetyczne, odbiór dzieła muzycznego, emocja muzyczna

ELEMENTS OF AESTHETIC EXPERIENCE AND RECEPTION OF MUSICAL WORK. SELECTED ASPECTS

Summary: The following article describes and analyzes the issue of reception of musical work and elements of aesthetic experience shaped as a result of that reception. The author of the work discusses selected elements of that experience, with particular emphasis on musical emotion. Furthermore, the study also presents selected concepts and aesthetic theories, whose authors analyzed the nature and order of the reception of musical works. The author touches the issue of socio-cultural development of works of art and ways of their reception, and especially ways of listening to musical works, indicating the peculiar relationship between aesthetic experience and the accepted definition of art. Moreover, the author also tries to draw attention to the openness in the poetics of new music.

Keywords: aesthetic experience, reception of musical work, musical emotion