

Jan Czarnecki

---

Uniwersytet w Padwie  
Zakład Estetyki  
Instytut Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego

## ***Ineffable* w filozofii muzyki. Zangwill wobec Jankélévitcha**

### **Wstęp**

Fundamentalna dla szeregu przedstawicieli dwudziestowiecznej filozofii francuskiej (Louis Lavelle, Ferdinand Alquié, Jean Wahl<sup>1</sup>) kategoria *ineffable* znalazła szczególne odbicie w myśli muzycznej Vladimira Jankélévitcha, stanowiąc zarazem jeden ze zworników całości jego filozofii. W najnowszej książce brytyjskiego estetyka analitycznego, Nicka Zangwilla z Uniwersytetu w Hull<sup>2</sup> – w zupełnym oderwaniu od tej kontynentalnej tradycji – *ineffable* pojawia się jako kluczowy element konstrukcji filozoficznej, której celem jest rehabilitacja i ponowne umocowanie tezy formalizmu w estetyce muzycznej oraz obrona realizmu w odniesieniu do muzycznych własności estetycznych.

W niniejszym artykule staram się krytycznie przybliżyć propozycję Zangwilla i zbadać stosunek zachodzący pomiędzy jego pojęciem *ineffable* a tym, które wypracował (zignorowany przez niego najzupełniej) Jankélévitch. Wydana w 2015 roku książka londyńczyka zbiera, porządkuje i aktualizuje dorobek autora z ostatnich lat<sup>3</sup>, który odczytuję w świetle jego fundamentalnej pracy z ontologii piękna, *The Metaphysics of Beauty* (2001). W pierwszej części omawiam pokrótce miejsce *ineffable* w filozofii muzyki Vladimira Jankélévitcha, osadzając je w kontekście jego negatywnej metafii-

---

<sup>1</sup> Por. J. Migasiński, *W stronę metafizyki: nowe tendencje metafizyczne w filozofii francuskiej połowy XX wieku*, Wrocław 1997. Por. też osobny artykuł, który jest wcześniejszą wersją odpowiedniego rozdziału wspomianej książki: J. Migasiński, *Jean Wahl: metafizyka niewystawialna*, „Archiwum historii filozofii i myśli współczesnej” 1990, s. 149-163.

<sup>2</sup> N. Zangwill, *Music and Aesthetic Reality. Formalism and the Limits of Description*, New York 2015.

<sup>3</sup> Na jej dziesięć rozdziałów składają się przejrzane wersje wcześniej publikowanych artykułów, w tym: N. Zangwill, *Aesthetic Realism*, w: *Oxford Companion to Aesthetics*, red. J. Levinson, Oxford 2003; N. Zangwill, *Against Emotion: Hanslick Was Right About Music*, „The British Journal of Aesthetics” 2004, nr 1, s. 29-43; N. Zangwill, *Music, Metaphor and Emotion*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2007, nr 4; N. Zangwill, *Music, Metaphor and Aesthetic Concepts*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2014, nr 1.

zyki i etyki. Następnie, w części drugiej, rekonstruuje trzy fundamentalne tezy filozoficzne o muzyce, których broni Zangwill: formalizm, realizm i ineffabilizm. W części trzeciej przeprowadzam własną próbę ogólnego sformułowania i uporządkowania głównych tez ineffabilistycznych o muzyce oraz ich możliwej klasyfikacji między formalizmem a antyformalizmem. Służy mi to do precyzyjniejszej konfrontacji stanowisk obu filozofów, która w części czwartej prowadzi mnie do wniosku, że zachodzące pomiędzy nimi zbieżności są na ogół doniosłe, pomimo usytuowania autorów na metodologicznych i stylistycznych antypodach. Wynikiem badań jest zatem z jednej strony wydobywanie i rozważenie możliwych wariantów ineffabilizmu, z drugiej zaś sprecyzowanie relacji pomiędzy nową propozycją Zangwilla a klasyczną, choć w Polsce wciąż bardzo mało znaną, filozofią Jankélévitcha<sup>4</sup>.

## 1. *Indicible – ineffable – inexprimable*<sup>5</sup>: Jankélévitch

O sprawy dziwne a niewysłowione,  
O myśli w twardej nocy zamknięte!  
Jan Kochanowski<sup>6</sup>

Gdyby ktoś chciał podać termin najbardziej emblematyczny dla filozofii Jankélévitcha w ogóle, w szczególności zaś: ujmujący w jego rozumieniu istotę muzyki, musiałby wskazać na triadę blisko spokrewnionych ze sobą przymiotników<sup>7</sup> o proveniencji neoplatonickiej: *indicible*, *ineffable* i *inexprimable*<sup>8</sup> oraz parę powiązanych z nimi złożonych określeń przybierających gramatyczną postać rzeczowników: *le je-ne-sais-quoi* i *le presque-rien*. Te pięć słów-kluczy zawiera w sobie, w pewien sposób, całość filozofii Jankélévitcha. Jest tak dlatego, że dać ich wyczerpującą definicję i możliwe konteksty użycia – to tyle, co odsłonić całość tej filozofii. Słowa te pojawiają się w kluczowych momentach rozumowań Jankélévitcha, sygnalizując niewystawialne sedno jego myśli. Dotyczy to zwłaszcza dwóch wspomnianych nazw, *nie-wiem-co* i *prawie-nic*, których sens może być zewnętrznie przybliżony za pomocą trzech wspomnianych przymiotników, zawsze jednak ukazuje się w szczególnym kontekście analizowanego problemu filozoficznego (czasu, przebaczenia, pamięci, wdzięku, śmierci, muzyki). Przekład tych terminów następuje z pewnych trudności, wypada jed-

<sup>4</sup> Poza V. Jankélévitch, *Ravel*, tłum. M. Zagórska, Kraków 1961, pisma muzyczne Jankélévitcha pozostają nieprzełożone na polski. Spośród nielicznych śladów recepcji filozofii muzyki Jankélévitcha w Polsce wymienić chciałbym artykuły Ireny Poniatowskiej i wspaniałą książkę Anny Chęćki-Gotkowicz, której jednym z bohaterów jest nasz filozof: I. Poniatowska, *Czy muzyka wyraża? Esej o Vladimirze Jankélévitchu*, „Res Facta Nova” 1999, s. 55-62; I. Poniatowska, „*Métaphysique de la confusion*” czyli *Chopin w ujęciu Jankélévitcha*, w: *Muzyka w kontekście kultury*, Kraków 2001, s. 125-133. oraz A. Chęćka-Gotkowicz, *Ucho i umysł*, Gdańsk 2012.

<sup>5</sup> Początkowe akapity tego fragmentu stanowią zmodyfikowaną wersję jednego z ustępów mojej pracy magisterskiej pt. *Filozofia muzyki Vladimira Jankélévitcha*, Warszawa 2013, s. 34-36.

<sup>6</sup> J. Kochanowski, *Psalterz Dawidów*, w: *idem, Dzieła Polskie*, Warszawa 1978, s. 432.

<sup>7</sup> Przekładam je poniżej w rodzaju nijakim, równobrzmiącym z odpowiadającymi im rzeczownikami: [to, co] niewypowiadalne, niewyraźne itd.

<sup>8</sup> W istocie są to trzy główne terminy apofatyczne Jankélévitcha, czasem posługuje się też innymi, pokrewnymi wyrazami, przede wszystkim: *impalpable* (nieuchwytny, nienamacalny), ale też *inexplicable* (niewytłumaczalny), *irréductible* (nieredukowalny), *indéfinissable* (niedefiniowalny) itd. Analiza *Charme*, nieuchwytnego uroku muzyki Gabriela Faurégo przeprowadzona w podrozdziale zatytułowanym *Le Je-ne-sais-quoi* poświęconej mu książki podaje wzorcową litanię negatywnych określeń, która może stanowić paradygmatyczny przykład dla zastosowania metody Jankélévitcha. Por. V. Jankélévitch, *Fauré et l'inexprimable*, Paris 1974, s. 344-345.

nak bez wątpienia zaproponować ich polskie odpowiedniki, przede wszystkim zaś wyjaśnić zachodzące między nimi relacje znaczeniowe.

Wszystkie trzy – *indicible* (niewypowiadalne), *ineffable* (niewysławialne) i *inexprimable* (niewyraźalne) wydają się być synonimami. Po polsku można wynaleźć jeszcze inne wyrażenia bliskoznaczne, jak na przykład: „niewymowne”, a nawet „niewymówione”<sup>9</sup>. Zasadniczo też *ineffable* można z powodzeniem oddawać słowami „niewysłowione” i „niewypowiedziane” zakorzenionymi już w dawnej polszczyźnie w znaczeniu, o które nam chodzi<sup>10</sup>. Bez wątpienia cechą wspólną tych wyrażen jest to, że zaprzeczają możliwości jakiegoś rodzaju relacji semantycznej. Jankélévitch wprowadza jednak subtelne rozróżnienia typów relacji, które zostają zanegowane.

Terminem najradykałniejszym jest *inexprimable*: niewyraźalne, to jest: razem niewypowiadalne i niewysławialne<sup>11</sup>. *Ineffable* jest niewysłowione, co znaczy: na jego temat można by mówić bez końca<sup>12</sup>; jest niewyczerpanym źródłem, głębią niewypowiedzianą. Taki charakter ma dla Jankélévitcha na przykład muzyka. *Ineffable* nie należy mylić z *indicible*, które jest niewypowiadalne<sup>13</sup> dlatego, że bezpośrednio nie ma o nim nic do powiedzenia<sup>14</sup>. Niewypowiadalna jest na przykład śmierć, niewypowiadalna jest też samowiedza, nienazywalny jest wdzięk (fr. *charme*, gr. *charis*<sup>15</sup>).

Pascalowska „cisza nieskończonych przestrzeni”, zdaje się być dobrym tropem dla zlokalizowania obszarów niewysławialnego u Jankélévitcha. To, co absolutnie niewyraźalne, lokalizuje się poza sferą zarówno potocznego, jak i naukowego doświadczenia; oba te rodzaje doświadczenia, przy głębszym namyśle, nieuchronnie wyprowadzają na krawędź, za którą znajduje się przepaść języka i rozumu. Filozof jankélévitchowski jest taternikiem tej przepaści. Zieje ona tak ponad nami, w tym, co nieskończenie wielkie i niedosiężne, od czego zależy całość doświadczenia, jak i pod nami, w tym, co nieskończenie małe i szczegółowe. Nie da się opisać Wszystkiego, jest bowiem na to zbyt wielkie, a choćby nawet przebiec okrąg wszystkich rzeczy, wciąż nierozwikłane pozostają ich pierwsze, najogólniejsze zasady. Nie sposób także opisać Konkretu, przedmiotu skończonego, bo choćby i udało się wymienić wszystkie jego niezliczone szczegółowe cechy, to i tak pozostanie w nim niewyraźalne niewiem-co, którego nie da się nijak uchwycić, a które stanowi o całym jego smaku i jednostkowym charakterze.

<sup>9</sup> Por. hasło „niewymówione” w: W. Doroszewski, *Słownik języka polskiego*, 1969, <http://sjpd.pwn.pl/>.

<sup>10</sup> Termin „niewysławialny” jest nieco sztucznym tworem, w którym usiłuje się podkreślić, że zanegowana zostaje sama możliwość wysłowienia, a nie tylko fakt wysłowienia, co zdawałoby się z pozoru sugerować słowo „niewysłowiony”. W istocie rzeczy jednak, przynajmniej od czasów Jana z Czarnolasu, „niewysłowiony” znaczy tyle, co: niemożliwy do wypowiedzenia (w pełni), przekraczający granice ludzkiego języka, dodatkowo konotując intencję pochwalną. To, co niewysłowione jest bowiem z reguły tak wspaniałe, że brakuje słów, aby oddać mu sprawiedliwość, aby je należycie wysławić. Stosuję jednak termin „niewysławialny”, żeby zachować spójność z rozstrzygnięciem terminologicznym dokonany przez Jacka Migasińskiego (por. np. *Jean Wahl: metafizyka niewysławialna...*, *op. cit.*), mimo że SJP PWN nie notuje takiego słowa. Być może jednak dałoby się uzasadnić wprowadzenie tego neologizmu chęcią podkreślenia, że chodzi o kluczowy *terminus technicus* filozofii francuskiej połowy XX w., odległy od nieprecyzyjnego, potocznego znaczenia słowa „niewysłowiony”: «niedający się wyrazić słowami, niezmierny, niezwykły», *Słownik języka polskiego PWN*, <http://sjp.pwn.pl/>.

<sup>11</sup> „Inexprimable, c'est-à-dire à la fois indicible et ineffable”, V. Jankélévitch, *ibidem*.

<sup>12</sup> Także z tego powodu szczęśliwiej byłoby zachować polskie „niewysłowione”, które bardziej niż wspomniany neologizm techniczny przystaje do intencji Jankélévitcha.

<sup>13</sup> W tym wypadku neologizm oddaje niemal w pełni sens francuskiego odpowiednika.

<sup>14</sup> F. Schwab, *Liszt et Jankélévitch: deux âmes semblables*, w: *Présence de Vladimir Jankélévitch*, red. F. Schwab, S.E. Bouratsis i J.-M. Brohm, Paris 2010, s. 70.

<sup>15</sup> Wagę tego terminu dla uchwycenia specyfiki Jankélévitchowskiej filozofii dostrzega w swej świetnej książce E. Lisciani-Petrini, *Charis. Essai sur Jankélévitch*, Milano–Paris 2013.

Jankélévitch zanurzony jest głęboko w kontekście neoplatońskim. Przywołuje Filona z Aleksandrii, cytuje często *Enneady* Plotyna, odsyła do Proklosa<sup>16</sup>; istotne są dlań odniesienia do mistyków, św. Jana od Krzyża, Jakuba Böhme czy Anioła Ślązaka. Język religii, literackich odbłyśków doświadczenia mistycznego oraz język filozoficznej teologii od wieków zmagają się z tajemnicą Niewyraźnego. Jankélévitch sięga do tej tradycji mimo swego ateizmu. Domeną teologii apofatycznej, *via negativa* spod znaku Pseudo-Dionizego Areopagity i ojców kapadockich, są niewysłowione przymioty Boga określane poprzez negację przymiotów możliwych do orzeczenia w języku ludzkim, w myśl tezy o radykalnej niepoznawalności Świętego. Wolta Jankélévitcha polega na użyciu tych samych negatywnych narzędzi opisu, tradycyjnie stosowanych do rzeczywistości ponadmysłowej, transcendentnej, do zmagania się z tajemnicą immanencji. Jest ona osią zarówno jego metafizyki negatywnej (*La philosophie première*, zwł. rozdział pt. *Voie négative*<sup>17</sup>), jak i negatywnej, deiktycznej<sup>18</sup> filozofii muzyki (zwł. *La musique et l'ineffable*, *op. cit.*).

Rola filozofii muzyki jest dwojaka: zrazu oczyścić ucho i umysł słuchającego z intelektualistycznych przesądów (moment negatywny), a następnie wyrzucić słuchającego ku bezpośredniemu doświadczeniu muzyki (moment pozytywny, który realizuje się jednak poza wszelkim opisem). Ostrze krytyki Jankélévitchowskiej kieruje się przeciw spekulatywnej, metafizycznej filozofii muzyki w stylu romantyzmu niemieckiego (Schopenhauer), skażonej postawą „hermeneutyczną”<sup>19</sup>, czyli dążeniem do odkrycia rzekomo zasłoniętego sensu czystych struktur dźwiękowych. Filozof przestrzega przed błędem hipostazowania metafor rodzącego „sfabularyzowaną metamuzykę”, jak z przekąsem określa skutki brania muzycznych metafor, analogii i porównań za literalnie rozumianą treść muzyki, czy klucz do jej domniemanego ezoterycznego sensu. Ostrze jego krytyki kieruje się także przeciw akademickiej muzykologii posługującej się narzędziami analitycznymi w celu systematycznego sklasyfikowania form muzycznych i wyjaśnienia ich genezy oraz rozwoju w opisie historycznym. W istocie oba te rodzaje intelektualizmu odwracają uwagę od bezpośredniego spotkania z muzyką i fałszywie lokalizują jej znaczenie poza nią samą, deprecjonując w ten sposób jej sens immanentny. W drugim kroku filozofia Jankélévitchowska zwraca się ku detalom, dźwiękowym konkretnym. Dzieło Jankélévitcha usiane jest precyzyjnymi (technicznymi) i literackimi (retorycznymi) odniesieniami do utworów jego ulubionych kompozytorów: Faurego, Debussy’ego, Satiego, Ravela, Chopina, Rimskiego-Korsakowa czy de Falli. Ich słuchowe doświadczenie jest drogą radykalnego, nieskłamanego poznania muzyki; drogą niedyskursywną i niemożliwą do systematycznego ujęcia, wyłożenia, zrelacjonowania. Jankélévitchowskie doświadczenie muzyki podobne jest mistycznemu okamgnieniu, „oślepiającej ciemności” (Pseudo-Dionizy) czy też „ogłuszającej ciszy” (Jankélévitch<sup>20</sup>). Nie odsyła ono jednak donikąd, w żadne metafizyczne zaświaty. Jest doświadczeniem brzmiącego *nunc*, muzycznej immanencji.

<sup>16</sup> V. Jankélévitch, *Philosophie première: introduction à une philosophie du „Presque”*, Quadrige, Paris 1986, 2. ed., s. 115.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 99-124.

<sup>18</sup> Tak, całkiem trafnie, nazywa ten aspekt Steven Rings, por. M. Gallope et al., *Vladimir Jankélévitch’s Philosophy of Music*, „Journal of the American Musicological Society” 2013, nr 1, s. 220.

<sup>19</sup> W znaczeniu specyficznie Jankélévitchowskim, niezwiązanym bezpośrednio z dwudziestowieczną hermeneutyką filozoficzną. Por. łącznie: V. Jankélévitch, *La Musique et l’Ineffable*, Paris 1961, s. 18 oraz V. Jankélévitch, *Philosophie première...*, *op. cit.*, s. 28.

<sup>20</sup> *La Musique et l’Ineffable...*, *op. cit.*, s. 189.

Uderzający jest u Jankélévitcha wyraźny paralelizm metody filozoficznej w odniesieniu do dwóch dziedzin namysłu: muzyki i metafizyki. Chociaż więc jedną z podstawowych tez jego filozofii muzyki jest oderwanie sztuki dźwięków od spekulacji metafizycznej, w tym sensie że muzyka nie wyraża żadnych prawd nie z tego świata, nie uchyla rąbka żadnej Tajemnicy, nie zawiera zakodowanych sygnałów z dziedzin pojęciowo niepoznawalnych, to jednocześnie obie te sfery łączy jeden styl filozofowania. Poprzez orzekanie negatywne oczyszcza on pole ich poznania, a poprzez błyskotliwe metafory i dręczące paradoksy wyrzuca czytelnika poza tekst ku bezpośredniemu spotkaniu z Niewysłowionym.

Tak można ująć, nie bez emfazy i figuratywnej retoryki pokrewnych stylowi samego Jankélévitcha, organiczne miejsce *ineffable* w jego filozofii. Dla dalszych rozważań istotne są zwłaszcza następujące jej aspekty: krytycyzm wobec naiwnego brania metafor ruchu, przestrzeni, dążenia, czy porównań form muzycznych z dynamiką ludzkich losów i emocji za dosłowne określenia muzycznej treści; dynamizm i otwartość na wytwarzanie coraz nowszych form językowego zbliżenia się do tego, co niewysławialne; dowartościowanie zarówno samego niezapośredniczonego językowo doświadczenia *ineffable*, jak i owych skazanych z góry na niepowodzenie prób jego słownego przybliżenia, które jednak wykazują niewyczerpaną płodność i zdolność do wytwarzania nowych wyrażeń<sup>21</sup>; głoszona z całym przekonaniem teza, że język jest bezsilny w próbach obiektywnego, literalnego nazwania tego, czego doświadcza ucho kosztujące muzyki, a zarazem wiara w deiktyczną moc słowa: chiazmu, paradoksu, mitu, metafory.

## 2. Tezy Zangwilla

Ambicją najnowszej pracy Zangwilla jest sformułowanie i obrona stanowiska w filozofii muzyki, które łączy trzy podstawowe i wzajem powiązane tezy: formalizmu, realizmu oraz „ineffabilizmu”<sup>22</sup>, inspirowane specyficzną lekturą *Vom Musikalisch-Schönen* Hanslicka i jej pozytywną, realistyczną wykładnią w ramach pojęciowych znanych z *The Metaphysics of Beauty*<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Pisanie filozofii „posługuje się metaforą po to, by wnet ją zburzyć, by poszukać zaraz nowej, bardziej subtelnej, potem znowu innej, a wreszcie rozbić je wszystkie jedna o drugą i, opierając się na ich gruzach, zasugerować jakieś nie-wiem-co, które jest horyzontem niewysławialnego”, V. Jankélévitch i B. Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Paris 1978, s. 31. [„(...) recourant à une métaphore, pour ensuite la détruire, puis en trouver une autre plus légère, puis une autre encore, et finalement briser toutes les métaphores les unes contre les autres et, à partir de leurs débris, suggérer un je-ne-sais-quoi qui est l'horizon de l'ineffable”].

<sup>22</sup> Spolszczam w ten sposób termin angielski *ineffabilism*, sięgając do bezpośredniego źródłosłowu łacińskiego. „[...] **Formalism** in terms of a **realist** commitment to **aesthetic properties of music** and our experience of those aesthetic properties. I think that realism goes well with formalism, although the two are not necessarily connected. As I develop the realist view, it is tied to a view about the **poverty of linguistic descriptions of aesthetic properties of music** and of our aesthetic experience of music. I deny literal sense to the bulk of our descriptions of music in terms of emotion, politics and also many other kinds of descriptions. Our aesthetic experience of music is the experience of aesthetic properties of music. Although these properties are what matters in music, they are hard to describe. **Musical experience is the experience of aesthetic properties that for the most part cannot be described literally**”. N. Zangwill, *Music and Aesthetic Reality...*, *op. cit.*, s. 194 (wyróżnienie moje – J.C.).

<sup>23</sup> N. Zangwill, *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca and London 2001.

## ❖ Formalizm

Formalizm Zangwillowski jest – najszerzej rzecz ujmując – teorią sztuki, która w centrum stawia piękno, rozumiane szeroko: jako wartość estetyczna<sup>24</sup>. Aspekt estetyczny ma w tym ujęciu prymat nad innymi aspektami sztuki, zarówno w porządku poznania, jak i w porządku ontologicznym<sup>25</sup>. Specyficznie muzyczne piękno jest na gruncie formalizmu nieredukowalnym elementem muzyki, jej celem wewnętrznym. Piękna nie da się wyrugować z adekwatnego opisu muzyki, choćby nawet przedmiotem badania nie była metafizycznie rozumiana istota muzyki, a np. jej funkcje społeczne. Nie da się prawidłowo wyjaśnić owych funkcji, to jest: w jaki sposób twory dźwiękowe mogą je spełniać, bez zrozumienia podstawowego, immanentnego celu muzyki. Jest nim, rzecz Zangwill, wytwarzanie muzycznego piękna. Formalizm głosi też, że piękno struktur dźwiękowych dostępne jest doświadczeniu estetycznemu nawet przy nieznajomości historii ich powstania<sup>26</sup>.

Sposób, w jaki Zangwill formułuje swą wersję muzycznego formalizmu budzi zasadnicze zastrzeżenia natury konceptualno-terminologicznej. Jednym z powodów konfuzji jest definiowanie przezeń terminów „muzyka instrumentalna”, „muzyka absolutna”<sup>27</sup> *ad hoc*, niezgodnie ze znaczeniem tych wyrażen uwalonym w teorii i historii muzyki, co nie prowadzi zresztą do rozjaśnienia własnego stanowiska filozofa. Ponadto Zangwill stosuje predykaty „pozamuzyczny” [*nonmusical*] i „pozaestetyczny” [*nonaesthetic*] w sposób, który doprowadza do kolistości całego objaśnienia, a zarazem miesza dwa różne rodzaje własności. Nie rozróżnia mianowicie pomiędzy własnościami estetycznymi niedźwiękowymi, dotyczącymi zjawisk takich jak ekspresja emocji, współgranie ściśle formalnych własności brzmień z sensami tekstu słownego lub programowość, a własnościami pozaestetycznymi, takimi jak wartość militarna, psychologiczna czy społeczna<sup>28</sup> muzyki. Nie można się zgodzić, żeby jakość gry tonów muzycznych i słów poetyckich w pieśni Schuberta była rzeczą pozaestetyczną, o ile oczywiście nie przesądzi się uprzednio, że do estetycznych zaliczają się tylko własności czysto formalne. Nawet definicji własności formalnych, którą podawał Zangwill w swej wcześniejszej książce, nie sposób jednak uzgodnić z prezentowaną tu interpretacją formalizmu muzycznego. Własności formalne definiował Zangwill jako „te własności estetyczne, które zdeterminowane są wyłącznie przez wewnętrzne [tj. nie kontekstowe – J.C.] własności pozaestetyczne”<sup>29</sup>, takie jak konkretna konfigu-

<sup>24</sup> Wąsko rozumiane piękno, jako jedną z wielu własności estetycznych muzyki, stara się scharakteryzować Levinson w eseju *Musical Beauty*. Zangwill zalicza to „Levinsonowskie piękno” do klasy substancywnych własności estetycznych, a zatem traktuje je jako jeden ze sposobów realizacji szeroko ujętego piękna. Zob. J. Levinson, *Musical Concerns. Essays in Philosophy of Music*, Oxford 2015, s. 58-66.

<sup>25</sup> O ile N. Zangwill w *The Metaphysics of Beauty...* naświetla zarówno zalety realizmu, jak antyrealizmu, o tyle w ostatniej książce *Music and Aesthetic Reality...* opowiada się jasno za realizmem.

<sup>26</sup> „On a formalist view of music, music is sound structure that supports aesthetic properties, such as beauty, which we may appreciate with no knowledge of its history of production”. N. Zangwill, *Music and Aesthetic Reality...*, *op. cit.*, s. 123.

<sup>27</sup> „I am stipulating that ‘absolute music’ means music with no nonaesthetic point” *ibidem*, s. 10. Czy *Symfonia Faustowska* Liszta nie spełnia tego warunku? A czy *Wariacje Goldbergowskie* Bacha go spełniają? Błąd ten popełniał już Zangwill w swej poprzedniej książce, przeciwstawiając muzykę „absolutną lub instrumentalną” muzyce „programowej”, gdy z natury rzeczy podział na „absolutną” i „programową” dotyczy właśnie muzyki czysto instrumentalnej, por. N. Zangwill, *The Metaphysics of Beauty...*, *op. cit.*, s. 72.

<sup>28</sup> Należałoby przypomnieć tu słusznie wypunktowany przez Romana Ingardena błąd (popełniany m. in. przez Zofię Lissę) polegający na nierozróżnianiu zakresu pojęć „muzyczny” i „dźwiękowy”, por. R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: *idem, Studia z estetyki*, Warszawa 1966, t. II, s. 253 z przyp.

<sup>29</sup> N. Zangwill, *The Metaphysics of Beauty...*, *op. cit.*, s. 77.

racja tonów. Widział je zatem jako podklasę własności estetycznych, której dopełnieniem są własności estetyczne nieformalne.

Wedle Zangwilla możemy odróżnić muzykę instrumentalną (tj. taką, która „nie towarzyszy słowom”, a zatem obejmuje także wokalizę) od nieinstrumentalnej. Istnieje jednak muzyka instrumentalna, która pełni „ pewne niemuzyczne funkcje” inne niż towarzyszenie słowom. Muzyka taka może być przeznaczona „do tańczenia, modlitwy, dopasowania do narracji, maszerowania czy robienia zakupów” (uderza w tym cytacie wymienianie jednym tchem „muzyki w supermarkecie” i muzyki programowej). Przez kontrast muzykę absolutną definiuje Zangwill jako tę, która „nie ma żadnej pozaestetycznej funkcji”, której „jedyną funkcją jest muzyczne piękno”. Piękno to jest „czyste, ponieważ nie zależy od służenia żadnej funkcji pozamuzycznej. Absolutne piękno muzyczne wytwarzane jest wyłącznie przez muzyczne dźwięki i nic poza nimi”<sup>30</sup>.

Oto sedno Zangwillowskiego formalizmu: absolutne piękno muzyczne tj. piękno tworów dźwiękowych i ich konfiguracji jako takich<sup>31</sup>, bez odniesienia do jakiegokolwiek dalszej treści czy funkcji, stanowi specyficzny i nieredukowalny element objaśnienia muzyki, zarówno czystej (absolutnej), jak i zmieszanej, tj. służącej różnorodnym innym funkcjom, tak estetycznym<sup>32</sup> (jak w gatunkach pieśni i opery), jak i pozaestetycznym (jak w przypadku muzyki wojskowej regulującej przemarsze).

Formalizm umiarkowany, którego przedstawicielem czuje się Zangwill i który przypisuje Hanslickowi, nie neguje istnienia ani wagi muzycznego piękna związane go. Głosi natomiast 1) istnienie muzycznego piękna wolnego (tj. absolutnego), 2) jego nieredukowalność i 3) prymat tegoż w objaśnianiu muzyki, zarówno absolutnej, jak nieabsolutnej. Stanowisko to nie unieważnia pozostałych sposobów objaśnienia muzyki, odwołujących się do pozadźwiękowego kontekstu (historii, socjologii, polityki), o ile nie posuwają się one do redukcji specyficznie muzycznego piękna. Jeśli muzyka nadaje się do spełniania różnorodnych funkcji „pozamuzycznych”, takich jak poprawianie nastroju czy koordynowanie ruchu wielu osób, wyrażania emocji towarzyszącego jej tekstu etc. to zawsze dzieje się tak również dzięki zawartemu w niej elementowi muzycznego piękna absolutnego, którego nie da się sprowadzić do czynników pozadźwiękowych. „Gdyby nie było absolutnego piękna muzycznego, nie byłoby też nieabsolutnego muzycznego piękna ani wartości” – powiada Zangwill i podkreśla, że zależność ta w drugą stronę nie zachodzi<sup>33</sup>. Przypisany Hanslickowi formalizm, który nasz autor obiera za swój pogląd, głosi: „Muzyka jest z gruntu piękną strukturą

---

<sup>30</sup> N. Zangwill, *Music and Aesthetic Reality...*, *op. cit.*, s. 7-8. „[...] for some instrumental music has nonmusical functions, although not the function of fitting words. It may be for dancing, praying, fitting a narrative, marching or shopping, for example. For lack of alternative words, I am going to speak, somewhat contentiously, of ‘absolute music’ to refer to music that lacks any nonaesthetic function. Musical beauty is the sole function of absolute music, and when it is beautiful, this beauty is pure in the sense that it does not depend on serving any nonmusical function. Absolute musical beauty is generated solely by the sounds of music and not by anything external to them. By contrast, nonabsolute music has nonmusical functions, and such functions can be many and varied”.

<sup>31</sup> „When I speak of formal values, I mean values generated solely by what is internal to “the tones and their artistic combinations” (Hanslick 1986: 28). The value lies just in the sound of music”, *ibidem*, s. 10.

<sup>32</sup> „Estetyczne” w sensie NIEFORMALNYCH WŁASNOŚCI ESTETYCZNYCH, tzn. częściowo zdeterminowanych przez SZEROKIE WŁASNOŚCI POZAESTETYCZNE (broad non-aesthetic properties), por. N. Zangwill, *The Metaphysics of Beauty...*, *op. cit.*, s. 57.

<sup>33</sup> „[...] even when music is mixed with other functions, it is only possible because that mixed impure music has aesthetic characteristics that owe nothing to text or nonmusical function. That is: if there were no absolute musical beauty, there would be no nonabsolute musical beauty or value; and the reverse is not true”. N. Zangwill, *Music and Aesthetic Reality...*, *op. cit.*, s. 9.

dźwiękową, a treść, emocje i polityka nie mają z tym pięknem nic wspólnego; tam zaś, gdzie muzyka ma treść lub wykazuje aspekty związane z emocjami czy polityką, dzieje się tak dzięki muzycznemu pięknu<sup>34</sup>. Dwie kolejne tezy – realizm i ineffabilizm – stanowią pozytywne sformułowanie wyżej scharakteryzowanego formalizmu, dając mu szczegółową interpretację ontologiczno-estetyczną. Głosi ona, że w centralnym (tj. estetycznym) doświadczeniu muzyki jako muzyki, w którym dane nam jest jej piękno, postrzegamy estetyczne własności ustrukturyzowanych dźwięków. Zarówno nazwanie samych tych własności, jak i ich doświadczanie nastęrcza fundamentalnych trudności, które streszczają się w tezie ineffabilizmu.

### ❖ Realizm

Teza realistyczna stwierdza istnienie nieredukowalnych własności estetycznych muzyki, które superwenują na tworcach czysto dźwiękowych i ich konfiguracjach. Znaczy to, że o ile każda własność estetyczna muzyki zależy od jej własności pozaestetycznych, np. akustycznych, to nie jest do nich sprowadzalna. Doświadczenie estetyczne muzyki jest doświadczeniem własności estetycznych jako przysługujących słyszanym strukturom brzmieniowym<sup>35</sup>. Fakt przysługiwania ich danej strukturze stwierdzany w percepcji estetycznej jest podstawą prawdziwości lub fałszywości sądów estetycznych<sup>36</sup>. Słyszymy *Poloneza B-dur* op. 12 Chopina jako kompozycję piękną, przez to, że jest „delikatna”, przez doświadczenie pewnej niewysławialnej jakości, właściwej tylko i wyłącznie temu miniaturowemu dziełu<sup>37</sup>. Od występowania wspomnianej jakości zależy wartość estetyczna utworu. Zangwill zdaje się więc stosować korespondencyjną teorię prawdy do sądów estetycznych, przy czym sferą rzeczywistości będącą przedmiotem odniesienia tych specyficznych sądów są specyficzne własności estetyczne przysługujące postrzeganym zmysłowo procesom lub obiektom. Własności te, tak jak i dotyczące ich sądy, zależne są od własności pozaestetycznych (np. akustycznych w przypadku muzyki), ale do nich niesprowadzalne.

Sądy i własności estetyczne wedle ogólnej teorii Zangwilla, dzielą się na: „werdyktywne” (*verdictive*: piękny/brzydki) oraz „substancyjne” (*substantive*: wyrażone literalnie: zgrabny/smukły/toporny – o kształcie posągu; czysta/jaskrawa – o barwie, albo metaforycznie: harda/promienna/łkająca – o melodii). Własności werdyktywne zależą od własności substancyjnych, to znaczy: są szczegółowymi sposobami, w jakie dane dzieło jest piękne lub brzydkie (wartościowe lub bezwartościowe estetycznie). Estetyczne własności substancyjne zależą zaś od pewnego zbioru własności pozaestetycznych dzieła, w których się realizują. Zależność ta oznacza, że o ile wyczerpujący zbiór własności pozaestetycznych determinuje wystąpienie danej własności estetycznej, to dana własność estetyczna z jednej strony może wystąpić

<sup>34</sup> „[...] music at root is a beautiful sound structure, and content, emotion and politics are nothing to do with that beauty, and where music has content or has emotional or political aspects, it is in virtue of musical beauty”, *ibid.*, s. 194.

<sup>35</sup> Por. „musical experience is an awareness of an array of sounds and of the aesthetic properties that they determine. Our experience is directed onto the sound structure and its aesthetic properties. This is the content of musical experience. Anything else, such as other mental states caused by such musical experience, is not part of the intrinsic nature of musical experience. They are a distraction from the music itself. Our basic or primary musical experience is of the music – of the sounds and their aesthetic properties”, *ibidem*, s. 14.

<sup>36</sup> Por. „aesthetic judgments about music are beliefs about its aesthetic properties, which, when correct or true, are correct or true in virtue of the music or of the sounds that constitute music having those aesthetic properties.

Furthermore, these aesthetic properties are thought of as ‘mind independent’, in some suitable sense [...]” *ibidem*, s. 15.

<sup>37</sup> To przykład pochodzący od samego Zangwilla, *ibidem*, s. 86.



w przedmiocie o zgoła innej charakterystyce pozaestetycznej, a z drugiej, nie musi być wcale zrealizowana w przedmiocie bardzo podobnym, ale nieidentycznym pod względem pozaestetycznym. Dynamiczna może być zarówno choreografia Bójarta, jak i serpentynowa kolumna Berniniego u św. Piotra, mimo że nie łączą ich prawie żadne własności pozaestetyczne. Fakt metafizyczny zdeterminowania każdej własności estetycznej przez jakiś zbiór własności pozaestetycznych nie ma żadnych nietrywialnych konsekwencji epistemologicznych: i tak nie sposób zrelacjonować ani wywieść piękna danego dzieła bez jego estetycznego doświadczenia. Przedmiot mający wszystkie i tylko te własności pozaestetyczne, co *Sonata Wiosenna* Beethovena albo *Wenus z Milo* miałby, owszem, także przysługującą im własność estetyczną; zgodnie z prawem Leibniza jednak, jak wiadomo, przedmiotem tym byłaby – odpowiednio – sama ta sonata czy też *Wenus z Milo*.

### ❖ Ineffabilizm

Własności estetyczne są prawdziwe, to znaczy realnie przysługują konfiguracjom tonów – rzadko jednak potrafimy nazwać ich występowanie w sposób literalny, czyli za pomocą adekwatnego predykatu estetycznego; najczęściej uciekamy się do metafor i porównań, którymi wskazujemy na poszczególną czysto muzyczną własność, jednak bez uprawnionej pretensji do jej literalnego nazwania. Ineffabilizm nie zaprzecza istnieniu pewnych predykatów estetycznych, takich jak „piękny” czy „elegancki”, które odnoszą się do własności estetycznych w sposób literalny<sup>38</sup>. Jest to jednak odniesienie równie literalne, co niespecyficzne. Odpowiedź na pytanie, np. „w jaki sposób ta figuracja Satiego jest elegancka” będzie musiała się odwołać do wyrażenń nieliteralnych, jeśli ma być choćby nieco ogólnikowa.

Ineffabilizm Zangwilla jest realistyczną alternatywą wobec znanych z pism Zuckerkandla i Scrutona koncepcji fikcjonalistycznych wyjaśniających muzyczne przenośnie ruchu, przestrzeni, wysokości, ożywienia, emocji<sup>39</sup>. Nieusuwalność tych metafor z dyskursu muzycznego Scruton tłumaczy udziałem wyobraźni w muzycznym słuchaniu: doświadczamy dźwięków jako podpadających pod wyżej wspomniane kategorie w wyobrażeniu, bez wiary w realne zachodzenie takiego stanu rzeczy. W obcowaniu z muzyką dochodzi do „podwójnej intencjonalności”, w której jednocześnie przedmiotem naszej uwagi jest nieruchome zjawisko o zmieniających się w czasie parametrach akustycznych (słyszane dźwięki o określonych wysokościach<sup>40</sup>) oraz poruszające się w wyobrażonej przestrzeni melodie, których „ruch” „słyszymy w owym nieruchomym zjawisku akustycznym<sup>41</sup>. Jest to rodzaj fikcji, z której zdajemy sobie sprawę, podobnie jak przypadku fikcji literackiej, czy „widzenia w” zamalowanych farbą płaszczyznach obiektów przedstawionych w malarstwie figuratywnym. Scruton przyjmuje teorię metafory, wedle której znaczenie słowa jest zawsze literal-

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 96-97 [„The claim is not that every aesthetic description of music must be metaphorical. Much music can be described as ‘beautiful’ and ‘elegant, and describing music in these words is not metaphorical”]. Do takich standardowych terminów wyrażających sąd estetyczny literalnie należą: piękny (*beautiful*), filigranowy [gustownie drobny, delikatny] (*dainty*), przysadzisty (*dumpy*), elegancki (*elegant*), krzykliwy (*garish*) – por. N. Zangwill, *The Metaphysics of Beauty...*, *op. cit.*, s. 14-15.

<sup>39</sup> Zangwill powołuje się na V. Zuckerkandl, *Sound and Symbol*, New York 1956 oraz R. Scruton, *Understanding Music*, w: *The Aesthetic Understanding. Essays in the Philosophy of Art and Culture*, South Bend, Indiana 1998, s. 88-115 (w wyd. z 1986 r.) a także R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford 1997.

<sup>40</sup> Tu w znaczeniu: częstotliwościach.

<sup>41</sup> Por. R. Scruton, *Musical Movement: A Reply to Budd*, „The British Journal of Aesthetics” 2004, nr 2, s. 184-187.

ne; metaforyczne może być jego użycie<sup>42</sup>. Jest antyrealistą w tym sensie, że „sądy” estetyczne nie mają warunków prawdziwości w sensie ścisłym. Neguje istnienie własności estetycznych, do których odnosić miałyby się owe przenośnie. Zangwill, choć zgodny co do diagnozy o nieliteralnym charakterze „ruchu”, „przestrzeni” itp. w muzyce – utrzymuje, że przedmiotem tych metaforycznych deskrypcji są nie wyobrażone stany wyobrażonych obiektów, a realne własności estetyczne przysługujące konkretnym twórcom akustycznym.

Zilustrujmy tę koncepcję poprzez analizę fragmentu muzykologicznej prozy Mieczysława Tomaszewskiego z zastosowaniem Zangwillowskiego aparatu<sup>43</sup>:

Stuchając *Mazurka g–moll* op. 24 nr 1 [Chopina – J.C.] zostajemy od pierwszych *taktów* ogarnięci **tonem refleksyjnym, obecnym w melodii kujawiaka** [...]. **Ów ton refleksyjny sły-chać w *wahaniach* rytmicznych** dookreślonych słowem *rubato*, **w *jakby nieopanowanych* wzlotach**, a potem **opadnięciach**, *minorowej melodii* i drobnych subtelnościach *harmonicznego akompaniamentu*. Myśl główna, zarazem inicjalna tego *mazurka*, ma swoje – lekko z nim skonstrastowane – dopełnienie; parę *taktów jaśniejszych*, przebiegających w *paralelnej tonacji majorowej*. Właściwy kontrast wnosi dopiero dźwięcznie (*tercjami*) *zharmonizowana melodia mazura* (w *Es–dur*)<sup>44</sup>.

Uwagę zwraca łączenie sformułowań metaforycznych i literalnie muzykologicznych, jak najbardziej typowe zarówno dla opisów o charakterze popularyzatorskim (tak jest w tym przypadku), jak i ściślej naukowych. Tomaszewski wskazuje konkretne i literalnie nazwane elementy strukturalne czy własności kompozycji (dostępne czysto muzykologicznej analizie partytury) jako miejsca, w których „jest obecna” lub „słycać” WŁASNOŚĆ<sub>I</sub>, oznaczoną metaforycznie jako „ton refleksyjny”. Ton ów jest „obecny w *melodii kujawiaka* [i w] *wahaniach rytmicznych*” (to wyrażenie jest *pe-ryfrazą rubata*) oraz w drobnych subtelnościach *harmonicznego akompaniamentu*. „Słycać go [...] w *jakby nieopanowanych* wzlotach, a potem *opadnięciach* *minorowej melodii*” – element literalnie nazwany terminem *minorowa melodia*, zostaje dodatkowo scharakteryzowany poprzez (wytartą, na ogół martwą) metaforę ruchu („wzlotów” i „opadnięć”), która ponadto zostaje wzmocniona przez zastosowanie porównania („*jakby nieopanowanych*”). Podobnie ma się sprawa z kontrastującą na zasadzie dopełnienia estetyczną WŁASNOŚCIĄ MUZYCZNA<sub>II</sub>, która została określona metaforycznie jako „jasność” i zlokalizowana w „*paru taktach*” w tonacji równoległej (właśc. t. 17-32, tj. zdanie muzyczne o równej długości zdaniu początkowemu w tonacji głównej *g-moll*).

W opisie powyższym dochodzi zatem do wskazania dwóch odrębnych estetycznych własności muzycznych, określonych metaforycznie jako „refleksyjność” i „jasność”, dostępnych jedynie w estetycznym ich doświadczeniu, a superwenujących na szeregu własności strukturalnych, które można wskazać bez ich estetycznego doświadczenia, na podstawie np. lektury tekstu nutowego (tonacja, liczba taktów, kolejność, rytm, *tempo rubato*, melodia – cechy materiału i jego uporządkowania, typ

<sup>42</sup> Pogląd ten głosi także D. Davidson, *What Metaphors Mean*, „Critical Inquiry” 1978, nr 1, s. 31-47.

<sup>43</sup> Wyróżnienia moje, wedle klucza: **metafora na oznaczenie muzycznej własności estetycznej, literalny termin muzykologiczny, porównanie w ramach rozbudowanej metafory** – J.C.

<sup>44</sup> Mieczysław Tomaszewski, Cykl audycji „Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie”, Polskie Radio Program 2, <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/183> (dostęp: 7.12.2015).

akompaniamentu, proporcje a także relacja stylizacji w stosunku do konkretnych polskich tańców ludowych).

Podsumowując: własności muzyki i naszego jej doświadczenia, które biorą udział w wartościowaniu estetycznym, nie mogą być ze swej natury nazwane dosłownie. „To pogląd »ineffabilistyczny« – rzecz Zangwill. [...] Sądy na temat muzyki oparte są na doświadczeniach o niewyraźnej treści; myślimy zatem, że muzyka ma niewysławialne własności estetyczne. Możemy myśleć o tych doświadczeniach i własnościach [za pomocą pojęć estetycznych, uzupełnienie na podst. s. 160 et passim – J.C.], nawet jeśli brakuje nam dosłownych środków do ich opisanie”<sup>45</sup>. Istotnym uzupełnieniem tej koncepcji są uwagi zawarte w dodatku do rozdziału piątego zatytułowanym, znamienne, *Muzyka i mistycyzm*. Stanowią one lekturę porównawczą dokonaną przez samego Zangwilla pomiędzy utrzymywanym przez siebie stanowiskiem ineffabilizmu muzycznego a językiem mistycyzmu i teologii negatywnej, uzupełnioną uwagami o potocznych doznaniach zmysłowych. Nagromadzenie podobieństw z ukazanymi wcześniej elementami ineffabilizmu Jankélévitcha skłania do porównań i domaga się wypunktowania.

### 3. Ineffable w filozofii muzyki

Tylko z pozoru samo odwołanie do kategorii *ineffable* w filozofii muzyki prowadzić musi do wyznaczonej przez nią względnie jednolitej rodziny poglądów. Przyjmuję, dla jasności wyводу, ogólną, szeroką definicję *ineffable*, możliwie kompatybilną z użyciem tego terminu w literaturze na przestrzeni wieków i kultur<sup>46</sup>:

**Def. Ineffable** ≡ to, co niemożliwe do (1) adekwatnego (2) wyrażenia za pomocą wziętych (3) literalnie wyrażań języka.

Dla wyartykułowania stanowisk w filozofii muzyki, poza dookreśleniem powyższych warunków, kluczowe znaczenie ma: czemu konkretnie (jakemu elementowi muzycznemu czy pozamuzycznemu) przypisuje się powyżej zdefiniowaną cechę. Wedle tego kryterium teorie dzielą się na takie, które przypisują niewyraźność pewnym własnościom muzyki lub jej doświadczenia i takie, które charakteryzują muzykę poprzez jej odniesienie (ekspresja, symbol, analogia) do tego, co niewyraźne poza nią (Absolut, konkret, *quale*). Poniżej formułuję i omawiam krótko siedem tez ineffabilistycznych, wśród których wyróżniam trzy główne i cztery szczegółowe. Dwie pierwsze charakteryzują formalizm, trzy kolejne: antyformalizm, zaś ostatnia teza główna, choć z natury potencjalnie neutralna, otrzymuje swą szczegółową realistyczno-formalistyczną postać w ineffabilizmie Zangwilla.

**F<sub>T1</sub>** – [formalizm]: muzyka nie ma żadnej treści, która byłaby wyrażalna słowami, bo jedyną jej zawartością są „brzmiące kształty w ruchu.”

<sup>45</sup> “About both sensations and music, I maintain that there is a reality that we can think about but cannot describe, except by means of metaphor (or other nonliteral devices). This is an ‘ineffabilist’ view. In particular, **the ineffabilist thesis holds** of properties of **sensations** and **music**. **Judgments about music are based on experiences with ineffable content**; and we then think that **music has ineffable aesthetic properties**. We can think about those experiences and properties even though we lack the literal means to describe them”, N. Zangwill, *Music and Aesthetic Reality...*, *op. cit.*, s. 96-97 (wyróżnienie moje – J.C.)

<sup>46</sup> Por. np. D.E. Cooper, *Ineffability*, w: *A Companion to Aesthetics*, red. S. Davies et al., 2009, s. 360-364.

$F_{T_{1,1}}$  – [metafizyka muzyki absolutnej (I)]: choć muzyka jako taka niczego nie wyraża i jej rozumienie nie polega na uchwyceniu ezoterycznych przekazów z zaświatów – globalny fakt jej istnienia, w porządku systematycznej filozofii sztuki, wskazuje ku Najwyższemu Niewyraźalnemu (Absolutowi, przedustawnej harmonii, tajemnicy metempirii).

$AF_{T_2}$  – [antyformalizm]: muzyka wyraża (nie wiąże jej ograniczenia właściwe językowi naturalnemu; zakres wyrażalności wyznaczony jest przez specyfikę języka muzycznego).

$AF_{T_{2,1}}$  – [antyformalizm]: muzyka wyraża *ineffable*: emocje, wrażenia, nastroje, napięcia itd. – niewysławialnie finezyjne stany ducha, znane każdemu z introspekcji, lecz niemożliwe do przekazania słowami.

$AF_{T_{2,2}}$  – [metafizyka muzyki absolutnej (II)] – muzyka wyraża *Ineffable*: Absolut; odkrywa przed słuchającym metafizyczne prawdy niedostępne poznaniu dyskursywnemu i negatywnie określane przez mistyków, neoplatoników oraz teologów apofatyecznych (albo też w innych kontekstach spekulatywno-metafizycznych).

$T_3$  – doświadczenie muzyki ma niewyraźalny charakter; nie umiemy adekwatnie nazwać tego, czego doświadczamy słuchając muzyki.

$F_{T_{3,1}}$  – [ineffabilizm Zangwilla] – przedmiotem doświadczenia muzyki są własności estetyczne zdeterminowane percypowanymi przez nas dźwiękami i postrzegane jako realnie im przysługujące; własności tych nie da się nazwać literalnie.

Czy muzyka czysta wyraża? Odpowiedź negatywna na to pytanie, zinterpretowane jako pytanie o podstawowy mechanizm nieodzowny w każdym przypadku muzyki czystej, definiuje formalizm. Hanslick powiada, że jedyną treścią i przedmiotem (sic!) muzyki są same „tönend bewegte Formen”<sup>47</sup>. Treść ta jest *ineffable*, w tym sensie, że nie da się jej sparafrazować: jedynym sposobem jej ujęcia są same ukształtowania brzmieniowe, w miarę jak rozwijają się w czasie. W istocie jednak samo posłużenie się w tym kontekście obciążonymi konotacją semantyczną terminami „treść” i „przedmiot” zdaje się być motywowane celem polemicznym tekstu, w którym wiedeńczyk zbija argumenty na rzecz koncepcji emotywistycznych w ówczesnej estetyce muzyki. W ten sposób najsłynniejsza fraza muzycznego formalizmu, poza metaforą „ruchu” w definiensie, posługuje się terminologią antyformalistyczną (należącą do słownika analizy semantycznej).

---

<sup>47</sup> „Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik“, E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig 1858, s. 38.

**F<sub>T1</sub>** – [formalizm]: muzyka nie ma żadnej treści, która byłaby wyrażalna słowami, bo jedyną jej zawartością są „brzmiające kształty w ruchu”.

Skoro jedyną treścią muzyki jest sam jej brzmieniowy materiał uporządkowany w czasie środkami właściwymi tej sztuce – dla formalisty ważne jest obłożenie anatemą wszelkich prób werbalnego wyrażenia tej treści poprzez narrację, obrazy, poetyckie sugestie nastrojów czy emocji. Wzięte dosłownie – są one fałszem, zdradą prawdziwego sensu sztuki dźwięków, bezkrytyczną próbą wystąpienia tego, co niewysławialne; stoją one, tym samym, na przeszkodzie autentycznemu doświadczeniu muzyki, albo przynajmniej fałszywie identyfikują źródła wartości muzyki czysto instrumentalnej<sup>48</sup>.

Pozycję tę zajmuje zarówno Jankélévitch w części krytycznej jego filozofii muzyki<sup>49</sup>, jak i oczywiście Zangwill, broniący pozycji Hanslicka. Zangwill nie poprzestaje na rozbudowanej krytyce emotywnizmu w rozmaitych jego realistycznych i fikcjonalistycznych odsłonach. Buduje pozytywną teorię nieusuwalnego statusu metafor, na czele z metaforami emocji, z dyskursu muzycznego: ich rolą jest wskazywanie na niewyraźne własności estetyczne muzyki.

Z formalizmem kompatybilny jest jednak pogląd metafizyczny, który, akceptując wewnątrzmuzyczną autonomię dźwiękowych sensów immanentnych, interpretuje całość istnienia takiej asemantycznej, czystej sztuki, jako znak transcendencji, czy też harmonicznego porządku wszechrzeczy<sup>50</sup>. Nie głosi on, że sensem poszczególnej symfonii czy koncertu jest jakaś pozamuzyczna prawda, ale interpretuje sam fakt istnienia muzyki w ramach całościowego systemu, ku któremu jej istnienie miałyby wskazywać. Taki jest zresztą możliwy podtekst przymiotnika „absolutna” w odniesieniu do muzyki czystej rozumianej wszak na sposób *par excellence* formalistyczny.

**F<sub>T1,1</sub>** – [formalizm – metafizyka muzyki absolutnej (I)]: choć muzyka jako taka niczego nie wyraża i jej rozumienie nie polega na uchwytowaniu jakichś przekazów z zaświatów – globalny fakt jej istnienia, w porządku systematycznej filozofii sztuki, wskazuje ku Najwyższemu Niewyraźalnemu (Absolutowi, przedustawnej harmonii, tajemnicy metempirii).

Moje sformułowanie powyższej tezy wydać się może kontrowersyjne. Wiąże się to z zasadniczym problemem idei muzyki absolutnej, która z jednej strony urzeczywistnia Hanslickowski postulat autonomii muzycznego piękna wobec ekspresji i mimetyzmu, ale z drugiej daje się odczytać przewrotnie jako szczególny rodzaj (metafizycznego) programu. Głosząc wolność muzycznych form od jakiegokolwiek istotnego związku z treściami pozamuzycznymi, nadajemy tym samym uchu i umysłowi

<sup>48</sup> W tym duchu Peter Kivy broni idei, że rezygnacja z klasyfikowania muzyki czystej jako sztuki pięknej na rzecz uznania jej za sztukę dekoracyjną niczego muzyce nie ujmuje; przeciwnie – stwarza okazję do właściwego postawienia nurtujących nas wobec niej pytań, por. P. Kivy, *Is Music an Art?*, „The Journal of Philosophy” 1991, nr 10, s. 544-554.

<sup>49</sup> „Nie znaczy to, że nie podejmuje kwestii programowości lub że ocenia ją z góry negatywnie: przestrzega jedynie przed nazbyt ochoczym braniem metafor i analogii za dobrą monetę i nawet pisząc o poematach symfonicznych Liszta stara się podkreślić zasadniczą schematyczność oraz niedookreśloność relacji pomiędzy programem a samą muzyką, por. np. V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable...*, *op. cit.*, s. 72.

<sup>50</sup> Pogląd ten wyznawał być może sam Hanslick, o czym świadczą usunięte końcowe akapity jego *Vom Musikalisch-Schönen*, w których odnosił się do harmonii uniwersalnej.

pewien program, abstrakcyjny, ascetyczny, ale tym niemniej realnie kalibrujący nasze nastawienie estetyczne i prowokujący do stawiania pytań o jego filozoficzny wydźwięk. Ku czemu wskazuje istnienie takiej czystej, asemantycznej sztuki, której cały sens tkwi nieprzetłumaczalnie w jej dynamicznych strukturach? Paralelizm metod filozofii muzyki i metafizyki u Jankélévitcha skłania mnie do przypuszczenia, że jego stanowisko jest rodzajem  $F_{T_{1.1}}$  – przy czym metafizyczne *Ineffable*, którego świadkiem byłaby muzyka, ma charakter całkowicie immanentny<sup>51</sup>.

Formalizm nie ma monopolu na *ineffable*. W istocie rzeczy to u antyformalistów znaleźć można paradygmatyczny historycznie wariant ineffabilizmu, jako przekonania, że muzyka wyraża to, czego nie oddadzą słowa. Muzyka byłaby alternatywnym wobec języka pojęciowego sposobem wyrażania pewnych treści, które, mimo że literalnie nienazywalne, dają się z powodzeniem zakomunikować poprzez artystycznie ukształtowane dźwięki. Co więcej – dopiero słuchanie w tym duchu, „ze zrozumieniem”, liczyłoby się jako właściwe doświadczenie muzyki jako sztuki, nie zaś czczej igraszki dla ucha:

$AF_{T_{2.1}}$  – [antyformalizm] – muzyka wyraża *ineffable*: emocje, wrażenia, nastroje, napięcia itd. – niewysławialnie finezyjne stany ducha, znane każdemu z introspekcji, lecz niemożliwe do przekazania słowami.

Pogląd ten, w myśl którego muzyka zdolna byłaby odmalowywać i komunikować subiektywne, indywidualne, jednostkowe odczucia i emocje, rozpowszechniony szeroko w XVIII<sup>52</sup> i XIX wieku, spotkał się z ostrą krytyką Hanslicka oraz szeregu filozofów dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych; sam Zangwill poświęca jego zwalczaniu znaczną część swojej książki. O ile scharakteryzowany wyżej formalizm z natury niejako jest, przynajmniej *implicite*, ineffabilizmem, głosząc nieredukowalną swistość muzycznych sensów, o tyle na gruncie antyformalizmu można różnić się co do zakresu wyrażanych przez muzykę znaczeń. Niewyraźalne własności z  $AF_{T_{2.1}}$  należą do tego świata i jego doświadczenia; następująca teza przesuwając je w dziedzinę transcendencji:

$AF_{T_{2.2}}$  – [antyformalizm – metafizyka muzyki absolutnej (II)] – muzyka wyraża *Ineffable*: Absolut; odkrywa przed słuchającym metafizyczne prawdy niedostępne poznaniu dyskursywnemu i negatywnie określane przez mistyków, neoplatoników czy teologów apofatycznych (albo też w innych kontekstach spekulatywno-metafizycznych).

<sup>51</sup> Zgodnie z jego osobno wyłożoną negatywną, ineffabilistyczną filozofią pierwszą, por. V. Jankélévitch, *Philosophie première...*, op. cit. Czy sam Jankélévitch widział możliwość takiej „nie-winnej” metafizyki muzyki i czy, co więcej, uznałby że jego filozofia daje się w ten sposób zinterpretować jest kwestią potencjalnie sporną. Innym kandydatem na reprezentanta takiego stanowiska byłby, wbrew obiegowym opiniom i standardowym krytykom, sam Schopenhauer, co wymagałoby jednak odpowiedniej interpretacji zdających się przeczyć tej hipotezie sformułowań zawartych w A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, tłum. J. Garewicz, Warszawa 1994.

<sup>52</sup> Por. np. Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 1739, 1782, apud C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, tłum. Z. Skowron, Warszawa 2007, s. 28-29.

Tezy tej nominalnie nie przyjmuje żaden z naszych filozofów, przy czym Jankélévitch zwalcza ją zajadle, przybliżając się (paradoksalnie) – poprzez paralelizm metod filozoficznych stosowanych wobec muzyki i wobec metafizyki – do jej usankcjonowania.

Powstaje wątpliwość, czy wobec  $F_{T_{1,1}}$  i  $AF_{T_{2,2}}$  nie należałoby zastosować brzytwy Ockhama, poszukując drogi do syntezy lub redukcji obu stanowisk: wszak oba głoszą, że muzyka czysta w jakimś fundamentalnym sensie odsyła do Niewysłownego, oba zdają się podzielać tę samą formalistyczną intuicję, która nie znalazłszy w dziedzinie potocznego doświadczenia godnego muzyki *pendant* – wyrusza w jego poszukiwanie ku metafizyce. O różnicy między nimi stanowić miałyby tylko pewien niuans w charakterystyce relacji zachodzącej pomiędzy ukształtowaniami brzmieniowymi a metafizycznym *ineffable*. Chciałbym jednak stanowczo opowiedzieć się za autonomią obu tez i docenić teoretyczną wagę owego „niuansu”.

Kluczowe różnice pomiędzy oboma stanowiskami dadzą się dostrzec w co najmniej dwóch aspektach. Po pierwsze: w doświadczeniu muzyki. To, czy wyrażanie niewyraźnych językowo sensów transcendentnych jest, czy też nie jest rzeczą muzyki czystej, decyduje o rudymenarnym charakterze doświadczenia estetycznego jej wytworów. Na gruncie  $AF_{T_{2,2}}$  kto nie słyszy fugi Bacha jako teologicznego traktatu – najwyuczajniej w świecie nie rozumie tej fugi, umyka mu jej esencjalny element; nic podobnego na gruncie  $F_{T_{1,1}}$ , rzecz jasna, nie zachodzi. Po drugie w paradygmacie moralno-metafizycznym. O ile podług tezy antyformalistycznej muzyka mówiłaby nam o metafizycznych prawdach – wedle  $F_{T_{1,1}}$  określić by ją można najtrafniej jako *świadka* tych prawd. To rozróżnienie z ducha głęboko Jankélévitchowskie: jego refleksja moralna zawsze daje prymat działaniu nad mówieniem, byciu świadkiem nad pouczeniem. Teoretyzowanie na temat moralności i uczone wywody etyczne budzą systematyczną nieufność Jankélévitcha: „nie słuchajcie tego, co mówią, patrzcie na to, co czynią” – powiada za Bergsonem<sup>53</sup>. Łączy się to zarówno z jego negatywną metafizyką Niewysławialnego, która kulminuje w stwórczym czynieniu (*le Faire* – ποιείν), utożsamialnym w tradycji z Bogiem<sup>54</sup>, jak i z muzycznym *Charme*, które – tak samo jak Bóg – „nie jest, a działa”<sup>55</sup>. Muzyka jawi się w tym kontekście jako sztuka *par excellence* filozoficzna, bo uczy nas przez przykład właściwego podejścia zarówno do zagadnień etyki, jak metafizyki: miast pouczać nas o nich w zakamufLOWANYCH wywodach – jest samym niewymownym dzianiem się. Tym samym, choć nie jest zakodowanym przekazem z dziedziny transcendencji – pozostaje świadkiem tajemnicy immanencji. Oto interpretacja stosunku zachodzącego pomiędzy częściami filozofii Jankélévitcha, która jest niesprzeczna z jego krytyką metafizyki muzyki tylko na gruncie  $F_{T_{1,1}}$ . Gdyby obie tezy były tożsame, Jankélévitch musiałby przeczyć samemu sobie w kluczowym punkcie całości jego filozoficznego dzieła.

<sup>53</sup> V. Jankélévitch, *N'écoutez pas ce qu'ils disent, regardez ce qu'ils font*, „Revue de Métaphysique et de Morale,” 1959, nr 2, s. 161-162. Por. też: „Czyńcie więc i zachowujcie wszystko, co wam polecą, lecz uczynków ich nie naśladowajcie. Mówią bowiem, ale sami nie czynią” [Mt 23:3, BT] oraz V. Jankélévitch, *Tolstoï et l'immédiat*, w: *Sources. Recueil*, red. F. Schwab, tłum. M. Zanuttini, Paris 1984, s. 19.

<sup>54</sup> V. Jankélévitch, *Philosophie première...*, *op. cit.*, s. 180.

<sup>55</sup> V. Jankélévitch, *Fauré et l'inexprimable...*, *op. cit.*, s. 346: „il n'est pas, mais il opère”. Por. też: „Oto sprawcze misterium Boga i, *par excellence*, boskie *arcanum*: Bóg cały jest sprawianiem” („Tel est le mystère opératif de Dieu et, par excellence, l'*arcanum* divin : Dieu est tout entier opération”) – V. Jankélévitch, *Philosophie première...*, *op. cit.*, s. 183, oraz: „Dziełem wdzięku, którym jest nieekspresyjne *espressivo* nie jest Mówienie a Działanie” („L'oeuvre de charme qu'est l'*Espressivo* inexpressif n'est pas un Dire, mais un Faire [...]”), V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable...*, *op. cit.*, s. 99.

Wreszcie, wypada uwzględnić pogląd kompatybilny ze wszystkimi powyższymi tezami, głoszony – w jego omówionym wyżej wariantcie realistyczno-formalistycznym – przez Zangwilla:

**T<sub>3</sub>** – doświadczenie muzyki ma niewyraźalny charakter; nie umiemy adekwatnie nazwać tego, czego doświadczamy słuchając muzyki.

Wariant realistyczno-formalistyczny (Zangwill):

**F<sub>T<sub>3,1</sub></sub>** – przedmiotem doświadczenia muzyki są własności estetyczne zdeterminowane percypowanymi przez nas dźwiękami i postrzegane jako realnie im przysługujące; własności tych nie da się nazwać literalnie.

Szkic powyższy pozwala zorientować się w różnorodności tez o muzyce odwołujących się do kategorii *ineffable*. Linia zasadniczego podziału przebiega pomiędzy formalizmem a antyformalizmem, chociaż dostrzegliśmy komplikacje i możliwe nieporozumienia, jakich nastęrcza odróżnienie dwóch „tez metafizycznych”.

#### 4. Mistycyzm immanentny

*Music is a mystery; but this is a this-worldly mystery. The sounds are not a mere springboard or a wormhole to another world. The value of music is there in the sounds.*  
Zangwill<sup>56</sup>

Rozpatrując analogie pomiędzy własnym ineffabilizmem a mistycyzmem, teologią negatywną i filozofią żydowską Zangwill zdaje się zdążać wprost do konfrontacji z Jankélévitchem – wszystkie wszak rozważane przezeń tropy prowadzą do autora *Musique et l'ineffable*, *Debussy et le mystère de l'instant* i *Fauré et l'Inexprimable*. Ku rozczarowaniu czytelnika do żadnej konfrontacji jednak nie dochodzi: Jankélévitch zostaje najzupełniej przemilczany – nie poświęca mu się nawet wzmianki w przypisie<sup>57</sup>. Ambicją tej pracy było uzupełnienie tego braku poprzez zestawienie poglądów obu autorów (w części pierwszej i drugiej) oraz conceptualne rozpracowanie tez ineffabilistycznych niejako *in abstracto* (w części trzeciej). Obecnie nadszedł czas na wyciągnięcie wniosków. Wypada stwierdzić, na poziomie ogólnym, że obaj autorzy konsekwentnie charakteryzują muzyczne *ineffable* w kategoriach sensu immanent-

---

<sup>56</sup> N. Zangwill, *Music and Aesthetic Reality...*, *op. cit.*, s. 115. Wcześniej, na tej samej stronie: “The other-worldly mystical view offends a fundamental idea, central to Hanslick’s approach: that we should understand music in its own terms and not see it as a means of getting somewhere else, such as to feel certain emotions or a stepping stone to a transcendental realm. Both are equally music abuse!”. Por. np. „C’est le métaphysicien, ce n’est pas le musicien qui déprécie l’harmonie physique au profit des paradigmes transcendants et des musiques surnaturelles” [To metafizyk, nie zaś muzyk, deprecjonuje fizyczną harmonię na rzecz transcendentnych wzorców i muzyk ponadnaturalnych], V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable...*, *op. cit.*, s. 18.

<sup>57</sup> Trudno doprawdy sądzić, iżby szeroko dyskutowany w ostatnich latach angielski przekład V. Jankélévitch, *Music and the Ineffable*, tłum. C. Abbate, Princeton, N.J 2003. umknął jego uwadze. Nieobecność Jankélévitcha nie jest wynikiem niestarannej kwerendy a świadomej decyzji o wykluczeniu autora, którego metody filozoficznej się nie ceni.



nego<sup>58</sup> odpowiadających tezom formalistycznym analizowanym powyżej. Oto niektóre ze szczegółowych zbieżności między oboma filozofami:

1. „Muzyka zdaje się tajemnicza [*mysterious*]”, a nasze jej doświadczenia cechuje „swoista głębia” – twierdzi Zangwill<sup>59</sup>. Nie powinniśmy dążyć do wyjaśnienia tej tajemniczości, a przyjąć ją z dobrodziejstwem inwentarza<sup>60</sup>. Jankélévitch stawia tę tezę o tyle subtelniej, że wprowadza ostre rozróżnienie na *mystère* i *secret*. Sekret jest jakąś wiedzą ukrytą, zatajoną, zaszyfowaną, przedmiotem gnozy, transcendentnym sensem muzyki czy świata skłaniającym „hermeneutów” to jego odkodowania<sup>61</sup>. Tymczasem tajemnica (*mystère*) ma otwarty, dynamiczny charakter: jest niewyczerpanym źródłem namysłu, kontemplacji skierowanej nie ku czemuś poza, ponad [*au-delà*], a ku immanencji [*en-deçà*]. Wobec tajemnicy (a taki status ma dla Jankélévitcha zarówno natura muzyki, jak całość empirii jako taka) „objaśnienie” w sensie stosownym do sekretu staje się zaciemnieniem, ślepą uliczką gnostyckiego zbłądzenia.

2. Doświadczenie mistyków z zasady nie jest wyrażalne słowem – językowy opis pozostaje nieadekwatny do swego przedmiotu. Tak samo jest z doświadczeniem muzyki – jest ono ostatecznie niewysławialne [*ineffable*]. W obu przypadkach przenośnia, porównanie i inne figury retoryczne należą do głównych środków językowego wyrazu, którymi posługują się obaj autorzy.

3. Ograniczone powodzenie tych środków wyrazu wynika ze stojącego za nimi mechanizmu działania: nie służą one nazwaniu tego, co nienazywalne, a wskazaniu na nie: są zatem językowym działaniem, które każdorazowo spełnić się musi w kontakcie z odbiorcą; to na nim spoczywa ciężar zmysłowego doświadczenia własności, ku której językowo gestykulujemy<sup>62</sup>. U Jankélévitcha pomostem pomiędzy nazywaniem a działaniem poprzez słowo jest grecki czasownik ποιέω, który z jednej strony znaczy: „sprawiać”, „działać”, a z drugiej – odsyła etymologicznie do sztuki słowa, łącząc tym samym dwa przeciwstawne bieguny mówienia i działania. Niezrozumienie poetycznego statusu językowych działań wobec Niewyraźnego u Jankélévitcha prowadzi do niesprawiedliwych oskarżeń o wewnętrzną sprzeczność całości jego puścizny, która miałaby grzeszyć wielosłowiem wobec własnego zakazu wyrażania tego, co niewyraźne<sup>63</sup>.

4. Nieusuwalność metafor z mówienia o muzyce nie uprawnia do wnioskowania na ich podstawie o rzekomych treściach muzyki. W krytyce „brania metafor i porównań za dobrą monetę” obaj autorzy są jednomyślni. Zangwill idzie dalej od Jankélévitcha w tym sensie, że przedstawia pozytywną teorię muzycznych przenośni jako

---

<sup>58</sup> Mam na myśli rozróżnienie na *sens immanentny* i *transcendentny*, przyjmowane w filozofii muzyki Borisa de Schloezer'a i Bernada Sève'a. Użyteczną jego charakterystykę podaje B. Sève, *L'Altération musicale. Ou ce que la musique apprend au philosophe*, Paris 2013, s. 61-62. Odpowiada to zasadniczo rozróżnieniu późnego Wittgensteina na dwa rodzaje rozumienia – por. L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 2012, s. 203 (§531, § 532).

<sup>59</sup> N. Zangwill, *Music and Aesthetic Reality...*, *op. cit.*, s. 112.

<sup>60</sup> Ten sam pogląd, w zakresie ograniczonym do pożądanej nieusuwalnej tajemniczości geniusza muzycznego, głosi P. Kivy w eseju *Mozart's Skull*, w: *Sounding Off. Eleven Essays in the Philosophy of Music*, Oxford 2012, s. 3-22 (przekł. pol. „Res Facta Nova” 2008, s. 189-201, [http://www.resfactanova.pl/archiwum.html#numer\\_19](http://www.resfactanova.pl/archiwum.html#numer_19)).

<sup>61</sup> Por. V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable...*, *op. cit.*, s. 18.

<sup>62</sup> Model metafory jako językowego gestu ku realnym, choć niewysławialnym właściwościom muzyki lub jej doświadczenia powraca na kartach pism Zangwilla: N. Zangwill, *Music and Aesthetic Reality...*, *op. cit.*, s. 88, 105, 111, 112, 141.

<sup>63</sup> Zarzuty takie formułuje pochopnie m.in. R. Scruton, *Effing the Ineffable*, „Big Questions Online,” 4.11.2010, <http://www.catholiceducation.org/en/religion-and-philosophy/apologetics/effing-the-ineffable.html>, dostęp: 20.03.2013.

wskazujących ku realistycznie interpretowanym własnościom estetycznym struktur dźwiękowych.

5. Muzyka nie jest „źródłem niewyrażalnej pozamuzycznej wiedzy”<sup>64</sup> – powiada Zangwill. Innymi słowy, raz jeszcze: sens muzyki jest immanentny, a nie transcendentny. Nie można oderwać go od brzmiących ukształtowań, którym przysługuje i w których estetycznym doświadczeniu jest dany. Jankélévitch piętnuje metafizykę muzyki, jako tę, „która udaje, że przekazuje nam wieści nie z tego świata”, dokonując „niedozwolonego przejścia” od immanencji muzycznego konkretności w jego bezpośredniej obecności ku „ponad-słyszalnej” transcendencji<sup>65</sup>.

\*

Zangwill określa wprost swój własny pogląd na muzykę jako *mystycyzm immanentny*<sup>66</sup>. W ten sposób jednocześnie uwypukla zbieżności i różnice pomiędzy ineffabilizmem muzycznym w jego wydaniu a tradycyjnymi tezami o niewyrażalności przymiotów Boga i niewysłowionym charakterze doznań mistycznych (*mystycyzmem transcendentnym*). Podkreśla, że choć odniesienie do *ineffable* jest analogiczne w obu rodzajach „mystycyzmu”, samo źródło niewyrażalności okazuje się różne: muzyka jest częścią świata – Bóg nie. Co więcej – inaczej niż w teologii apofatycznej, gdzie przyczyną stwierdzenia niewyrażalności przymiotów Bożych jest ich logiczna *niepoznawalność* dla ludzkiego umysłu – niewyrażalne piękno muzyki jest nam doskonale *znane* z doświadczenia estetycznego; nasza niemoc dotyczy jedynie jego werbalizacji<sup>67</sup>.

W świetle powyższych uwag wypada stwierdzić, po pierwsze, że myśl Jankélévitcha podpada w pełni pod Zangwillowskie pojęcie mistycyzmu immanentnego, a po drugie, że realizuje je w szerszym zakresie niż własna teoria autora *Metafizyki Piękna*. Nie tylko bowiem spełnia jego założenia w części poświęconej muzyce, ale jako negatywna metafizyka niewysłowionej tajemnicy tego świata dokonuje szeroko zakrojonej transpozycji apofatycznych modi myślenia na grunt immanencji. Mistycyzm immanentny charakteryzuje bowiem nie tylko Jankélévitchowską filozofię muzyki, ale także jego filozofię pierwszą.

Choć obu filozofów zbliża nastawienie polemiczne pokrewne teologicznej *via negativa*, mamy do czynienia z autorami o skrajnie różnym temperamencie, upodobaniach, kontekście, stylu, celach teoretycznych i kręgu odbiorców. Tym bardziej więc uderza i intryguje zadziwiająco daleko posunięta zbieżność ich filozoficznego ujęcia muzyki poprzez kategorię niewyrażalnego i zgodne odrzucenie tych tez ineffabilistycznych, które miałyby charakter transcendentny. Podobna jest u obu rola metafory: nieskończona płodność wymuszona przez ineffable ma swój odpowiednik w twierdzeniu Zangwilla o niewyczerpanej i nienasyconej potrzebie tworzenia nowych metafor w odniesieniu do własności estetycznych<sup>68</sup>; deiktyczny charakter filozofii Jankélévitcha znajduje częściowe potwierdzenie w roli wyznaczonej metaforom przez Zangwilla.

<sup>64</sup> N. Zangwill, *Music and Aesthetic Reality...*, *op. cit.*, s. 113.

<sup>65</sup> Por. V. Jankélévitch, *La Musique et l'Ineffable...*, *op. cit.*, s. 23.

<sup>66</sup> „My view of music [...] is *immanent mysticism*”, N. Zangwill, *Music and Aesthetic Reality...*, *op. cit.*, s. 115. Zgoła inaczej mistycyzm immanentny rozumie się w studiach nad mistycyzmem jako takim, por. D. Fontana, *Mystical Experience*, w: *The Blackwell Companion to Consciousness*, red. M. Velmans i S. Schneider, Oxford 2007, s. 163-172. Podobnie jak w przypadku muzyki absolutnej – Zangwill ignoruje przyjęte definicje terminów, które dla własnych potrzeb sam redefiniuje.

<sup>67</sup> Por. N. Zangwill, *Music and Aesthetic Reality...*, *op. cit.*, s. 115.

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 100.

Te powinowactwa między autorami o tak zasadniczo różnej proweniencji, etosie, erudycji i programie pisarskim muszą skłaniać do refleksji o powodach, dla których filozof analityczny zbył swego kontynentalnego poprzednika milczeniem i skazał na bibliograficzną ekskomunikę. Jest to bez wątpienia ważka kwestia etyczno-polityczno-epistemiczna, która, choć stała się iskrą zapalną do przeprowadzenia zaprezentowanych tu badań, pozostawiona zostać musi własnym, może gorzkim, rozważaniom Czytelnika.

## Bibliografia

- Chęćka-Gotkowicz Anna, *Ucho i umysł*, Gdańsk 2012.
- Cooper David E., *Ineffability*, w: *A Companion to Aesthetics*, red. S. Davies et al., Chichester 2009.
- Czarnecki Jan, *Filozofia muzyki Vladimira Jankélévitcha*, praca magisterska Warszawa 2013.
- Dahlhaus Carl, *Estetyka muzyki*, tłum. Z. Skowron, Warszawa 2007.
- Davidson Donald, *What Metaphors Mean*, „Critical Inquiry,” 1978, t.5, nr 1.
- Doroszewski Witold (red.), *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1958-1969, <http://sjpd.pwn.pl/>.
- Fontana David, *Mystical Experience*, w: *The Blackwell Companion to Consciousness*, red. Max Velmans i Susan Schneider, Oxford 2007.
- Gallope Michael et al., *Vladimir Jankélévitch's Philosophy of Music*, „Journal of the American Musicological Society” 2013, t. 65, nr 1.
- Hanslick Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig 1858.
- Ingarden Roman, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: *idem, Studia z estetyki*, Warszawa 1966, t. II.
- Jankélévitch Vladimir, *N'écoutez pas ce qu'ils disent, regardez ce qu'ils font*, „Revue de Métaphysique et de Morale” 1959, nr 2.
- Jankélévitch Vladimir, *Ravel*, tłum. M. Zagórska, Kraków 1961.
- Jankélévitch Vladimir, *La Musique et l'Ineffable*, Paris 1961.
- Jankélévitch Vladimir, *Fauré et l'inexprimable*, Paris 1974.
- Jankélévitch Vladimir, *Tolstoï et l'immédiat*, w: *Sources. Recueil*, red. F. Schwab, tłum. M. Zanuttini, Paris 1984.
- Jankélévitch Vladimir, *Philosophie première: introduction à une philosophie du „Presque”*, Quadrige, Paris 1986, 2. ed.
- Jankélévitch Vladimir, *Music and the Ineffable*, tłum. C. Abbate, Princeton, N.J 2003.
- Jankélévitch Vladimir i Berlowitz Béatrice, *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, Paris 1978.
- Kivy, *Czaszka Mozarta*, „Res Facta Nova” 2008, s. 189-201, [http://www.resfactanova.pl/archiwum.html#numer\\_19](http://www.resfactanova.pl/archiwum.html#numer_19).
- Kivy Peter, *Is Music an Art?*, „The Journal of Philosophy,” 1991, t. 88, nr 10.
- Kivy Peter, *Sounding Off. Eleven Essays in the Philosophy of Music*, Oxford 2012.
- Kochanowski Jan, *Psałterz Dawidów*, w: *idem, Dzieła Polskie*, Warszawa 1978.
- Levinson Jerrold, *Musical Concerns. Essays in Philosophy of Music*, Oxford 2015.
- Lisciani-Petrini Enrica, *Charis. Essai sur Jankélévitch*, Milano–Paris 2013.

- Migasiński Jacek, *Jean Wahl: metafizyka niewystawialna*, „Archiwum historii filozofii i myśli współczesnej,” 1990, t. 35.
- Migasiński Jacek, *W stronę metafizyki: nowe tendencje metafizyczne w filozofii francuskiej połowy XX wieku*, Wrocław 1997.
- Poniatowska Irena, *Czy muzyka wyraża? Esej o Vladimirze Jankélévitchu*, „Res Facta Nova,” 1999.
- Poniatowska Irena, „*Métaphysique de la confusion*” czyli *Chopin w ujęciu Jankélévitcha*, w: *Muzyka w kontekście kultury*, Kraków 2001.
- Schopenhauer Arthur, *Świat jako wola i przedstawienie*, tłum. J. Garewicz, Warszawa 1994.
- Schwab Françoise, *Liszt et Jankélévitch: deux âmes semblables*, w: *Présence de Vladimir Jankélévitch*, red. F. Schwab, S.E. Bouratsis, i J.-M. Brohm, Paris 2010.
- Scruton Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford 1997.
- Scruton Roger, *Understanding Music*, w: *The Aesthetic Understanding. Essays in the Philosophy of Art and Culture*, St. Augustine's Press, South Bend, Indiana 1998.
- Scruton Roger, *Musical Movement: A Reply to Budd*, „The British Journal of Aesthetics” 2004, t. 44, nr 2.
- Scruton Roger, *Effing the Ineffable*, „Big Questions Online” 4.11.2010, <http://www.catholiceducation.org/en/religion-and-philosophy/apologetics/effing-the-ineffable.html>, dostęp: 20.03.2013.
- Sève Bernard, *L'Altération musicale. Ou ce que la musique apprend au philosophe*, Paris 2013.
- Wittgenstein Ludwig, *Dociekania filozoficzne*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 2012.
- Zangwill Nick, *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca and London 2001.
- Zangwill Nick, *Aesthetic Realism*, w: *Oxford Companion to Aesthetics*, red. J. Levinson, Oxford 2003.
- Zangwill Nick, *Against Emotion: Hanslick Was Right About Music*, „The British Journal of Aesthetics” 2004, nr 1.
- Zangwill Nick, *Music, Metaphor and Emotion*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2007, nr 4.
- Zangwill Nick, *Music, Metaphor and Aesthetic Concepts*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2014, nr 1.
- Zangwill Nick, *Music and Aesthetic Reality. Formalism and the Limits of Description*, New York 2015.
- Zuckerandl Viktor, *Sound and Symbol*, New York 1956.

## The Ineffable in the Philosophy of Music. Zangwill versus Jankélévitch

### SUMMARY

The ineffable (*l'ineffable*) is a fundamental concept for a range of twentieth-century French philosophers (Louis Lavelle, Ferdinand Alquié, Jean Wahl). It plays a particularly important role in Vladimir Jankélévitch's philosophy of music, being also one of the crucial elements of his thought as a whole, including his ineffabilist metaphysics and moral philosophy. In Nick Zangwill's latest book (2014), which makes no reference to this continental tradition, the ineffable reemerges as a key component of a philosophical defence of formalism in musical aesthetics and of realism with respect to musical aesthetic properties.

My aim in this paper is to explore the effective interrelation between these two musical ineffabilisms, despite the fact that the author of *Music and the Ineffable* is never mentioned in Zangwill's text. First, I discuss briefly the triad *indicible – ineffable – inexprimable* in Jankélévitch, taking into account his negative metaphysics and ethics, as well as his Neoplatonic roots (Plotinus, Proclus), his dialogue with apophatic theology (Pseudo-Dionysius, Cappadocian Fathers) and the abundant references to mysticism (St John of the Cross, Jakob Böhme, Angelus Silesius) in this context. Second, I reconstruct and discuss Zangwill's three fundamental theses on music: formalism, realism and ineffabilism, offering some critical remarks. Third, I propose an original general classification of the ineffabilist theses on music (three universal and four particular), ordered with respect to the traditional formalist – anti-formalist antithesis. As a result, various distinct ineffabilist theses are made explicit, compared and put in order. In the fourth and last part, I argue that both authors characterise the musical ineffable consistently in terms of immanent sense, typical of the ineffabilist theses grouped in my taxonomy as formalist, rejecting anti-formalist sorts of ineffabilism. Thus Jankélévitch, for all the methodological, axiological and stylistic features to which Zangwill is diametrically opposed, can be perfectly catalogued under the label coined by Zangwill for his own view on music: *immanent mysticism*.

**Keywords:** Vladimir Jankélévitch, Nick Zangwill, philosophy of music, formalism in music