

Janusz Jusiak, *Między zdarzeniem dźwiękowym a znaczeniem. Szkice z filozofii muzyki*,  
Wydawnictwo UMCS, Lublin 2013, ss. 339.

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/RF.2014.038>

Autor książki jest filozofem, zajmującym się metafizyką, filozofią procesu A.N. Whiteheada, moralnością, metafizyką i kognitywistyką. Jego myślenie jest analityczne, semiologiczne, hermeneutyczne i historyczne. Styl pisarski zdominowany strukturalnym słuchem na warstwę logiczną zdań, a wyraz stylistyczny oparty na elipsach, co pozwala wykrywane logiczne „sprzeczności” w rozmaitych wywodach i analizach, zamieniać na analityczne jednostki pozwalające opisywać nie tylko fakty, ale i „zdarzenia”, w które są one uwikłane. Tak więc nielogiczne „możliwości”, są w myśleniu zaczątkami lub finalizacjami logicznymi i zdarzeniowymi tekstów naukowych i filozoficznych. Biorą się one z faktów i zdarzeń i z ich opisów, które nigdy nie mogą być pełne i adekwatne w sposób, który nie dopuszczałby ich innego opisu i rozumienia.

Rzeczy i rzeczywistość, fakty i faktyczność, to rozmaite warstwy kontaktowania się myśli z doświadczeniem poznawczym, które najlepiej przedstawiają kognitywiści zainteresowani sposobami, praktykami i teoriami poznania. Jusiak podjął tym razem próbę przedstawienia rozmaitych problemów poznawczych związanych z muzyką, przeglądając jej najrozmaitsze „definicje” w jej muzykologicznych wersjach, w deklaracjach muzyków, zwłaszcza kompozytorów, wykonawców, a także w dominujących opisach wybranych przedstawicieli filozofii europejskiej.

Na liście przytaczanych filozofów, wspomagających analizę problemów muzycznych, jej aspektów ontologicznych i epistemologicznych znajdują się: Arystoteles, Arystoksenos, Adorno, Augustyn, de Beauvoir, Bocheński, Boecjusz, Croce, Einstein, Forkel, Gilson, Hartmann, Heraklit, Hegel, Hume, Husserl, Ingarden, Jadacki, Kant, Kivy, Langer, Leibniz, Levinson, Lissa, Lotze, Marciszewski, Merlau-Ponty, Nagel, Nietzsche, Peirce, Penrose, Platon, Popper, Ricoeur, Russel, Sartre, Schlegel, Schopenhauer, Scruton, Stróżewski, Tatarkiewicz, Tomasz z Akwinu, Whitehead, Witwicki itd. Z tej listy, większość tekstów jest cytowana

lub omawiana krytycznie lub „negatywnie”, gdy autor analizuje wypowiedzi odwołujące się do doktryn idealistycznych lub reistycznych, statycznych, totalistycznych, absolutystycznych, deterministycznych. Sam bowiem próbuje przeprowadzić wykład ukazujący muzykę jako rodzaj procesu, który rzeczy wprawia w ruch, a ruch wprowadza w rzeczy, które dzięki temu wibrują, drżą i dźwięczą.

Zestrojone lub rozstrojone atomy dźwiękowe prezentują się jako wiązki, zdarzenia, harmonie i dysharmonie, skale, melodie, zbiory akustyczne, figury, pola, obrazy, barwy i cienie, akcenty, rytmy i fale, struktury brzmieniowe, okrzyki i śpiewy itd., ewoluując w stronę tego, co muzyczne, w kontekście ciszy i szumów, stukotów, które stanowią ich ramy, początki i zakończenia, brzegi narracji muzycznej, która wydobywa się z rzeczy ku umysłowi, czyniącemu z tego, co rozbieżne – zbieżne, z rozproszenia – ciągłość i spoistość, i na odwrót, ze spoistego – czyni niespoiste, percypując te wytwory dźwiękowe na dwu poziomach: fizycznym, naturalnym i niefizycznym, nienaturalnym, poniżej percepcji muzycznej, na poziomie tej percepcji i ponad nią, i wokół niej, w sferze meta-, epi-, proto-, co w języku łacińskim znakowane jest jako *quasi* muzyczne.

W tym celu Jusiak wykorzystuje filozofię procesu, która unosi się nad tym napełnionym faktami muzycznymi filozoficznym tekstem, jak *logos* Heraklita. Jest to próba błyskotliwa, oryginalna, zbliżająca czytelnika do „ontologii zdarzeń”. I w końcu jest „wszystkim” (heraklitejski *logos*), zbierając elementy rozmaitych analiz muzycznych w całość – w muzyczny *logos* świata.

Ważną linią narracji esejów tworzą wypowiedzi kompozytorów. Na liście tej znaleźli się między innymi: Albeniz, Armstrong, Bach, Barenboim, Bartok, Beethoven, Berg, Berio, Berlioz, Bernstein, Boulez, Brahms, Brubeck, Busoni, Cage, Chopin, Copland, Coltrane, Czajkowski, Debussy, Dvorak, Ellington, Furtwaengler, Gardiner, Gershwin, Glass, Gottschalk, Haydn, Haendel, Harnoncourt, Hindemith, Horowitz, Ives, Jarret, Kirkby, Kodaly, Kostelanetz, Krauze, Kusewicz, Landowska, Ligetti, Lutosławski, Lully, Maderna, Mahler, Marsalis, Massenet, Mendelsshon, Messiaen, Milhaud, Monteverdi, Mozart, Moźdżer, Musorgski, Olejniczak, Patkowski, Penderecki, Purcell, Ravel, Reger, Rimski-Korsakow, Satie, Schaeffer, Schoenberg, Schubert, Schumann, Skriabin, Solti, Stochausen, Stokowski, Strauss, Strawiński, Szostakowicz, Szymanowski, Teleman, Toscanini, Verdi, Vivaldi, Wagner, Walter, Webern, Xenakis itd.

Ich wypowiedzi, autodefinicje, impresje, założenia, przekonania, zamierzenia, osiągnięcia, utwory, dzieła, realizacje i inspiracje stały się punktami zainteresowań filozofa, który słucha utworów, wypowiedzi o nich i konstruuje własne projekty ich objaśnienia. Dokonuje tego w ramach kategorii „zdarzeń muzycznych” ich materialnego i niematerialne-

go podłoża, strukturalnych paraleli, nieciągłości czasowych i przestrzennych, fizycznych i afizycznych kształtów. Są one oparte na połączeniach wrażeniowych i na nieustannych próbach ich semantyzacji, które mają zamieniać wrażeniowe pola percepcji (łączyć impulsy aintelektualne, strefy asemantyczne, obiekty amorficzne i ich formy zamieniona w znaki i symbole) w jasne pola znaczeniowe. Ta intelektualna praca obejmuje staranne próby identyfikacji czegoś, co można by określić jako minimum ontologiczne zdarzeń, które jak w muzyce pojawiają się i giną, wypływają z pola percepcji ludzkiej i w niej się pojawiają, intencjonalnie lub nie, przypadkowo lub koniecznie, w sposób fragmentaryczny lub całościowy, jawny lub niejawny. A potem stają się przedmiotem namysłu i weryfikacji poznawczej, zdążającego do niesprzecznych wniosków umysłu, sterowanego przez zasadę niesprzeczności i wyłączonego środka, umysłu europejskiego filozofa.

Jusiak systemowo identyfikuje trudności w odpowiedzi na pytania: 1) czym jest muzyka jako muzyka?; 2) co sprawia, że dźwięki mogą mieć znaczenie?; 3) czym różnią się dźwięki mowy i dźwięki natury?; 4) jakie są kulturowe, literackie i malarskie konteksty muzyki? i 5) jaki jest związek wykonania utworu muzycznego i jego ontologii?

Już na początku czytelnik, przepelniony szkolną wiedzą, bliską fałszywej pewności, musi przyjąć do wiadomości, że początki muzyki giną w mrokach dziejów, że dopiero od XII wieku mamy dane, które nie wymagają domysłów. Przypomina nam o tym, że starożytność i średniowiecze (Palestyna, Arabia, Indie, Mezopotamia) nie dostarczyły nam zbyt wielu pewnych danych źródłowych o muzyce. Punktem głównym odniesienia analiz muzyko filozoficznych jest Europa. Skoro tak, to jednak traktat Boecjusza (nieprzetłumaczony na język polski) ma wcześniejszą datę (Por. np. D. Burakowski).

Autor twierdzi, że nie bardzo wiadomo, z jakiego impulsu muzyka się zrodziła, a teorie na ten temat są sprzeczne i żadna z nich nie wydaje się dostatecznie przekonująca. Każdy obszar świata miał swoich muzyków (etnografia); najstarsze (paleolit) instrumenty muzyczne znamy z Azji centralnej. Jednak 1000 lat muzyki zachodniej pozwala nam rekonstruować i dedukować naturę „mowy muzycznej”, która jest niewerbalnym, przedsemantycznym lub parasemantycznym fizyczno-metafizycznym progiem mowy ludzkiej, która mówiąc najogólniej, jest oparta na nośnikach wrażeniowych (doznania i odczucia), pragnieniowych i uczuciowych, oraz intelektualnych i myślowych.

Sporo miejsca zajmuje w szkicach Jusiaka zagadnienie powiązań muzyki z innymi dziedzinami sztuki, np. z plastyką, ale zastrzega, że ten związek nie może być przekonująco wyjaśniony poprzez wskazanie kategoriałnie wyodrębnionego rodzaju czynności umysłowych, które mogłyby tłumaczyć naturę pokrewieństwa. Krytycznie odnosi się też autor do niektórych kwestii analizowanych przez Arystotelesa,

np. do jego podziału myślenia na praktyczne i teoretyczne. Twierdzi, że czynności wnoszone do działalności rzemieślniczej, w sztukach pięknych – w najmniejszym stopniu odnoszą się do muzyki.

W swojej kompozycji wykładu zagadnień muzycznych i filozoficznych Jusiak przyjmuje trój etapowy sposób stawania się muzyki: pomysł, komponowanie, wykonywanie/konkretyzacja estetyczna przebiegają w jednostkowej świadomości, co nasuwa skojarzenia z myśleniem teoretycznym 1) spekulacyjno-filozoficznym, 2) naukowym teoretyzowaniem – ich nastawieniem na eksperymentowanie, czyli branie rzeczy „na próbę” lub jako hipotezę, by ujawnić czy można je poznać i ustalić ich powiązania z innymi znanymi rzeczami i kwestiami.

W rozdziale pierwszym, zatytułowanym: *Czym jest muzyka?*<sup>1</sup> autor bada kwestie muzyczne za pomocą takich kategorii, jak – tajemniczość, ontologia (możliwość i przedmiot, istnienie dzieła i jego źródłowość), w jej rozmaitych ujęciach – idealizm i transcendentalizm, nominalizm i platonizm, substancjalizm, konceptualizm, intencjonalność, kontekstualność, kooperatywność oraz tradycja muzyczna i granice swobody twórczej; autor przedstawia listę zagadnień, które są szczegółowo omawiana w pozostałych czterech rozdziałach.

Muzyka zdaniem Jusiaka znajduje się „po stronie przedmiotów w maksymalnym stopniu nieprzejrzystych dla spojrzeń czystej myśli”<sup>2</sup>. Muzyka zawdzięcza swoje istnienie ludzkiej świadomości, ale nie jest jej „produktem”. Świadomość nie obejmuje muzyki w pełni, ujmuje ją tylko aspektowo, podobnie jak przedmioty materialne; jest z tego pewna korzyść, że tak jak one ma charakter transcendentny, a nie tylko immanentny. Muzyka nie jest czymś tak materialnym, przestrzennym czy czasowym, jak przedmiot fizyczny (np. most czy budynek). One są wyraźnie usytuowane, mają swój wyraźny początek i koniec w czasie.

Podobne refleksje, znajdujemy wcześniej u Sartre’a w tekście *L’imaginaire. Psychologie phénoménologique de l’imagination*<sup>3</sup>, gdzie czytamy: „Melodia muzyczna, na przykład, nie odsyła do niczego prócz siebie. Czyż katedra nie jest po prostu tą masą *rzeczywistego* kamienia dominującą nad okolicznymi dachami?”<sup>4</sup>. Szkoda, że nie ma tu tego odniesienia i krótkiej dyskusji, żeby można było zrozumieć, jakie są różnice między obu autorami. A także – jaka jest rola wyobraźni w muzyce i w analizie gry muzycznej lub w jej teorii.

<sup>1</sup> Por. J. Jusiak, *Między zdarzeniem dźwiękowym a znaczeniem. Szkice z filozofii muzyki*, Lublin 2013, s. 13–97.

<sup>2</sup> J. Jusiak, op. cit., s. 14.

<sup>3</sup> J.P. Sartre, *L’Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l’imagination*. Gallimard, Paris 1940. Polski przekład: J.P. Sartre, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, przeł. P. Beylin, Warszawa 2012.

<sup>4</sup> J.P. Sartre, *Wyobrażenie...*, op. cit., s. 272.

Jusiak woli przytoczyć metaforę odwiecznego „ogrodu”, który jest zasilany z atmosfery, przepełnionej formami i kombinacjami muzyki kosmosu. Ferruccio Busoni uważał, że kompozytor jest „niby ogrodnikiem”, który dba o „porządek” w ogrodzie muzycznym świata. Muzyka nie da się opisać za pomocą „ontologii rzeczy”. Nie podlega zależnościom kauzalnym (choć może warto tu wspomnieć o syntonii akauzalnej czy o pojęciu archetypu, o których wspomina C. G. Jung). Autor zmierza do konkluzji, że muzyka wydaje się być czymś nadnaturalnym, ontycznie nieustalonym i nieokreślonym, bardziej niż neutrony, elektrony czy kwarki.

Tekst jest nasycony refleksją metodologiczną, analizami semantycznymi, w kontekście ich relacji do świadomości, traktowanej jako stała data ludzkiego poznania. Być może jest to najbardziej ugruntowane i dość optymistyczne przekonanie autora, że świadomość może być bezwzględny kryterium odniesień porównań, analogii i falsyfikacji twierdzeń o muzyce. Czytelnik, który chciałby doszukać się w tym opracowaniu aprobaty dla kategorii „nieświadomości”, która występuje we współczesnych analizach estetycznych również i muzyki, będzie zawiedziony. Wprawdzie pojawiają się w indeksie nazwiska takie, jak Freud czy Adorno, ale chyba na nich wyczerpuje się limit dla tego typu analiz. Nawet pojęcie nieświadomości nieanalitycznej też nie pojawia się w pozytywnych kontekstach. Jest tak dlatego, że dominują tu obok kategorii świadomości – pojęcia uczuć, emocji i myślenia. Brak jest niemal zupełnie pojęcia wyobrażenia, tak rozumianego, jak choćby u J.P. Sartre’a, którego nazwisko pojawia się w książce w przypisie, przy okazji problemu „życia autentycznego”, obok nazwiska S. de Beauvoir.

Wiadomo, że język werbalny i kategoriałny jest poręcznym narzędziem porozumiewania się między ludźmi, jest jednak kłopotliwy, gdy chodzi o jednoznaczność, punktualność, zawartość, konceptualność, egzemplaryczność, itp. – czyli ramy oznaczania przedmiotów, do których się odnosi. Podobnie jest ze słowem muzyka. Najbardziej reprezentatywnym tego przykładem jest szeroko w Polsce dyskutowana koncepcja Romana Ingardena<sup>5</sup>.

Wyjścia z językowości w analizie semantycznej odniesionej do muzyki nie ma, choć istnieją pewnej jej próby dokonywane za pomocą takich kategorii, jak np. kontakt, kontekst, konsytuacja, kontrakt, kontemplacja, korelacja, kontrakcja, konceptualizacja, konstrukcja, kultura itd. Wszystko, dlatego że termin muzyka nie jest powszechnikiem, jakby chcieli tego nominaliści. Wskazuje na to potrzeba realizacji utworów lub dzieł, moim zdaniem także przedmiotów muzycznych (Jusiak wolałaby zrezygnować z reistycznej analizy muzyki, choć nie jest to łatwe).

---

<sup>5</sup> J. Jusiak, op. cit., s. 19. Por. także: koncepcję J.J. Jadackiego.

Bardzo odważne i w Polsce nowatorskie są uwagi Jusiaka na temat możliwości ontologii muzyki, która to refleksja jest budowana w sporze z fenomenologią, z dodatkiem hermeneutyki, którą autor traktuje dość życzliwie, promując np. analizę integralną czy kontekstualną, niżej oceniając możliwości analizy genetycznej, substancjalnej czy lingwistycznej. Nie jest też skłonny zadowolić się znaną w muzykologii analizą emotywistyczną (eksploatowaną do znudzenia w okresie baroku i romantyzmu). Autor odcina się też od naturalizmu i dyskretnie reklamuje teorię procesualną S. Reicha. Jusiak próbuje wskazać na kategorię „całości” w muzyce, którą tworzą: „warstwy”, ich „tło”, zdarzenia dźwiękowe i muzyczne, energia, emergencja, akcja, współdziałanie, koordynacja, dialog, improwizacja, znaczenie, intencja, przestrzeń, czas itp.

Niezwykle ciekawe i napisane w sposób brawurowy są małe paragrafy relacjonujące rozumienie muzyki przez idealizm obiektywny i transcendentalny (W.F. Hegel, ale także Schopenhauer, B. Croce, R.G. Collingwood czy współcześnie R. Scruton)<sup>6</sup>. Pojęcia Ducha, Jaźni, Woli, czy Transcendencji – pochłaniają pojęcie muzyki albo czynią je obiektem korelatywnym, zredukowanym do kwestii ich przejawów. Pojęcie to uzyskuje w tym ujęciu akustyczno-mentalną zasłonę, która czyni dźwięki wykonywanej muzyki ledwo słyszalnymi fizycznie i przygłuszonymi mową wielkich Idei, które z natury są niemuzyczne.

Autor książki odwołuje się do tych, którzy podążają drogą Charlesa i S. Peirce’a (autora rozróżnienia na typ i jego egzemplarzy). Obstaje on przy opinii, że dzieło muzyczne to byt abstrakcyjny i pojęcie abstrakcji w pierwszej części książki jest dość często używane. Nie brak jednak analiz „realistycznych” – dalej czytamy:

Niektórzy filozofowie muzyki, bez wchodzenia w szczegóły [a szkoda – T. K.], twierdzą, że taki zwrot językowy, jak na przykład „Eroica Beethovena” nie ma swojego realnego desygnatu, bo nie ma dzieła muzycznego jako takiego; wyrażenie to jest co najwyżej skróconym określeniem zbioru jego dotychczasowych wykonan<sup>7</sup>.

Przy okazji autor debatuje na temat pojęcia rozwoju i dojrzałości, pokazując ich niewyraźność i małą dokładność analityczną (przykład III Symfonii Beethovena – jej pierwszego wykonania, potencjalnych realizacji i wykonania itd.).

Te analizy przygotowują autora do wyraźnego zdystansowania się od wypowiedzi Platona<sup>8</sup>, utrzymującego że muzyka jest otrzymana od

<sup>6</sup> Ciekawe, że wśród analiz nie pojawia się nazwisko I. Kanta. Por. np. badania K. Lipki (Jusiak także na nie się nie powołuje).

<sup>7</sup> J. Jusiak, op. cit., s. 42. Por. także uwagi N. Goodmana, na które powołuje się Jusiak.

<sup>8</sup> Platon, *Ion*, w: idem, *Dialogi*, t. 1, przeł. W. Witwicki, Kęty 2005, 533 d–534 d.

muz i jest niezniszczalnym wzorcem albo abstrakcyjną strukturą istniejącą odrębnie od świata materialnego w świecie czystych Form czy Idei. Ten skrajny realizm pojęciowy nie podoba się Jusiakowi. Nie zadowala go także idea partycypacji w bycie (jego Formach) oraz koncepcja odbicia. Ponadto nie akceptuje pitagorejskich idei opartych na ontologii liczenia i liczb (nota bene podobnie postępowali indukcyjniści na Bliskim i Dalekim Wschodzie, a także współcześni fizycy). Jako filozof muzyki Jusiak chyba zbyt radykalnie odrzuca więc niektóre idee zawarte w *Gorgiaszu*, *Państwie*, *Ionie*, *Fajdrosie* i *Fedonie*, a także w tekstach współczesnych myślicieli takich, jak P. Kivy, J. Ddd, N. Wolterstroff, K.R. Popper i inni.

Autor nie przyjmuje, że idee muzyczne mogłyby być beczasowe (tak jak np. archetypy Junga) albo że mogłyby być pamięciowymi śladami innego bytu (np. przed wcieleniem się indywidualnej *psyche* w *soma*). Odrzuca więc całą teorię pamięci (gr. *mneme*) i przypomnienia (anamnezie), kierując naszą myśl w kierunku *altheia* (odkrywania się bytu jako prawdy), ale przecież muzyce nie przysługuje kryterium prawdy, co najwyżej piękna (gr. *kallos*), które Grecy zespolili na wszelki wypadek z dobrem (gr. *agathos*). Sugeruje, że platonicy chcą zatrzeć różnice między tworzeniem i odkrywaniem dzieła muzycznego.

Przy okazji znajdujemy ciekawą wypowiedź K.R. Poppera, pozytywną, że muzyka wzbudza przeżycia emocjonalne i wyraża osobowość kompozytora i negatywną, że wartości wyrazowe muzyki są trywialne, a ekspresjonistyczna teoria sztuki jest „pusta”. Autor gniewa się na Poppera, że zmienia rozumienie A. Schweitzera i jego podział twórców na obiektywnych i subiektywnych, dodając własny wątek i dylemat „wplywologiczny” do tej dyskusji. Porównuje przy tej okazji zmienne koleje losu (znaczenia) muzyki Bacha Beethovena i ich znaczenie w różnych okresach dziejów kultury muzycznej.

Nie wiem, czy supozycja R. Penrose’a jest tu potrzebna, skoro już wcześniej było wiadomo, że pojęcie prawdy (np. w matematyce) to nie to samo, co pojęcie piękna i dobra (np. w muzyce). Autor mnoży podobne przykłady, wykazując się ogromną erudycją w przekroju historycznym, co nieco przyciemnia ciekawszy moim zdaniem wykład teoretyczny. Dalej Jusiak pisze o „zwodniczym uroku platonizmu” w kontekście praktyki kompozytorskiej. To prawda, że kryteria zewnętrzne często mają duży wpływ na kształt utworu, np. własne słyszenie fizjologiczne, a nie tylko wyobrażeniowe, jak to ilustruje przykład I. Strawińskiego.

Komponowanie jest nie tylko działaniem indywidualnym, nawet gdybyśmy mieli do czynienia z kompozytorem autystycznym. Muzyka wymaga interakcji, biernej lub czynnej z otoczeniem, nawet własnym słuchem, rękoma, które piszą, czy oczami, które widzą, czy z ciszą i szumami, które stanowią tło muzycznej pracy twórczej kompozytora. Rację ma Jusiak, że utwory napisane na jakiś instrument mogą być wykony-

wane przez inny, a utwór tylko zapisany nie jest bytem samodzielny i samoistny, tylko jakimś odwzorowaniem myśli kompozytora, obowiązującego systemu nutowego czy graficznego, jakimś rodzajem dokumentu kulturowego, który wymyka się ścisłej klasyfikacji faktu muzycznego, rozumianego „czysto muzycznie”. Konkluzja jest taka: „(...) platonizm stanowi nader wątpliwą próbę wyjaśnienia ontologicznej swoistości dzieła muzycznego”<sup>9</sup>.

W następnym paragrafie autor rozważa kwestię substancjalności formy muzycznej, odwołując się do Arystotelesa i jego teorii uniwersaliów, czyli przekonania, według którego byty muzyczne mogłyby istnieć podobnie jak substancje, ale to jest chyba niemożliwe, gdyż nie istnieją one w ten sam sposób jak przedmioty materialne czy stany mentalne, ale są nadbudowane nad substancjalnym tworzywem, np. na przeżyciach estetycznych, w ich wydaniu aktowym. Nie spełniają tych założeń koncepcje osadzenia na substancji tworów muzycznych (np. koncepcje É. Gilsona czy E. Sourieau) i nie tylko.

Jusiak przypomina kategorię obiektów postrzeżeniowych (ang. *perceptual objects*) opisywanych w koncepcji M.C. Beardsley'a. Przypomina też, że analogie plastyczne, wizualne, fizyczne w odniesieniu do muzyki nie obowiązują. I ten wątek, a nawet nastawienie antywizualistyczne wydaje mi się nieco przesadny w całej refleksji zawartej w tej książce, tym bardziej, że malarstwo nie wyczerpuje tu wzorca analogii, a kwestią sporną jest jego zbyt fizyczne czy też przestrzenno-fizyczne rozumienie.

Autor przy okazji omawiania kwestii zastosowania kategorii przyczyny formalnej i celowej do analizy muzycznej, zauważa, że Arystoteles nie próbował swojej metafizyki form substancjalnych zastosować do zagadnień analizy muzycznej, ograniczając się do zagadnień etycznych i pedagogicznych w *Polityce* (ks. VII). Osobiście przypuszczałbym, że był synestetykiem i bardziej interesował się kategorią szumu czy szmeru kosmicznego (gr. *psafos*), niż nad dźwiękami, jak błędnie niekiedy tłumaczył to słowo, ku mojemu zaskoczeniu, polscy tłumacze tekstów Arystotelesa, nawet subtelny i genialny P. Siwek.

Lęk przed przedmiotami i rzeczami, fascynacja ich transcendencjami skłania nieraz do wczytywania się w słowa-rzeczy, słowa-myśli, i rozumienie ich jak rzeczy lub nawet jako ich metastazę. Co prowadzi do takich wyrażen jak np. „prawdziwa muzyka” (jak pisze np. A. Schweitzer). Jusiak powołuje się tu na tekst Arystotelesa *Problemata* (*O problemach*), wchodzący w skład pism logicznych, co jest pewną nowością w analizie muzyki w Polsce.

W następnym bloku zagadnień autor przystępuje do analizy konceptualnego (termin „konceptualizm” powstał w 1967 r.) aspektu dzieła muzycznego, w ramach szóstego stanowiska w sporze o uniwersalia:

<sup>9</sup> J. Jusiak, op. cit., s. 53.



1) Idealizm absolutny, 2) idealizm transcendentálny, 3) nominalizm, 4) platonizm substancjalny, 5) pluralizm i 6) monizm egzystencjalny. Tu odwołuje się do B. Schaeffera kompozytora i teoretyka muzyki, kiedyś wpływowego, a dziś zmarginalizowanego nieco w Polsce. Pisał on „muzyka to nie tylko zapis, ale także pewna idea, zawierająca się jakby między czy ponad dźwiękami, uzależniona co prawda od materialnej prezentacji dźwięków, ale przecież w gruncie rzeczy stojąca ponad nimi”<sup>10</sup>.

Skoro tak, to czy koniecznym warunkiem istnienia obiektu muzycznego musi być jego zapis i realizacja sensoryczno-brzmieniowa? Chyba nie (albo nie zawsze), gdyż stwierdza się nieprzystawalność realizacji do idei, co skłania kompozytorów do definiowania swojej twórczości muzycznej jako pewnego projektu konceptualnego, który nigdy nie da się zrealizować w sposób w pełni adekwatny do materii dźwiękowej. Zawsze jednak jakiś fragment dzieła istnieje w pomysłach czy projekcjach, mogąc nigdy nie zostać zrealizowanym, ale istnieją jako domyślne, czy pierwotne formy istnienia dzieła, które jest wykonywane, a każde wykonanie jest przygodne, niepełne w warstwie reistycznej, nawet w warstwie mentalnej, ale pełne w warstwie konceptualnej. Chociaż muzyka jest tam, gdzie jest jej twórca, interpretator-wykonawca i słuchacz, w każdym z tych podmiotów muzyka istnieje inaczej, dociera w innej formie.

Uchwycenie istnienia czegokolwiek jest podzielone na formy percepcji, określone przez partycypację i antycypację, opartą na zdolnościach podmiotu, na jego indywidualnych profilach, a nawet ich indywidualnych deficytach. Istnienie utworu muzycznego jest współzależne od tych percepcji, a także od zmysłów i umysłu, który nadaje im sens na mocy korelacji dźwiękowych, znanych z systemów tonalnych (i atonalnych), ale przede wszystkim z mocy indywidualnych procesów porządkowania fal i form dźwiękowych w jakies porządku, co sugeruje, że istnieje tu jakiś muzyczny *logos*, a nawet, że możemy mieć do czynienia z istnieniem procedury logicznej w strukturze sluchu.

Teraz Jusiak wchodzi na drażliwe pole analizy polskiej tradycji estetycznej i filozoficznej w zakresie muzyki, zdominowanej przez ostatnie kilkadziesiąt lat przez mało twórczą rytualną celebrację fenomenologicznej koncepcji muzyki R. Ingardena, co było formą ukrytego oporu i polemiki z analizami odwołującymi się do narzucanej instytucjonalnie ideologicznej analizy marksistowskiej, uprawianej w filozofii muzyki i muzykologii np. przez Z. Lisę, czy nawet jako rodzaj subtelnej polemiki z teologiczną interpretacją, która ma w Polsce swoich wpływowych przedstawicieli na różnych poziomach narracji. Głównym problemem jest pojęcie „intencjonalności” spopularyzowane przez fenomenologów.

<sup>10</sup> B. Schaeffer, *Mały informator muzyki XX wieku*, Kraków 1987, s. 110–111.

Jusiak jako niezależny od środowiska muzycznego filozof przedstawił argumenty, które można by uznać za listę problemów związanych z przesadami, które rozpleniły się w tym środowisku na temat fenomenologicznej ontologii dzieła muzycznego. Poprzedził go wiele lat temu Jacek J. Jadacki, skłonny do bardziej analitycznej analizy dzieła muzycznego, co było wtedy potraktowane niemal jako rzucanie się na świętości. Autor ten wymienił wtedy następujące problemy, które nacięcza fenomenologiczna koncepcja dzieła muzycznego R. Ingardena: 1) niepewność co do istnienia przedmiotów intencjonalnych, 2) niemożność odróżniania ich od ich zawartości, 3) hipostazowanie przedmiotów intencjonalnych, 4) zbytnie deprecjonowanie psychologizycznej teorii muzyki.

Po latach lista niepełna zarzutów została rozszerzona o nowe kwestie, np.: 1) dogmatyczną tezę o jednowarstwowej strukturze dzieła muzycznego (C. Dalhaus), 2) zacieranie sensu muzycznego i sensu językowego w muzyce (C. Dalhaus), 3) umniejszanie znaczenia improwizacji i dialogu w muzyce (B.E. Benson), 4) pomijanie muzyki aleatorycznej, elektronicznej, konkretnej, ludowej, czy pozaeuropejskiej (Z. Lissa), 5) brak jasnych kryteriów różnicujących zapis nutowy od dzieła muzycznego i jego wykonania (A. Pytlak i J.J. Jadacki), 6) umniejszanie autonomii w sztuce (B. Schaeffer), 7) wadliwe tłumaczenie muzyki absolutnej (M. Wysocki), 8) zaprzeczanie możliwości poznania dzieła muzycznego bez pośrednictwa wykonania (M. Wysocki), 9) brak wyraźnych argumentów, że przedmioty „czysto intencjonalne” istnieją (M. Rosiak), 10) ograniczona przydatność kategorii tożsamości dzieła muzycznego w teorii i filozofii muzyki (J. Jusiak).

To wszystko osiąga punkt kulminacyjny w tezie o jednostronnym charakterze fenomenologicznych analiz ontologicznej swoistości muzyki, ale ten zarzut można odnieść do każdej innej znanej ontologii muzyki i nie tylko muzyki. Jak wiadomo, problem tożsamości dzieła muzycznego Ingarden sformułował w 1928 roku i później już go nie rewidował ani nie modyfikował. Listę zarzutów odnośnie fenomenologii muzycznej można by znacznie wydłużyć, na przykład o rozumienie miejsc niedookreślonych, które należałoby połączyć z teorią o projekcji czy identyfikacji projekcyjnej, znanej choćby z psychoanalizy czy analizy strukturalnej prawie nieobecnej w polskiej teorii i filozofii muzyki.

Wtedy okazałoby się, że pojęcie świadomości transcendentalnej jest oparte na zabiegu redukcji rozmaitych form percepcji, od których odchodzi się na rzecz jakiejś jednej formy oczyszczonej z rozmaitych domieszek emocjonalnych, zmysłowych, co mogłoby prowadzić do postulatu analizy muzyki bez zmysłów albo bez dźwięków, na wzór matematyczny i wyobrazeniowy w sytuacji snu albo autyzmu, czy nawet braku podmiotu, który by tę muzykę percypował czy tworzył. Za pomocą takich spekulacji można doprowadzić do zbudowania fantastycznych

piętrowych konstrukcji wyjaśniających istnienie przedmiotów intencjonalnych „wyższego rzędu”, które nie różniłyby się od przedmiotów transcendentalnych.

Według Jusiaka dzieło muzyczne trwa w kulturze, ale to trwanie nie oznacza, że jest to dzieło żywe, stąd koncepcja „ożywień”, które mają się łączyć z momentami wykonania. Sugeruje to podejście mistyczne, utożsamianie podmiotu z przedmiotem<sup>11</sup>, przypomina jakiś rodzaj jedni, która pozwala przepływać energii podmiotu do przedmiotu w chwilach uniesienia, co spełniałoby charakterystykę ewangelicznego Ducha Ożywiciela, którym byłby wykonawca, dyrygent i słuchacz budzący z letargu lub śmierci dzieło leżące w szufladzie, a teraz realizowane na scenie, na płycie czy przez komputer lub wyświetlacz na ekranie podczas wykładu dydaktycznego.

Fenomenologia w ogóle, a także fenomenologia muzyki mogłyby być próbą połączenia średniowiecznej kabalistycznej ontologii z augustyńską aksjologią i koncepcją braku. Dlatego dziwi, że tej techniki opisu i analizy fenomenologowie lub jej zwolennicy nie zastosowali do analizy muzyki aleatorycznej, konkretnej, improwizacyjnej itd., ale właśnie do muzyki absolutnej, stosując pojęcie, które określa muzyczny wytwór jako rodzaj hipotetycznego bytu (skończonego, ale niekończącego się (sic!)), nie podając żadnych kryteriów jego weryfikacji intelektualnej i empirycznej.

Niezwykle interesująco zapowiada się podrozdział zatytułowany „Kontekstualno-kooperatywny wymiar muzyki”, tym bardziej, że pojęcia tego nie spotyka się często w analizie muzyki, choć wielu autorów takich analiz nie zdaje sobie sprawy z tego, że w rzeczywistości je stosuje, tak jak pan Jourdain nie wiedział, że mówi prozą. Pragmatyczny i ekstensjonalny (estetyczny) aspekt muzyki uzupełniają jej aspekty językowy (intensjonalny)<sup>12</sup>, ale Jusiak próbuje nadać mu nieco inne znaczenie, zakładając, że kontekstualne podejście do muzyki nie jest równoznaczne z kontekstualizmem typu literackiego. I tu należałoby przyznać mu rację.

Ma to pokazać, że ukształtowane dotychczas stanowiska dotyczące ontologii muzycznej są uproszczeniami w zakresie jej funkcjonalności i nie są zgodne z faktami, polegają na absolutyzacjach jej wybranych aspektów. Idealizm akcentuje przedmiotowy lub przeżyciowy aspekt muzyki, który zostaje oderwany od jej aspektów podmiotowych, realizm zamazuje fakt, że muzyka nie jest tylko częścią świata realnego, nominalizm zbyt koncentruje się na fakcie wykonania utworu muzycznego, konceptualizm zbyt totalizuje znaczenie idei muzycznej, nie będąc w stanie określić jej granic. Pojęcie muzyki nie jest samą muzyką.

<sup>11</sup> Por. koncepcje H. Elzenberga.

<sup>12</sup> Por. koncepcje J. Świdzińskiego.

Gdyby tak było – mielibyśmy wtedy dwa utwory: fizyczny i metafizyczny, myślny.

Autor martwi się też, czy konceptualizm poradziłby sobie z problemem krótkotrwałości utworu muzycznego? Pytanie brzmi, czy zbiór dźwięków w krótkim utworze trwającym np. 4,5 minuty to jeszcze muzyka, czy nie, podobnie jak stos przypadkowo ułożonych kamieni (cegieł) jest już rzeźbą, czy nie. Moim zdaniem poradziłby sobie z tym reizm, ale przy zastosowaniu redukcji transcendentnej, co też próbowałem pokazać osobiście na przykładzie muzyki Johna Cage'a w 2013 roku na międzynarodowej konferencji muzycznej w Bydgoszczy, z czym pewnie Jusiak by się mógł nie zgodzić, tym bardziej, że w jego studiach nie ma odpowiednich analiz badających pogranicze dźwięku i ciszy oraz pojęcia dźwięku, które w jego opinii ma charakter wyłącznie pozytywny (istnieje), a cisza negatywny (nie istnieje). Ale to jest tylko moja hipoteza.

Wspominam o tym, gdyż autor odwołuje się do Arnolda Schoenberga, który o dokonaniach swojego ucznia i kolegi Johna Cage'a, mówi, że nie jest on kompozytorem, ale wynalazcą. Osobiście uważam, że Cage jest kompozytorem genialnym, ale tak jak Schoenberg nie bardzo świadomym tego, czego dokonał, podobnie jak jego inni dwaj uczniowie, którzy równolegle z rozwijającą się fenomenologią dostarczali jej materiału empirycznego w zakresie zastosowania redukcji transcendentnej i ejdetycznej w muzyce. Inna rzecz, że chyba niewiele kto zwrócił dotychczas na ten fakt uwagę.

O ile Bogusław Schaeffer słusznie chwali J. Cage'a za wynalazki konceptualne, o tyle ja bym go pochwalił za wynalazki w zakresie redukcji reistycznej w muzyce. Choć może łatwiej te dokonania opisuje się w kategoriach „paramuzyki”, niż muzyki jako wytworu gry pomiędzy dźwiękiem i ciszą (gr. *sigē*). Instrumentem w takiej pozytywnie rozumianej redukcyjnej analizie jest cisza, a nie jakiegokolwiek instrumenty, które stają się tylko przygodnymi narzędziami animacji akustycznej muzyki.

Jusiak przypomina o regułach dbania o prawa autorskie kompozytorów w XVIII wieku w Londynie. Pojawia się tu problem zapożyczeń, cytatów, kopii przeróbek, wersji, np. u Bacha, Haendla, Haydna, Mozarta czy Beethovena, co zmusza do spojrzenia na „autorstwo” dzieł muzycznych horyzontalne, a nie tylko wertykalne. Przyczyną tych praktyk były zazwyczaj: zabawa, rywalizacja, wygodnictwo, złośliwość, ale i fascynacja jakimiś fragmentami cudzych dzieł muzycznych i próba ich „poprawiania”, tworzenie autocytatów dla zrobienia czegoś lepiej, a nie inaczej<sup>13</sup>. Kontekstualny trop analizy muzyki podjęty przez Einsteina wydaje się być bliski Jusiakowi. W dalszych częściach książki pojawi się jeszcze nieraz, dowartościowując społeczny i kulturowy aspekt tej

---

<sup>13</sup> Por. A. Einstein o Haendlu.

ogromnej analizy. Podobnie kontekstualnie można podejść do analizy tradycji muzycznej.

Jednym z przewodników Jusiaka jest A. Schweitzer, który zostawił znakomitą analizę muzyki J.S. Bacha, nazywając jego muzykę „nadosobową”, przypominającą mu twórczość filozoficzną Immanuela Kanta. W tym wątku podejmowane są kwestie „sumowania” przez genialnego kompozytora wcześniejszych wniosków, ich stabilizowania i kanonizacji w postaciach formalnie wykwinnych, doprowadzonych do swoich „ostatecznych” konsekwencji logicznych czy harmonicznyc, które niejako wyczerpują cały dotychczasowy paradygmat twórczości muzycznej<sup>14</sup>.

Zagadnienie wykonania, utworów muzycznych jest tu tak ważne, że autor poświęca mu drugi rozdział swojej książki (ontologia wykonania, struktura dźwiękowa wykonania, instrumentacja wykonania, a potem dyskutuje z klasycznymi poglądami na „istotę wykonania”, by przejść do krytycznego opisu zjawiska „mystyfikacji roli kompozytora” jako „autora” pracującego w żywiole muzyki. Potem omawia problem niejednorodności wykonawczej utworów muzycznych oraz jednorazowość wykonania. Tu znajduję miłą mi reistyczną frazę „Dźwięki ciężą ku ciszy podobnie jak przedmioty materialne ku ziemi, ale i cisza ciężą ku dźwiękom”<sup>15</sup>. Pojawia się także oczywiście problem pauzy i brzmienia oraz szerzej potraktowana kwestia autentyzmu dzieła i wypowiedzi muzycznej.

Wreszcie pojawia się szczegółowe studium na temat tego, co sprawia, że dźwięki mogą mieć znaczenie, teren analizy, której nie sposób tu streścić czy skomentować. A więc najpierw wzorem rozpraw matematycznych – czego podniesione zagadnienie nie dotyczy? A potem uwagi na temat atrybutów i natury dźwięku (tu też pojawia się, obok E. Husserla, B. Schaeffer, a także pojawiają się odniesienia do bliskiej autorowi filozofii procesu). I teraz czytelnik może się dowiedzieć, czym są tytułowe „zdarzenia dźwiękowe”? A więc dźwięk nie jest tylko jakością zmysłową, ale właśnie zdarzeniem, mającym swój odpowiednik fizykalny i mierzalny. Jest to fragment świetnej analizy reistycznej dźwięku, ale w ujęciu filozofii procesu. Nakładanie się na siebie zdarzeń dźwiękowych przedstawione jest na przykładzie – II Symfonii Witolda Lutosławskiego.

Autor stwierdza, że muzyka to nakładanie się na siebie zdarzeń dźwiękowych, a nie po prostu dźwięków. Potem mowa jest o wielowarstwowości i formie dzieła muzycznego, o problemie przestrzenności, rozciągłości, wiązki, linii melodycznych itp. To prowadzi do pytania kiedy zdarzenia dźwiękowe coś znaczą? Pomijam tu szczegółową ana-

<sup>14</sup> Por. koncepcje H. Elzenberga.

<sup>15</sup> J. Jusiak, op. cit., s. 129.

lizę, wskazując jedynie na to, że autor skłania się ku założeniu o pewnej autonomii znaczeń. Nie tak jak w strukturalizmie, gdzie istnieje opozycja znaczonego i znaczącego jako rodzaj diady, która pojawia się w przypadku opozycji dźwięk – cisza, czy w innych diadach ułożonych w strukturę wykonawczą, czy audytywną utworu muzycznego, rozumianego jako większą całość, a nie pojedyncze dźwięki.

Na tej podstawie autor dokonuje krytyki redukcjonistycznego podejścia do zagadnienia znaczenia muzycznego, mając rację, że atomistycznie traktowane szумы lasu, czy dźwięki dzwonów albo śpiew słowika muzyki nie tworzą, bo nie ma w tych zdarzeniach wzorca całości dźwiękowej, chyba że przyjąłoby się, że taką całością jest cisza dźwięku i dźwięk ciszy, cisza jako składnik dźwięku, którego nie słyhać, ale Jusiak nie uwzględnia tu takiej możliwości. Odwołuje się raczej do koncepcji funkcjonalnej Leonarda B. Meyera, który zakłada konieczność jakiejś celowości, tendencji, napięć, oczekiwań, którego w śpiewie słowika nie ma, choć nie byłbym tak pewny i restrykcyjny w ocenie tego faktu.

Moim zdaniem w wymienionych tu faktach dźwiękowych taka celowość istnieje i funkcjonalność także. Inna rzecz, że wymaga ona jakiegoś „dostrojenia” własnego umysłu do tej warstwy faktów dźwiękowych, aby mogły się ukazać jako konstrukty muzyczne (paramuzyczne lub premuzyczne), stanowiące obok świadomych kombinacji dźwiękowych rodzaj prelogicznego pola, które pozwala w ogóle percypować zdarzenia muzyczne jako muzyczne. Stanowisko Messiaena w tym względzie Jusiak chciałby potraktować jako ewenement, który ma dla rozumienia muzyki i jej znaczenia doniosłość wyjątkową, odkrywającą i rozbijającą funkcjonalistyczne rozumienie muzyki.

Jakie jest przejście od zdarzenia dźwiękowego do muzyki? Czy jest to naśladowanie boskiej harmonii przez powiązanie skal muzycznych z matematyką, czy jest to naśladowanie wewnętrznych stanów umysłowych i emocjonalnych i moralnych duszy, czy jest to inny rodzaj wiązania zdarzeń muzycznych w całości sensowne? Istnieje cała rzesza interpretatorów skłonnych widzieć w emocjach lepsze zdarzeń dźwiękowych. Mogą to być też wrażenia zmysłowe, wzorce moralne oparte na harmonizacji tego, co rozbieżne, mogą to być także jakieś inne zestawy nazywane „wartościami”, które są niczym innym jak regulatorami pragmatyki muzycznej w zakresie jej funkcji duchowych, pedagogicznych czy życiowych.

Mogą to być inne czynniki takie jak rytmy czy kody brzmieniowe, wrodzone człowiekowi w jego zmysłach słuchu i ruchu czy dotyku. Mogą to być identyfikacje lustrzane, tak jak pisał o nich M. Merlau-Ponty, który zauważył, że w naturalnym naśladowaniu lewa ręka podmiotu utożsamia się z lewą ręką partnera, a więc pewien rodzaj modelowania *in statu nascendi*, w oparciu o powszechne wzory gatunkowe i ich indywidualne realizacje. Mogą to być także różnego rodzaju repetycje

hipnotyzujące słuchacza lub manipulacja czasowymi, dynamicznymi, charakterystykami wykorzystującymi zwolnienia i przyspieszenia, narastanie i rozplywanie się fali dźwiękowej złożonej ze zdarzeń, które w ten sposób stają się znaczące, stale zagrożone zatrzymaniem i przetrwaniem akcji muzycznej.

Muzyka jest nie tyle sprawą techniki układania w estetyczne wzory dźwięków, które mają ozdabiać, ile przede wszystkim problemem syntaktycznym, który ma dźwięki „usensowniać”, co bardzo często jest pomijane lub marginalizowane w analizie muzycznej. Dlatego nie brak na liście autora rozprawy przypomnienia „logiki muzycznej” Forkela, który pojawia się na kartach tego studium obok C. Dalhousa. Podjęli oni próby oparcia analizy muzycznej na przesłankach logicznych, a nie tylko akustycznych, fizycznych, emotywnych, somatycznych albo estetycznych.

W kolejnym rozdziale, który przedstawia problem mowy dźwięków i natury, dla kontrastu autor zaczyna od wypowiedzi Charlesa Ives’a o tym, że muzyka to język transcendentalny o dalekim zasięgu. Musiał to podkreślić, ponieważ w USA w popularnej filozofii i psychologii – transcendencję rozumie się jako zwykle przekroczenie jakiejś granicy fizycznej, np. dotknięcie ręką ściany, pocałunek, bieg. Nie trzeba tu żadnej medytacji czy modlitwy do jakiegoś wyobrazonego obiektu (Ducha czy Boga itp.). To rozumienie jest oparte na pragmatyzmie, a nie na spirytualizmie, jak w Europie, w tym sensie język transcendentalny niczym nie różni się od zwykłego języka, tu chodzi raczej o odłączenie zdarzenia od znaczenia, na co zwrócił uwagę w Europie Paul Ricoeur.

W takim pragmatycznym sensie język muzyki nie różni się wiele od języka werbalnego (wymowy i pisma). Tym, co je różnicuje, jest śpiewność, melodyjność, którym nie jest potrzebny zapis nutowy. Tu znakomity cytat z F. Chopina: „Posługujemy się dźwiękami, aby tworzyć muzykę, tak jak posługujemy się słowami, aby tworzyć język”. A zatem: „Dźwięk oderwany nie czyni muzyki, tak jak słowo nie czyni języka. Aby powstała muzyka potrzeba wielu dźwięków”<sup>16</sup>.

Już w antyku muzyka była porównywana do natury (filozofowie przyrody) oraz do liczby (pitagorejczycy). Tu pojawia się pojęcie „wyobraźni twórczej”, co wolałbym interpretować jako „jaźń twórcza”, gdyż przytaczane dowody wykraczają poza pojęcie wyobraźni (np. arytmetyka, liczba, sztuka dźwięków, jak u K. Pendereckiego), a także wskaźnik czasowy, klimatyczny, cykliczny, kulturowy i przyrodniczy: „Inną muzykę piszę wiosną, inną jesienią czy zimą. Zawarłem z naturą pakt szczęśliwości” (K. Penderecki, 2008).

Jusiak przypomina, że matematyka jest „sztucznym” językiem, przydatnym dla badania formalnych związków między obiektami, znakami

<sup>16</sup> F. Chopin, *Szkice do metody fortepianowej*, tłum. Z. Skowron, Kraków 1995, s. 47.

i strukturami. Pewien sceptycyzm wobec przydatności matematyki dla analizy języka muzyki (system apodyktyczno-dedukcyjny), a także wąsko empiryczne podejście zredukowane do badania przeżyć i emocji, jest niewystarczający. Stąd zwrócenie uwagi autora na „naturę”. Przy okazji wspomnę tutaj studium na temat indukcji w kulturze żydowskiej, jaki napisała Anna Żuk z Lublina, który doskonale w sposób metaontologiczny ukazuje rolę kontekstów, tak bliską, jak mi się wydaje Jusiakowi, choć może niezbyt świadomą<sup>17</sup>. Po radykalnych sformułowaniach pojawiają się sformułowania mniej radykalne, np. takie: „wszystkiego trzeba przynajmniej spróbować”.

Odkrycia Ch. Ivesa skłaniają autora do rozluźnienia swoich dotychczasowych obiekcji wobec wielu wcześniejszych sformułowań. Czytelnik ma się dowiedzieć, że powiązanie muzyki i natury jest jednak względne. A więc nie tylko natura, ale zwyczaj i wykształcenie wpływają na to, jak słyszymy muzykę, co pokazywał wcześniej H. von Helmholtz, a co Ives doceniał, zastanawiając się nad rolą natchnienia, inspiracji, uniesienia, emocjonalnego podniecenia, instynktownych uczuć, mglistych intuicji, introspekcyjnych doznań, subiektywnych i obiektywnych źródeł, po czym pyta: „Co się za tym kryje? «Głos Boga», powiada artysta, «Głos szatana» mówi słuchacz z pierwszego rzędu”<sup>18</sup>.

Wolałbym, żeby w miejsce Boga i Szatana pojawiło się u Ives’a pojęcie Jaźni jako źródła muzyki podobnie jak u C.G. Junga, albo takie, jakie mógł znać z książek amerykańskich personalistów (np. Bowne’a) czy z filozofii W. Jamesa jako źródła muzyki. Wtedy zniknąłby męczący go dualizm „subiektywne-obiektywne” i nieprzeparta potrzeba nominalizmu w próbie połączenia sprzecznych argumentów, w jakimś jednym zjawisku, które wszystko tłumaczy albo unieważnia, w tym przypadku jest to pojęcie „niewykonalności”<sup>19</sup>. A także „niewyjaśnialności” zjawiska muzyki czy jakiegokolwiek twórczości, która jest pozbawiona podmiotu, w tym przypadku np. „jaźni twórczej”. Sama teoria wyrazu, wczucia czy identyfikacji, a także asocjacionizm, korelatywizm, subordynacjonizm czy hermeneutyzm itp. niewiele tu dają. I nie jest to też kwestia quasi-semantycznych aspektów mowy dźwięków. Jeżeli nie podmiot, nie jaźń, może archetyp byłyby pojęciami poręcznymi w wyjaśnianiu pozaprzedmiotowego statusu muzyki?

Jak bowiem bez tych kategorii należy rozumieć następne stwierdzenia, że zdarzenia dźwiękowe mają zdolności quasi-semantyczne, i że tkwią one w „naturze rzeczy”, że są trudne od razu do uświadomienia, inne zaś np. dźwięki posuwiste mogą być kojarzone z „fizykalnym wyobrażeniami”, inne zaś wywołują jakiś „stan emocjonalny”, a jeszcze

<sup>17</sup> J. Jusiak, op. cit., s. 207.

<sup>18</sup> Ch. Ives, *Eseje przed Sonatą*, przeł. P. Graff, „Res Facta” 1971, nr 5, s. 80.

<sup>19</sup> Por. J. Jusiak, op. cit., s. 215.



inne dźwięki „zmuszają do myślenia”, chociaż jak twierdzi autor świat dźwięków sam w sobie nie zawiera struktury semantycznej (odniesień przedmiotowych gramatyki, reguł tworzących określone teksty muzyczne).

Dźwięki natury nie są zdolne „do mowy”, jeśli przez mowę rozumieć zdolność umysłu do przekazywania innym podmiotom poznania uściślonych w pojęciach znaczeń słów czy nazw ogólnych. Nie tworzą one bytów zorganizowanych immanentnie i nie dają się zdefiniować niezależnie od kontekstu myślowego, w jakim są ujmowane<sup>20</sup>. To chyba lepiej wyjaśnia pojęcie archetypu, którego nie znajduję w przedstawionych przez autora studiach.

Kategoria kontekstu wydaje mi się nieco zbyt deterministycznie i absolutystycznie potraktowana, chyba dlatego, że autor nie zdecydował się, co będzie grało rolę podmiotu w jego analizach: ja, jaźń czy świadomość i umysł, który nie jest tylko maszyną reaktywną, ale także układem refleksji, który jest jakoś zorientowany, ipsocentrycznie lub policentrycznie i nie wyczerpuje się w określeniach natury, umysłu, emocji, zmysłów, reakcji, adresata, odbiorcy, pamięci, instrumentu, wykonawcy, słuchu, uszu, muzyki itd. Zatem pojęcie „współdziałowca” czy współdziału zastępuje ukrytą w analizach Jusiaka kategorię podmiotu cząstkowego lub wielokrotnego, bez wyraźnego jego określenia. Stąd określenie „mowa dźwięków” jest określeniem zastępczym, które mogłoby przysługiwać mowie podmiotu za pomocą dźwięków lub za pomocą milczenia, inaczej popadlibyśmy w całą serię pozornych sprzeczności. Mówiąc inaczej, trudno się zgodzić, że dźwięk istnieje dla słuchu, a nie dla podmiotu, jaźni czy mózgu.

Atomizacja, czy fragmentacja podmiotu prowadzi do mnożenia bytów ponad potrzebę, przydałaby się brzytwa Ockhama. Autor wprowadza nas w niby nie podmiotowe paralogie, cytując okazjonalne wyrażenia kompozytorów, np. tak jak Anton Webern<sup>21</sup>, który wzorując się na ujęciu J.W. Goethego *Farbenlehre*, używa wyrażenia „myślenie muzyczne” lub stosuje się do uwagi I. Strawieńskiego<sup>22</sup>, że zjawisko muzyki jest formą rozmyślenia w kategoriach dźwięku i czasu.

Pięknie, ale muzyka sama się nie myśli, ani myśl sama się nie myśli, ani utwór nie zagra, jak też dźwięk sam się nie udźwięczni itd., a więc musi być tu jakiś Animator i Animacja, a zatem jakiś punkt, minimalny konstrukt „Pierwszego Poruszyciela” (np. ja lub jaźń, mózg, system komórkowy, system neurosemantyczny itp.) lub rodzaj jakiegoś, nazwijmy go „dźwiękogenem”, który zidentyfikuje różne parametry dźwięku muzycznego i „zestroi się”. A zatem musi tu być jakiś „podmiot” lub

<sup>20</sup> Tamże, s. 219.

<sup>21</sup> Por. A. Webern, *Droga do Nowej Muzyki*, Kraków 1972, s. 17–18.

<sup>22</sup> Por. I. Strawieński, *Poetics of Music*, Cambridge 1947, s. 16.

„przedmiot”, który ewoluuje lub się poetyzuje lub personalizuje. Po to, aby dało się odnaleźć „dostrajający się” do podmiotu przedmiot, czy do przedmiotu podmiot (podobnie jak u M. Heideggera).

Można by wtedy wyodrębnić dźwięk w podmiocie i podmiot w dźwięku (stroiciela muzycznego i stroju, którym operuje albo przez który jest strojony). Mogłoby to być ja muzyczne, rozumiane jako ja głębokie i wielowymiarowy spłot dźwięczącego przedmiotowego podmiotu, tworzącego „muzyczną jaźń”. A tego w projekcie analityki muzycznej Jusiaka nie ma, chce on być obiektywistą, stając się, chyba wbrew swojej woli, poniekąd reistą, który traktuje rzeczy muzyczne „jak żywe”, nie zapominając, że dźwięki, nieustannie wpadają w ciszę, w przepaść, w głuchą sferę niesłyszenia itd.

Do takiego rozumienia stanowiska Jusiaka skłania też jego własna refleksja, że:

Dźwięk to amorficzny fenomen słuchowy, ale i abstrakcja, obiektywny byt, objawiający swe działanie poprzez gotowość do samoistnego komponowania się, wchodzenia w związki i zestrojenia, które swoje potencjalne znaczenie uzyskują same z siebie, z rozpoznawalnych w samym materiale dźwiękowym sposobów sensownego łączenia poszczególnych tonów i ich nagromadzeń<sup>23</sup>.

Tu już autor przystaje na efemerydalność muzyki ze względu na elementy trwałe, które razem jako zdarzenia i procesy dają możliwość interpretacji zjawiska, fenomenu czy faktu muzyki.

Tu też pojawia się przychylność wobec formuły przedjęzykowej formy komunikacji pierwotnej, która zachodzi poza ludzkim umysłem. Zgadza się też, że „Nawet pozornie nieistotne szmery niosą ze sobą nieprzestrzenne wyobrażenie charakteru rzeczy będących ich źródłem”<sup>24</sup>. Ale w przypisie jednak znajdujemy uwagę, że lepiej byłoby mówić o czasoprzestrzennej rozciągłości muzyki, z powołaniem się na I. Xenakisa. Uwagi o szmerach (gr. *psafos*) prowadzą do Arystotelesa, co jak się wydaje, nie znajduje tu pozytywnej eksplikacji interpretacyjnej.

Oddzielnym blokiem jest liryczna analiza poetyckich określeń muzyki, wiążącej jej opisy z głosami przyrody, na przykład L. Staffa o tym, że morze śpiewa, szepce i szeleści, gwarzy, słucha, czy Thomasa S. Eliota, który opisuje morze w kontekście zjawisk akustyczno-semantycznych, takich jak skomlenie, wycie, łomot, gwizd, milczenia mgły, bicia dzwonu itd. Autor przypomina, że romantycy i symboliści podkreślali muzyczność innych obiektów przyrody: kamieni, gór, wodnych strumieni, burzy, deszczu, powietrza, wiatru, a także drzew, kwiatów czy

<sup>23</sup> J. Jusiak, op. cit., s. 220.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 221.

zwierząt, pszczoł, żab, świerszczy, ptaków itd. Dość dobrze zidentyfikowane są „śpiewy” i „zawołania” zwierząt, np. wilków, jeleni, dzików, które pełnią funkcje komunikacyjne w stadzie, grupie czy klanie, ale realizowane są jako zaprogramowane genetycznie wzory instynktu, a nie myśli, jak u człowieka, nawet jeżeli wpisuje się w nie funkcje „estetyczne”, reakcje „bezinteresowne” czy „praktyczne”.

Cała mitologia biologiczna, literacka albo etologiczna „śpiewu” słowika, kukułki, sowy, całego świata zwierząt i roślin ma pokazać prefigurację ewolucyjną ludzkiego głosu i śpiewu, który pierwotnie także pełnił rolę komunikacji bezpośredniej w społeczeństwach pierwotnych, a teraz znamy ją w „wyższej formie” intencjonalnych wykonań, rzekomo bezinteresownych. Tymczasem tego typu akustyczne wytwory służą jako narzędzia lub sposoby zakreszania granicy, przestrzeni, albo własności terytorialnej, zabawie, erotyce i na najwyższym poziomie duchowym, czyli bezinteresownym wzruszeniom (jakie one są bezinteresowne?) wyższej klasy ludzi kulturalnych, bytów anielskich i boskich. Ale takie myślenie mógł z dobrodziejstwem swojego kompozytorskiego inwentarza promować z wiarą w siebie i w swoje myśli chyba tylko O. Messiaen.

Obok muzycznych, a w zasadzie akustycznych źródeł, które znajdują się w tym, co żywe i żyjące, Jusiak analizuje także „głosy instrumentów”, które może trzeba byłoby czytać kontrastywnie, czyli np. jako „instrumenty głosów”. Chodzi tu o rozszerzenie katalogu animacji dźwiękowej, z nagrań elektronicznych, z taśmy magnetofonowej, aparaturowych, technicznych lub o rozszerzanie palety brzmieniowej tradycyjnych instrumentów – np. o fortepian preparowany czy wykorzystanie fragmentów instrumentów poza dotychczasowymi sposobami dotykania klawiatury lub otworów fonicznych, poprzez pukanie, pocieranie itp. Pewną nowością było też inne pojmowanie tego, co naturalne (symbolizm, transcendentyzm, abstrakcjonizm), na przykład w ujęciu Weberna, Messiaena, Bouleza czy Ives’a.

Autor cytuje zdanie św. Augustyna, że „duszy miła jest właśnie równość rytmów na przestrzeni czasu”<sup>25</sup> i zaraz potem zdanie, któremu się dziwi, że „kto posiada na racjonalnej teorii opartą i odpowiadającą muzyce zdolność sądzenia o melodiach i rytmach, o rodzajach śpiewów i o wierszach poetów”<sup>26</sup>, cytowane za W. Tatarkiewiczem. Niestety, traktat Boecjusza nie jest nadal w całości przetłumaczony na język polski, jest napisany częściowo po grecku i łacinie. Polska muzykologia jakoś nie wstydzi się tego braku, dzięki czemu na zasadzie kompensacji na znaczeniu zyskuje tekst św. Augustyna, co zamazuje hierarchię muzykologicznych idei i interpretacji historycznych i teoretycznych.

<sup>25</sup> Św. Augustyn, *De musica*, VI 10,28.

<sup>26</sup> Boecjusz, *De institutione musica*, I 34.

Następnie pojawia się w studiach Jusiaka motyw duszy muzyki i muzyki duszy (Platon, Leibniz), głosu (Arystoteles, Schopenhauer), melodii (Helmholtz, Wagner, Skriabin), dźwięku (Patkowski, Debussy, Messiaen, Bartok, Stockausen, Hegel, Mache, Ives, Emerson, Thoreau, bracia Cowell, czy wreszcie Heraklit). Jednak najważniejsze dla całej pracy Jusiaka wydaje się być reistyczna sentencja Henry'ego i Sidneya Cowell. Autorzy ci uważają, że abstrakcyjne struktury muzyczne można opisywać na podobieństwo konkretnych zdarzeń. Ich zdaniem Ives tworzy rodzaj muzyki programowej, gdzie przepływ związków muzycznych wywodzi się z wzorców aktywności. „Muzyka nie zapisuje rzeczy, ale sposób, w jaki rzeczy się wydarzają. Zdarzenia nie przesuwają się przed nami samotnie, w izolacji, ale niosą z sobą wspomnienia i zapowiedzi, zderzając się i ścierając także z innymi zdarzeniami”<sup>27</sup>. Jusiak przechodzi zaraz do Heraklita i Hegla, a od nich do utworów Ives'a, w których odnajduje „asocjacyjnie dobrane dźwięki” i różne postacie ruchu: zbliżanie się i oddalanie, splatanie i krzyżowanie, pochod i pęd, przypadkowe nakładanie się na siebie różnych procesów dźwiękowych itd.<sup>28</sup>.

Jusiak w odniesieniu do muzyki Ch. Ives'a znajduje takie określenia, jak: osobliwość, zdarzenie ekstremalne, wykraczanie poza zasięg zmysłów czegoś, co jest dane pierwotnie w doświadczeniu słuchowym, przechodzenie procesów muzycznych w semantyczne i w duchowość. Na zakończenie tego fragmentu analizy pojawia się znów pytanie: czy muzyka jest językiem? A dalej problemy znakowości dźwięków, rola interwałów, mimetyki, funkcjonalności, ekspresji, autonomii estetycznej, emocji, logiki muzycznej Johanna Nikolausa Forkela, który pisał:

Język to szata myśli, podobnie jak melodia jest szatą harmonii. Z tego względu można harmonię nazwać logiką muzyczną, bowiem pozostaje ona w takim mniej więcej stosunku do melodii, jak w dziedzinie języka logika do słownego wyrazu; mianowicie uzasadnia ona i określa zdanie melodyczne, dzięki czemu może się wydać uczuciu najprawdziwszą prawdą<sup>29</sup>.

Zagadnienie logiki muzycznej wydaje mi się niedorozwinięte w dawnych i współczesnych analizach muzykologicznych i muzycznych, podobnie zagadnienie syntaktyki, przez co wzrasta niepomierne rola narracji zastępczej, rozbudowywanej przez takie niby kategorie, jak „estetyczny wyraz”, „emocjonalny odbiór” czy „psychiczne reagowanie”, a nawet „emocjonalny język” czy „muzyka do myślenia” itp.

<sup>27</sup> Por. H. i S. Cowell, *Ives*, Kraków 1982, s. 12.

<sup>28</sup> Por. J. Jusiak, op. cit., s. 250.

<sup>29</sup> N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig 1788, t. 1, s. 24. Cyt za: C. Dalhaus, *Logika muzyczna i językowy charakter muzyki*, w: idem, *Idea muzyki*, s. 114.

Wątek analizy syntaktycznej muzyki i w muzyce wydaje mi się ukryty w całym dziele Jusiaka, ale tak jest w całej narracji muzykologicznej i filozoficzno-muzycznej w Polsce i zagranicą. Nie likwiduje tego braku ujęcie twórczości muzycznej poprzez jej „kompleksowy charakter”, nie ma też dokładnej analizy tego „kompleksu”.

Aby nie być gołosłownym, przytoczę jednak przynajmniej zagadnienia, które mogłyby lepiej rozświetlić niektóre wątpliwości autora, które znajdują w traktacie Boecjusza *De institutione musica*<sup>30</sup>. Czytamy tam w rozdziale I, że: „Muzyka jest z natury związana z istotą ludzką, lecz potrafi zarówno uszlachetniać, jak i psuć obyczaje”<sup>31</sup>. Dalej Boecjusz wyróżnił głos syneksezeiczny (związany lub kontynualny), pośpieszny, wykorzystywany podczas mówienia np. w czasie wykładu i głos diastematikeiczny (interwałowy), unoszący się, powodowany śpiewem (rodz. XII).

Myślę, że czasem recenzent może zrobić intelektualny prezent autorowi recenzowanego dzieła. Zacytuję więc fragment myśli Boecjusza z rozdziału XIV *O sposobie słuchania*:

Teraz chcemy objaśnić, jaki jest sposób słuchania. W odniesieniu do głosów zachodzi takie samo zjawisko, jak wtedy, kiedy idzie na dno bagna lub innej spokojnej wody, kamień rzucony z daleka. Zbiera on początkowo fale w małe kółko, następnie rozprasza masy fal w większe, rozszerza fale nieregularnymi ruchami, aż stopniowo się uspokaja, podczas gdy fale rozchodzą się coraz większymi i dalszymi kręgami. Jeżeli istnieje coś, co przeciwstawia się rosnącym falom, to taki ruch po osiągnięciu środka, wraca natychmiast do miejsca, z którego wyszedł. Jeżeli więc w taki sam sposób, uderzenie powietrza wytworzyło dźwięk, to napędza on drugie uderzenie i w ten sposób porusza okrągły pęd powietrza. Dźwięk zostaje wtedy rozłożony i jednocześnie dociera do słuchu wszystkich słuchających. Kto stoi w dalszej odległości, temu głos wydaje się słabszy, bowiem dociera do niego mniejsza fala uderzanego powietrza<sup>32</sup>

Jest to niemal fenomenologiczny opis rodzenia się dźwięku, nawiązującego do opisu Arystotelesa<sup>33</sup> na temat oddechu, który rozprzestrzenia dźwięk zgodnie z ruchem powietrza. Rozdział XXXIV *Kim jest muzyk* kończy I księgę *De institutione musica*. Boecjusz pisze:

---

<sup>30</sup> Por. Boecjusz, *De institutione musica libri quinque*, w: *Patrologiae cursus completus*, Series Latina, accurante J.P. Migne, t. 63, Parisii 1860. Polski przekład I księgi: Boecjusz, *De institutione musica*, przeł. D. Burakowski, Nowa Wieś 2008.

<sup>31</sup> Boecjusz, *De institutione musica*, op. cit., s. 177.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 196

<sup>33</sup> Por. Arystoteles, *O głosach*, w: *Pisma różne*, tłum. L. Regner, Warszawa 1978, 800 a.

Musimy rozważyć to, że sztuka i cała nauka o niej, zajmuje oczywiście godniejsze miejsce, niż jej osiągnięcia praktyczne, wykonywane wysiłkiem i ręką artysty. Jest bowiem dużo ważniejsze i bardziej szczytne wiedzieć to, co robi każdy praktyczny artysta, niż czynić to samemu. Czysto fizyczne wykonywanie jakiegoś dzieła, przypomina jakby usługującego niewolnika, natomiast rozum, rozkazuje jak władca i jeżeli ręka nie będzie czynić tego, co on nakazuje, to wszystko będzie daremne. O ileż doskonalsza jest znajomość muzyki oparta na poznaniu zasad, niż na pracy wykonawcy i działaniu!<sup>34</sup>

Wiele problemów, które formułuje, odkrywa i interpretuje Jusiak, ma swoje źródła nie tylko u Pitagorasa, Platona, Arystotelesa czy św. Augustyna, co pokazuje autor studium, ale właśnie u Boecjusza, który wyróżnia „artystów fizycznych” obok „artystów właściwych”. Jedni muzycy zajmują się grą na instrumentach, nie posiadli wnikliwego wglądu w naukę o muzyce (np. cytryści czy organiści), drudzy komponują pieśni jako kompozytorzy, bardziej wykorzystując „naturalny instynkt” niż badania naukowe. Trzecia grupa muzyków zajmuje się oceną osiągnięć instrumentalnych i kompozycji pieśni, analizując i oceniając rytm, melodie i całą kompozycję: „Ta klasa, jako jedyna przynależy właściwie do muzyki, bowiem całkowicie zajmuje się badaniem naukowym”<sup>35</sup>.

I tak niestety jest do dziś. Na współczesnych polskich uczelniach muzycznych teoria muzyki jest połączona z kompozycją w jedną „specjalność”. Próba wyodrębnienia przed kilku laty Instytutu Nauk o Muzyce (np. na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina) nie powiodła się. Została w tym roku zlikwidowana możliwość pisania doktoratów naukowych z muzyki. Uznano głosami dyrygentów, kompozytorów i teoretyków, że wystarczą doktoraty artystyczne, sprawdzając tym samym nauki o muzyce do poziomu refleksji o samych sobie i o własnych dziełach – „artystów fizycznych”. Sytuacja wróciła do sytuacji z V wieku n.e.

Boecjusz na koniec stwierdza: „Muzykiem jest przeto ten, kto posiada umiejętności zgodnie z badaniami naukowymi i zasadami muzyki; o rodzaju dźwięku i rytmie, o skalach i ich mieszaniu, o kompozycji pieśni, krótko mówiąc, oceny tego wszystkiego, co będziemy później rozwijać”<sup>36</sup>. Szkoda, że trop boecjański jest słabo obecny w znakomitym dziele Jusiaka, również cały trop pitagorejskiej ontologii, która jest nadal aktualna, ale mało obecna w polskiej filozofii muzyki. Podobnie jak trop funkcjonalny, który najlepiej przedstawiła K. Danecka-Szopowa w swo-

---

<sup>34</sup> Boecjusz, *De institutione musica*, op. cit., s. 217.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 218.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 218.

jej krótkiej, ale podstawowej dla erudycji muzycznej książki *Od muzyki do etyki*<sup>37</sup>. Szkoda, że nie znajdują tej poezji w bibliografii autora.

Jak napisał Jusiak, celem jego pracy jest rewizja konceptualna i pojęciowa wielu mocno osadzonych w tradycji muzykologicznej i estetycznej poglądów i przesądów. Stawia pytania o sposób istnienia muzyki, dzieła muzycznego, wykonanie utworu muzycznego, jego strukturę dźwiękową, związki zdarzeń dźwiękowych i muzycznych, naturalne uwarunkowania i konteksty kulturowe twórczości i działalności muzyczne, jego związki ze światem fizycznym, z ludzką świadomością. W analizowanym krytycznie polu wiedzy o muzyce występuje wiele niezgodności z faktami, jak również antynomii. Ich owocem są liczne pseudodefinicje muzyki. Jusiak świetnie je analizuje, wprowadzając doń pewną świeżość. Jego rewizje pod względem koncepcyjnym są ciekawe i inspirujące, choć mogą irytować znawców przedmiotu, którzy wcześniej tych sprzeczności nie zauważyli.

Choć kontekst stawania się muzyki jest niewyraźny w słowach, nie ma charakteru językowego, a muzyka to sztuka asemantyczna, ale na swój sposób znacząca, niesprowadzalna do samej ekspresji, to jednak zawiera przekaz pewnych treści. Autor analizuje i opisuje konglomeraty czynników twórczości muzycznej, metody „konkluzywnego opisu”, odwołującego się do wypowiedzi, przekonań i praktyk samych artystów – kompozytorów, wykonawców muzyki dawnej nowej i jazzowej. Jusiak rzetelnie ukazuje, że element heurystyczny pojawia się we wszystkich etapach formowania muzycznych treści, które mają charakter quasi-językowy. Jest przekonany, że specyfikę dzieła muzycznego trzeba analizować w kategoriach myślenia kontekstualnego, co czyni w sposób brawurowy. Dla filozofów interesująca jest zastosowana tu metoda analityczna, dla muzyków metoda asocjacionistyczna, obie zaś wykorzystane zostały w odpowiednich proporcjach. Muzyka, która w naturze brzmi lub milczy, w tym tekście znajduje swoje pojęcia w wielu wymiarach filozoficznej myśli.

Tadeusz Kobierzycki

---

<sup>37</sup> Zob. K. Danecka-Szopowa, *Od muzyki do etyki. Muzykalność człowieka i muzykalność świata*, Warszawa 2000.