
ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XXXI/XXXII

SECTIO I

2006/2007

Wydział Filozofii i Socjologii UMCS

RAFAŁ CHYŻYŃSKI

Professor Andrzej Nowicki – muzykolog

Professor Andrzej Nowicki – a musicologist

Celem artykułu jest próba systematyzacji poglądów Andrzeja Rusława Nowickiego na muzykę, wykazanie jej roli w systemie otwartym oraz pokazanie, na czym polega jej inspirująca rola dla pozostałych dyscyplin humanistycznych.

W 1976 roku rozpoczyna on swoje badania nad muzyką. Składają się na to trzy artykuły: *Muzyka i filozofia z punktu widzenia przekształcalności dzieł*, *Poezja i muzyka bez mitów i magii, czyli o rozpoznawaniu religii w poezji i w muzyce*, *Vanini w muzyce J. M. Hauera*.

1. NAJWAŻNIEJSZE POJĘCIA FILOZOFII MUZYKI NOWICKIEGO

Na pierwszym planie Nowicki stawia integrację różnych dyscyplin muzykologicznych, starając się budować adekwatną teorię kultury. Mówiąc o adekwatnej teorii, mamy na myśli taką, w obrębie której wyróżnić będziemy mogli kategorię spotkania. Odślaniając fundament filozoficzny, jaki posiada muzyka, należy uzmysłowić sobie kilka podstawowych twierdzeń, które rządzą systemem filozofii muzyki.

Fundamentem jest spotkanie zachodzące między podmiotami. Każdy podmiot posiada określoną aktywność, jest ona mocno zróżnicowana. W tej aktywności dochodzi do aktu autokreacji. Najważniejsze pojęcia, z jakimi mamy tu do czynienia, to: **spotkanie, autokreacja, eksterioryzacja, ergantropia, interioryzacja, fragmentaryzacja, wielocząstkowość, integracja, dezintegracja, współtwórczość.**

Cechą spotkania jest to, że jego wynikiem jest wytworzenie przedmiotu spotkania, jak również czasu, przestrzeni. W spotkaniach muzycznych przedmiotem, który się pojawia, jest muzyka. W każdej aktywności można wyróżnić trzy podstawowe części (czynność, podmiot i wytwór). Podmiot w czynności stwarza sam siebie, rezultatem tego jest wytwór, rzecz.

Teoria spotkań jest połączona z **ergantropią** – obecnością podmiotu w przedmiotach, lub **melantropią** – obecnością podmiotu w dziele muzycznym. Co należy do obszaru spotkań muzycznych? Obszarem spotkań są dzieła muzyczne, najważniejsze jest wykrycie wszystkich form muzycznej obecności (muzycznych) podmiotów w (muzycznych) przedmiotach – rzeczach.

Stając się w spotkaniu podmiotem określonej aktywności – nadaje mu charakter osobowy, umieszczając w spotkaniu części własnej osobowości. Na tym polega uczłowiczenie czasoprzestrzeni. Stając się w spotkaniu przedmiotem określonej czynności twórczej, podmiot wytwarza nowe przedmioty i umieszcza w nich części własnej osobowości. Wytwory jego stają się podmiotami uczłowiczonymi. Można w nich wykryć obecność podmiotu. System filozofii muzyki jest spotkaniem, które wytwarza podmiot filozofii.

Muzyka jest przedmiotem do słuchania, tworzenia, odbierania i dyskusowania. Rzecz sama w sobie przekształcana jest w przedmiot słuchany w trakcie czynności zwanej słuchaniem. Podobnie jak czynność patrzenia przekształca ją w przedmiot widziany itd. Wytwarzanie jest czynnością szczególnego rodzaju. Różni się ona w sposób istotny od pozostałych. Pytanie jest takie: czy muzyka należy do klasy rzeczy?

2. KATEGORIA ONTYCZNA CZY PRAKTYCZNA – MUZYKA JAKO PODMIOT?

Wszelkie odniesienie się do rzeczy samej w sobie, czy poprzez myślenie, czy tworzenie, podziwianie, tworzy z niej byt relacyjny. Dlatego rzecz wytworzona jest przedmiotem uwikłanym w relacje. Relacje zachodzące między podmiotem a przedmiotem uczłowiczają go. Rozważania o muzyce powinny najpierw zawierać rozważania na temat podmiotu. Każdy podmiot jest **podmiotem określonej czynności**, poza tą czynnością przyjmuje inny – przedmiotowy sposób uczestniczenia w świecie. Słowo podmiot nie posiada żadnej konkretnej treści. Relatywizacja podmiotu do podmiotowej aktywności jest konsekwencją prymatu filozofii praktycznej nad teoretyczną w obrębie zagadnień związanych z kulturą i człowiekiem jako jej uczestnikiem i twórcą.

Dlatego badanie podmiotu winno opierać się na badaniu jego czynności kulturowych, czynności wytwarzania. Każdy byt ma zdolność autokreacji – natura wytwarza naturę, człowiek (podmiot) wytwarza kulturę. Wytwarzając, wytwarzamy samych siebie. Każda twórczość jest szczególnym rodzajem autokreacji. W samym bycie jest rozdzielenie, powiada Nowicki. W procesie autokreacji – zawsze jest wytwarzający i przedmiot wytwarzany.

3. TEORIA A PRAKTYKA W TWORZENIU PORTRETÓW

Ogromny zakres dyscyplin teoretycznych ma odwoływać nas do czegoś, co nazwiemy wyobraźnią względem bodźców pozamuzycznych – fantazją muzyczną. „Przez wyobraźnię muzyczną rozumiemy specyficzny sposób odpowiadania twórczością muzyczną na bodźce pozamuzyczne, natomiast dla tworzenia muzyki obywatelującego się bez bodźców pozamuzycznych zarezerwowałem termin: fantazja muzyczna.”¹

Do najważniejszych i najbardziej interesujących bodźców pozamuzycznych należą słowa, do których kompozytor ma skomponować muzykę. Nie powinno się przy tym wykluczać możliwości reakcji na tekst jako całość. Przekształcanie notacji muzycznej w samoistny byt wywołujący autentyczne reakcje emocjonalne nie ma wiele wspólnego z próbą teoretycznego odzwierciedlenia, jakie pojawia się w lapidarnych definicjach encyklopedycznych na temat wykonawstwa muzycznego.

Prócz zdolności posługiwania się instrumentem istotna jest teoria muzyki – łączenie muzyki z innymi dyscyplinami zajmującymi się kulturą (np. filozofią, historią sztuki itp.). To składa się na: partyturę, jej interpretację, na ogół rozważań dotyczących emocjonalności i strony intelektualnej, na sumę doświadczeń muzycznych przed pracą nad danym utworem, na stosunek artysty do utworu. Efektem tego jest artystyczna fizyczność, której funkcją jest inkontrolologia, czyli spotkanie podmiotów w muzyce, w dziele muzycznym.

„Proces powstawania osobowości twórczej – jej rozwoju, przekształceń, dojrzewania, dochodzenia do głębokiego sensu arcyzmu i umiejętności odczytywania różnorodnych treści zawartych w muzyce – jest rozłożony w przebiegu czasowym aktywności artystycznej muzyka wykonawcy i kumuluje się w całokształcie dorobku pracy artystycznej, wchłaniając doświadczenia z pozaartystycznych dziedzin życia”².

Funkcją genialnego kompozytora jest wczucie się w miotające emocjami stany bohaterów, o których były tworzone dzieła muzyczne. Chęć wydobycia motywu muzycznego z głębokich stanów emocjonalnych nie wpływa na emocjonalną kondycję

¹ A. Nowicki, *Wierzenia religijne w wyobraźni muzycznej Mozarta. Muzyczne portrety bóstw i świeckie personifikacje wartości*, „Euhemer”, 1987, 83.

² A. Jeremus, „*Filozofia*” przekazu dzieła muzycznego w świetle odczuć artysty odtwórcy i odbiorcy, [w:] *Filozofia muzyki*, Kraków 2003, s. 225.

artysty. Dobrym portretem muzycznym nie jest ten, który spełnia nasze oczekiwania, ponieważ zadaniem muzyki nie jest odtwarzanie informacji, lecz jej przetwarzanie i wzbogacanie o nowe środki wyrazu. Portretowana postać winna wyłowić nowe, nieznane dotąd cechy. Przykładem mogą być interpretacje, w których portretowanie Mefista zostaje dokonane w postaci kobiecego głosu. Kompozytor tworzący postać diabła powinien być nie tylko muzykiem, ale również filozofem, który:

„Środkami muzycznymi powiększa naszą wiedzę o rzeczywistości, odstawiając to, co może się kryć pod postacią urojonej istoty, nie w świecie nadprzyrodzonym, którego nie ma – ale w świecie naszych marzeń, obaw, lęków, tęsknot i nadziei.”³

4. FENOMEN ROZTOPIENIA RELIGII W POEZJI I MUZYCE

Jest on dobrze opracowany w systemie otwartym. Problem integracji różnych dyscyplin muzykologicznych postawiony w obszarze integralności kultury wykorzystuje w pełni **inkontrolność** jako narzędzie. Dochodzi tam do spotkań na różnych piętrach: muzycznym, religijnym i poetycznym.

„Kultura i życie społeczne stanowią pewną całość i w związku z tym nie można uprawiać historii literatury, historii sztuki czy historii filozofii bez pewnego minimum rzetelnej wiedzy z zakresu religioznawstwa.”⁴

Współczesny rozwój badań religioznawczych jest na tyle złożony, że można mówić o walce pomiędzy poszczególnymi szkołami. Niektóre szkoły religioznawcze są służebnicami teologii. Sprawa integracji teorii religioznawczych ma głębokie uzasadnienie dla badaczy umiejących odseparować swobodną refleksję pojawiającą się w literaturze przedmiotu od rzetelnej refleksji badawczej. Za przedstawicieli refleksji swobodnej Nowicki uważa Carla Gustawa Junga oraz Mirceę Eliadego. Źródłem dezinformacji, które wprowadzają, jest:

- jednostkowe ujmowanie religii jako podmiotu, a muzyki i poezji jako przedmiotu, które podlegają jej oddziaływaniu;
- doszukiwaniu się wpływu religii na muzykę i poezję nawet tam, gdzie jej nie ma;
- brak wiedzy o tym, że religia może być wchłonięta w kulturę świecką i ulec w niej całkowitemu roztopieniu.

Do tego trzeciego należy fenomen roztopienia religii w poezji. Naturalnie każdy utwór poetycki jest wielowarstwowy.

„Jedna warstwa utworu poetyckiego stanowi o jego muzyczności. [...] Dźwiękowe tworzywo poezji sprawia, że zestawiając ze sobą „znaczenia” słów poeta (nawet, jeśli nie czyni tego w sposób świadomy) zestawia ze sobą różne dźwięki, które w rezultacie zawsze tworzą ze sobą jakąś muzykę. Ta stała obecność muzyki w utworach

³ *Ibid.*, s. 92.

⁴ A. Nowicki, *O potrzebie badań religioznawczych w Polsce*, „Euhemer”, 1957, nr 1 s. 3–8.

poetyckich wszystkich poetów [...] sprawia, że rozważania nad poezją warto poprze-
dzic rozważaniami nad muzyką [...] ze zwróceniem szczególnej uwagi na sposoby
roztapiania religii w muzyce”⁵ – twierdzi Nowicki.

5. WIELOWARSTWOWOŚĆ

Nowicki uważa – wbrew Ingardenowi – że dzieło muzyczne traktowane jest jako
dzieło wielowarstwowe. Warstwowość dzieła gwarantuje wymienialność każdej
warstwy na inną. Komponowanie to dodawanie kolejnych warstw.

Pierwsza warstwa stanowi melodię, układ dźwięków o oznaczonej wysokości.
Kiedyś uważano, że melodie dzielą się na religijne i świeckie. Można natomiast za-
ryzykować twierdzenie, że w muzyce współczesnej spotykamy wiele utworów bez
melodii, niektórzy spośród kompozytorów nie zaznaczają wysokości dźwięków,
uważając inne parametry za bardziej istotne od samej melodii, a przede wszystkim
rytm, bez którego żadna muzyka nie mogłaby istnieć.

Drugim kryterium jest tonacja. Dla większości słuchaczy sprawa tonacji jest rze-
czą obojętną. Muzyka współczesna ma charakter posttonalny.

„To znaczy odrzuca ośrodek centralizujący, który występował w systemie dur-
moll bądź w postaci toniki, bądź też w postaci osi tonalnej, przyjmując zasadę rów-
norzędności dźwięków w utworze. Dziś podział na tonacje religijne i tonacje świec-
kie musi wydawać się niedorzeczny.”⁶

Za trzecią warstwę uznajemy tempo wykonania utworu. Szukając znaczących
różnic między muzyką religijną a świecką, można zaryzykować twierdzenie, że *mo-
derato* albo *andante maestro* ma charakter bardziej religijny od *allegro con brio*⁷.
Czwartą warstwę można określić jako dynamikę utworu. Jest to współcześnie jedna
z centralnych warstw. Regulowanie głośności zmienia dynamikę utworu, nie wystę-
puje też żadna znacząca różnica w muzyce religijnej i świeckiej, jeśli chodzi o tę war-
stwę. Warstwa piąta to rytmika utworu muzycznego. W tej kwestii panuje ogromna
różnorodność, nawet w samej muzyce religijnej: *Salve Regina* komponowana na 3/2
lub 4/4, *Agnus Dei* na 3/2 i 3/4 itd. Za szóstą warstwę należy uznać akordykę, czyli
powiązanie wertykalne między dźwiękami.

„We współczesnej muzyce nie ma żadnych wyróżnionych typów powiązań, a na-
wet zamiast dawnych oktaw, kwint, tercji i sekst wyraźnie preferowane są dysonanse
i klastery”⁸ – pisze Andrzej Nowicki. Nie widać wyraźnych różnic między muzyką
świecką a religijną, jeśli chodzi o akordykę.

⁵ A. Nowicki, *Poezja i muzyka bez mitów i magii, czyli o roztapianiu religii w poezji w muzyce*,
„Euhemer”, 1976, nr 3, s. 5.

⁶ *Ibid.*, s. 7.

⁷ Por. *ibid.*, s. 7.

⁸ *Ibid.*, s. 7.

6. STOSUNEK KOMPOZYTORÓW DO TEKSTU I TREŚCI

Hauer sformułował zasadę dodekafonii. Odrzuca ona centralny ośrodek struktury melicznej, domagając się równouprawnienia dwunastu dźwięków w każdym utworze. Sam skapotał około tysiąca utworów dwunastotonowych. Muzyka przez niego komponowana jest często niezrozumiała. Utwór *Vanini* (wiersz) został napisany 179 lat po śmierci Vaniniego, a wydrukowany 93 lata później, na muzykę czekał 116 lat.

Bliźniaczym wierszem jest wiersz Holderlina o Empedoklesie. W obu jest mowa o śmierci w płomieniach. Empedoklesa przyjmuje do swego serca ziemia, Vaniniego – natura. Napotykamy w treściach utworów „święte niebo”, „święte światło”, „świętą otchłań”. Honderlin, pisząc o Empedoklesie, nie czuł potrzeby zapoznania się z jego filozofią. Hauer potraktował twórczość Honderlina jako inspirującą go. Za cel życia postawił sobie komponowanie muzyki do twórczości poetyckiej Honderlina.

Należy zauważyć, że stosunek kompozytorów do tekstu poetyckiego bywa swobodny. Wprowadzając poprawki, Hauer zaburza sylabiczną strukturę wiersza Honderlina (ze 123 sylab na 125).

„Zaburzenie trójsylabiczności zwrotek nie wyrządziło wierszowi żadnej szkody, stanowiąc przekonywujący dowód na to, że graficzny układ wiersza Holderlina, w którym każdy wiersz ma określoną z góry liczbę sylab i rozpoczyna się od dużej litery, jest elementem nieistotnym i zakłócającym faktyczną, treściową strukturę wiersza.”⁹

Vanini Hauera zapisany jest na trzech, równoległych pięcioliniach. Jedna określa, jak należy śpiewać utwór, dwie pozostałe są wyznacznikiem, jak należy go grać na pianinie. Z obecnego punktu widzenia, a więc inkontrologii trojakiej ekspresji poezji, muzyki i filozofii, relacja między śpiewem a tekstem, na którym ten śpiew się wzoruje, jest dominująca. Mimo założeń teoretycznych *Vanini* jest utworem w wyraźnej tonacji e-moll. Transformacja wynikająca z tłumaczenia wiersza z niemieckiego na polski powinna spełniać następujące warunki: uznawać za podstawę przekładu utworu Hauera, przełożyć go w taki sposób, aby mógł być odśpiewany, dopasowując słowa polskie do muzyki Hauera (zachowanie 125 sylab), odrzucić podział na 12 wersów, dbać o to, żeby słowa emocjonalnie ważne miały swoje odpowiedniki, dbać zarówno o zachowanie sensu, jak i walorów dźwiękowych w przekładzie. Dbać również o wierność względem samego Vaniniego (a nie Holderlina czy Hauera).

Często w trakcie tłumaczeń starano się dochować wierności graficznej tekstu. Nowicki określa właściwy przekład następująco:

„Przystępując do przekładu, przyjąłem założenie, że nie wszystko w tym wierszu jest jednakowo ważne i dlatego należy rozpocząć od wyodrębnienia w nim tego, co najważniejsze, a więc tych słów, które są czynnikami konstytuującymi wiersz albo

⁹ A. Nowicki, *Vanini w muzyce J. M. Hauera*, s. 8.

– mówiąc metaforycznie – są magnesami przyciągającymi słowa, potrzebne do wypełnienia ram wiersza”¹⁰.

Dlatego do przekładu należy podchodzić od „środku”, starając się o to, żeby to, co najistotniejsze, jak mawia Nowicki – ośrodki krystalizacji – zostało przełożone najtrafniej. Najistotniejsze centra w wierszu Honderlina to Vanini i Natura. W roku 1985 Nowicki pisze tekst *Muzyka jako pejzaż nadziei. Ernest Bloch*. Odwołuje się w nim do dwóch książek: *Filozofia muzyki* oraz *Przekraczanie i najbogatszy pod względem intensywności świat człowieka w muzyce*. Pisząc „o muzyce”, Bloch nie chce pisać na temat muzyki, chce raczej pisać do muzyki:

„Przeżywać razem z nią tkwiącą w niej treść i przechodząc przez nią na wskroś, wychodzić poza nią w kierunku tego, czego jeszcze nie ma. [...] Treścią muzyki jest najbogatszy pod względem intensywności świat człowieka, a więc inny świat, nie ten, w którym żyjemy”¹¹.

Ontologia Blocha różni się w zasadniczy sposób od tego, co było wcześniej. Otwiera obszary tego, czego jeszcze nie ma. Tworzy coś na wzór ontologii potencjalności.

8. PODMIOT MUZYCZNY W KULTURZE

W odniesieniu do kultury człowiek sam siebie stwarza. Muzyka jako wytwór kultury nie jest wyłącznie sumą przedmiotów. Muzyka jest podmiotem. Stwarza ona samą siebie, stwarzając przedmioty. Muzyka to spotkanie, wspólnota przedmiotów.

Nie ma jednej czynności muzycznej, która jednoznacznie wskazywałaby na jednokształtny podmiot muzyczny i jednoznaczny zbiór przedmiotów muzycznych, stąd możemy mówić o wielu czynnościach muzycznych. Zazwyczaj wyróżnia się trzy: komponowanie, wykonywanie i słuchanie. Dlatego podmioty muzyczne składają się z trzech rodzajów: kompozytorów, wykonawców i słuchaczy. A muzykę traktuje się jako przekaz od kompozytora do słuchacza, poprzez wykonawcę.

W rzeczywistości podmiotów takich jest znacznie więcej. Składają się na nie osoby wytwarzające instrumenty muzyczne, budujące sale koncertowe, gmachy operowe, pracujące nad technologiami zapisu muzyki i dźwięku, piszą teksty będące źródłem inspiracji dla kompozytorów, badają muzykę, uczą ją jej. Również ci, którzy eksperymentują nad nowymi formami w muzyce, wykorzystują muzykę do innych rodzajów twórczości (film), utrwalają muzykę na płytach, wytwarzają systemy rozpowszechniania muzyki (festiwale, koncerty), jak i wiele innych.

W trójczłonowym schemacie ujawnia się hierarchiczność elementów podmiotowych uczestniczących w muzyce. Najwartościowszy w tej perspektywie jest kompozytor, wykonawca pełni służebną funkcję, odbiorca jest w zasadzie bierny i mogłoby

¹⁰ *Ibid.*, s. 11.

¹¹ A. Nowicki, *Muzyka jako pejzaż nadziei. Ernest Bloch*, „Ruch muzyczny, XXIX, nr 1, s. 17.

go nie być. Z punktu widzenia ontologii muzyki sytuacja przedstawia się inaczej. Tutaj o realnym istnieniu muzyki decyduje słuchacz. Żaden genialny kompozytor czy wykonawca nie są w stanie sprawić, że muzyka istnieje. Do tego potrzebny jest słuchacz, odbiorca. Staje się on wytwórcą muzyki, dzięki niemu wrażenia słuchowe przekształcane są w wyobrażenia muzyczne. Argumentacji tej nie można podważyć stwierdzeniem, że kompozytor tworzy utwór dla samego siebie. Proces taki wówczas jest złożony, uczestniczy w nim zarówno podmiot nadawca, jak i odbiorca przekazu, tylko zawarci są w jednej fizycznej osobie.

Założenie o jedności podmiotu wytwarza wiele złudzeń, upraszcza rzeczywistość do jednego aspektu, podczas gdy jest ona splotem wielu czynności. Nawet jeśli chodzi o sprawę samego instrumentu, to definicja nie określa jednoznacznie, o jaki przedmiot chodzi, a mówi jedynie, że za instrument muzyczny można uznać każde źródło zjawisk dźwiękowych, które może być wykorzystane w muzyce. Według tej klasyfikacji instrumentem jest ludzki głos, składający się z mechanizmu powietrznego (płuca oskrzela, tchawica), krtani z wiaźadłami głosowymi oraz przestrzeni rezonansowych (gardło, jama nosowa, usta). W tym wypadku śpiewak wytwarza muzykę z materiału będącego częścią jego istoty. Śpiew staje się realną częścią jego podmiotowości. To, czy mamy do czynienia z instrumentem, salą koncertową, zależy od roli, jaką ona pełni w procesie wytwarzania muzyki. W śpiewie akcie wprowadzony zostaje przez śpiewaka nauczyciel śpiewu, wzorce, jakie stawia sobie śpiewak, emocjonalny stosunek do partytury.

Czym jest wobec tego słuchanie śpiewu? Jest ono skomplikowanym splotem rozmaitych czynności. Słuchanie jest spotkaniem dwóch podmiotów: słuchającego i śpiewającego. Podmiotowość śpiewaka wyrażona w głosie zostaje odebrana jako słyszana przez osobę słuchającą. Stanu tego wcale nie zmienia słuchanie samego siebie.

„Wyobraźmy sobie, że słuchając siebie, patrzemy w lustro. Ulegamy wtedy podwójnemu złudzeniu. Po pierwsze lokujemy osobę śpiewającą w urojonej przestrzeni po drugiej stronie lustra, a po drugie myli się nam nasz obraz widziany z obrazem słyszonym. Jeżeli jesteśmy w wytwarzanym przez nas przedmiocie, to dla spotkania się z samym sobą jako podmiotem wytwarzającym muzykę należy patrzeć nie na zwykłe lustro, ale w to lustro, jakim jest wytworzona przez nas muzyka.”¹²

Obraz muzyki wytwarzanej przez wykonawcę może być uboższy, jeśli słuchacz słucha nieuważnie, jeśli traktuje muzykę jako tło towarzyszące innej, ważniejszej czynności. Jego masy apercypcyjne mogą być również ubogie z powodu z braku kultury muzycznej. Może też być bogatszy od muzyki wykonywanej, jeśli jest odbierany przez słuchacza o bogatych masach apercypcyjnych, a więc przez słuchacza, mającego obycie ze światem arcydzieł.

„Wiele z nich pamięta, potrafi słuchać uważnie, analizować i oceniać to, co słyszy (jeśli posiada dobre narzędzia do analizy i potrafi się nimi posługiwać), jeśli potrafi

¹² A. Nowicki, „Podmiot muzyki”, maszynopis, s. 12.

porównywać, zauważać związki wewnątrzmuzyczne oraz związki pomiędzy muzyką a rzeczywistością pozamuzyczną i jeśli w czasie słuchania muzyki rodzą się jakies własne jego myśli.”¹³

Można metaforycznie powiedzieć, że tak jak głosy ludzkie są zróżnicowane, tak i sposób odbioru jest zróżnicowany. Zróżnicowanie to wynika w pierwszym rzędzie z różnorodności budowy narządów słuchowych, z drugiej – z obycia w obcowaniu ze sztuką.

11. DZIEŁO MUZYCZNE

Względem samego sposobu uprawiania muzyki rzeczywiście ukształtowały się dwa podejścia. Przeddialektyczne głosi, że cenniejsze jest to, co wewnętrzne, nie sam proces tworzenia czy odtwarzania muzyki, lecz wiedza. Jest ona rozumiana w sposób szczególny. Często sprowadzał się do teoretyzowania o muzyce. Morawski pisze:

„Nie ten jest nazywany muzykiem, który ją uprawia wyłącznie rękami, lecz ten jest naprawdę muzykiem, kto o muzyce potrafi dyskutować.”¹⁴

Po etapie stawiającym na interioryzację podejścia do zagadnień związanych z muzyką następuje etap eksterioryzacji procesu twórczego. Dzieło muzyczne w myśl tego rozumiane jest jako rzecz materialna istniejąca w świecie. Dzieło rozumiane jako przedmiot – determinuje na 500 lat sposób uprawiania teorii muzyki.

Samo pojęcie dzieła muzycznego jako naczelnej kategorii muzykologii znajduje wiele stanowisk opozycyjnych. Muzyka rozumiana jako zbiór dzieł to definicja zarezerwowana dla kulaarów europejskich. Świadczą o tym następujące przesłanki:

- kultura muzyczna krajów pozaeuropejskich odbywa się poza kategorią dzieła muzycznego;
- muzyka jako *Opusmusik* (zbiór utworów jednego kompozytora) pojawiła się dopiero kilkaset lat temu;
- pojęcie dzieła odnosi się do muzyki artystycznej, nie obejmuje muzyki ludowej;
- w muzyce awangardowej pojęcie dzieła muzycznego w ogóle się nie pojawia.

Jaki związek pojęcia interioryzacji i eksterioryzacji zachodzi z filozofią muzyki Nowickiego? Pytanie: czym jest dzieło muzyczne? – i odpowiedź: 1) „jest czymś wewnętrznym, procesem świadomości przeżywanym indywidualnie” lub 2) „jest przedmiotem czasoprzestrzennym należącym do świata realnego”. Nowicki pisze:

„Z podziałem tym wiąże się ściśle nasz sposób rozumienia pojęcia eksterioryzacji. Prawdziwa twórczość polega, naszym zdaniem, właśnie na tym, że to, co pojawiło

¹³ *Ibid.*, s. 13.

¹⁴ J. Morawski, *Teoria muzyki w średniowieczu. Wybrane zagadnienia*. Warszawa 1979, s. 161.

się w świecie wewnętrznym, eksterioryzuje się w przedmioty materialne, istniejące realnie w świecie zewnętrznym”¹⁵.

Wytwarzanie konkretnych struktur muzycznych będących dziełami w tradycyjnym rozumieniu tego słowa może okazać się niewystarczające. Boris Porena skupia swoją uwagę na sytuacjach muzycznych. Jego zdaniem muzyka to nie przedmioty muzyczne, lecz układy relacji społecznych. Sytuację muzyczną tworzy dźwięk wraz z kontekstem społecznym, który wywołuje. Przechodzimy w ten sposób z uproszczonego schematu muzyki jako dzieła do muzyki jako zbiorowości podmiotów. Muzyka, w myśl tego, to przestrzeń możliwych spotkań jako zjawisko społeczne.

„Materialistyczno-dialektyczne pojmowanie muzyki jako zjawiska społecznego prowadzi więc prostą drogą do inkontrolicznej teorii działania muzycznego. Tym, co najważniejsze w muzyce nie jest więc ani to, co czysto wewnętrzne [...], ani sama eksterioryzacja, dzięki której twórcza myśl kompozytora staje się materialnym przedmiotem dźwiękowym (reistyczna wersja materializmu), ale spotkania między kompozytorem i słuchaczami wypełnione stworzoną przez niego muzyką.”¹⁶

Schleiermach z kolei dematerializuje dzieło muzyczne, ograniczając je do przeżyć wewnętrznych kompozytora. Tylko eksterioryzacja muzyki w przedmiocie materialnym tworzy z niego miejsce spotkań. W maszynopisie „Dzieła kompozytorów jako wytwory psychofizyczne” Nowicki omawia filozofię muzyki Kazimierza Twardowskiego. Twardowski, protoplasta szkoły lwowsko-warszawskiej, był uczniem Franza Brentano. Przeżywanie muzyki nie jest jego zdaniem sprawą wyłącznie słuchania: „potrzebny jest wysiłek intelektualny dokonujący integracji wrażeń słuchowych”¹⁷.

Twardowski stawia następujący problem: w jaki sposób muzyka w ogóle może wywołać w słuchaczu uczucia i jakie to są uczucia? Słuchanie muzyki jest przyjemnością, zauważa. Tej przyjemności towarzyszy zarazem różnorodność, jak i jednolitość.

W odczycie „O metodzie psychologii”¹⁸ Nowicki odróżnia doświadczenie muzyki od myślenia o muzyce i wyobrażeniu jej sobie.

„Osobliwością myślenia jest zaś to, że je możemy uprościć, zastępując długi szereg skojarzonych ze sobą wyobrażeń jakimś symbolem całego szeregu; na tej podstawie w myśleniu, mówieniu i pisanu o muzyce – kilka taktów lub tonów może zastępować cały utwór muzyczny.”¹⁹

Filozofowie wywodzący się z nurtu fenomenologicznego odróżniają czynności od wytworów. Jeśli przypadkowo potrąćmy strunę skrzypiec i wydobędzie się z nich dźwięk, wówczas powie Twardowski, że mamy do czynienia z fizycznym wytworem

¹⁵ *Ibid.*, s. 115.

¹⁶ *Ibid.*, s. 116.

¹⁷ A. Nowicki, „Filozofia muzyki. Dzieła kompozytorów jako wytwory psychofizyczne. Filozofia muzyki Kazimierza Twardowskiego”, maszynopis.

¹⁸ W odczycie „O metodzie psychologii” wygłoszonym 11.10.1909.

¹⁹ *Ibid.*, s. 5.

naszej czynności. W 1771 r. został odzwierciedlony porządek sfer niebieskich, uczynił to Mozart. Był to wyraz stworzenia muzycznych odpowiedników dla słów:

„Znajdujesz się w przeogromnej świątyni nieba. Czy nie poznasz go po tak wielkiej liczbie błyszczących wokół ciebie najjaśniejszych gwiazd [...]. Ten ukryty rozum, który godzi sprzeczności, nazywa się proporcją, porządkiem i normą. [...] Tę właśnie prawdę, tajemniczy płomień głębokiej mądrości, ukrył w swoich liczbach mędrzec Samos.”²⁰.

W *Śnie Scypiona* piętnastoletni Mozart porusza temat harmonii sfer, ukrytego rozumu proporcji porządku i normy. Jakie w tym miejscu pojawia się kryterium wartości dzieła? – pyta Nowicki. Można nazwać je mocą generatywną, mocą pobudzenia, inspiracji, zapłodniania innych twórców.

„Historię można porównać do oceanu. Zarówno poszczególne dzieła, jak i całe kultury zostaną pochłonięte przez burzliwe fale historii, zatopione w odmętach zapomnienia, ale niekiedy wody cofają się i wtedy z oceanu historii wynurzają się wyspy – górskie szczyty zatopionej przed wiekami Atlantydy.”²¹.

Można też spojrzeć inaczej: Mozart w inspiracji „nakarmił własnym światłem znalezione w oceanie gwiazdy [...] ujawnił moc muzykogenną wybranych antycznych tekstów.”²².

Wprowadzone powyżej narzędzie pojęciowe „muzykogenna moc tekstu” jest kategorią systemu Nowickiego. Od szesnastego wieku posługiwano się pojęciem fotogeniczności. Dlaczego – pyta Nowicki – nie posługujemy się pojęciem muzykogeniczności? Dlaczego nie można badać tekstów pod względem zróżnicowania mocy inspiracyjnej?

12. ETYKA MUZYKI

Na zakończenie przejdziemy do badań Nowickiego związanych z podmiotem muzyki i jej etycznymi konotacjami. Przedmiotowość w klasycznej filozofii wskazuje na relację. Stoimy przed zadaniem zdefiniowania „muzyki do”. Jest ona zatem przedmiotem do wytworzenia: do słuchania, do komponowania, do dyskusowania. Wykaz czynności związanych z muzyką jest niekompletny.

„[...] spośród czynności wytwarzanych [...] powinniśmy uznać ‘wytwarzanie’ za czynność szczególną różniącą się w sposób istotny od pozostałych [...] wydawać się może, że czynność przetwarzania zmienia istniejącą wcześniej rzecz w przedmiot słuchany i poznawany, natomiast czynność wytwarzania powołuje do życia rzecz, której przedmiotem nie była.”²³.

²⁰ A. Nowicki, *Antyk w muzyce Mozarta*, „Przegląd Humanistyczny”, 1985, s. 48.

²¹ *Ibid.*, s. 50.

²² *Ibid.*, s. 50

²³ A. Nowicki, „Przedmiot muzyki”, maszynopis, s. 2.

Przyjmując, że klasa rzeczy stanowi „rodzaj dalszy”, natomiast klasa rzeczy wytworzonych stanowi „rodzaj bliższy”, to należy uznać, że jedynie rzecz sama w sobie jest pozarelacyjna.

„Wystarczy jednak, żeby o niej pomyśleć, a już z bytu pozarelacyjnego przekształcona zostaje – przez czynność myślenia i relację z podmiotem, który o niej pomyślał – w przedmiot pomyślany, uczłowieczona przez ludzką myśl. Tym bardziej *‘res facta’*, rzecz wytworzona jest przedmiotem uwikłanym w relacje z podmiotem, który je wytworzył i praktycznie w procesie wytwarzania uczłowieczył. Jest więc przedmiotem wytworzonym przez określony podmiot.”²⁴

Do spotkania jako naczelnej kategorii systemu Nowickiego dochodzi również w przypadku muzyki i etyki.

„Jeśli etyka ma w tych spotkaniach pozycję nadrzędną, wówczas owocem spotkań staje się etyczne pojmowanie muzyki. Jeśli muzyka i etyka są podmiotami równorzędnymi, to etyczne pojmowanie muzyki ma swój odpowiednik w muzycznym postrzeganiu etyki.”²⁵

Moralność rozumiemy jako różne sposoby postępowania względem innych osób. Filozofia etyki jest natomiast dyscypliną zajmującą się badaniem tych zachowań, sposobów postępowania. Odróżnienie to ma swój związek z muzyką i filozofią muzyki. Zarówno muzyka, jak i moralność obejmują obszar działań, wytworów tych działań. Są „przedmiotami do”. Boris Porena zwraca na ten wątek uwagę: „Muzyka do...wytwarzania, słuchania i poznawania, dyskutowania” nie wyczerpuje wszystkich możliwości, jakie mogą być przedmiotem badań inkontrolologii. Dla słuchaczy muzyka jest przedmiotem do podziwu, dla wykonawców jest przedmiotem interpretacji. Dla muzykologów spotkanie zachodzi w trakcie procesu badawczego. Dla krytyków muzyki jest ona przedmiotem wartościowania, oceny. Dla kompozytorów jest przedmiotem do wytworzenia. Dla filozofów jest przedmiotem do ujmowania rozmaitych kontekstów i relacji (zwłaszcza w aspekcie ich potencjalności).

Moralność podziwiana jest z kolei przez obserwatorów działań moralnych. Odtwarzana jest przez osoby, które w danej kulturze nabyły zmysł moralny. Badana przez etnologów, socjologów, oceniana przez krytyków, projektowana przez filozofów.

WNIOSKI KOŃCOWE

Fundamentem filozofii muzyki Nowickiego jest spotkanie. Z punktu widzenia spotkania kreuje się cała metodologia systemu oparta na pojęciach: autokreacji, eksterioryzacji, ergantropii, interioryzacji, fragmentaryzacji, wielocząstkowości, integracji, dezintegracji oraz współtwórczości.

²⁴ *Ibid.*, s. 3.

²⁵ A. Nowicki, „O etycznym pojmowaniu muzyki i muzycznym pojmowaniu etyki”, *maszynopis*, s. 75.

Określenie podmiotu zrelatywizowane jest do funkcji, procesu, w którym uczestniczy. Zatem podmiot to aktywność – aktywność spotkania w przedmiocie. Cechą muzyki winno być nie odtwarzanie informacji, lecz jej przetwarzanie i wzbogacanie o nowe środki wyrazu. Portretowana postać winna wyłowić nowe, nieznanne dotąd cechy.

Problem integracji różnych dyscyplin muzykologicznych w obszarze integralności kultury wykorzystuje w pełni inkontrologię – teorię spotkań jako narzędzie.

Dzięki wielowarstwowości dzieło muzyczne może istnieć jako wytwór kultury. Dzieło muzyczne nie zamyka się w obrębie jednej dyscypliny, lecz stanowi pole spotkań wielu specjalistów.

Cechą spotkania jest to, że jego wynikiem jest wytworzenie przedmiotu spotkania, jak również czasu i przestrzeni. W spotkaniach muzycznych przedmiotem, który się pojawia jest muzyka.

Występują dwa etapy kształtowania się dzieła muzycznego, po etapie stawiającym na interioryzację podejścia do zagadnień związanych z muzyką następuje etap eksterioryzacji procesu twórczego. Dzieło muzyczne w myśl tego rozumiane jest rzecz jako materialna istniejąca w świecie.

SUMMARY

The article is based on a speech dedicated to Professor Andrzej Nowicki given on 29th November 2009. The speech can be considered as the opportunity to systematize Andrzej Rusław Nowicki's opinions about the role of music in the open system. The music is also considered as an inspiration for other humanistic disciplines.

A. Nowicki has started his researches on Music in 1976. He wrote three articles: "Music and Philosophy seen from the perspective of transformation of composition", "Poetry and music without myths and magic that is recognition of religion in poetry and music", "Vanini in J. M. Hauer's music".

The basis of A. Nowicki's philosophy of music is the meeting. All the methodology is presented from the point of view of the meeting. The methodology focuses on autcreation, exteriorization, erganthropy (the existence of human being in all things which are created by human), interiorization (self-consciousness by exclusion), fragmentarization, complexity, integration, disintegration, authorship, co-origination.

Defining the subject comes down to the process in which the subject takes place. According to the thesis, the subject is treated as activity which can be recognized as activity of the meeting in the subject. This is why the primary feature of music should not be treated as a reconstruction of the information but as the transformation and enrichment, increase of means of expression.

The problem of integration of different branches of musicology in the area of cultural integrity uses inkontrology – the theory in which the meeting is presented as a tool.

The musical masterpiece work of art can exist fully as the creation of the culture thanks to its multidimensional character. The musical composition is not restricted to one discipline but should be seen as the area where many experts can meet.

The main feature of the meeting is the creation of the subject of the meeting as well as the creation of time and space. The subject which appears during the musical meetings is music.

To sum up, there are two stages which take place in the process of creation of the musical masterpiece. The first stage is interiorization of the music and the second stage is the exteriorization of the creation process. It is difficult to resist the conclusion that the musical composition should be recognized as a material good which exists in the universe (all over the world).