

Anna CHEĆKA

SŁUCHANIE JAKO MODUS MYŚLENIA Perspektywa melomana, wykonawcy i krytyka¹

Naturalnym stanem wirtuoza – na scenie czy w studiu nagrań – jest trwanie w myśli bezsłownej. Oskarżenie go o bezmyślność może natomiast przybrać postać etycznie niepokojącego nadużycia. Ujawnia się w nim niezrozumienie natury milczącego zasluchania, które nie musi wspierać się na żadnej uczonej egzegezie ani na „manifeście” dodanym przez wykonawcę do występu. Muzyk podczas samotnego recitalu na scenie jest wyjątkowo bezbronny – zwłaszcza wtedy, gdy gra ascoltando, gdy nie kontroluje mimiki i zapomina się w dźwiękach.

Wielu lingwistów i filozofów traktuje język jako jedyny model myśli. Jestem przekonana, że rola muzyki w życiu człowieka jest pomniejszana właśnie poprzez dominację lingwistycznego modelu myślenia².

Kathleen Marie Higgins

„Nie wymkniemy się z kręgu tego, co słyszalne. Świat muzyki jest jedynie częścią świata słyszalnego, świata ucha”³ – pisał jeden z najwybitniejszych muzykologów dwudziestego wieku, Victor Zuckerkandl, sygnalizując, jak wieloma rozmaitymi tropami może podążać refleksja nad słuchaniem. Nie wszystkie z nich mają charakter muzyczny, wydaje się jednak, że to właśnie dzięki muzyce uświadamiamy sobie bogactwo kontekstów, jakie wiążą się ze słuchaniem pojmowanym w sposób nie tylko estetyczny, ale także etyczny i egzystencjalny. George Steiner, zafascynowany ideą „muzyki myślenia”,

¹ W niniejszym artykule rozwijam kilka wątków podejmowanych przeze mnie wcześniej na łamach „Ruchu Muzycznego” w esejach z zakresu filozofii muzyki (zob. A. Chęćka, *Sluchacza portret własny*, „Ruch Muzyczny” 61(2017) nr 11, s. 12-14; t a ż, *Muzyka i ekstaza albo strach przed lataniem*, „Ruch Muzyczny” 60(2016) nr 1, s. 100n. Wątek słyszenia prenatalnego pojawił się także w mojej książce *Ucho i umysł*, nie był on jednak wówczas powiązany z zagadnieniami neurobiologii (por. t a ż, *Ucho i umysł. Szkice o doświadczeniu muzyki*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2012, s. 8-10, 106-109). Na temat słyszenia w kontekście filozoficznym zob. t a ż, *Słyszenie czyste. Doświadczenie muzyki w refleksji Pascala Quignarda*, „Konteksty” 67(2013) nr 4(303), s. 40-47; t a ż, *O słyszeniu wewnętrznym. Trzy wariacje na temat Platona*, „Bliza. Kwartalnik Artystyczny” 2013, nr 4(17), s. 23-35.

² K.M. Higgins, *The Music Between Us: Is Music a Universal Language?*, University of Chicago Press, Chicago–London 2012, s. 79. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów prac obcojęzycznych – A.Ch.

³ V. Zuckerkandl, *Man the Musician*, tłum. N. Guterman, Princeton University Press, Princeton 1973, s. 84.

która przezwycięża „kontury mowy”⁴, formułuje radykalny apel o zawierzenie muzyce jako narzędziu poznania człowieka: „Żadna epistemologia – czytamy w *Poezji myślenia* – nie umiała przekonująco odpowiedzieć na proste pytanie, czemu służy muzyka [...]. Ta kluczowa niezdolność wyraźnie sugeruje organiczne bariery w języku, podstawowe dla przedsięwzięcia filozoficznego. Zrozumiałe wypowiedziany, a tym bardziej spisany dyskurs stanowi zjawisko wtórne. Może ucieleśniać zanik pewnych pierwotnych zespołów psychosomatycznej świadomości nadal czynnych w muzyce. Nader często mówienie «źle chwyta». Na krótko przed śmiercią Sokrates śpiewa”⁵.

Dlaczego Sokrates śpiewa i śni o byciu muzykiem?

Ta nieobojętna dla filozofii kwestia stanowi wyzwanie, podejmowane pośrednio przez muzykologów, filozofów muzyki, estetyków, literatów, a także przez przyrodoznawców, którzy – choćby na gruncie prężnie rozwijającej się ostatnio neuroestetyki – próbują odpowiedzieć na pytanie, czym jest muzyka. Niektórzy z zafascynowanych muzyką badaczy – jak Steiner, filozof literatury – wierzą, że rozwiązanie tej zagadki zbliży nas do odpowiedzi na pytanie, kim jest człowiek. Wymaga to przełamania wielu barier, także metodologicznych, w imię wiary w jedność nauk.

Trop, którym będę podążać w tych rozważaniach, zakłada możliwość pogodzenia ścieżki humanistycznej (perspektywy infinitystycznej) z neurobiologią, która opiera się na faktach i zasadniczo dąży do osiągnięcia celu poznania (z perspektywą finitystyczną). W tym miejscu muszę poczynić dwa zastrzeżenia. Po pierwsze, mimo odniesień do wiedzy opartej na faktach, w refleksji nad słyszeniem należy się uzbroić w poznawczą pokorę. Zasłuchany umysł wciąż skrywa wiele tajemnic. Po drugie, „wsluchiwanie się” w wypowiedzi filozofów, muzykologów, muzyków-wykonawców, neuroestetyków czy psychologów muzyki uświadamia nam bogactwo współczesnego dyskursu o słyszeniu. Zgoda na ten metodologiczny wielogłos wcale nie musi oznaczać chaosu. Jednym z nadrzędnych celów tego tekstu jest ukazanie harmonijnego współistnienia tych uzupełniających się wątków.

SŁUCH METAFIZYCZNY ASCOLTANDO

Na początku spróbujmy opisać typ zasłuchania, które może symetrycznie dotyczyć profesjonalisty (muzykologa, wirtuoza) i zwykłego melomana. W ramach doświadczenia muzyki ujawnia się niekiedy władza poznawcza,

⁴ Steiner, dz. cyt., s. 9.

⁵ Tamże, s. 18.

którą nazywam słuchem metafizycznym. Nie należy go utożsamiać ze słuchem muzycznym, z absolutnym słuchem wysokościowym, słuchem harmonicznym czy wybitną pamięcią muzyczną ani z żadnym innym, podlegającym obiektywnym pomiarom „narzędziem”, które warunkuje pracę muzyka, muzykologa czy krytyka muzycznego. Można bowiem sprawnie i profesjonalnie zajmować się muzyką i być zarazem pozbawionym tego narzędzia. Można też uważać siebie za muzycznego ignoranta (tak pisze o sobie George Steiner), który nie włada terminologią muzykologiczną, a jednak dostrzegać, że dzięki muzyce „wszystko się łączy”⁶. Autorem, który wskazuje na taką możliwość, jest Daniel Barenboim, dyrygent i pianista, autor książki o wymownym tytule *Everything is Connected: The Power of Music*⁷. Gdy Barenboim wsłuchuje się w muzykę (i kieruje słuchaniem swoich czytelników), traktuje dźwięki i ciszę jako metaforę życia. Z początków kilku fortepianowych sonat Beethovena wyczytuje filozoficzną lekcję „bycia” i „stawania się”⁸. Oto wyrazisty przykład takiej lekcji słuchania: „Otwarcie *Sonaty patetycznej* op. 13 jest oczywistym przypadkiem przerwania ciszy. Zdecydowany akord przecina ciszę i daje początek muzyce. Tymczasem początek Preludium do *Tristana i Izoldy* [Wagnera] jest równie oczywistym przykładem dźwięku ewoluującego z ciszy. Muzyka nie rozpoczyna się tam od przejścia z dźwięku A na F, ale rozpoczyna się od ciszy, która dąży do dźwięku A. Podobnie, w *Sonacie* op. 109 [Beethovena] można mieć wrażenie, że muzyka zaczyna się wcześniej – zupełnie, jakby ktoś wszedł do pociągu, który już jest w ruchu”⁹.

⁶ W przełożonym na język polski fragmencie książki *Errata: An Examined Life* George Steiner ubolewa, że nie umie grać na żadnym instrumencie (zob. t e n e, *Errata: An Examined Life*, tłum. M. Trzęsiok, http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_19/RFN19%20Steiner%20-%20AnExamined%20Life.pdf).

⁷ Należałoby w tym miejscu zwrócić uwagę polskiego czytelnika także na książkę napisaną przez Daniela Barenboima wspólnie z Edwardem W. Saidem (zob. D. B a r e n b o i m, E. W. S a i d, *Paralele i paradoksy. Rozmowy o muzyce i społeczeństwie*, tłum. A. Laskowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2008). Ukazuje ona łączność muzyki z życiem nie tylko w wymiarze filozoficzno-egzystencjalnym, ale także w aspekcie społecznym i politycznym. Wspólnym dziełem Barenboima i Saida jest również West-Eastern Divan Orchestra, zespół, którego zadanie stanowi przypomnienie światu, że konflikt bliskowschodni nie uzyska militarne rozwiązanie; jedyną nadzieją pozostaje w tym kontekście sztuka, a ściślej – jedność osiągnięta w muzyce. W projekcie tym muzyka jak najściślej łączy się z ideami równości i solidarności oraz z pragnieniem pokoju. Wspominam o tym jedynie na marginesie, dla moich rozważań kluczowa jest bowiem postać Barenboima jako muzyka, który podążając za dźwiękami, uczy słyszenia metafizycznego, uwrażliwia słuchacza na związki niewerbalnej sztuki dźwięków z samym „byciem” i „stawaniem się”. Czytelników zainteresowanych taką niewytkaną w polityczne i ideologiczne wątki lekcją filozofii odsyłam także do kursów mistrzowskich Barenboima dotyczących sonat Beethovena (zob. BBC. *Barenboim on Beethoven – Masterclass on the Sonatas*, www.youtube.com/watch?v=14dwegniNg).

⁸ Por. D. B a r e n b o i m, *Everything is Connected: The Power of Music*, Phoenix, London 2008, s. 9.

⁹ Tamże.

Opis dokonany przez Barenboima wskazuje na jego ogromną wrażliwość muzyczną i zdolność do pojęciowego uchwycenia tego, co w muzyce wydaje się niewyraźne. Czytelnik może bez trudu sięgnąć po nagrania omawianych sonat i połączyć teoretyczny wywód pianisty z praktycznym zaśłuchaniem samego muzyka, a także (dzięki kanałowi YouTube) ujrzeć go i usłyszeć „w akcji”. Artystyczne działania Barenboima to oczywiście jeden z wielu możliwych przykładów takiego podążania za logiką dźwięków, które angażuje całego artystę, tak w wymiarze duchowym, jak i cielesnym. Barenboim jest bez wątpienia zanurzony w myśli bezsłownej; to w nią się wsłuchuje. W tym kontekście warto zacytować wypowiedź francuskiego filozofa, Jean-Luca Nancy’ego, który ukuł celne określenie obejmujące – jak się wydaje – warunki konieczne zaśłuchania się wykonawcy. „*Ascoltando* jest sekretnym nakazem każdego wykonania muzycznego”¹⁰ – pisze Nancy, wskazując na pochodzenie nowego terminu muzycznego od włoskiego czasownika „*ascoltare*” („słuchać”).

Muzycy przyzwyczajeni są do odczytywania z zapisu nutowego sugestii wykonawczych, takich jak: „*cantando*” („śpiewając”), „*morendo*” („zamiarając”) czy „*ritardando*” („zwalniając”). Wyjątkowość terminu „*ascoltando*”, który proponuje Nancy, miałaby polegać na poszerzeniu jego znaczenia o konteksty intelektualne i sensualne, filozof mówi bowiem o „wsłuchiwanie się w partyturę”, „smakowaniu jej znaczeń”, „doświadczeniu muzyki, która rezonuje w grającym i czującym ciele”¹¹.

Grać (czy śpiewać) *ascoltando* można tylko wtedy, gdy uszy są jednym z wielu aktywnych receptorów dźwięku, rezonansu i ciszy. Powiedzmonko: „słuchaj uchem, a nie brzuchem”, nabiera w tym kontekście zupełnie innego wydźwięku. Można by je odwrócić, aby ukazać potrzebę słuchania „trzewnego”, którego doświadcza i odbiorca, i wykonawca. „Słuchaj brzuchem, a nie uchem” mogłoby być radą skierowaną do zbyt analitycznie usposobionego wykonawcy, który nie zespala się cieleśnie z wykonywanym utworem i pozostaje „na zewnątrz” muzyki.

Każdy przykład wskazujący na szczegół anatomiczny muzyka zaangażowanego w grę *ascoltando* byłby niesprawiedliwą redukcją doświadczenia sensualnego do powierzchniowej warstwy naskórka, wewnętrznej strony policzka albo grupy pracujących mięśni. Ciało wiolonczelisty, skrzypka, oboisty czy śpiewaka realizuje postulat *ascoltando* w sobie tylko właściwy, odmienny sposób. Dla zewnętrznego obserwatora niebagatelne znaczenie mogą mieć wizualne aspekty takiej przemiany wirtuoza w wytwarzaną przez niego muzykę. W niektórych przypadkach estetyczne piękno osoby odmienionej przez

¹⁰ J.L. N a n c y, *Ascoltando*, w: P. Szendy, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Les Éditions de Minuit, Paris 2001, s. 7.

¹¹ Tamże.

muzykę może jednak stanowić element burzliwych dyskusji, na przykład na forum krytyki muzycznej. Ilustruje to doskonale opisany przez Etienne Bariliera w książce *Chiński fortepian*¹² fikcyjny pojedynek dwóch wybitnych krytyków. Jednym z podstawowych przedmiotów ich sporu jest wizualne piękno pianistki, które – paradoksalnie – staje się przeszkodą uniemożliwiającą pełne rozsmakowanie się w jej sztuce wykonawczej. Być może, poszukując przykładów gry ascoltando, warto zatem przywoływać artystów pozytywnie odmienionych przez muzykę, którzy jednak ani nie są obdarzeni hollywoodzką urodą, ani nie budzą podejrzeń, że poddano ich wyrafinowanym strategiom marketingowo-upiększającym: „Ci którzy, poznali Clare Haskil – czytamy w książce Bariliera – byli najpierw rozczarowani, widząc, jak na scenę wchodzi biedna ułomna kobieta, a potem, po trzech nutach, widzieli już tylko jej piękno”¹³.

Krytyk negatywnie nastawiony do fikcyjnej pianistki, Mei Jin, widzi w niej wyrafinowane narzędzie manipulacji, którym wrogie mocarstwo próbuje omanić umysły ludzi Zachodu. I wyobraża sobie, co należałoby zaanonsować publiczności przed recitalem młodej gwiazdy: „My, Chińczycy, by wam dorównać i prześcignąć waszych znakomitych atletów, wysyłamy sprytną pchełkę, która was czaruje, szeleści suknią, trzepocze rzęsami [...]. A w strugach potu, który wylaliście nad tymi monumentalnymi dziełami, zgrabnie obmywa kapryśne dłonie lub posługuje się nimi, by usunąć plamkę ze swej czerwonej, wydekoltowanej sukni”¹⁴.

W takim kontekście Daniel Barenboim, dojrzały mężczyzna, który z widocznym wysiłkiem wykonuje sonatę *Hammerklavier* Beethovena (dostrzegamy pot na jego czole), wydaje się dobrym przykładem wolnego od podejrzeń o manipulację zasłuchania, ascoltando. Trzeba podkreślić, że zaciekle ironia wspomnianego wyżej, negatywnie nastawionego do Chinki krytyka ufundowana jest na przekonaniu, iż artystka kpi sobie z „metafizycznych rozterek [...] czasów globalizacji”¹⁵, jest „sprytną pchełką”, gra jak sprawny automat, który potrafi imitować najszlachetniejsze emocje. Krytyk nie zauważa jej ascoltando, nie wierzy jej zasłuchaniu, nie daje mu się prowadzić. Sądzi, że jest pozorowane, wytresowane, nieautentyczne. Oceniając wykonanie sonaty Chopina, pisze o *agitato* – „zbyt szybkie”¹⁶, a o *sostenuto* – „zbyt zmanierowane”¹⁷. Wielokrotnie traci dystans, delektując się własną złośliwością, stwierdzając: „pianistka

¹² Zob. E. Barilier, *Chiński fortepian. Pojedynek wokół pewnego recitalu*, tłum. J. Giszczak, Noir sur Blanc, Warszawa 2014.

¹³ Tamże, 57.

¹⁴ Tamże, s.18n.

¹⁵ Tamże, s. 22.

¹⁶ Tamże, s. 26.

¹⁷ Tamże.

[...] krąży po harmonicznym labiryncie jak po supermarkecie w pierwszym dniu wyprzedaży”¹⁸.

Czy taki sceptyk kiedykolwiek uwierzy w ascoltando? Może uwierzyłby tylko w pot, łzy i zmęczenie starszego i doświadczonego wirtuoza. Pianistyczna zwinność, lekkość, z jaką chińska artystka radzi sobie z trudnościami muzycznej materii, zaślepia sceptyka lub przynajmniej w istotny sposób utrudnia mu dotarcie do innych niż czysto techniczne walorów wykonania. Stereotypowość tej sytuacji jest uderzająca. Zewnętrzne piękno kobiety budzi w tym przypadku niepokojącą, zabarwioną intelektualną wyższością zawiść.

Metafizyczne *z a s ł u c h a n i e* – podobne do tego, o którym pisał Baranboim w *Everything is Connected* – wiąże się ściśle z refleksją wykonawcy, próbującego przeniknąć materię muzyczną i zrozumieć jej strukturę. Różnica między pianistką ze zgrabnie napisanej opowieści Bariliera a Danielem Baranboimem polega nie tylko na różnicy płci, wieku, pochodzenia i urody, ale między innymi także na tym, że drugi, realnie istniejący pianista, podejmuje publicznie wysiłek werbalizacji doświadczenia muzycznego. Trzeba jednak podkreślić, że to rzadki fenomen i w żadnym razie nie należałoby oczekiwać od każdego wykonawcy pisania rozpraw filozoficznych na temat muzyki (ani nawet popularyzatorskich poradników, „jak słuchać”).

Naturalnym stanem wirtuoza – na scenie czy w studiu nagrań – jest trwanie w myśli bezsłownej. Oskarżenie go o bezmyślność może natomiast przybrać – jak w *Chińskim fortepianie* – postać etycznie niepokojącego nadużycia. Ujawnia się w nim niezrozumienie natury milczącego zasłuchania, które nie musi wspierać się na żadnej uczonej egzegezie ani na „manifeście” dodanym przez wykonawcę do występu. Muzyk podczas samotnego recitalu na scenie jest wyjątkowo bezbronny – zwłaszcza wtedy, gdy gra ascoltando, gdy nie kontroluje mimiki i zapomina się w dźwiękach.

MYŚL BEZSŁOWNA CASUS MUZYCZNEGO MYŚLENIA

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

¹⁸ Tamże.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NEUROESTETYKA MUZYKI

Badacze uprawiający nauki przyrodnicze często zarzucają humanistom niewiarę w możliwość poznania sztuki za pomocą narzędzi nauk biologicznych. I rzeczywiście, humaniści z dystansem traktują naturalistyczny rys w badaniach nad kulturą. Chociaż coraz śміielej i częściej wspomina się o interdyscyplinarności dyskursu o sztuce, to jednak po obu stronach (humanistycznej i przyrodznawczej) wyczuwalne są obawy, choćby o metodologiczną czystość wyводу i o jego profesjonalizm. Dlatego też godnym wyróżnienia zwiastunem budowania dialogu między przedstawicielami humanistyki i nauk przyrodniczo-biologicznych w duchu promowanej przez Edwarda Osborne’a Wilsona „konsilencji wiedzy”²⁴ jest rozwijający się od kilkunastu lat program badawczy neuroestetyki. Na gruncie polskojęzycznym jedną z pionierskich prac z tej dziedziny była wydana przez Laboratorium Myśli Muzycznej *Neuroestetyka muzyki*²⁵. Jeden z wyróżników neuroestetyki stanowi symetryczny namysł nad muzyką jako sztuką i jako komunikatem. Spotykają się tutaj naturalistycznie (i zasadniczo finitystycznie) zorientowana psychologia poznawcza muzyki, muzykologia kognitywna i neurobiologia z sympatyzującą z infinityzmem estetyką i filozofią muzyki.

Jedną z dystynktywnych cech neuroestetyki muzyki jest poszukiwanie związków pomiędzy umysłem muzycznym a mózgiem. Badania nad rolą określonych struktur mózgu w przetwarzaniu bodźców muzycznych mają oczywiście dłuższą historię niż sama neuroestetyka; wystarczy wskazać w tym miejscu na rozmaite próby naukowego i popularnonaukowego opisu obserwacji osób cierpiących z powodu chorób neurodegeneracyjnych, urazów czy nowotworów mózgu. Ciekawym przykładem, stanowiącym pomost między wywodem naukowym a popularyzatorskim „zagajaniem”, jest książka Roberta Jourdaina *Music, the Brain, and Ecstasy*²⁶. Ten bestseller opowiadający o mózgu i muzyce zawiera, często spotykane w pracach amerykańskich autorów,

²⁴ Zob. E.O. Wilson, *Konsilencja. Jedność wiedzy*, tłum. J. Mikos, Zysk i S-ka, Poznań 2011.

²⁵ Zob. *Neuroestetyka muzyki*, red. M. Bogucki i in., Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2013.

²⁶ Zob. R. Jourdain, *Music, the Brain, and Ecstasy: How Music Captures Our Imagination*, Harper Collins, New York 2008.

opisy przypadków medycznych. Ich wykorzystanie sprawdziło się w popularnej *Muzykofili*²⁷ Oliviera Sacksa, podobnie jak w jego *Przebudzeniach*²⁸. Z tej drugiej książki (która doczekała się ekranizacji ze znakomitymi rolami Robina Williamsa i Roberta De Niro²⁹) czerpie przykłady Robert Jourdain, czyniąc z nich materiał dowodowy. Tak dzieje się w przypadku cierpiącej na chorobę Parkinsona pacjentki, która dzięki dźwiękom muzyki płynącej z gramofonu odzyskiwała płynność ruchów, a wszystkie destrukcyjne objawy choroby znikały. Aby chwilowy powrót do normalności stał się możliwy, pacjentka musiała słuchać dość starannie dobranego repertuaru muzyki klasycznej: utworów utrzymanych w umiarkowanym tempie, nienachalnie miarowych, najlepiej w artykulacji legato, z wyraźnymi łukami frazowania. Można podejrzewać, że Jourdain manipuluje czytelnikami, ukazując muzykę jako odpowiednik prekursora dopaminy, neuroprzekaźnika, który odgrywa ważną rolę w patogeniezie choroby Parkinsona, i być może zapominając dodać, że pacjentce Sacksa podawano także lewodopę, właśnie prekursor dopaminy. Trzeba jednak przyznać, że Jourdain nie czyni z muzyki leku uniwersalnego. Przyznaje, że pomaga ona tylko w wybranych przypadkach: współdziała z muzykalnością i estetycznymi gustami pacjenta, domagając się od niego odpowiedzi intelektualno-afektywnej. Wyjaśnienie tego współdziałania koresponduje z teorią emocji i znaczenia w muzyce zaproponowaną przez Leonarda B. Meyera³⁰. Klucz do zrozumienia koncepcji Meyera stanowi hasło „oczekiwanie”. Afektywna odpowiedź na muzykę zależy od tego, czy prawidłowo antycypujemy zdarzenia dźwiękowe. Nasza orientacja w ramach danego stylu muzycznego powoduje, że z jednej strony przeczuwamy, co w muzyce może się wydarzyć, a z drugiej – dajemy się dźwiękom zaskakiwać. Według Meyera spełnianie oczekiwań i ich zawieszanie w sytuacji zaskoczenia wywołują odpowiedź afektywną. W tym kontekście sformułowana zostaje ciekawa hipoteza dotycząca analogii między muzyką, życiem i codziennym działaniem. Wspólnym mianownikiem staje się tutaj ruch. Przypomnijmy przy okazji, że ruch (ang. motion) i emocja (ang. emotion) współlistnieją w większości tych teorii znaczenia muzycznego, które szukają w muzyce analogii do świata afektów. Aby wywód Jourdaina uczynić przekonującym, trzeba więc zgodzić się na dość szerokie i elastyczne rozumienie relacji między bodźcem muzycznym (sekwencją uporządkowanych dźwięków w ruchu) a zmysłową odpowiedzią na ten bodziec. Brakuje nam jeszcze jednego elementu układanki: jest nim antycypowanie wywoływanych przez bodziec odczuć. Pisał o tym w roku 2006

²⁷ Zob. O. S a c k s, *Muzykofilia*, tłum. J. Łoziński, Żysk i S-ka, Poznań 2009.

²⁸ Zob. t e n ż e, *Przebudzenia*, tłum. P. Jaskowski, Żysk i S-ka, Poznań 1997.

²⁹ *Awakenings*, 1990, USA, reż. P. Marshall.

³⁰ Zob. L. B. M e y e r, *Emocja i znaczenie w muzyce*, tłum. A. Buchner, K. Berger, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974.

David Huron w książce *Sweet Anticipation*³¹, dokonując tym samym rewizji teorii Meyera. Oczekiwanie buduje nie tylko afektywną odpowiedź na muzykę, ale i to, co w słuchaczu dzieje się bezpośrednio po zadziałaniu bodźca (reakcję behawioralno-fizjologiczną oraz kognitywne oszacowanie trafności przewidywania). Słodycz muzycznej ekstazy jest więc pochodną spełnianych oczekiwań, przewidywań, antycypacji tego, co ma się wypełnić. Dziewięć lat przed ukazaniem się pracy Hurona – udokumentowanej wynikami badań eksperymentalnych – Jourdain napisał: „Mózg zarządza ruchem nie tylko poprzez wysyłanie impulsów nerwowych, lecz także poprzez antycypowanie odczuć, które są wynikiem działania tych impulsów. Projektujemy takie antycypowane odczucia wynikające z każdego z naszych działań, niejako testując to, co nas czeka. Jeśli działanie i wyobrażone odczucie zmysłowe nie harmonizują ze sobą, zacinamy się w tym działaniu podobnie jak osoby z chorobą Parkinsona”³². Aby uzmysłowić nam, jak działa ten mechanizm „chwilowej petryfikacji”, autor książki o mózgu, muzyce i ekstazie posługuje się następującym przykładem: Degustujemy piwo. Spodziewamy się, że będzie ono smakowało jak piwo. Jeśli zamiast piwa ktoś poda nam sok jabłkowy, nie odczujemy jego słodkiego smaku, lecz w pierwszym kontakcie z napojem pocujemy smak kwaśny. Zdezorientowanie wynikające z podstawienia smaku soku w miejsce smaku piwa ma nam uświadomić, jak mocno zrosnięte są ze sobą wrażenia zmysłowe i ich antycypacje. Zaburzenia na tej linii powodują – trwające zazwyczaj krótko jak okamgnienie – „zawieszenie systemu”, które może przypominać charakterystyczne dla choroby Parkinsona spowolnienie i zubożenie ruchów.

Jourdain twierdzi, że muzyka jest przykładem idealnie zaprojektowanego strumienia ruchu. Trudno byłoby szukać do niego analogii w codziennych działaniach. Jako cudowna – lecz niestety nietrwała terapia – strumień uporządkowanego ruchu dźwięków mobilizuje mózg do pracy na wyższym niż zwyczajny poziomie integracji. Koordynuje i ożywia jego aktywność, niekiedy przywracając mu zdolność do antycypowania wrażeń zmysłowych. W przypadku pacjentów muzycznych można mówić o przywróceniu melodii kinetycznej ruchom ciała czy zaburzonej mowie. Zaskakująca jest konkluzja autora: „Nie ma różnicy w magicznym działaniu muzyki na słuchaczy z chorobą Parkinsona i na słuchaczy zdrowych. Muzyka wyzwala nas z naszych zamrożonych, skostniałych przyzwyczajęń mentalnych i sprawia, że nasze umysły działają według schematów niedostępnych na co dzień. Kiedy oddajemy się działaniu

³¹ Zob. D. H u r o n, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2006.

³² R. J o u r d a i n, *Music, the Brain, and Ecstasy: How Music Captures Our Imagination*, Harper Collins, New York 2008, s. 302.

dobrze skomponowanej muzyki, dostępujemy przywileju takiego rozumienia rzeczywistości, które nie jest nam w codzienności dane i do którego zazwyczaj tracimy dostęp, gdy dźwięki wybrzmiewają. Gdy muzyka milknie, wracamy na nasze mentalne wózki inwalidzkie”³³.

SCHEMATY POZNAWCZE A POSŁUSZEŃSTWO DŹWIĘKOM

„W macicy, zanurzony w płynie owodniowym, płód słyszy dźwięki. Słyszy bicie serca matki, czasami przyspieszone, a czasami spowolnione. Słyszy też muzykę, co odkryła niedawno Alexandra Lamont z angielskiego Uniwersytetu Keele, która wykazała, że roczne dzieci rozpoznają i najbardziej lubią muzykę, z którą miały do czynienia przed urodzeniem”³⁴ – pisze Daniel J. Levitin w książce *Zasłuchany mózg*. „Okazuje się, że w przypadku muzyki w pamięci zapisane są nawet doświadczenia z okresu przed narodzinami, które można wydobyć pomimo braku umiejętności komunikacji werbalnej i wyraźnej świadomości własnej pamięci”³⁵.

Skąd wiadomo, co preferuje dziecko na przedwerbalnym etapie rozwoju? „W laboratorium ustawia się dwa głośniki, a niemowlę umieszcza się (zwykle na kolanach matki) między nimi. Gdy dziecko patrzy na jeden z głośników, z tego głośnika zaczyna dobiegać muzyka lub dźwięk, a gdy spogląda na drugi głośnik, z owego drugiego głośnika rozlega się inna muzyka lub inny dźwięk. Niemowlę szybko uczy się, że może wpływać na to, jakie dźwięki słyszy, patrząc w określoną stronę; uczy się, że może panować nad warunkami eksperymentu [...] Gdy Lamont zastosowała tę metodę u badanych dzieci, zauważyła, że niemowlęta zwykle dłużej patrzyły na głośnik, z którego płynęła muzyka, której słuchały przed narodzinami”³⁶.

Wątek prenatalny wykorzystują badacze reprezentujący rozmaite metodologie. Neuroestetycy sięgają po argumenty z zakresu neurobiologii ewolucyjnej, by wykazać, że dźwięki jako komunikat były niezbędne do przetrwania ludzkiego gatunku. Pewne zjawiska muzyczne, takie jak tonalność, mogą natomiast zostać uznane za powszechniki (zjawiska doświadczane intuicyjnie przez wszystkich zdrowych ludzi, niezależnie od czasu historycznego i szerokości geograficznej). Muzyka obecna jest zarówno w rozwoju filogenetycznym, jak i ontogenetycznym człowieka. Zdaniem Élisabeth Gérard dźwięki stają się pierwotnym i właściwym medium kształtowania się samoświadomości. Dla-

³³ Tamże, 303n.

³⁴ D.J. L e v i t i n, *Zasłuchany mózg*, tłum. M. Szymonik, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 241.

³⁵ Tamże, s. 242.

³⁶ Tamże, s. 242n.

tego francuska socjolożka wprowadza koncepcję tatuażu muzycznego, który determinuje nasze upodobania, nie tylko w zakresie muzyki. „W życiu wewnątrzmacicznym – twierdzi Gérard – nie percypujemy wyznaczanych przez materię, kolory czy zapachy granic naszej cielesności. Pierwszymi formami, pierwszymi strukturami, które ciało mogło uchwycić jako zorganizowane i odrębne całości, były drgania i fale. Były one wytwarzane przez ruchy wewnątrz i na zewnątrz pęcherza płodowego, lecz także przez dźwięki i hałasy, które w tej postaci docierały do naszego ciała, będącego na etapie konstrukcji”³⁷. Fale dźwiękowe i ruch konstituowały coś, co autorka nazywa „archaicznym Ja”³⁸. Nasza afektywna i muzyczna tożsamość kształtowała się w ścisłej łączności z tożsamością cielesną. Niezależnie od dokonywanych w ciągu całego późniejszego życia prób racjonalizacji doświadczenia muzyki, pozostaje ona dla człowieka czymś w rodzaju ośrodka zmysłowego zanurzenia. Tak sugeruje Gérard, a niezależnie od niej – wielu innych myślicieli, wśród których szczególne miejsce zajmuje francuski eseista Pascal Quignard, wielokrotnie formułujący sądy o przedrefleksyjnym charakterze ulegania dźwiękom³⁹. Naturalistycznie zorientowani badacze traktują takie wypowiedzi jako retoryczne popisy pozbawione jakichkolwiek racjonalnych przesłanek. Zapytajmy więc, zbliżając się do końca naszych rozważań, czy istnieją podstawy do uzasadnienia upodobań muzycznych.

Daniel J. Levitin odpowiada: „Kiedy słuchamy muzyki, tworzą się schematy poznawcze gatunków i form muzycznych, nawet jeśli słuchamy biernie i nie próbujemy analizować słuchanych utworów. Już w bardzo młodym wieku wiemy, jakie działania są dopuszczalne w muzyce naszej kultury. U wielu ludzi preferencje muzyczne wynikają z tego, jakie rodzaje schematów poznawczych w odniesieniu do muzyki ludzie ci wykształcili, słuchając muzyki w dzieciństwie. Nie oznacza to, że muzyka, której słuchaliśmy jako dzieci, bezwzględnie kształtuje nasz gust muzyczny na całe życie; wiele osób ma styczność z muzyką różnych kultur i stylów lub zajmuje się nią naukowo, przez co oswaja się z daną kulturą i przyswaja charakterystyczne dla niej schematy poznawcze. [...] Na preferencje muzyczne składa się również istotny czynnik społeczny, który obejmuje naszą wiedzę na temat danego wykonawcy, znajomość upodobań muzycznych naszych krewnych i znajomych, a także świadomość tego, co reprezentuje dana muzyka”⁴⁰.

³⁷ É. G é r a r d, *Le tatouage musical. Un analyseur de l'incorporation musical*, „Prétentaine” 2007, nr 22, s. 224.

³⁸ Tamże.

³⁹ Por. P. Q u i g n a r d, *La haine de la musique*, Gallimard, Paris 1997, s. 109. Myśl ta rezonuje jednak w całej twórczości Quignarda. Ilekroć pisze o muzyce, podkreśla, że jest ona wcześniejsza od języka (zob. t e n ż e, *Boutès*, Galilée, Paris 2008; t e n ż e, *Wszystkie poranki świata*, tłum. K. Szeżyńska-Maćkowiak, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002).

⁴⁰ L e v i t i n, dz. cyt., s. 264n.

Powróćmy do pojedynku krytyków opisanego w książce Etienne Barilliera. „Nie jestem antysemitą ani antysinoitą. Mówię tylko, że warto by się zastanowić nad zbyt wielką perfekcją tych cywilizacji, które mogłyby stać się naszą. Kochać bliźniego nie znaczy nim zostać”⁴¹ – tłumaczy się krytyk ze swojej ksenofobii, a może z nabytych w młodości schematów poznawczych. Jego dawny mistrz i nauczyciel warsztatu krytycznego ubolewa: „Ten człowiek dał się zaślepić najbardziej absurdalnym przesądom. Nie słucha już pianistki, lecz krytykuje kraj, jeśli nie całą cywilizację! Oto Orient nie jest w stanie zrozumieć naszych wielkich kompozytorów, umie tylko małpować! Jak człowiek obdarzony tyloma zaletami mógł nabrać takich prostackich, pospolitych uprzedzeń, jak może wygłaszać tego rodzaju kolonialne banały?”⁴²

Jeśli przywołamy w pamięci (nie wymieniając nazwisk) wypowiedzi krytyków i komentatorów minionych konkursów pianistycznych im. Fryderyka Chopina w Warszawie – zwłaszcza tych sprzed co najmniej dziesięciu, dwudziestu lat – to trzeba uczciwie przyznać, że podobne „kolonialne banały” pojawiały się dość często w odniesieniu do większości pianistów z Azji. Wpisywały się w pewien schemat poznawczy, bezkrytycznie przyjmowany przez wielu młodych ludzi śledzących konkursowe rozgrywki. Zaslugą autora *Chińskiego fortepianu* – francuskiego krytyka, filozofa i powieściopisarza – jest przenikliwa diagnoza tego stanu rzeczy.

Inne wyjaśnienie muzycznych preferencji zaskakująco celnie nawiązuje do formuły Pascala Quignarda „słuchać to być posłusznym”⁴³: „W wyborach muzycznych wielu z nas kieruje się bezpieczeństwem. W pewnym sensie poddajemy się muzyce, której słuchamy – pozwalamy sobie na to, by w głębi serca i duszy całkowicie zaufać kompozytorowi i muzykom”⁴⁴. Poczucie bezpieczeństwa zależy od schematów poznawczych, lecz także – co opisywał przywoływany wcześniej Meyer – od związku między oczekiwaniami, ich spełnieniem oraz apetytem na to, by być zaskoczonym przez muzykę. Chcemy wiedzieć, że mamy kontrolę nad tym, co nas porusza, choć zarazem liczymy na pewien element zaskoczenia. Znając zasady gry odtwarzanej z wszystkimi zwrotami akcji, nawet dziecko wie, że opiekun znika mu z oczu tylko na chwilę. Kathleen Marie Higgins ma rację, twierdząc, że większość repertuaru muzyki zachodniej nawiązuje do zasady powtarzalności materiału dźwiękowego (dlatego też Peter Kivy w jednej ze swoich książek określa muzykę klasyczną mianem sztuki powtórzeń, a ściślej: „fine art of repetition”⁴⁵). Słuchacze są

⁴¹ Barillier, dz. cyt., s. 81.

⁴² Tamże, s. 31.

⁴³ Quignard, *La haine de la musique*, s. 108.

⁴⁴ Levin, dz. cyt., s. 261.

⁴⁵ Zob. P. Kivy, *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

jak dzieci, które znając zasady gry, oddają się jej świadomie, z przyjemnością i bez lęku, bo wiedzą, jak ta gra działa.

Źródło owej ufności można odnaleźć w związkach muzyki z przedjęzykowym etapem naszego istnienia. „Wrażliwość muzyczna – pisze Higgins – jest nie tylko wcześniejsza od wrażliwości na język; można nawet powiedzieć, że kompetencji językowych nabywamy poprzez wrażliwość na muzyczne cechy języka, takie jak kontur melodyczny, rejestr brzmienia i rytm zdania”⁴⁶.

W ten sposób posłuszeństwo muzyce staje się intrygującym zagadnieniem neurobiologii ewolucyjnej, prowokując dalsze pytania o istnienie muzycznych powszechników oraz instynktu muzycznego jako elementów sprzyjających rozwojowi poznawczemu i duchowemu człowieka. Na zakończenie warto zauważyć, że konsiliencja wiedzy – związana ze zgodą na metodologiczny wielogłos – doprowadziła do spotkania artystycznej eseistyki Pascala Quignarda z inspirowaną neuroestetyką i psychologią poznawczą refleksją Kathleen Marie Higgins, a nawet z filozofią analityczną Petera Kivy’ego. Każdy z tych autorów wierzy, że muzyka może być nie tylko sztuką piękną oraz komunikatem, ale także strategią porozumiewania się między ludźmi, a w perspektywie jednostkowej – strategią „samorozumienia”. Istnieje tylko jeden warunek: należy słuchać, niekiedy po wielokroć, w znużeniu, aż dotrzemy do punktu, w którym pozornie niezrozumiały muzyczny motyw czy fraza zrosną się z rytmem naszego oddechu. Ten moment zaśłuchania może być zachętą do zgłębiania podstawowych zasad muzyki czy do studiowania jej historii nawet dla tych osób, do których wcześniej przylgnęła etykieta „niemuzykalnych”.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Barenboim, Daniel. *Everything is Connected: The Power of Music*. London: Phoenix, 2008.
- Barenboim, Daniel, and Edward W. Said. *Paralele i paradoksy: Rozmowy o muzyce i społeczeństwie*. Translated by Aleksander Laskowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2008.
- Barilier, Etienne. *Chiński fortepian: Pojedynek wokół pewnego recitalu*. Translated by Jacek Giszczak. Warszawa: Noir sur Blanc, 2014.
- “BBC. Barenboim on Beethoven: Masterclass on the Sonatas.” YouTube. April 8, 2012. www.youtube.com/watch?v=14dwegqniNg.
- Bogucki, Marcin, et al., eds. *Neuroestetyka muzyki*. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2013.

⁴⁶ Higgins, *The Music Between Us*, Chicago–London 2012, s. 87.

- Chęćka, Anna. "Muzyka i ekstaza albo strach przed lataniem." *Ruch Muzyczny* 60, no. 1 (2016): 100–1.
- . "O słyszeniu wewnętrznym: Trzy wariacje na temat Platona." *Bliza: Kwartalnik Artystyczny* no. 4(17) (2013): 23–35.
- . "Słuchacza portret własny." *Ruch Muzyczny* 61, no. 11 (2017): 12–4.
- . "Słyszenie czyste: Doświadczenie muzyki w refleksji Pascala Quignarda." *Konteksty* 67, no. 4 (303) (2013): 40–7.
- . *Ucho i umysł: Szkice o doświadczeniu muzyki*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2012.
- Gérard, Élisabeth. "Le tatouage musical. Un analyseur de l'incorporation musical." *Prétontaine* no. 22 (2017): 217–59.
- Higgins, Kathleen Marie. *The Music Between Us: Is Music a Universal Language*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2012.
- Huron, David. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006.
- Jourdain, Robert. *Music, the Brain, and Ecstasy: How Music Captures Our Imagination*. New York: Harper Collins, 2008.
- Kivy, Peter. *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Koelsch, Stefan. *Brain and Music*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.
- Koelsch, Stefan, et al. "Processing of Hierarchical Syntactic Structure in Music." *PNAS* 110, no. 38 (2013): 15443–8.
- Levinson, Jerrold. "Musical Thinking." *Midwest Studies in Philosophy* 27, no. 1 (2003): 59–68.
- . "Hope in The Hebrides." In Jerrold Levinson, *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Levitin, Daniel J. *Zasłuchany mózg*. Translated by Michał Szymonik. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016.
- Meyer, Leonard B. *Emocja i znaczenie w muzyce*. Translated by Antoni Buchner and Karol Berger. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1974.
- Nancy, Jean-Luc. *Ascoltando*. In Peter Szendy, *Écoute: Une histoire de nos oreilles*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.
- Quignard, Pascal. *Boutès*. Paris: Galilée, 2008.
- . *La haine de la musique*. Paris: Gallimard 1997.
- . *Wszystkie poranki świata*. Translated by Krystyna Szeleżyńska-Maćkowiak. Warszawa: Prószyński i S-ka 2002.
- Sacks, Oliver. *Myzokofilia*. Translated by Jerzy Łoziński. Poznań: Zysk i S-ka, 2009.
- . *Przebudzenia*. Translated by Piotr Jaśkowski. Poznań: Zysk i S-ka, 1997.
- Steiner, George. *Poezja myślenia: Od starożytnych Greków do Celana*. Translated by Bogdan Baran. Warszawa: Fundacja Aletheia, 2016.
- . "Errata: An Examined Life." Translated by Marcin Trzęsiok. http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_19/RFN19%20Steiner%20-%20AnExamined%20Life.pdf.

- Tarasti, Eero. *Existential Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000.
- Wilson, Edward O. *Konsiliacja: Jedność wiedzy*. Translated by Jarosław Mikos. Poznań: Zysk i S-ka, 2011.
- Zuckermandl, Victor. *Man the Musician*. Translated by Norbert Guterman. Princeton: Princeton University Press, 1973.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Anna CHEĆKA – Słuchanie jako modus myślenia. Perspektywa melomana, wykonawcy i krytyka

DOI 10.12887/32-2019-2-126-06

Artykuł jest próbą interdyscyplinarnej refleksji nad słuchaniem muzyki. W najczystszej formie słuchanie ujawnia się w podążaniu za muzycznym dyskursem, który wymyka się werbalizacji. Niekiedy jednak – na przykład wykonując zawód krytyka – słuchacz zmuszony jest relacjonować innym swoje doznania, a także poddawać muzykę wartościowaniu. Słuchanie powiązane z wartościowaniem nieuchronnie wiąże się również z odpowiedzialnością (jak ujmuje to George Steiner, z zaangażowaną „odповідzią” na dzieło). Interesujące może być także poszukiwanie neurobiologicznych uwarunkowań naszych fascynacji słuchowych. Takie badanie wpływu muzyki na mózg wymaga przyjęcia postawy poznawczej pokory.

Słowa kluczowe: słuchanie, muzyka, umysł, doświadczenie, wykonanie, krytyka, poznanie

Kontakt: Zakład Estetyki i Filozofii Kultury, Instytut Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa, Wydział Nauk Społecznych, Uniwersytet Gdański, ul. Jana Bażyńskiego 4, 80-309 Gdańsk
E-mail: anna.checka@ug.edu.pl
https://ug.edu.pl/pracownik/523/anna_checka

Anna CHEĆKA – Listening as a Modus of Thinking: The Perspective of a Music Lover, Performer, and Critic

DOI 10.12887/32-2019-2-126-06

The article offers an interdisciplinary reflection on the act of listening, in particular on the act of listening to music. In its purest form, listening consists in following a musical discourse that escapes verbalization. However, listeners are occasionally (e.g. when acting as professional critics) expected not only to describe, but also to value music and musical performances. In such instances, an act of listening entails passing a judgement of the value of a particular musi-

cal piece, as well as of the performance in question, and thus involves responsibility (or answerability, as George Steiner put it). Another interesting theme related to the main focus of the article is that of the neurobiological conditions of our auditory fascinations. However, addressing this issue properly requires, on the one hand, specialist research of the influence of music on the human brain and, on the other, cognitive humility.

Keywords: listening, music, mind, experience, performance, criticism, cognition

Contact: Division of Aesthetics and the Philosophy of Culture, Institute of Philosophy, Sociology, and Journalism, Faculty of Social Sciences, University of Gdańsk, ul. Jana Bażyńskiego 4, 80-309 Gdańsk, Poland

E-mail: anna.checka@ug.edu.pl

https://ug.edu.pl/pracownik/523/anna_checka