

Małgorzata A. Szyszkowska

Metafora w doświadczeniu dzieła muzycznego. Wokół koncepcji Rogera Scrutona

„Metafory nie da się usunąć z opisu muzyki, ponieważ określa ona przedmiot intencjonalny doświadczenia estetycznego. Usuając metaforę, przestajemy opisywać doświadczenie muzyki”¹.

Zastanawiając się nad doświadczeniem estetycznym muzyki oraz dzieła muzycznego, napotyka się zazwyczaj dwa problemy². Jednym z nich jest problem opisu samego doświadczenia, innym – znaczenia dzieła muzycznego, a więc treściowego ujęcia dzieła muzycznego jako przedmiotu doświadczenia. Oba związane są z językiem i możliwościami językowego wyrażania, a także pośrednio z metaforą. Metafory w języku opisującym muzykę oraz doświadczenie muzyczne stanowią najczęstszy środek wyrazu, jak również nieustające źródło nieporozumień. Problem metafory jako środka wyrazu w opisie oraz – jak się jeszcze okaże – w rozumieniu dzieła muzycznego, staje się także jednym ze sposobów ustosunkowania się do ogólnych problemów badawczych w estetyce muzycznej, takich jak problem komunikatywności dzieła, doświadczenia estetycznego oraz języka muzycznego. Aktualność samego zagadnienia metaforycznego znaczenia muzyki jest widoczna również w odniesieniu do coraz częściej podnoszonych zarzutów oddalania się potocznego rozumienia muzyki (tj. percepcji konkretnego słuchacza i jej opisu) od teorii muzyki uznawanej w dalszym ciągu za podstawę oceny, interpretacji, krytyki dzieła muzycznego.

W przedstawianej pracy proponuję zastanowić się nad pewnymi aspektami tak zarysowanego problemu metafory w opisie i rozumieniu dzieła muzycznego w nawiązaniu do koncepcji metaforycznego przeniesienia Rogera Scrutona. Koncepcja przedstawiona przez brytyjskiego filozofa w pracy *The Aesthetics of Music* postuluje przemyślenie funkcji, jaką metafory pełnią w opisie oraz percepcji dzieła muzycznego. Autor wskazuje na kategorie oraz

¹ „The metaphor cannot be eliminated from the description of music, because it defines the intentional object of the musical experience. Take the metaphor away and you cease to describe the experience of music”. R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, Oxford 1999, s. 92. Przekł. własny także dalej, o ile nie podaję inaczej.

² Wstępna wersja tego tekstu była podstawą referatu wygłoszonego przez autorkę na międzynarodowej konferencji „Filozofia muzyki” w Krakowie w 2002 roku.

pojęcia, które warunkują estetyczny odbiór muzyki. Zachowując podstawowe elementy klasycznej estetyki muzycznej (zarówno te mające swoje źródło w europejskiej teorii muzyki, jak i te związane bezpośrednio z tradycją referencjalności znaczenia muzyki), koncepcja przedstawiona przez Scrutona czyni konieczną redefinicję samego fenomenu muzyki zarówno z punktu widzenia doświadczenia, jak i z punktu widzenia społecznego znaczenia muzyki; redefinicję poważnie ingerującą w przyzwyczajenia i przekonania słuchaczy.

I.

„Uciekamy się do metafor nie dlatego, że muzyka stanowi analogię dla innych rzeczy, ale dlatego, że metafora opisuje właśnie to, co słyszymy, gdy słyszymy dźwięki jako muzykę”³.

Podstawowa teza w koncepcji metaforycznego rozumienia muzyki Rogera Scrutona, ujęta jest już w powyższym cytacie. To twierdzenie o konstytutywnej dla doświadczenia dzieła muzycznego roli metafory. Po pierwsze, metafora nie ogranicza się do nazywania elementów dzieła muzycznego, ale opisuje sam proces doświadczania (słyszenia) dzieła. Po drugie – rozumiana jako szczególny rodzaj przeniesienia ze sfery wyobraźni na sferę doświadczania – stanowi podstawę i fundament zjawiska, które nazywamy muzyką.

W swojej koncepcji Scruton rozważa zarówno wyrażenia metaforyczne używane jako część opisu dzieła muzycznego (dotyczy to wszelkich obrazowych określeń dzieła muzycznego⁴), jak i metaforyczne wyrażenia pojawiające się w procesie odbioru dzieła muzycznego. Obie odmiany metafory stanowią ważne elementy przedstawianej tu teorii estetycznej. Scruton korzysta z Arystotelesowskiego rozumienia metafory jako zastępowania jednego wyrażenia przez drugie, będące do tego pierwszego w pewnej relacji (podobieństwo, hierarchia). Jest to „zamierzone zastosowanie terminu lub wyrażenia do rzeczy, o której wiadomo, że go nie egzemplifikuje”⁵. W polskim tłumaczeniu *Poetyki* autorstwa Henryka Podbielskiego odnośny fragment mówi o przeniesieniu „nazwy jednej rzeczy na inną: z rodzaju na gatunek, z gatunku na rodzaj”⁶. Scruton nie proponuje nowego rozumienia czy też uściślenia rozumienia metafory. Uznaje ją natomiast za ten właśnie element języka figuratywnego, który zwraca naszą uwagę na rolę wyobraźni w procesach rozumienia dzieł sztuki. Można by powiedzieć, że za pomocą metafory dokonuje się przeniesienia z jednego kontekstu – centralnego, który nadaje

³ „To describe it we must have recourse to metaphor, not because music resides in an analogy with other things, but because the metaphor describes exactly what we hear when we hear sounds as music”. R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, op. cit., s. 96.

⁴ Tutaj również można się spierać, które z użytych określeń są metaforyczne, a które nie. Ale istnieje niewątpliwie wiele takich określeń, które większość odbiorców uznałaby za metafory. Mówienie o dziele muzycznym, że jest melancholijne, może być tego dobrym przykładem.

⁵ „A deliberate application of a term or phrase to somethings that is known not to exemplify it”. R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, op. cit., s. 80.

pojęciu lub nazwie sens – na inny, poboczny. Co istotniejsze, to przeniesienie ma cel, jak zauważa autor, i to cel istotny dla użytkownika języka⁷. Celem tym jest być może właśnie odnalezienie podobieństwa lub pokrewieństwa tam, gdzie na pierwszy rzut oka nie jest ono widoczne. Na tym polega zresztą siła języka figuratywnego: przybliża rzeczy od siebie odległe i tworzy związki tam, gdzie ich wcześniej nie było⁸. Związki, o których mowa, nie mogą być stałe ani oczywiste. Pozostają one w sferze doświadczenia i wyobraźni, i tylko tam nastąpić może weryfikacja metafory. Udana metafora wymaga szczególnego wysiłku wyobraźni ze strony odbiorcy, narzuca mu nowy sposób myślenia. Podstawowym zadaniem metafory literackiej, a także tym, co ją uzasadnia, jest – jak mówi Scruton – dzielenie się doświadczeniem.

„Intencją mówiącego jest sprawić, bym dzielił z nim doświadczenie, które pchnęło go do tego opisu: doświadczenie widzenia i reagowania na daną rzecz w sposób zasugerowany przez inną”⁹.

To właśnie przeniesienie – fuzja doświadczeń lub podwójna intencjonalność – stanowi bardzo istotny element teorii estetycznej autora.

„W doświadczeniu estetycznym nasze zmysły zanurzone są w wyglądach rzeczy, które fascynują nas, a co bardziej znaczące, źródła tej fascynacji tkwią w nas samych. (...) Czasami jednak koncentrując się na wyglądzie jednej rzeczy, mogę przyglądać się z równą uwagą wyglądowi innej i moja odpowiedź przenosi się z drugiej na pierwszą. Zaczynam wibrować w sympatii dla obu jednocześnie. W ten sposób dokonuje się między nimi połączenie – połączenie realne w moich odczuciach, lecz jedynie wyobrażone w samych rzeczach”¹⁰.

Należałoby być może postawić pytanie, skąd się biorą metafory w odbiorze dzieła muzycznego i jaką pełnią tam rolę. Czy metafora jest po prostu właściwa opisowi muzyki, jak sądzi Bohdan Pociąg, wzbogaca doznania odbiorcy, czy może to język dosłowny jest bezsilny wobec sfery muzyki?

„Jeśli zaś o metaforę chodzi, to jest to przecież dziedzina z muzyką związana, w której jej stałe występowanie nie podlega kwestii. (...) to sama muzyka z istoty swej najbardziej pobudza metaforę. A przyczyny tego pobudzenia są dwie: urzeczenie, fascynacja muzyką – pobudzenie inwencji poetyckiej czy pseudopoetyckiej; poczucie niemożności, bezsilności języka rzeczowego, precyzyjnego pojęciowo”¹¹.

⁶ Arystoteles, *Poetyka*, przekł. H. Podbielski, Ossolineum, Wrocław 1983, ks. XXI, s. 76.

⁷ „This act of transference has a purpose for us, a role in a language game, to use Wittgenstein's idiom”. R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, op. cit., s. 82.

⁸ *Ibidem*, s. 83.

⁹ „The intention of the speaker is to bring me to share the experience that prompts his description: the experience of seeing and responding to one thing in terms suggested by another”. *Ibidem*, s. 85.

¹⁰ „In aesthetic experience our senses are saturated by the appearances of things, which take on a fascination that is especially significant, in that its origin lies in us. (...) Sometimes, however, I can concentrate on the appearance of one thing, while attending equally to the appearance of another, and in my response to the second is transferred to the first. I came to vibrate in sympathy with both simultaneously. I thereby make a connection between them – a connection that is real in my emotions, but only imagined in the objects themselves”. *Ibidem*, s. 86.

¹¹ B. Pociąg, „Muzyka a metafora”, w: *Studia o metaforze*, red. M. Głowiński, Ossolineum, Wrocław 1983, t. II, cyt. za M. Jabłoński, „Przemoc metafory”, *Res Facta* 2003, nr 6, s. 315.

Istnieje również inna metaforyczność muzyki, na którą zwracają uwagę zarówno Roger Scruton, jak i Nicholas Cook. Metaforyczność ta bierze się z podporządkowania indywidualnych doświadczeń akustycznych oczekiwaniom, pojęciom, relacjom – jest ona rezultatem oddziaływania teorii muzyki. W sferze muzyki określeniami metaforycznymi są nie tylko określenia takie jak „smutne tony”, „szeroka fraza”, „melancholijny głos”, ale także podstawowe terminy z zakresu teorii muzyki. Wyrażeniami metaforycznymi są określenia wysokości dźwięków: niskie, wysokie, sugerujące ich przestrzenne rozmieszczenie, oraz wyrażenia sugerujące przemieszczanie się dźwięków, czyli ruch muzyczny (dźwięki stojące, dźwięki chodzące), co stanowi podstawę teoretycznego systemu muzycznego oraz bazę dla każdego niemal analitycznego opisu muzyki. Dźwięki muzyczne w skali oraz interwały traktuje się jako elementy stałe, które można transponować, odwracać i śledzić ich przemieszczenia w czasie. W tym sensie metaforyczny charakter mają wszelkie teorie muzyki opisujące i tworzące jednocześnie struktury, takie choćby jak relacje harmoniczne (mam tutaj na myśli np. „dźwięki prowadzące”, „rozwiązanie na tonice” lub „modulacje” jako elementy systemu zależności wraz z przypisanymi im wartościami). Podobnie samo przedmiotowe ujmowanie muzyki – jak przekonuje Nicholas Cook – mówienie o przedmiocie i jego określonych własnościach tam, gdzie mamy do czynienia z rozgrywającym się w czasie procesem – stanowi rodzaj metaforycznego ujmowania muzyki¹². Zwrócenie uwagi na metaforyczność pewnych określeń nie ma jednak na celu usunięcia ich z dziedziny muzyki (co nie wydaje się zresztą możliwe) ani nawet „przeskalowania” wartości pewnych elementów systemu muzycznego. Analiza sposobu, w jaki mówimy o doświadczeniu muzyki i o samym dziele muzycznym, uświadamia nam, zdaniem Scrutona, nie tylko złożone funkcje metaforycznych określeń w systemie muzycznym, ale także funkcję tych określeń w percepcji muzyki, a nawet – podstawowy mechanizm samej percepcji muzyki.

II.

W swojej teorii Scruton bazuje na rozpoznaniu faktu rozbieżności pomiędzy tym, czego słuchamy w sensie przedmiotowym (fizycznie określony dźwięk jako „materialna” podstawa doświadczenia), a tym, jak słuchamy w sensie przypisywania dźwiękom określonych własności i relacji, które, chociaż podstawowe dla doświadczenia muzyki, nie mają jednak nic wspólnego z fizycznie badanym dźwiękiem. Według Scrutona słuchanie

¹² Por. N. Cook, „Wyimaginowany przedmiot”, w: idem, *Muzyka*, przekł. M. Łuczak, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000. Zob. także idem, *Music, Imagination and Culture*, Oxford University Press, Oxford 1990. Dla Cooka formalny opis dzieła muzycznego ma zawsze charakter metaforyczny – ma on nawet charakter metafizyczny – chociażby dlatego, że nieświadomy jego znaczenia słuchacz nie może go również usłyszeć. O niespójności systemu muzycznego świadczy również fakt, że pewne elementy dzieła (np. harmoniczny przebieg lub zastosowana technika kompozytorska) stają się powodem uznania wartości danego dzieła, o którym może on przeczytać w książeczce programowej, choć sam nie może ich uchwycić w procesie słuchania.

muzyki to proces, który sam w sobie zapośredniczony jest przez pojęcia muzyczne. Jednak oba systemy: system zależności dźwiękowej oraz system teoretyczny określający zjawisko muzyki są mocno osadzone w kulturze. Oba spólnie wyznaczają to, co nazywamy muzyką.

Scruton zakłada, że rozumienie dzieła muzycznego dokonuje się za pomocą kategorii, które z samym dziełem – rozumianym jako proces akustyczny – mogą mieć niewiele wspólnego, a jednak określają je na zasadzie metaforycznego przeniesienia. Twierdzi również, że w rozumieniu dzieła muzycznego słuchacz odwołuje się do przestrzennych i czasowych określeń, które w odniesieniu do fenomenu muzyki muszą być uznane za metafory. Metaforą jest wobec tego mówienie o „wnoszeniu się” dźwięku, podobnie jak o „opadaniu” linii melodycznej, o „pełnym akordzie” itd. Metaforyczny charakter muzyki i doświadczenia muzycznego w rozumieniu Scrutona bierze się z zapośredniczenia pojęciowego naszych akustycznych doświadczeń. To pojęciowe zapośredniczenie wiąże się przede wszystkim z przestrzennymi i czasowymi kategoriami używanymi w opisie i służącymi do rozpoznawania dzieła. Metaforyczne przeniesienie polega zatem na „filtrowaniu” słyszanych dźwięków przez konkretne pojęcia i relacje, tak by tworzyły one spójną (choć jeszcze nieokreśloną) całość muzyczną. Scruton mówi w *The Aesthetics of Music* o czterech „warunkach” doświadczenia muzyki, płynących z aplikacji metaforycznych kategorii do fenomenu dźwiękowego: o słyszeniu tonów (*hearing tones*), słyszeniu ruchu (*hearing movement*), słyszeniu rytmu (*hearing rhythm*) oraz słyszeniu harmonii (*hearing harmony*).

Według Scrutona rozumienie (*understanding*) w kontekście odbioru muzyki to rodzaj słuchania (*musical understanding is a form of hearing*¹³), wsłuchiwanie się – powiedzielibyśmy po polsku – pod warunkiem, że cały proces dokonuje się ze względu na dzieło muzyczne, a nie jakiś inny ukryty cel (*hearing music as music*)¹⁴. Zatem proces słyszenia sam w sobie stanowi już rozumienie muzyki. Rozumienie to jest z kolei szczególnym rodzajem rozumienia intencjonalnego, które według Scrutona jest właściwe każdej sztuce. W przypadku dzieła muzycznego, tak jak w przypadku innych dzieł sztuki, rozumienie dokonuje się w czasie trwania doświadczenia estetycznego, które jest faktem bezpośrednim i subiektywnym. W samym doświadczeniu należy także poszukiwać znaczenia dzieła. Znaczenie dzieła jest bowiem immanentnie zawarte w doświadczeniu i jedynie poprzez doświadczenie estetyczne muzyki możemy ująć to, co chcielibyśmy określić jako znaczenie dzieła muzycznego. W konsekwencji znaczenie muzyczne nie stanowi niczego, co dałoby się określić za pomocą słów.

„Każde dzieło coś znaczy, ale żadnego nie da się oddzielić od jego znaczenia i żadne pojęcia nie są w stanie oddać tego, co ono znaczy. Znaczenie estetyczne jest niewysłowione,

¹³ Por. „Analytical Philosophy and the Meaning of Music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1987, t. 46, s. 169.

¹⁴ Scrutonowi chodzi oczywiście o wyeliminowanie tych szczególnych przypadków, kiedy słuchamy muzyki, aby np. dowiedzieć się czegoś o czasach, w których powstała lub zapoznać się ze stanem nagrań w danym okresie.

zaś próba uczynienia go wyśłowionym stanowi redukcję wyrażania do przedstawiania i co za tym idzie – prowadzi do utraty z pola widzenia istoty tego, czym jest sztuka¹⁵.

Innymi słowy, znaczeniem dzieła jest samo jego słuchanie przy założeniu określonej intencji, tego mianowicie, że słucha się ze zrozumieniem. Jednocześnie znaczenie to zasadza się na czymś jeszcze – na byciu poruszonym przez dzieło, sprowokowanym do odpowiedzi na nie. Zarówno doświadczenie estetyczne, jak i rozumienie dzieła opiera się w koncepcji Scrutona na emocjonalnej, sympatycznej odpowiedzi na dzieło, o której będzie mowa w dalszej części artykułu.

III.

Metaforyczne przeniesienie dotyczy zatem konkretnych zdolności przekształceń w percepcji dzieła muzycznego określających specyfikę muzycznego słyszenia. To, czego doświadczamy to wspomniane już cztery elementy percepcji muzyki: słyszenie ruchu, melodii, tonu oraz rytmu. Słyszenie ruchu to, jak się przyjmuje, postrzeganie poszczególnych dźwięków jako czasowo ze sobą związanych, co umożliwia słuchającemu podążanie za linią melodyczną kompozycji, postrzeganie frazy muzycznej, a wreszcie podążanie za tematem i rozwojem melodycznym jako takim. Teoretycznie najważniejszym elementem poznania muzyki jest jednak słyszenie tonów – podstawowy i nieodzowny element rozpoznawania i rozumienia, a co za tym idzie, estetycznego doświadczania dźwięków jako muzyki. Muzyka jako forma artystycznej działalności człowieka rozpoczyna się od tonu. Ton – tak jak to rozumie i przedstawia Scruton – to zjawisko, któremu można przypisać różnorodne cechy – jasną lub ciemną barwę, głębokie lub płytkie brzmienie, czystość, pewność, moc, dynamikę, napięcie, kierunek itd. Ton oddziałuje na nas swoimi właściwościami ponad tym, co możemy o nim powiedzieć jako o dźwięku fizycznym (tj. fali dźwiękowej o określonej częstotliwości i czasie trwania). Ton w sensie ścisłym jest to słyszalny i komunikowalny kształt, jaki dźwięk jako zjawisko fizyczne przybiera w danej kulturze. Ton jest tak ważnym elementem rozumienia muzyki, ponieważ od niego w zasadzie wszystko się rozpoczyna. Ton jest już od razu elementem określonym ze względu na swoje oddziaływanie. Drugim co do ważności elementem, uznawanym za najważniejszy w wielu klasycznych już dzisiaj filozoficznych koncepcjach muzyki, który jednak sam nie decyduje o uznaniu fenomenu za muzyczny, jest oczywiście ruch. Ton, szczególnie w odniesieniu do cechy „wysokości” dźwięków, oraz ruch wspólnie tworzą coś, co Scruton nazywa przestrzenią muzyczną¹⁶. Słyszenie tonów przeciwstawione jest słyszeniu dźwięków o określonej wysokości (tonom przysługują cechy takie jak np. barwa, nasy-

¹⁵ „Every work has a meaning; but no work can be severed from its meaning, and no concepts can capture what it means. Aesthetic meaning is real but ineffable. To attempt to make it effable, is to reduce expression to representation, and therefore to lose sight of the essence of art”. R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, op. cit., s. 143.

¹⁶ Wymienione przeze mnie elementy systemu muzycznego zależą również od przyjęcia założenia o linearności muzyki, gdzie kształtowanie materiału muzycznego (dźwięków) dokonuje się

cenie, głębia). Słyszenie rytmu umożliwia percepcję grup rytmicznych, wzorów rytmicznych, wreszcie tego, co nazywamy ogólnie rytmem, a co wymaga zauważenia dwóch przeciwstawnych tendencji w muzyce: równomierności i nierównomierności. Ostatnim z wymienionych elementów jest słyszenie harmonii przeciwstawione tutaj scaleniu dźwięków w akordzie, bez wyróżniania funkcji i znaczenia poszczególnych dźwięków wobec całości skali (a właściwie danego systemu harmonicznego). Dwa pierwsze z wymienionych elementów – słyszenie ruchu oraz słyszenie tonów – stanowią podstawę dla dwóch kolejnych; percypowanie rytmu jest nadbudowane na słyszeniu ruchu, podobnie jak słyszenie harmonii nie jest możliwe bez słyszenia tonów. Wszystkie te cztery elementy odwołują się do dwóch wymiarów, które według Scrutona muzyka posiada w sensie estetycznym – wymiaru przestrzennego i czasowego¹⁷.

Podstawowe rozróżnienie, o czym już była mowa, dotyczy dźwięków i tonów. Nie jest muzyką ani dźwięk, który rozbrzmiewa, ani tym bardziej zjawisko fali dźwiękowej z jej akustycznymi uwarunkowaniami. Muzyką jest zespół tonów, który nas porusza. Muzyką jest, jak mówi Scruton, odpowiedź na dźwięk. To, co określamy mianem muzyki to, właściwie rzecz ujmując, interpretacja słyszalnego zjawiska przypisująca mu szczególne własności poprzez przyporządkowanie elementów ze sfery wyobraźni elementom ze sfery fizycznej. To właśnie zapewnia słuchaczowi metaforyczne przeniesienie.

Według Scrutona, słuchając muzyki, słyszymy nie pojedyncze dźwięki, pasażę, ale zawsze pewną całość, kształt, uczucie. Słyszając melodię, słyszymy dźwięki, które ją tworzą, ale melodia – właśnie pewien „kształt”, a także „ruch”, który odkrywamy w dźwiękach – powoduje, że dźwięki te są już dla nas związane z daną melodią – o n e s ą t ą m e l o d i ą¹⁸. Przy czym istotne są tutaj nie tyle nawyki i psychologiczne prawidła określające sposób percepcji muzyki, ale fakt, że są to nawyki i prawidła wynikające z kultury, która jest domeną człowieka. Przestrzenność i czasowość muzyki jest tym, co wyrywa ją z materialnej podstawy dźwiękowej i osadza w sferze wyobraźni. Słuchacz rozpoznaje relacje, które dotyczą już nie samych dźwięków, ale te-

poprzez odniesienie ich relatywnej pozycji do początku lub końca dzieła oraz od łączenia pewnych sekwencji dźwięków w całości, którym następnie przypisuje się określone funkcje w całości dzieła.

¹⁷ Scruton w swoich analizach odwołuje się bezpośrednio do Kanta i jego rozważań na temat poznawczych wymiarów świata (odpowiednio przestrzeni i czasu), a także przyjmuje takie rozumienie poznania, w którym jest ono uzależnione od pojęć, także trudno się oprzeć wrażeniu, że wyróżnione przez Scrutona elementy poznania muzyki pozostają w pewnej zależności od Kantowskich form naoczności zmysłowej, przeformułowanych tutaj w rodzaj form naoczności drugiego rzędu. Jednak sprowadzenie systemu Scrutona do kantyzmu byłoby nadmiernym uproszczeniem, zwłaszcza że autor czerpie w jeszcze większym stopniu z brytyjskiej tradycji idealistycznej tj. z R.G. Collingwooda oraz przeformułowanej przez niego tradycji empirycznej D. Hume'a. Por. R. Scruton, „Understanding Music”, w: *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition. An Anthology*, red. P. Lamarque, S.H. Olsen, Oxford University Press, Oxford 2004, s. 448–464.

¹⁸ Chociaż te procesy dotyczą nie tylko muzyki, ale każdego dzieła, a także słyszenia w ogóle, o ile przyjmiemy za sensowne analizy psychologii muzycznej i psychologii Gestalt. W muzyce są one ściśle powiązane z umiejscowieniem przestrzennym i czasowym dźwięków, a więc z osadzeniem ich na tle konkretnego, czasowo i przestrzennie opisanego systemu odniesień.

go, co słyszymy, gdy odbieramy dźwięki jako muzykę¹⁹. Mówiąc jeszcze inaczej, w przypadku muzyki to, co słyszymy, odbieramy poprzez pojęcia, które metaforycznie ujmują treści naszego doświadczenia dźwiękowego jeszcze w trakcie słuchania. Słyszymy więc nie poszczególne, niezależne od siebie dźwięki, ale tony, barwy, ich nasycenie, konsonanse lub dysonanse, słyszymy także szybki lub wolny rytm, wyróżniamy napięcia, określamy kierunek, a wreszcie scalamy naszą wizję w kształt melodii, w schemat rozwoju materiału melodycznego, czy też skończonego przebiegu harmonicznego. To, co wydaje się oczywiste dla każdego słuchacza muzyki, zostaje podporządkowane tutaj dodatkowo teorii podwójnego słyszenia. Słyszenie np. melodii w dźwiękach określa Scruton jako podwójne słyszenie – termin przeniesiony z dziedziny sztuk plastycznych (*seeing as*). W sensie ogólnym pojęcia i terminy muzyczne zmieniają doświadczenie muzyki poprzez powoływanie do istnienia elementów takich, jak relacje i jakości – stanowiąc to, co Scruton nazywa uporządkowaniem (*organization*). Właściwsze byłoby być może mówienie w tym przypadku o organizacji, ale nie ma wątpliwości, że całość dźwiękowa, jaką słyszymy ulega nie tylko przemianie, ale i uporządkowaniu. To właśnie pojęciowe uporządkowanie – drugiego stopnia – jest dla Scrutona fundamentem doświadczenia estetycznego muzyki.

IV.

Metafora w koncepcji Scrutona umożliwia słuchaczowi odpowiedź na dzieło muzyczne. Odpowiedź tę określić można jako rodzaj wewnętrznego poruszenia, jako odnalezienie w sobie emocjonalnej albo ekspresyjnej odpowiedniości wobec struktury dzieła. Metaforyczne przeniesienie stanowi narzędzie doświadczenia dzieła muzycznego prowadzące do fuzji doświadczeń, które umożliwia słuchaczowi estetyczną odpowiedź na dzieło.

W opisie doświadczenia estetycznego muzyki Scruton posługuje się pojęciem podwójnej intencjonalności (*double intentionality*) związanym z intencjonalnym rozumieniem, które według niego charakteryzuje rozumienie sztuki. Autor mówi tu o wymianie doświadczeń na poziomie subiektywnym²⁰. Według Scrutona w doświadczeniu dzieła muzycznego mamy do czynienia z tzw. podwójnym widzeniem (*seeing as*), a w tym przypadku – z podwójnym słyszeniem. Chodzi o umiejętność rozpoznawania złożonych całości w elementach prostych, których jednak nie traci się z oczu. Umiejętność ta jest przy tym nie tylko podstawą odpowiedzi estetycznej, ale szczególną umiejętnością związaną z rozwojem władzy wyobraźni uwolnionej – chciałoby się dodać – od swoich podstawowych, praktycznych funkcji. Dostrzegając podobiznę ludzkiej twarzy w plamach barwnych na obrazie nie przestajemy dostrzegać plam barw-

¹⁹ „Sounds do not move as music does (...). Nor are they organized in a spacial way, nor do they rise or fall” („Dźwięki nie poruszają się w odróżnieniu od muzyki (...) nie są one również przestrzennie zorganizowane, nie wznoszą się, ani nie opadają”), por. R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, op. cit., s. 93.

²⁰ Ibidem, s. 86–87.

nych i kształtów, z których twarz ta się wyłania²¹. Jednocześnie, o ile dochodzi do ukonstytuowania się postrzeganego kształtu np. melodii „widzianej” w przypadkowo usłyszanych dźwiękach, staje się on podstawą naszych sądów. Symetria tego zabiegu pojęciowego jest do pewnego przynajmniej stopnia jednostronna. Percypowane dźwięki są odtąd związane ze sobą szczególną relacją – bycia elementami melodii.

W przypadku muzyki analogia do „widzenia jako” odnosi się w pierwszym rzędzie do samego metaforycznego przeniesienia. W przypadku muzyki to, co słyszymy, słyszymy poprzez wyrażenia metaforycznie ujmujące treść naszego doświadczenia dźwiękowego, ale zarazem słyszymy same dźwięki. Podwójne słyszenie – w przypadku muzyki słyszenie jednej rzeczy w drugiej – umożliwia właśnie metaforyczne przeniesienie, które zmienia znaczenie tego, do czego się odnosi i nadaje sens muzyczny, temu co słyszone. W sensie ogólnym pojęcia i terminy muzyczne zmieniają doświadczenie muzyki implikując istnienie elementów takich, jak relacje, jakości itd., w jeszcze innym sensie metaforyczność poznania muzycznego umożliwia słuchaczowi „rozpoznanie” jakości związanych nie tyle z muzyką, co z życiem. Jak mówi Scruton, w muzyce słuchacz rozpoznaje nie tylko relacje i stosunki, ale także – a może przede wszystkim – ludzkie emocje. Emocje, które towarzyszą życiu człowieka są rzutowane na zjawisko muzyki. W przypadku muzyki słyszenie smutku w utworze muzycznym podobne jest do rozpoznawania postaci człowieka na obrazie²². To zdanie, które sformułował Scruton w *Art and Imagination*, proponuję poddać tu krótkiej analizie. Można je przecież rozumieć na kilka sposobów. Po pierwsze, można by sądzić, że słyszenie smutku w muzyce jest równie niezbędnym elementem rozpoznawania muzyki, co rozpoznawanie kształtów w malarstwie przedstawiającym, z czego można by wyciągnąć nie do końca uprawniony wniosek, że muzyka jest sztuką przedstawiającą emocje. Albo też można by sądzić, że ekspresywność muzyczną zawartą lub też rozpoznawalną na poziomie melodycznym uważa Scruton za podstawową cechę muzyki. Jeśli przyjąć tę drugą możliwość, nasuwa się tutaj analogia z teorią zaproponowaną przez Petera Kivy w pracy *Music Alone*, gdzie mowa jest o konturze melodii jako o nośniku ekspresji muzycznej²³. Wreszcie, można by sądzić, że rozpoznawanie uczuć stanowi według autora *The Aesthetics of Music* po prostu jeden z elementów doświadczenia estetycznego muzyki. W tym ostatnim przypadku dzieje się tak nie dlatego, że muzyka szczególnie się do tego nadaje, ale ponieważ stanowi element życia intencjonalnego – życia, które odciska się także w muzyce. Przyjmując za Scrutonem, że w przypadku muzyki mamy do czynienia ze sztuką nieprzedstawiającą, a zatem z ekspresją, a nie reprezentacją, należy odrzucić pierwszą możliwość interpretacyjną – że „muzyczne słyszenie smut-

²¹ R. Scruton, *Art and Imagination: A Study in the Philosophy of Mind*, Methuen & Co, London 1974, s. 108, 110 i nast.

²² Dokładnie zdanie to brzmi: „Łatwo spostrzec, że «słyszenie smutku w muzyce» jest w dużym stopniu formalnie analogiczne do «widzenia człowieka w obrazie»”. [„It is easy to see that, in a great many ways, 'hearing the sadness in music' is formally analogous to 'seeing the man in the picture'"]. R. Scruton, *Art and Imagination*, op. cit., s. 121.

ku” jest słyszeniem wyobrażonego smutku²⁴. Dopiero teraz widać związek podwójnego słyszenia albo s ł y s z e n i a j a k o z podwojoną intencjonalnością, która według Scrutona charakteryzuje wszelkie doświadczenie sztuki.

Bodźcem dla użycia metafory jest chęć przekazania doświadczenia, które się przeżyło lub zasugerowania możliwości przeżycia takiego doświadczenia²⁵. Wspomniana fuzja doświadczeń lub podwojona intencjonalność wiąże się z tymi dwiema rzeczami. Po pierwsze z kontekstem, a właściwie kontekstami wyrażenia, które zostają użyte metaforycznie (np. „melancholijnie leniwe pasaże *Preludium a-moll op. 28* F. Chopina”); tym, w którym zazwyczaj pojawiają się wyrażenia melancholijny i leniwy, oraz tym, w którym zazwyczaj słyszymy *Preludium a-moll op. 28* F. Chopina. Po drugie, z samym doświadczeniem, które umożliwiło taki opis dzieła i wówczas ta właśnie fuzja wyobraźni, intencji opisującego i nawyku językowego rozumienia umożliwia dopiero odbiorcy właściwe doświadczenie dzieła. Muzyka jest zjawiskiem intencjonalnym uchwytnym dzięki wyobraźni (m e t a f o r y c z n e m u p r z e n i e s i e n i u) na podłożu dźwięków, w którym jednak indywidualne, subiektywne doświadczenie odkrywa inną intencjonalność albo nawet cały świat intencjonalności.

Na tym w dużej mierze polega Scrutonowska koncepcja sympatii²⁶ jako odpowiedzi na życie wyobrażone w muzyce. Jest to także wyjście poza perspektywę pierwszej osoby i afirmacja wspólnoty.

„Muzyka jest przedmiotem intencjonalnym doświadczenia, które staje się udziałem jedynie istot racjonalnych i jedynie za pośrednictwem wyobraźni. Aby ją opisać musimy się uciekać do metafor nie dlatego, że muzyka stanowi analogię dla innych rzeczy, ale dlatego że metafora opisuje właśnie to, co słyszymy, gdy słyszymy dźwięki jako muzykę”²⁷.

Muzyka, czyli nasze słyszenie muzyki, opiera się na metaforycznym postrzeganiu ruchu oraz na przestrzennym umiejscowieniu tonów – twierdzi Scruton – polega na rozpoznawaniu relacji, które nie dotyczą już dźwięków, ale tego, co słyszymy, gdy słyszymy dźwięki jako muzykę²⁸. Wiąże się z tym trudność opisanego ontologicznego statusu dzieła muzycznego.

²³ Por. P. Kivy, *Music Alone. Philosophical Reflections on Purely Musical Experience*, Cornell University Press, Cornell 1990.

²⁴ Naomi Cumming w swoim opracowaniu koncepcji Scrutona nie dostrzega tego przesunięcia, twierdząc, że cały wysiłek intelektualny autora – a przede wszystkim koncepcja metafory w doświadczeniu muzyki – sprowadza się do wzmocnienia ekspresji muzycznej. Por. N. Cumming „Metaphor in Roger Scruton’s aesthetics of music”, w: *Theory, Analysis and Meaning in Music*, red. Anthony Pople, Cambridge University Press, Cambridge 1994.

²⁵ R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, op. cit., s. 85.

²⁶ Scrutonowskie pojęcie *sympathy* tłumacząc jako sympatię zgodnie z sugestią autora, który ma na myśli równoległość, bycie razem, wspólnotę raczej niż współczucie. Por. *The American Heritage Dictionary* (wyd. elektroniczne).

²⁷ „Music is the intentional object of an experience that only rational beings can have, and only through the exercise of imagination. To describe it we must have recourse to metaphor, not because music resides in an analogy with other things, but because the metaphor describes exactly what we hear when we hear sounds as music”. R. Scruton, *The Aesthetics of Music*, op. cit., s. 96.

²⁸ „Dźwięki nie znajdują się w ruchu tak jak muzyka (...) nie są również zorganizowane przestrzennie, nie wznoszą się ani nie opadają” [„sounds do not move as music does (...) Nor are they organized in a spacial way, nor do they rise or fall“]. Ibidem, s. 93.

„Nie możemy oczekiwać, aby teoria ontologii muzycznej zdała sprawę z tego, czym jest intencjonalny przedmiot słyszenia. Jeśli zbłądzi tam, gdzie spotykamy indywidua muzyczne, to będzie to świat metafor – świat rzeczy, które nie istnieją i nie mogą istnieć. Jeśli pozostanie w świecie dźwięków, wówczas może jedynie wyznaczyć układy dźwiękowe, które umożliwiają doświadczenie muzyczne. Trzeciej możliwości nie ma”²⁹.

V. W uchu słuchacza...

Być może najbardziej interesującym elementem estetyki muzycznej Scrutona jest koncepcja doświadczenia estetycznego odniesionego do muzyki. Pojawia się tutaj inne zupełnie użycie metafory, wciąż – można powiedzieć – metafory muzycznej. Dla określenia doświadczenia estetycznego Scruton posługuje się metaforą tańca. Taniec stanowi dla niego archetyp doświadczenia estetycznego, a szczególnie doświadczenia estetycznego muzyki. Właśnie taniec wymaga jednocześnie bezpośredniego zaangażowania i współdziałania. Tańczenie stanowi doświadczenie czysto subiektywne, a zarazem oparte najczęściej na pewnej określonej, choć jak najbardziej elastycznej konwencji. Podobnie jak doświadczenie estetyczne muzyki, doświadczenie tańca nie podlega weryfikacji w kategoriach dobra i zła (tj. dobrego czy złego tańczenia). Czy można dowieść komuś, że niewłaściwie odpowiada na muzykę, której słucha, że tańczy niezgodnie ze... standardem? Być może tak – świadczyć może o tym nie tylko historia tańca klasycznego, ale powszechne doświadczenia nieudanych „występów” na tańcach czy dyskotekach. Czy jednak nie wydaje się to absurdalne, sprzeczne z podstawowym rozumieniem tego, co nazywamy tańcem – a więc spontanicznej i bezpośredniej odpowiedzi na muzykę? Gwarantem zrozumienia w tańcu będzie zawsze subiektywne poczucie słuchacza-tancerza, jego zaangażowanie w doświadczenie muzyki. Stąd taniec wydaje się najbardziej subiektywnym doświadczeniem przynależności i jednocześnie odpowiedniości. Zwróćmy uwagę, że kroki, których uczy się tancerz, jego ruchy, gesty, obroty, przejścia, wszystko to nie miałyby sensu, gdyby on sam nie odczuwał odpowiedniości swoich kroków, ich dopasowania do muzyki. Bez względu na to, czy mówimy o tańcu konwencjonalnym, improwizowanym, spontanicznym czy artystycznym, warunkiem będzie tutaj wewnętrzne poczucie odpowiedniości. Być może zresztą, ambiwalencja wynikająca z niesprowadzalności do siebie tych właśnie elementów i zasad budowy tańca (konwencji i odpowiedniości z jednej strony, a spontaniczności i bezpośredniości z drugiej) jest również tym, co charakteryzuje estetyczną odpowiedź na dzieło w koncepcji Scrutona.

Przede wszystkim jednak analogia między taneczną lub wokalną odpowiedzią na muzykę a estetyczną odpowiedzią na muzykę i dzieło muzyczne

²⁹ „(...) we should not expect a theory of musical ontology to give us account of the intentional object of hearing. If it strays into the world where the music individual is encountered, it is the world of metaphor – of things that do not and cannot exist. If it stays in the world of sound, then it can do no more than specify the sound patterns that make the musical experience available. There is no third possibility (...).” Ibidem, s. 117.

wskazuje także na kilka ważnych aspektów doświadczenia estetycznego. Podstawę doświadczenia stanowią doznania zmysłowe, subiektywne i zjawiskowe, których interpretacja wymaga natychmiastowej odpowiedzi – w tańcu – ruchu. W doświadczeniu, podobnie jak w tańcu, uczestnicy kreują własną przestrzeń. Muzyka wymaga afirmacji bardziej niż rozumienia, ponieważ obszarem jej „władania” nie jest język ani wiedza, ale poczucie wspólnoty, utożsamienie. Można by zwrócić uwagę na pojęcie sympatii czy sympatycznej odpowiedzi, którego używa Scruton dla określenia odpowiedzi słuchacza³⁰. Podobnie jak w odpowiedzi na gest, którego znaczenia nie rozumiemy, podejmujemy decyzję odpowiedzi swoim własnym gestem, zakładając, że znaczenie gestu mieści się w granicach znanych zachowań i odczuć ludzkich. Odpowiedź estetyczna na dzieło muzyczne stanowi zarazem naśladowanie tego, co słyszymy i projekcję własnych oczekiwań. Co więcej, odpowiedź estetyczna nie musi koniecznie zyskać wyrazu (w geście czy słowie), jest ona jednak podstawowym elementem doświadczenia.

I tu dochodzimy do istotnego zagadnienia, a mianowicie do związku sztuki i doświadczenia estetycznego z kulturą i rytuałem. Jest to ostatni element koncepcji brytyjskiego filozofa, który chciałabym omówić w tej pracy. Kultura stanowi dla Scrutona oczywistą podstawę i zaplecze dla pojmowania sensu muzyki. Pojęciem, którym posługuje się Scruton dla wyjaśnienia tego związku, jest „rytuał”³¹. Rytuał wedle Scrutona stanowi manifestację i jednocześnie – jako instytucja – okazję dla przejawiania się i umocnienia więzi wspólnotowej. W tym sensie pełne uczestnictwo w obrzędach, czy to religijnych, czy też tradycyjnych, np. agrarnych, realizuje poczucie wspólnoty (przynależności wspólnotowej). W doświadczeniu estetycznym, zdaniem Scrutona, realizuje się to samo poczucie wspólnoty, pod warunkiem, że udział w doświadczeniu ma charakter pełny (oparty na spontanicznym uczestnictwie, ale realizujący odpowiedź na dzieło). W doświadczeniu estetycznym odpowiedź ta ma taki sam charakter jak rozumienie przez kogoś spoza wspólnoty wyznaniowej tego, co ma miejsce we wspólnocie podczas jej obrzędów przy założeniu, że wyobraża on sobie (tak jak uczestnik przeżywa) te same treści³². Chodzi więc tutaj o analogię, a nie o odtworzenie.

To z kolei prowadzi do zrozumienia tego, czym jest muzyka jako przedmiot naszego doświadczenia. Czym zatem jest? Muzyka stanowi system

³⁰ W interpretacji Scrutona *sympathetic response* jest rozumiane jako niekoniecznie związane z uczuciem, ale za to związane z wyjściem poza własną subiektywność, własne „ja”. Jest to przede wszystkim otwarcie się na intencjonalność. „Our response to music is a sympathetic response: a response to human life, imagined in the sounds we hear”. Oraz „Sympathy is not merely a matter of feeling things. There are sympathetic actions and sympathetic gestures. (...) I respond to another's gestures, move with him, or in harmony with him, without seeking to change his predicament or to share his burden”. Ibidem, s. 355 (podkreślenia – M.S.).

³¹ B. Watson, „Backwoods Musicology: Roger Scruton's Aesthetics of Music”, *Radical Philosophy* 2000, t. 99. „Scruton usiłuje usprawiedliwić sytuację aktualną (...) chodzenia na koncerty muzyki poważnej jako komunii wiecznych wartości”. [Scruton seeks to justify an actuality (...) classical concert-going as communion with eternal values].

³² Por. R. Scruton, „Doświadczenie estetyczne a kultura”, przekł. P. Mróz, w: *Estetyka w świecie: wybór tekstów*, red. M. Gołaszewska, t. III, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1991, s. 112–113.

wzajemnych odniesień i relacji wyznaczanych każdorazowo przez doświadczenie akustyczne. Doświadczenie to jest samo – jak twierdzi Scruton – wcześniej wyznaczone i współkonstituowane przez kulturę, w której żyjemy. Stąd muzyka stanowi to, co słyszymy, ale też to, jak słyszymy. Jest ona dziełem ludzkiej kultury, a szczególnie dziełem twórczej wyobraźni. Jako system wzajemnych odniesień muzyka byłaby przede wszystkim zjawiskiem subiektywnym i jednostkowym, zależnym od doświadczenia, jako system relacji osadzony w kulturze czy też w kulturowo wyznaczonym doświadczeniu, byłaby muzyka system w systemie. Pojawia się wobec tego taka alternatywa: albo muzyka to system w systemie, gdzie jeden system duplikuje drugi, albo właśnie tłamsi ten drugi, narzucając słuchaczowi warstwę pojęć i określeń, które nie muszą się wcale odnosić do potwierdzanego empirycznie doświadczenia jednostkowego, albo – jak chce Scruton – to, co kulturowe poprzedza samo doświadczenie, tak jak pojęcie muzyki poprzedza jednostkowe doświadczenie muzyki, a zatem oba systemy są ściśle współzależne.

W koncepcji Scrutona podstawę i fundament zjawiska, które nazywamy muzyką stanowi szczególny twórczy rodzaj intelektualnego usystematyzowania, które rozpoczyna się już na poziomie rozpoznania tonu muzycznego. Jest to metaforyczne przeniesienie ze sfery wyobraźni na sferę doświadczenia, o którym Scruton sądzi, że jest niezbędne dla poznawania i rozumienia muzyki. Umiejętność słyszenia muzyki, podobnie jak możliwość doświadczenia muzyki zależna jest od możliwości dokonania metaforycznego przeniesienia³³.

W odpowiedzi na dzieło – zauważa Scruton – odbiorca wprowadza serię gestów, które zyskują znaczenie poprzez odwołanie do idei wspólnoty, którą przywołują. Scruton mówi tutaj o przyłączaniu się (*joining in*) jako o przyłączaniu się do grupy lub wspólnoty, a jednocześnie porównuje je do wspólnego tańca (*joining in the dance*). Charakteryzując doświadczenie estetyczne autor *The Aesthetics of Music* porównuje wspólne odczuwanie i komunikowanie się (*communion*) jako element spajający doświadczenie dzieła określonego rytuału np. do uczestnictwa w obrzędzie religijnym (autor daje przykład nabożeństwa w Kościele rzymskokatolickim). Czy jednak taki sformalizowany ceremoniał religijny, wybrany tutaj dość nietrafnie jako przykład rytuału, jest rzeczywiście tym, czego szukamy w doświadczeniu estetycznym dzieła muzycznego?

Jako cechy wspólne dla doświadczenia estetycznego i ceremoniału religijnego Scruton wymienia: niewyczerpywalność, odnawialność, uczestnictwo/więź ze wspólnotą, przynależność, skupienie na przedmiocie doświadczenia i oderwanie od świata zewnętrznego. Podstawową różnicą jest kwestia bezinteresowności i bezcelowości. Przywołując Kantowskie kategorie Scruton próbuje zachować je dla doświadczenia estetycznego i jednocześnie utrzymać analogię z rytuałem.

³³ Por. R. Scruton, „Understanding Music”, w: *Contemplating Music. Source Readings in the Aesthetics of Music*, red. R. Katz, C. Dahlhaus, Pendragon Press, Stuyvesant 1987, s. 247.

VI.

Podsumowując referowanie koncepcji Scrutona, chciałabym zwrócić uwagę na trudności związane z szerszą wizją sztuki, którą przyjmuje autor. Krytyka przedstawionej przeze mnie koncepcji doświadczenia muzyki mogłaby zasadać się na jej założonym intelektualizmie oraz idealizmie, do którego zresztą autor się nie przyznaje. Ponieważ jednak Scruton posługuje się pojęciem podwójnego słyszenia nie tylko w odniesieniu do doświadczenia muzyki, ale również w odniesieniu do samej materii muzycznej, aspekt systemowego rozpoznania nie przytłacza do końca dźwiękowego wymiaru muzyki. Dźwiękowy charakter muzyki zostaje doceniony nie tylko jako tło dla rozgrywających się procesów, ale też z punktu widzenia fakturalnych i sonorystycznych aspektów dzieła. Należy pamiętać, że koncepcja Scrutona przyznaje bardzo ważną rolę wyobraźni oraz intencjonalności. Zarówno poznanie, jak i doświadczenie dzieła wymagają posługiwania się pojęciami; zasadzają się na rozróżnieniach i organizacji, jaką materii dźwiękowej zapewnić może jedynie praca intelektu. Jednak taką samą, jeśli nie ważniejszą, rolę odgrywa przecież wyobraźnia. Zarówno wyobraźnia, jak i intencjonalność – założona w doświadczeniu – umożliwiają dopiero „usłyszenie muzyki”. Co więcej – przy całej pieczołowitości, z jaką Scruton wyjaśnia konieczność posługiwania się pojęciami, doświadczenie muzyki pozostaje sferą niewyjaśnioną i niezdefiniowaną.

Kwestią zasadniczą wydaje mi się natomiast co innego. Doświadczenie estetyczne rozumiane jako doświadczenie dzieła sztuki nastawione jest na ciągłe zbawianie się i na tym polega jego niewyczerpywalność, podczas gdy uczestnicy ceremonii religijnej – którego to przykładu jako rytuału kulturowego używa Scruton – wracają do kościoła właśnie dlatego, że nie zostali jeszcze zbawieni.

Metaphor in Experience of Musical Work. Account of Roger Scruton's Theory

Author analyses Roger Scruton's theory of metaphorical transfer outlined in his *The Aesthetics of Music*. Tone and a special kind of listening constitute the main elements of music in Scruton's music aesthetics. It is through the listening experience, one in which physical sound changes into musical tone, that music comes into being. The change – Scruton argues – takes place when spatial and time metaphors are employed to describe and name what we listen to. Author further examines Scruton's theory, his concept of metaphor and metaphorical transfer and also his account of experience of music understood as an experience of double intentionality. In conclusions, author argues that Scruton's account of music is inspirational and phenomenologically true even if – author feels – it fails to explain what is really unique in the listening experiences of music.