

# Filip Maj

---

## O niektórych funkcjach muzyki według Henryka Elzenberga = Some of the Functions of Music According to Henryk Elzenberg

---

Humanistyka i Przyrodoznawstwo 16, 251-259

---

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Filip Maj*

Teatr Wielki  
– Opera Narodowa w Warszawie

Grand Theatre  
– National Opera in Warsaw

## O NIEKTÓRYCH FUNKCJACH MUZYKI WEDŁUG HENRYKA ELZENBERGA

### Some of the Functions of Music according to Henryk Elzenberg

Słowa kluczowe: muzyka, mistyka,  
emotywizm, poznanie.

Key words: music, mysticism, emotivism,  
cognition.

#### Streszczenie

W artykule analizowane są uwagi Henryka Elzenberga dotyczące znaczenia i funkcji muzyki dla człowieka. Muzyka ma zdolność antycypowania, wywołania, przekazywania i przekierowywania treści emocjonalnych, ale jaka jest jej rola w poznaniu i myśleniu? Problem jest omawiany w kontekście relacji muzyki z mistyką, z życiem, z niemoralnością, w odwołaniu do Beethovena i Wagnera oraz myśli Wittgensteina o muzyce.

#### Abstract

The author analyses some of Henryk Elzenberg's remarks concerning the meaning and function of music for man. Music has the ability to anticipate, provoke, transfer and redirect the emotional contents, but what role does it play in cognition and the processing of thoughts? The issue is discussed in the context of the relations between music and mysticism, life and amorality, with reference to Beethoven and Wagner, as well as some of Wittgenstein's reflections on music.

*Ktorego dnia chciał słoń przedrzeć niezdźwiedzia,  
ze tak niezgrabnie tańczy, i powstała muzyka Straussa.*

H. Elzenberg, 26 IX 1912

## Wstęp

W sztuce starożytnej zmysły widzenia i słyszenia miały wysoki status poznawczy, prawie taki jak umysł. Niezbędne, aby dzieło się urzeczywistniło, urealniało i weryfikowało jako proces twórczy i jako proces odtwórczy. Podłożem tego rodzaju możliwości realizowania się muzyki jest podmiotowa struktura człowieka.

Egzystencjalista i aksjolog Henryk Elzenberg (1887–1967) poświęcił wiele osobistych uwag muzyce. Zajmował się sztuką i literaturą, pisał recenzje, eseje muzyczne. W latach 1948–1954 był prezesem Pomorskiego Towarzystwa Muzycznego w Toruniu.

Henryk Elzenberg zastanawiał się nad tym, na ile muzyka koreluje z przyrodniczym przeżyciem, z mistyką, na ile jej słuchanie jest intelektualnym doświadczeniem, a na ile wpływ na nią mają uczucia. Jego zdaniem muzyka daje możliwość odciążenia się od świata, od spraw codziennych, od wojny. Może być przedmiotem zdystansowanego podziwu, a zarazem narzędziem, dzięki któremu można poznać człowieka.

## 1. Eurytmiczne i emotywnie funkcje muzyki

Muzyka ma zdolność wprowadzania rytmu do tego, co jest statyczne. Elzenberg mówi o jej naturze „eurytmicznej”. Dzięki muzyce treść słowna otrzymuje dodatkowy nośnik, staje się nowym rodzajem przekazu, pozostaje jednocześnie dynamiczna i dążąca dokąds. Dzięki strukturze harmonicznym połączonych ze sobą atomów muzyka ma zdolność zabierania ludzkiego umysłu do stanu pierwotnego<sup>1</sup>. W procesie pozytywnej regresji (por. K. Dąbrowski) wprowadza do umysłu i ciała nastrój dzieciństwa za pomocą swojej „luźno-określonej” formy dźwiękowej, łącząc przeżycie związane z dzieciństwem z przeżyciem muzycznym. Powstające w ten sposób obrazy pierwotne muzyki związane z własnym zachowaniem i przeżyciem tworzą podłoże dla ich dalszej ewolucji.

Muzyka może być tłem przyrody i *vice versa*. Dźwięki mają coś z substancji pierwotnych, elementarnych, posiadających ruch i energię, które gdzieś zawsze podążają i „poruszają” coś dalej. Dźwięk powstaje przy spotkaniu materii z drugą materią lub wydobywa się z ciała organizmu żywego. Dziecko krzyczy, gdy się rodzi, gdy przechodzi z jednego świata na drugi. Muzyka działa jako pierwotny sygnał uczuciowy, nastrajający człowieka wobec świata: „Pełne przeżycie muzyczne daje coś, czego nie da nawet poezja: [...] jakąś kąpiel odnowicielską, dzięki której dusza wraca z powrotem do swej nieokreśloności, do punktu wyjścia, i może wziąć nowy kierunek, wolny od nacisku przeszłości. [...] Poezja bardziej przemawia do tego, co w człowieku zastaje, do tego, co w nim gotowe, ukształtowane”<sup>2</sup>.

Elzenberg deklaruje: „Niewiele mam zrozumienia dla tego wszystkiego w muzyce, co ją zbliża do architektury”. To, co dotyczy doskonałych konstruk-

---

<sup>1</sup> H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, Toruń 2002, s. 30–31 (13 VII 1908).

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 214–215.

cji formalnych, stwarza w ten sposób jakąś hermetyczność (podaje przykład Bacha), która powoduje utratę kontaktu z dziełem sztuki. Struktury formalne muzyki to są jedynie niezbędne ramy, „przez które się przewala »masa« dźwiękowa, z jej dynamizmem, harmonią, barwą i pięknnością zmysłową”<sup>3</sup>. Nadmierna strukturalność oddala muzykę od budowy ciała ludzkiego, a jej głównym odnośnikiem staje się architektura (np. katedry gotyckie i organy), a także architektura przyrody – góry, gwiazdy, morze. Takie podejście do muzyki można spotkać współcześnie, gdzie obsesyjna matematyczność i strukturalność formy przeważają nad treścią muzyki.

Do pierwotnych elementów strukturalnych, które wymienia H. Elzenberg, należą rym i melodia, „ale głębiej: muzyka dla mnie jest sztuką na wskroś symboliczną”<sup>4</sup>. Muzyka niesie jakąś treść, odnosi się do czegoś, coś sugeruje. Relacyjność muzyki jest dla Elzenberga ważniejsza od struktury.

Drugi poziom analizy dotyczy jej wyrazu uczuciowego i przeżyciowego. Muzyka na tym poziomie da się przetłumaczyć na język struktury emocjonalnej człowieka za pomocą takich kategorii jak (1) ton = uczucie, (2) harmonia = spłoty i kombinacje uczuć, (3) zmiany siły i tempa muzyki = zmiany siły i tempa emocji. Muzyka jest sposobem upamiętnienia, spotęgowania, wzmocnienia uczucia. Nastrojowa muzyka romantyczna ma charakter marzeń sennych, impresji, mroku, huśtawek emocji. Elzenberg zachwyca się Wagnerem i Beethovenem. Konkretny utwór jest wyrazicielem uczuć i stanu wewnętrznego, historii osobistej, która jest wpisana w tę muzykę, czy tego chce kompozytor, czy nie.

Trzeci poziom analizy obejmuje wymiar ontologiczny – muzyka jest wyrazem bytu, systemem kombinacji składników (siły i tempa) w różnych napięciach i odprężeniach. To są według Elzenberga kształty bytu samego, a „ton to czyta, wysublimowana substancja”<sup>5</sup>.

## 2. Magiczne funkcje muzyki Richarda Wagnera

O mistycznym przeżyciu muzycznym pisze Elzenberg, odwołując się do wspomnienia, gdy słuchał *Der Ring des Nibelungen* Wagnera, patrząc na mgłę nad jeziorem w Szwajcarii. Jest to przeżycie silnie zapamiętane, które skupia się na sobie, nie dociera do rzeczywistości myśli, a więc nie ma charakteru poznawczego, tylko emocjonalny. Kiedy nie ma poznawczej relacji, następuje emocjonalna identyfikacja. Na tym polegać może współczesna kontemplacja (gr. *theorein*), która kiedyś była oglądaniem istoty rzeczy, teraz jest rozplywaniem się

<sup>3</sup> Ibidem, s. 321.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Por. ibidem.

w istocie rzeczy, co już zaprzecza oglądaniu i poznaniu. Muzyka Wagnera i przyroda należą do świata mistycznego – muzyka w świecie mistyki płynie między bytem a niebytem.

Elzenberg wskazuje na rozłam między światem przeżycia a światem poznania. Muzyka leży nie po stronie poznania, ale po stronie odczuwania wraz z przyrodą. Uczucia nie mają poznawczego charakteru. Być może dopiero wtedy, kiedy myśl przenika uczucie, możemy mieć do czynienia z poznaniem. Tak wynikałoby z jego krytyki nadmiaru intelektu. Ale czy nie jest to tylko poznawczy schemat epistemologiczny, arystotelesowski, z którego niewiele dowiadujemy się o poznaniu muzyki?

Elzenberg jest chyba bliższy Epikurowi i stoikom, którzy uważali, że to, co poznajemy, przechodzi najpierw przez zmysły. Czynniki zmysłowy jest w tej koncepcji połączony z czynnikiem intelektualnym, a nie z emocjonalnym, kiedy „przeżycie wyraźnie mistyczne; uczucie jako rzeczywistość spoczywająca sama w sobie, na nic poza sobą nie wskazująca, samostarczalna” (23 IV 1914)<sup>6</sup>.

Po pięciu latach, kiedy Elzenberg wraca do tego przeżycia i dalej je analizuje, ukazuje je jako „spotęgowanie stanu uczuciowego”. Na pytanie, jakiego typu było to uczucie, odpowiada, że to uczucie do siebie (a więc chyba narcystyczne lub autystyczne), a także uczucie do przyrody. Pisze o tym, że słuchający podmiot jest poza bytem i niebytem, uczucie zostaje podmiotem, a on przedmiotem odczuwającym. Muzyka Wagnera pozwala znaleźć się poza światem, wejść w bezpośrednie odczuwanie, zlanie się z samym czuciem<sup>7</sup>. Jest to jak stan zakochania się w swoim słyszeniu (narcyzm muzyczny).

Jednak Elzenberg gdzie indziej krytykuje *Rheingolda* Wagnera: „rozwlekłość, za długie opowiadania, sceny bez znaczenia dla akcji, powtarzanie efektów bez stopniowania, przewlekane sytuacje, o których się wie z góry, jak się rozwiążą”. Zarzuca samemu Wagnerowi beznadziejną materialność akcji, użycie „starych brutalnych mitów dla wyrażenia treści religijno-metafizycznej”, a także „grubą moralność”<sup>8</sup>.

Według Elzenberga człowiek niechętnie zagląda do swojego wnętrza. Mogłoby się bowiem okazać, że to, czym się zajmuje na co dzień, czym się fascynuje, jest martwe. Podniecenia i ekstazy, które przeżywamy i do których dążymy, są obrazem naszej śmierci. W roku 1942 pisze, że życie uśpione, życie we śnie ułatwia radzenie sobie z nadmierną świadomością tego, co się dzieje. Gdy trwa wojna, trudno jest oderwać się od śmierci, która przyciąga uwagę filozofa. Perspektywa lęku zostaje tu odwrócona – bardziej się boimy pracy wewnętrznej aniżeli rzeczywistości codziennej – nawet gdy chodzi o wojnę. W konsekwencji lu-

<sup>6</sup> Por. ibidem, s. 92

<sup>7</sup> Por. ibidem, s. 139–140.

<sup>8</sup> Por. ibidem, s. 117.

dzie odcinają się od przeżyć pięknych jak, „zasłuchanie się w muzykę, zapatrzenie się w jakiś piękny obraz przyrody?”<sup>9</sup>.

Elzenberg dąży do zachowania postawy stoickiej, która jest sposobem niepoddawania się okolicznościom poprzez wyostrenie kryteriów potrzeb ludzkich, nieuleganie wpływom, które ściągają więcej energii, niż są w stanie oddać. Sztuka jest źródłem energii życia, która uzupełnia jej brak w sytuacjach krytycznych lub granicznych (wojna, cierpienie itd.).

### 3. Czuciowe funkcje muzyki Ludwiga van Beethovena

Wzorem człowieczeństwa jest dla Elzenberga sztuka Johanna Wolfganga Goethego, wzorem czucia – muzyka Ludwiga van Beethovena, który „w dziedzinie czucia osiągnął tę ostatnią granicę wzniosłości i głębi, poza którą wyjście jest niemożliwe”<sup>10</sup>.

Mistrzem życia jest według Elzenberga Goethe, mistrzem czynu – Napoleon, mistrzem świętości – Chrystus. Jednak niekiedy ponad zasadą życia Elzenberg stawiał zasadę uczucia: „[Beethoven] jest mi bliższy i droższy niż Goethe, i dwukrotnie już świadomie u niego szukałem przeciw Goethemu oparcia”<sup>11</sup>. Zachwycając się Beethovenem, ukazuje jego twórczość jako walkę z przeciwnościami z życia: „Materią tej muzyki [*Eroica*] jest [...] to, co twórcy – nie jako artyście; jako człowiekowi! – stawia opór największy”<sup>12</sup>.

Życie i czucie wpływają na człowieka. Wrażliwość czucia odpowiada za odbiór przeżyć, ale nadmierna wrażliwość czyni go mniej skłonny do odbioru muzyki. W neurologii nazywa się to dziś niskim progiem pobudzenia synapsy, czyli łącznika między „wrażliwymi” na kontakt komórkami ciała.

Ludwig Wittgenstein także podziwiał twórczość Beethovena i Goethego: „Problemy świata zachodniej myśli, do których zbliżał się i z którymi się zmagał Beethoven (i być może częściowo Goethe), nie obchodziły żadnego innego filozofa (być może blisko nich znajdował się tylko Fryderyk Nietzsche)”<sup>13</sup>. Wittgenstein sądził, że: „problemy te być może są stracone dla zachodniej filozofii, tzn. nie będzie nikogo, kto mógłby odczuć, a więc i opisać rozwój tej kultury w formie eposu. Być może kultura Europy nie jest już właściwie eposem, chyba że dla kogoś przyglądającego się jej z zewnątrz. Uchwycił go Beethoven (jak gdzieś napomyka Spengler). Cywilizacja musi mieć swych epików zawczasu. Inaczej pozostaje ona nie opisana”<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 318 (4 VII 1942).

<sup>10</sup> Ibidem, s. 160 (17 IV 1923).

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 215 (30 IX 1931).

<sup>13</sup> L. Wittgenstein, *Uwagi różne*, Warszawa 2000, s. 25.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 26.

Wittgenstein wskazuje, że Beethoven wyprzedził swoje czasy i potrafił ująć dzieje cywilizacji zachodniej, którymi się filozofowie nie zajęli. Kulturę można opisać w pełni nie wtedy, kiedy ona przestała istnieć, ale zanim jeszcze zaczęła istnieć. Być może forma muzyczna lepiej potrafi antycypować i uchwycić pragnienia i potrzeby człowieka.

Zastanawiający jest fakt, że kultura europejska była od końca renesansu pod silnym naciskiem niemieckiej kultury. Od baroku muzyka niemiecka i austriacka zdominowały cały świat muzyczny, nadając mu kierunek i style do czasów, kiedy stała się niepewna i nawet sama siebie zakwestionowała w XX wieku (por. dodekafonia). Jak sądzę, muzyka Beethovena może być traktowana jako prorocstwo ludzkiego ducha, a muzyka Chopina jako jej cień.

O ponadindywidualnym wymiarze muzyki Beethovena (na przykładzie sonaty opus 111) pisze też Elzenberg. Młodzi artyści skupieni są na swoim indywidualnym stylu, na swoim „kryształach indywidualności”, który rozwijają, tworząc jakby własny świat. Dojrzały artyści porzucają to na rzecz pewnej selekcji – kierują się „mądrością” i osiągają czwartego wymiaru, który filozof charakteryzuje jako ponadindywidualną szerokość, syntetyczność i „coś z wszechogarniania”<sup>15</sup>.

Trzy kluczowe wyrazy, którymi Elzenberg opisuje muzykę Beethovena to: potęga, wzruszeniowość, heroizm<sup>16</sup>. Elzenberg był zachwycony muzyką niemiecką, brutalną i czułą, tragiczną i heroiczną, łączącą ambiwalentne sfery w jakąś jednię. Miała być ona wielka, kosmiczna, nadludzka, a być może i nieludzka. Taka muzyka daje „pewne przyływy poczucia mocy, przechodzące w jakiś nastrój »na hurra«, w potrzebę ekspansji bez granic, ale zasadniczo bezkierunkowej (»w bezmiar, wszędzie«)”<sup>17</sup>.

Muzyka może mieć różne cele ekspansji, docierać do kosmosu lub zacierać się w przestrzeni wśród innych dźwięków. Analiza muzyczna Elzenberga ukazuje ją między potęgą a rozmyciem się, zanikiem. Potęga muzyki tkwi w jej bezkierunkowości, słabość natomiast w tym, że się rozmywa.

#### 4. Dzikie, moralne i liberalne funkcje muzyki

Intelektualne usposobienie człowieka potrafi ująć coś, co muzyka chce przekazać. Intelkt nie poddaje się muzyce, ale filtruje ją przez system pojęciowy, logiczny, myślowy. Nie pozwala człowiekowi odczuwać muzyki w jej pełni nastrojowo-emocjonalnej: „widzę raczej, co bym powinien czuć, niż czuję rzeczywistość; doznaję raczej aspiracji ku pewnemu uczuciu niż samego uczucia”<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Por., H. Elzenberg, op. cit., s. 318 (3 VII 1942); por. także K. Jaspers.

<sup>16</sup> Por. ibidem, s. 319–320 (17 VII 1942).

<sup>17</sup> Ibidem, s. 314 (1 VI 1942).

<sup>18</sup> Ibidem, s. 58 (3 IX 1910).

Sztuka przekracza rzeczy faktyczne/fizyczne na rzecz psychicznych, jako „meta” ma tendencję do poprawiania i zniekształcania rzeczywistości – poprzez odczucia, uczucia, wrażenia. Sztuka dąży do wyzwolenia, do bycia nieskrępowaną, wolną za wszelką cenę. Jeśli to jest niemożliwe, staje się kopią, martwym obrazem rzeczywistości. Wtedy ma charakter amoralny, a nawet antymoralny. Znajdujemy tu echa stanowiska Platona.

Sztuka na usługach kultury czy cywilizacji, ewolucji biologicznej i społecznej traci swój kształt i swój własny cel. Elzenberg nazywa chór w tragedii greckiej świadkiem zarówno dobra, jak i zła. W dramacie dzieje się to, co w życiu poddane jest cenzurze. Sztuka pozbywa się cenzury, ukazuje rzeczywistość z jej okropnościami i strasliwymi czynami. Chór na nic nie wpływa, nie ingeruje, nie ustawia się po jednej stronie, a obserwuje i opisuje. Obecność chóru daje widzom poczucie „pocieszenia” i „ukojenia”, wrażenie „łagodzące”, że ktoś czuwa i że to, co się dzieje, jest konieczne. Chór jako grupa różnych głosów współbrzmiących jest reprezentantem istot duchowych, jakby przodków, pradiadów, którzy „osobom i wypadkom w dramacie nadaje coś niby charakter wieczności”<sup>19</sup>.

Jak pisze Wittgenstein: „Uczucia towarzyszą pojmowaniu utworu muzycznego, tak jak towarzyszą wydarzeniom życia”<sup>20</sup>, które są często nieprzewidywalne albo są przewidywalne, ale nie da się ich zmienić, z powodu takiej, a nie innej natury świata i człowieka. Pojęcia uczucia i wrażliwości są nacechowane pewną dramatycznością, ułomnością i negatywnością. Taka jest perspektywa ewolucyjna uczucia. Perspektywa przeciwewolucyjna natomiast wskazuje, że muzyczność łączy się z intensywnością, siłą i dynamicznością. Uczucia „amortyzują” człowieka przed światem i samym sobą, nadają mu oś dynamiczną, skłonnością do czegoś lub od czegoś. Bez własnej osi uczuciowej człowiek wybiera według zbiorowego kryterium przyjemności i przykrości.

Uczucia towarzyszą niemal każdej percepcji muzycznej i pozwalają na partycypację mistyczną w sztuce, w tym także w muzyce<sup>21</sup>. Bez uczuć nie byłoby poznania typu partycypacyjnego, który włącza czynnik wyobrażeniowy. Człowiek może odczuwać muzykę, rozdzielając poznanie i odczuwanie, taka wydaje się być własność nie tylko analityków, ale samych muzyków. Zdaniem Wittgensteina: „Muzyka z jej nielicznymi tonami i rytmami, wydaje się niektórym sztuką prymitywną. Lecz jest to po prostu jej powłoka/przedpole; podczas gdy ciało, które umożliwia interpretację znaczenia tej przejawionej treści, posiada całą nieskończoną złożoność, którą znajdujemy w zewnętrznych formach sztuk, a którą muzyka przemilcza. Jest ona w pewnym sensie najbardziej wyrafinowaną ze sztuk”<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 18 (13 X 1907).

<sup>20</sup> L. Wittgenstein, op. cit., s. 35.

<sup>21</sup> Por. L. Lévy-Brühl i T. Kobierzycki, w: T. Kobierzycki, *Negatywne i afirmatywne pierwiastki myślenia mistycznego*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 2006, nr 1 (167), s. 131–144.

<sup>22</sup> L. Wittgenstein, op. cit., s. 25.



Muzyka właściwa jest bardziej niewidoczna niż widoczna, widoczna jest jej powłoka, a nie głębia – substancja czy ciało. To, co w muzyce jest widoczne, powierzchowne, nie jest muzyką właściwą. Może też być odwrotnie, gdyż często muzyka sugeruje coś głębokiego, niewyraźnego na początku, co jednak ułatwia się w czasie słuchania. Percepcja muzyki może prowadzić od empirii do abstrakcji albo odwrotnie.

To, co wielkie w muzyce i innych sztukach, to według Wittgensteina pewna instynktowość ludzka, która nie jest opanowana społecznie (przez kulturalność lokalną, geograficzną, obyczajową), ale jest opanowane indywidualnie, twórczo: „W każdej wielkiej sztuce tkwi DZIKIE zwierzę: oswojone. A np. u Mendelssohna nie. Wszelka wielka sztuka ma za podstawę prymitywne skłonności człowieka. Nie są one *melodią* (jak być może u Wagnera), lecz tym, co nadaje melodii *głębnię i moc*. W tym sensie można nazwać Mendelssohna artystą *odtwórczym*. W tym samym sensie: mój dom dla Gretl jest owocem zdecydowanie subtelnego słuchu, *dobrych* manier, wyrazem wielkiego zrozumienia (pewnej kultury itd.). Lecz *prywatnego* życia, *dzikiego* życia, które chce się wyszaleć – brakuje. Można by powiedzieć także, że brakuje mu *zdrowia* (Kierkegaard). (Cieplarniana roślina)”<sup>23</sup>. Rozmach między tym, co niskie i wysokie, „prymitywne” i „oswojone” daje napięcie twórcze wyczuwalne w samym dziele, głębię i moc melodii. Przykładem może być sama melodia u muzyce Wagnera, która jest takim nasyceniem. Wielka muzyka wynika z biofilnej sfery człowieka, która nie znosi niewoli, zamknięcia w granicach dogodnych, nawet subtelnych zahamowań.

Według Wittgensteina istnieje twórczość wegetatywna, uśpiona lub martwa i twórczość żywa. Ludzka twórczość może być wegetatywna (roślinna) albo biotywna (zwierzęca). Do tej drugiej potrzebna jest odwaga: „O ile jest się odważnym, o tyle wchodzi się w związek z życiem i śmiercią (myślałem o muzyce organowej Labora i Mendelssohna)”<sup>24</sup>. Muzyka potrafi tworzyć sensory i nonsensy, podobnie jak język, który jest werbalnym i niewerbalnym dyskursem. „Muzykę, a na pewno *niektóre* utwory, chciałoby się nazwać mową; a *niektóre* z pewnością nie. (Nie żeby to wymagało wartościowania!)”<sup>25</sup>. Muzyka jest sztuką komunikowania jakiejś treści, tak że może ona być bardziej albo mniej wyartykułowana. Muzyka może zastąpić myśl i uczucie, będąc ich odwzorowaniem lub splotem.

Jako przedmiot artystyczny muzyka jest zbiorem dźwięków ułożonych w strukturę znaczącą (partyturę), która w ten sposób istnieje i może być reaktywowana na różnych poziomach: estetycznym, etycznym i religijnym. Połączenie się treści pozamuzycznych z ich dźwiękowymi znakami tworzy podwójną rzeczywistość, którą widać i słyhać, którą można odczytywać mentalnie i odgrywać wirtualnie, nadając jej kształt fizyczny i metafizyczny.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 63–64.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 64.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 98.

## Zakończenie

Muzyka jest dla człowieka polem apercypcyjnym, percepcyjnym i partycypacyjnym. Ma znaczenie psychologiczne (projekcyjne i regresyjne) i epistemologiczne (poznawcze). Człowiek może wcielić lub wydzielić muzykę ze swojego ciała. Może transponować ją na przyrodę, na uczucia, w kosmos. Może także ją słyszeć w transcendencji (zamienić w ideał).

Muzyka jako sztuka medialna nosi w sobie ładunek napięcia emocjonalnego i intelektualnego, który projektuje na dzieje świata. Jest więc sposobem unikalnego poznania, a jednocześnie narzędziem łatwej mitologizacji i manipulacji. Pokazuje to analiza związków mistycznych z muzyką, którą Henryk Elzenberg widzi jako linię demarkacyjną między muzyką Wagnera a Beethovena. Zakreśla granice muzyki jako sztuki zmiennych nastrojów i sztuki wielkiego uczucia.

Elzenberg pisał o tym, że trzeba wielkich sił, mędrców i twórców, ażeby w prosty sposób wytłumaczyć skomplikowaną rzeczywistość i co może z niej wyniknąć. Trudno jest odczytać wszystkie myśli tego filozofa o muzyce. Jedno wydaje się pewne – traktował ją jako rodzaj języka dźwięków i języka uczuć, które dadzą się przełożyć na język intelektualnego dyskursu.