

Marcin Krajewski

O pojęciu „muzycznego postmodernizmu”

Aspekty Muzyki 7, 15-32

2017

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



MARCIN KRAJEWSKI

Instytut Muzykologii

Zakład Teorii i Estetyki Muzyki,

Uniwersytet Warszawski

ul. Krakowskie Przedmieście 32, 00-325 Warszawa, +48 22 552 15 44

marcin.krajewski@vp.pl

O pojęciu „muzycznego postmodernizmu”¹

1. Pojęcie „muzycznego postmodernizmu” odgrywa niemałą rolę w badaniach estetycznych nad muzyką i w historiografii jej najnowszych dziejów. Jest przy tym wielorako wadliwe, a więc i mało wydajne, nie służy zatem celom badawczym tak jak powinno. Poniższe uwagi zmierzają do wskazania tych wad i sposobów na ich usunięcie. Nie ma to jednak nic wspólnego z nawoływaniem do zmian w terminologii muzycznej. Podjęte zadanie ma charakter wyłącznie teoretyczny: idzie o to, by zyskać głębszy wgląd w strukturę pewnej idei. Kwestie praktyki (np. usprawnień w komunikacji między badaczami) są dla meritum tych uwag najzupełniej obojętne.

2. Przyjmijmy na wstępie kilka użytecznych rozróżnień.

Za uniwersum logiczne pojęcia *P* uznajemy ogół obiektów, do których pojęcie to może być stosowane sensownie — orzeczenie o nich, że są *P*-kami (albo, że są *P*-kowe) jest zawsze prawdą bądź fałszem. Treścią pojęcia nazwiemy zespół cech, które za jego pomocą przypisuje się obiektom z odpowiedniego uniwersum, a zakresem pojęcia — ogół elementów uniwersum, którym

¹ Artykuł powstał w czasie realizacji projektu badawczego *Faktura utworu muzycznego: ogólne ujęcie teoretyczne i adekwatna metoda analizy* (grant Narodowego Centrum Nauki nr 2014/12/HS2/00441).

cechy te faktycznie przysługują. Do wskazywania pojęć stosuje się w symbolizmie języka wyrażenia, które w zgodzie z ogólnym zwyczajem nazwiemy terminami; służą one pojęciom za ich językowe etykiety. Tak np. termin „kwadrat” wyraża pojęcie „kwadratu”, którego uniwersum jest klasa wszystkich figur geometrycznych, treścią — cechy prostokątności i równoboczności wzięte w koniunkcji, a zakresem — zbiór wszystkich kwadratów, tj. tych i tylko tych figur, którym przysługuje zarazem kwadratowość i równoboczność.

Rozróżnijmy też — zgodnie z długą tradycją — pojęcia jasne, wyraźne i ostre, określając je bliżej tak, jak zaproponował to kiedyś Bogusław Wolniewicz². Pojęciem jasnym jest każde o ustalonej treści, tj. takie, że wiadomo, jakie i jak powiązane cechy przypisuje ono elementom swego uniwersum (posiada wtedy definicję adekwatną). Pojęciem wyraźnym — każde, dla którego daje się wskazać przynajmniej jeden element uniwersum zawarty z całą pewnością w zakresie tego pojęcia i — kontrastowo — przynajmniej jeden przynależny do uniwersum, lecz na pewno nie do zakresu. Bycie ostrym przysługuje pojęciu wtedy i tylko, gdy przynależność zakresowa jest rozstrzygalna ponad wszelką wątpliwość w każdym z punktów jego uniwersum. Pojęcia jasne są zarazem wyraźne; wyraźnym jest również każde ostre — o ile zakres tego ostatniego nie jest pusty i nie wyczerpuje uniwersum (takie bezkontrastowe pojęcie ostre jest wtedy niewyraźne). Tym samym, niewyraźność pojęć powoduje, że są one nieostre i niejasne zarazem. Zauważmy, że nie każde pojęcie wyraźne odznacza się jednak jasnością i, oczywiście, nie każde z nich jest również ostre. Nieostre bywają nadto pojęcia jasne, o ile nieostrością odznaczają się cechy wskazane w ich adekwatnej definicji (zachodzi to w szczególności dla cech stopniowalnych). Przyjęte rozróżnienia dzielą zatem pojęcia na: (a) jasne, wyraźne i ostre, (b) niejasne, wyraźne i ostre, (c) jasne, wyraźne i nieostre, (d) niejasne, wyraźne i nieostre, (e) niejasne, nieostre i niewyraźne.

Pojęcie „muzycznego postmodernizmu” rozpatrzmy w uniwersum utworów muzycznych jako pojęcie „postmodernistycznego utworu muzycznego”. Związane z nim pojęcie „postmodernistycznego światopoglądu” będziemy rozważali w uniwersum przekonań jako pojęcie „przekonania postmodernistycznego”, klasę wszystkich takich przekonań utożsamiając właśnie z owym światopoglądem.

Dla wygody wysłowienia uzupełnijmy naszą terminologię, uznając równoznaczność terminów „muzyczny postmodernizm”, „postmodernizm w muzyce”, „muzyka postmodernistyczna” oraz „utwory (kompozycje) typu PM”.

² B. Wolniewicz, *O pojęciach „fanatyzmu” i „tolerancji”*, w: idem, *Filozofia i wartości*, Warszawa 1993, s. 153–154.

Przyjmijmy ponadto, że termin „pogląd postmodernistyczny” oznacza to samo, co termin „pogląd typu P”, a wyrażenie „światopogląd postmodernistyczny” — to samo, co wyrażenie „postmodernizm teoretyczny”.

3. Literatura przedmiotu określa muzyczny postmodernizm na wiele sposobów, nieraz bardzo odmiennych, a niekiedy nawet nieporównywalnych. Określenia formułuje się na ogół w nieeleganckim żargonie („dyskurs”, „teoria krytyczna”, „podmiotowość”, „totalizująca forma”, „opozycje na różnych poziomach”) i zazwyczaj w sposób rozwlekły. Dobrym tego przykładem jest hasło *Postmodernism* w wydaniu internetowym encyklopedii Grove’a, opracowane przez Andrew Dell’Antonio³.

W punkcie wyjścia naszych uściśleń dogodnie by było zidentyfikować obiegowe pojęcie „postmodernizmu w muzyce” — niejako wyciąg z jego zastanych określeń, ich część wspólną. Nie jest to jednak łatwe: trudno ustalić, jakie wspólne intuicje — o ile w ogóle jakieś — łączy omawiane pojęcie. W strumieniu skojarzeń jedne przechodzą w inne i ostatecznie całkiem się rozplývają; niewiele też udało nam się z niego wyłowić. Z pewną ostrożnością możemy jednak przyjąć, że obiegowe ujęcie „postmodernizmu w muzyce” ma w każdym razie trzy względnie uchwytnie składowe.

Pierwszą z nich i dla idei postmodernizmu w muzyce najgłówniejszą jest przekonanie:

(W1) Postmodernistyczny utwór muzyczny pozostaje w jakimś uchwytnym związku ze światopoglądem postmodernistycznym.

Oto zarazem najważniejszy warunek, jaki nakłada się na określenie muzyki postmodernistycznej — jest nietrafne, jeśli go nie spełnia. Na mocy tego warunku ciężar logiczny definicji rozkłada się na dwoje: aby zdefiniować pojęcie „postmodernizm w muzyce”, należy określić, czym jest postmodernizm teoretyczny i jaki związek łączy utwory z tym światopoglądem. Warunku tego nie formułuje się *explicite*, jego obecność jest jednak zauważalna: autorzy starają się wskazać jakieś przekonania typu P i powiązać z nimi — najczęściej milcząco — pewne idee muzyczne. Np. Dell’Antonio podkreśla tezę: „Wielość głosów i perspektyw zapewnia bardziej uprawniony obraz rzeczywistości kulturowych niż autorytet i prawowierność”, a równocześnie akcentuje ujęcie muzyki post-

³ A. Dell’Antonio, „Postmodernism”, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [online], http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo (dostęp: 15.06.2017).

modernistycznej jako tej, która „pozwała, by nieciągłość i zerwanie dominowały nad logiką i pełnością”⁴. U Krzysztofa Baculewskiego znajdujemy zaś uwagę ogólną: „postmodernizm [...] nie jest nurtem jedynie stylistycznym [...]. Jest raczej emanacją [...] sposobu postrzegania rzeczywistości [...]”⁵. (Dodajmy, że — wbrew zdaniu Baculewskiego — okazuje się to słuszne nie tylko w odniesieniu do postmodernizmu; o romantyzmie i ekspresjonizmie można zasadnie powiedzieć to samo).

W obiegowym ujęciu postmodernizmu przyjmuje się — po drugie — że zakres pojęcia (czyli zbiór kompozycji typu PM) obejmuje utwory powstałe od ok. 1970 roku. Autorzy wskazują zwykle kilka wzorcowych przypadków postmodernizmu, a na proponowanych listach pojawiają się najczęściej *Sinfonia* Luciana Beria, utwory Johna Cage’a i kompozycje klasyków minimalizmu. Piszący o muzyce polskiej dołączają do tego zestawienia muzykę Pawła Szymańskiego i Pawła Mykietyna. (Należy tu jednak zaraz odnotować, że umowna granica roku 1970 bywa przekraczana i jako postmodernista występuje nie rzadko np. Gustaw Mahler⁶).

Zauważmy na marginesie, że charakterystyka ograniczona do podania zakresu — takiego nawet, który spotyka się z konsensem znawców — jest w roli definicji dalece niewystarczająca. Proste wyliczenie utworów nie daje bowiem żadnego wglądu w istotę grupy, jaką wspólnie tworzą. Nie jest wtedy w ogóle wiadome, dlaczego dany utwór znalazł się na liście, a inny nie, i jak rozstrzygać o przynależności w przypadku tych dzieł, które dopiero zaistnieją. Mocno ograniczone są wtedy także ujęcia porównawcze. Nie wiadomo wszak, co może różnić utwory z danej grupy (np. postmodernistyczne) od jakichś innych (np. modernistycznych) oraz jak daleko sięgają różnice i podobieństwa między nimi; można jedynie odnotować zbieżności i rozbieżności w składzie obu grup. Problematyczny jest również status kompozycji o nieokreślonym charakterze, a to dlatego, że w przypadku wyliczeń trzeba go zawsze określić (utwór należy do pewnej grupy lub nie — *tertium non datur*); to zaś nie zgadza się z poczuciem niepewności co do charakteru niektórych kompozycji. Pojęcia stylistyczne są zwykle nieostre z natury i tę ich nieostrość należy zachować nietkniętą.

⁴ A. Dell’Antonio, op. cit. (jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłum. — M. Krajewski).

⁵ K. Baculewski, *Historia muzyki polskiej*, t. 7 *Współczesność*, cz. 2 1975–2000, Warszawa 2012, s. 144.

⁶ „Mahler stał się apostołem postmodernizmu i nowego eklektyzmu z uwagi na styl, w którym znalazło się miejsce na minimalizm oraz prostotę i bezpośredniość muzyki popularnej”. L. Botstein, *Why Gustav Mahler?* [online], http://www.acfny.org/fileadmin/useruploads/dfdx_image/TRANSFORUM/TF9-Best/MUS/Botstein_Mahler.pdf (dostęp: 15.06.2017).

Słusznie więc próbuje się wyznaczyć pojęcie również od strony treściowej. Wskazywana treść jest trzecią składową ujęcia obiegowego. Po przejrzaniu wielu charakterystyk dochodzimy do wniosku, że zespół cech, jakie autorzy przypisują utworom typu PM w sposób względnie zgodny, obejmuje przynajmniej te cztery: eufoniczność, niedookreśloność, wielostylowość i repetytywność⁷. Eufonia polega w tym przypadku zapewne na eksponowaniu trójdźwięków durowych i molowych oraz diatoniki; niedookreśloność sprowadza się do aleatoryzmu, posuniętego niekiedy bardzo daleko; wielostylowość to chyba montaż pomysłów muzycznych różniących się co do stylu i zestawianych w bliskim sąsiedztwie, być może tak, by ich różnice były uwypuklone i żaden styl nie dominował nad innymi; repetytywność to wreszcie wielokrotne, dosłowne powtarzanie pomysłów muzycznych — w szczególności tych o prostej fakturze i eufonicznej harmonice. Zwróćmy uwagę, że wszystkie cztery własności są stopniowalne — eufoniczność, niedookreśloność, wielostylowość i repetytywność mogą być nasilone bardziej lub mniej. Pojęcie obiegowe jest zatem nieostre i to w znacznym stopniu.

4. Tyle tylko udało się nam wyczytać u teoretyków postmodernizmu, kiedy szukaliśmy w ich poglądach zgodności. Pozostałe uwagi okazały się niezrozumiałe lub niekonsensualne, a zatem dla naszych zamiarów niezbyt przydatne — zaciemniają bowiem punkt wyjścia, czyli pojęcie obiegowe, które usiłujemy określić jak najdokładniej, nawet kosztem wielkich uproszczeń. To, co udało nam się zebrać, nasuwa natychmiast kilka spostrzeżeń; warto je sformułować od razu.

Warunek (W1) zdaje się być dobrany trafnie. Odpowiada ugruntowanej konwencji terminologicznej, zgodnie z którą przeniesienie nazwy światopoglądu na grupę utworów jest uprawnione (a czasem nawet pożądane) wtedy, gdy między nim i nimi zachodzi jakiś uchwytny stosunek. Konwencji tej zawdzięczamy terminy i pojęcia „muzycznego modernizmu” i „romantyzmu w muzyce”, a wiąże się z nią też zauważalna niekiedy u muzykologów ostrożność w dokonywaniu podobnych przeniesień. Tradycyjna historiografia opisuje dzieje muzyki z perspektywy stylów i technik, form i gatunków, pomijając idee, które znajdowały w nich swój wyraz; bierze pod uwagę nie cele, a środki. Pod naciskiem wspomnianej konwencji nie próbuje się wobec tego — i słusznie — rozciągać nazwy „oświecenie” na muzykę z drugiej połowy XVIII wieku; muzykologowie określają

⁷ Zob. np.: A. Jarzębska, *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, red. A. Jarzębska, J. Paja-Stach, Kraków 2007, s. 15; J.D. Kramer, *Postmodern Concepts of Musical Time*, „Indiana Theory Review” 1996, vol. 17, nr 2, s. 21–62.

tę epokę i styl terminem „klasycyzm”. Nie wchodząc tu w sprawy poglądu na świat, rezygnując z użycia słowa, nazywającego w pierwszym rzędzie pewien właśnie światopogląd. Muzyką „oświeceniową” byłaby dopiero taka — niekoniecznie klasyczna — w której odzwierciedliłyby się idee oświecenia⁸.

Omawiany warunek ma jeszcze jedną zaletę. Jest nietrywialny i na tyle bogaty myślowo, by mógł zapewnić podobne walory pojęciu, które po części przecież określa. Nie dawałoby takich możliwości np. kryterium chronologiczne („postmodernizm obejmuje utwory powstałe po roku 1970”) — teoretyczna doniosłość pojęcia, jego zdolność do współtworzenia interesujących twierdzeń, byłaby tu minimalna.

Lista wzorcowych przypadków postmodernizmu, którą ustaliliśmy, budzi zastrzeżenia swoją niejednorodnością. Trudno pojąć, co miałyby łączyć monumentalną *Sinfonię* Beria z jednej, aleatoryczne dziełko Johna Cage’a z drugiej i diatoniczno-ósemkowy minimalizm Reicha z trzeciej strony. Wydaje się, że mamy tu do czynienia z obiektami, które nie tworzą jednorodnej klasy, a jedynie grupę eklektyczną w sensie Petrażyckiego⁹ (tak jak zakresy pojęć „narzędzia” czy „rośliny doniczkowe”), tzn. luźną zbieraninę o nieokreślonej istocie. Być może wszystkie te kompozycje łączy fakt, że wyrażają jakieś tezy postmodernizmu teoretycznego, lecz nie wskazuje się tu żadnych takich związków konkretnie.

Można by myśleć, że istotą grupy jest w tym przypadku zespół czterech wyróżnionych cech: eufoniczności, niedookreśloności, wielostylowości i repetytywności. Zwróćmy jednak uwagę, że jest to jedynie lista cech, a nie połączenie (struktura) czyli zbiór z określonymi związkami jego elementów (koniunkcyjnym, alternatywnym). Nie wiadomo, czy kompozycja postmodernistyczna ma egzemplifikować wszystkie podane własności (koniunkcja), przynajmniej jedną

⁸ Ostrożność zawodzi jednak w przypadku terminu i pojęcia „renesans”. Słowo to — w znaczeniu dosłownym, które bierzemy tu pod uwagę — jest nazwą pewnego światopoglądu, a także okresu w dziejach, kiedy ten światopogląd dominował w kulturze zachodniej Europy. Renesansowy pogląd na świat można określić jako połączenie humanizmu, sekularyzmu i przekonania, że wzorem kultury jest ta antyczna, z Grecji i Rzymu. Wydawałoby się więc, że renesansowy utwór muzyczny to taki, w którym światopogląd odrodzenia został wyrażony za pomocą środków techniki kompozytorskiej. Repertuar utworów i środków oraz ich tło pozamuzyczne składałyby się łącznie na „renesans w muzyce”. Nie tak jednak ujmują tę kwestię muzykologowie. Renesans to dla nich po prostu wszystko to, co działo się w muzyce wtedy i tylko, gdy dominował światopogląd odrodzenia. Czy się on muzycznie wyraził, nie jest dla nich istotne. Uznaje się więc *musique mesurée à l’antique* za przejaw renesansu muzycznego, a monodię akompaniowaną już nie, mimo że każdą z nich inspirował ten sam odrodzeniowy kult starożytności.

⁹ L. Petrażycki, *Wstęp do nauki prawa i moralności. Podstawy psychologii emocjonalnej*, oprac. J. Lande, Warszawa 1959, s. 72–207.

(alternatywa), czy np. alternatywę dwóch koniunkcji lub może jeszcze inaczej. Koniunkcja wykluczałaby wszystkie z podanych przypadków wzorcowych, alternatywa — zmuszała do tego, by ich listę poszerzyć wbrew rozsądkowi (jako eufoniczne znalazły się na niej np. dzieła Palestriny). Sugerowany zakres czyni pojęcie niejasnym, bo sugeruje treść nieokreśloną. Podawana tu treść sama jest nie całkiem jasna, a możliwe jej dookreślenia wyznaczają zakres niezgodny z tym, co o historii muzyki skądinąd wiadomo.

Widać, że w obiegowym pojęciu muzycznego postmodernizmu jego strona treściowa i zakres nie przystają do siebie. Intuicje dotyczące badanego pojęcia nie są po prostu na tyle klarowne, by można doprowadzić do zgodności, a słuszny skądinąd warunek (W1) nie ma tu wystarczającej mocy. Dlaczego tak się dzieje? Naszym zdaniem wina nie leży po stronie warunku, lecz sposobu, w jaki stosuje się go do odsiewania utworów typu PM.

Niedookreślona pozostaje przede wszystkim natura związku między utworem a światopoglądem. O jaką chodzi tutaj właściwie relację: zwykłą zbieżność chronologiczną, „unię personalną” (utwór jest dziełem tego, kto dany światopogląd głosi), a może o coś jeszcze innego? Tego się nie precyzuje. Do warunku (W1) dodaje się za to dwa „przepisy wykonawcze” — oba przyjmowane milcząco, ale w sposób widoczny i konsekwentnie we wszystkich ujęciach postmodernizmu, z jakimi udało nam się spotkać; oba też równie szkodliwe.

Zakłada się — po pierwsze — związek treści pojęcia z jego źródłosłowem, i to tak bliski, że punktem wyjścia dla uzgodnień pojęciowych ma być właśnie analiza słowotwórcza. Stąd u różnych autorów dzielenie słowa „postmodernizm” na cząstki (pierwszą: „post-” i drugą: „modernizm”) oraz wywody, że postmodernistyczne „jest to, co pojawia się po tym, co nowoczesne, zaś nowoczesne to, takie, że...” itd. Np. Elżbieta Szczepańska pisze: „Postmodernizm przez swój przedrostek »post« sytuuje się zdecydowanie pośród kategorii historycznych i jak każda kategoria historyczna jest bardzo pojemny”¹⁰, u Iriny Nikolskiej w miejscu spodziewanej definicji postmodernizmu czytamy: „Modernizm jest celowym ruchem na rzecz odnowy języka sztuki. [...] Słowo »postmodernizm« dobrze brzmi w dosłownym znaczeniu: to, co nastąpiło po czymś, wypłynęło

¹⁰ E. Szczepańska, *Postmodernizm a muzyka*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Warszawa 1996, s. 439. Pomińmy tu sprawę marginesową, choć jednak znamioną — nieelegancki „skrót myślowy” i wywołany nim błąd logiczny: przedrostek „post-” nie jest, rzecz prosta, częścią postmodernizmu, lecz terminu (słowa) „postmodernizm”; pojęcia nie zawierają przedrostków.

z czegoś¹¹. Czytelnik zachodzi w głowę, dlaczego definicja pojęcia miałyby zależeć od rozbioru jego słownej etykiety. Wie przecież o tym, że treści pojęć miewają niewiele wspólnego ze źródłami wyrazów, i widzi, że w danym przypadku tej wspólności wcale się nie wykazuje, tylko bez racji zakłada, jak gdyby związek był tu oczywisty i jego zachodzenie z góry przesądzone, choć wcale takim nie jest. Przychodzą na myśl od razu przykłady takich wyrażen i pojęć, jak „herezja” (greckie *αἵρεσις* to tyle, co „podział” lub „wybór”) czy „metonimia” (etymologicznie: „zamiana nazw”). Herezja to jednak nie to samo, co podział ani wybór, a metonimia nie jest zwykłą zamianą wyrazów. W przypadku słowa i pojęcia „postmodernizm” odpowiedniość należałoby dopiero wykazać, lecz wtedy byłaby bezużyteczna. Dla jej stwierdzenia trzeba by znać już treść pojęcia, czyli definicję, uprzednio — a przecież to ją właśnie chce się dopiero ustalić. Jeden z wielkich przedstawicieli nowoczesnej filozofii (zarazem brytyjskiej i polskiej) skwitował rzecz krótko: „Powoływać się na etymologię danego wyrażenia, aby wskazać jego »właściwe« znaczenie mogą ludzie piszący listy do gazet; filozofowie nie powinni tego robić¹²”.

Od określenia muzycznej postmoderny wymaga się w literaturze przedmiotu, by było zgodne z poglądami klasyków myśli postmodernistycznej (Lyotarda¹³, Derridy¹⁴, Rorty’ego¹⁵ i in.). Co do tej zasady — zgoda. Dokłada się tu jednak milcząco inną: idee postmodernistów mają być od nich przejęte wiernie i bez przekształceń, a zatem i bez korekt. Do tego surowego i niezmiennego materiału należy dopasować koncepcję postmodernizmu w muzyce, tak jak w historiografii teorię uzgadnia się ze źródłami (nie na odwrót), a w przyrodoznawstwie — z wynikami doświadczeń. Oto drugie szkodliwe założenie. Szkodliwe, bo wobec mętności pism Derridy i innych powoduje, że idea postmodernizmu w muzyce sama staje się mętna¹⁶. Aby temu zapobiec, należałoby poddać myśl postmoder-

¹¹ I. Nikolska, *Postmodernizm w interpretacji Pawła Szymańskiego*, „Ruch Muzyczny” 1996, nr 16, s. 12.

¹² P.T. Geach, *Do czego odnoszą się wyrażenia ogólne? Krytyka pewnych teorii średniowiecznych i współczesnych*, tłum. J. Odrowąż-Sypniewska, Warszawa 2006, s. 83.

¹³ J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 1997.

¹⁴ J. Derrida, *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 1999.

¹⁵ R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, tłum. W.J. Popowski, Warszawa 1996.

¹⁶ Spójrzmy, w jaki sposób objaśnia się u Derridy pojęcie „dekonstrukcji”, kluczowe dla jego systemu: „Each time that I say ‘deconstruction and X (regardless of the concept or the theme)’, this is the prelude to a very singular division that turns this X into, or rather makes appear in this X, an impossibility that becomes its proper and sole possibility, with the result that between the X as possible and the ‘same’ X as impossible, there is nothing but a relation of homonymy, a relation for which we have to provide an account... For example, here referring myself to demonstrations

nistów racjonalizującej rekonstrukcji i dopiero tak uporządkowany materiał obrać za podstawę dalszych ustaleń. Tego się jednak nie robi. Autorzy stwierdzają tylko, że trudno u postmodernistów o wypowiedzi jasne i wyraźne. Te niewyraźne i niejasne przenoszą potem do muzykologii.

5. Proponując uściślenie własne, wychodzimy od pojęcia obiegowego, zachowując zeń jednak wyłącznie warunek (W1). Przekształcamy go jednocześnie do następującej postaci:

(W1') Postmodernistyczny utwór muzyczny jest wyrazem światopoglądu postmodernistycznego.

Znaczy to w każdym razie tyle, że utwór postmodernistyczny odzwierciedla pewien rys rzeczywistości, jaką widzą ją postmoderniści. Zakładamy więc, że między postmodernizmem w muzyce i w poglądzie na świat zachodzi pewna ścisła korespondencja — daleko ściślejsza niż zwykła zbieżność w czasie czy wspomniana już „unia personalna”, a taka sama jak w przypadku dzieł romantycznych czy modernistycznych.

Do naszego warunku głównego dołączamy dwa inne, nadając im oznaczenia odpowiednio (W2) i (W3). Po pierwsze, zakładamy, że utwory postmodernistyczne rzeczywiście istnieją. Określenie postmodernizmu w muzyce dotyczy w pierwszym rzędzie pewnej grupy dzieł już skomponowanych i byłoby niepoprawne, gdyby okazało się np., że utwory typu PM zaistnieją dopiero w przyszłości. Po drugie, przyjęte określenie powinno być efektywne, tj. wyposażać od razu w kryterium rozstrzygnięcia o niektórych przynajmniej utworach, czy są postmodernistyczne, czy nie, co zapewniałoby naszemu pojęciu wyrazność (choć tę będziemy starali się osiągnąć niezależnie — przez odpowiednie rozjaśnienie treści).

Nasza operacja definicyjna wymaga teraz określenia, co jest istotną treścią postmodernistycznego poglądu na świat. Odrzucamy tu z miejsca przekonanie,

I have already attempted..., gift, hospitality, death itself (and therefore so many other things) can be possible only as impossible, as the im-possible, that is, unconditionally” (J. Derrida, *Et Cetera*, transl. G. Bennington, w: *Deconstructions: A User's Guide*, ed. N. Royle, London 2000, s. 300). Nie wiadomo, które z wielu pojęć możliwości zostało tu przywołane, co to znaczy, że niemożliwość staje się możliwością (i na czym polega jedyność tej ostatniej), co różni *X*-a jako możliwego od *X*-a jako niemożliwego, w jaki sposób gościnność może być możliwa tylko jako niemożliwa, i dlaczego jest taką jedynie bezwarunkowo. Widać, że niczego się tu w istocie nie wyjaśnia, a tylko „budzi intuicje”. Dla określenia postmodernizmu w sposób jasny i wyraźny jest to, rzecz prosta, o wiele za mało.

że „postmodernizm jest niedefiniowalny”¹⁷ ani też nie poprzestajemy na stwierdzeniu, że „jest tym, czym jest”¹⁸. Pomocne okażą się nam nie tyle idee postmodernistów (te stanowią jedynie materiał źródłowy), ile pewne koncepcje polskiej filozofii analitycznej — tezy Ludwika Flecka o kolektywie myślowym¹⁹, Bogusława Wolniewicza teoria wspólnot²⁰, radykalny konwencjonalizm Kazimierza Ajdukiewicza²¹ i — przede wszystkim — analiza postmodernizmu teoretycznego dokonana przez Leszka Nowaka²².

Charakterystyka, jaką tu podajemy, jest z konieczności uproszczona i skrócona. Z uwagi na nasz zamiar, należałoby jednak opisać postmodernizm znacznie obszerniej i bardziej szczegółowo. Za wzór mogłaby tu posłużyć znakomita analiza światopoglądu pozytywistycznego przeprowadzana przez Janusza Skarbka²³.

6. Struktura światopoglądu jest z zasady hierarchiczna. Formuje się on zwykle wokół jakiegoś wybranego zjawiska, które ma opracować myślowo w pierwszej kolejności. Opracowanie takie obejmuje jedno lub kilka twierdzeń centralnych, tezy wobec nich pochodne, tezy będące konsekwencjami tych ostatnich itd. Powodzenie w rekonstrukcji danego światopoglądu zależy głównie od tego, czy strukturę tę odczyta się trafnie.

Przyjmuję za Leszkiem Nowakiem, że nurt myśli postmodernistycznej wypływa z jednego źródła, a jest nim zjawisko nieusuwalnej wielości

¹⁷ G. Aylesworth, „Postmodernism”, hasło w: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [online], <https://plato.stanford.edu/entries/postmodernism/> (dostęp: 15.06.2017).

¹⁸ A. Książek (idem, *Sztuka przeciw sztuce. Z teorii awangardy XX wieku*, Warszawa 2001, s. 154) pisze: „Na pytanie: czym jest postmodernizm? — można odpowiedzieć, że jest tym, czym jest. Odpowiedź powyższa nie zadowoli teoretyka, ale oddaje atmosferę poszukiwań definicji, jak również bezradność teoretyków wobec badanego zjawiska”. Proponowana tu odpowiedź jest całkiem trywialna i pusta, bo stosuje się równie dobrze do wszystkiego. Czym jest pomarańcza? Jest tym, czym jest. A Kopenhaga? Jest tym, czym jest. Można tak odpowiadać w nieskończoność, „oddając atmosferę poszukiwań definicji, jak również bezradność teoretyków wobec badanego zjawiska” w odniesieniu do każdego obiektu (np. pomarańczy i Kopenhagi). Praca poznawcza wymaga od szukanej odpowiedzi, żeby określała postmodernizm przynajmniej częściowo, a nie tego, by oddawała jakąś atmosferę.

¹⁹ L. Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, Basel 1935.

²⁰ Z. Musiał, B. Wolniewicz, *Ksenofobia i wspólnota. Przyczynek do filozofii człowieka*, Kormorów 2010, s. 28–51.

²¹ K. Ajdukiewicz, *Język i znaczenie*, w: idem, *Język i poznanie*, t. 1, Warszawa 1960, s. 145–174; idem, *Obraz świata i aparatura pojęciowa*, w: idem, *Język i poznanie*, s. 175–195.

²² L. Nowak, *Byt i myśl*, t. 1, Poznań 1998, s. 13–38.

²³ J. Skarbak, *Poztywistyczna teoria wiedzy*, Warszawa 1995.

światopoglądów²⁴. Postmodernizm powinien być traktowany jako myślowa reakcja na ów prosty fakt, że jedni ludzie myślą na serio o świecie co innego niż pozostali, że ich wizje nie zawsze są wzajemnie zgodne i całkiem często stosunek poglądów pozostaje nieuchwytny, bo niektórych z nich nie daje się w ogóle porównać. Jeszcze trudniej ocenić ich wartość logiczną i stwierdzić, który z nich ujmuje rzeczywistość prawdziwie, a który nie.

Główna teza postmodernizmu głosi, że fundamentem rzeczywistości jest społeczeństwo: cokolwiek istnieje, ma w nim ostateczną podstawę swego bytu. Sama z siebie istnieje tylko relacja związku społecznego — elementarna, tj. niemożliwa do rozłożenia na obiekty prostsze. Jednostkami są wszystkie i tylko obiekty przez tę relację wiązane; tworzą one uniwersum społeczne. Społeczeństwo zaś to grupa jednostek wyłoniona z uniwersum przez układ relacji społecznych²⁵. Jednostka *J* wchodzi do społeczeństwa *S* wtedy i tylko wtedy, gdy siła relacji społecznych między nią a jednostkami w *S* jest większa niż siła relacji wiążących *J* z pozostałą częścią uniwersum. Przy takich założeniach łatwo wykazać, że jednostka nie może należeć jednocześnie do dwóch społeczeństw, których zakresy przecinają się i że nie istnieje społeczeństwo równozakresowe z całym uniwersum społecznym²⁶.

Społeczeństwa tworzą właściwe sobie formy komunikacji, w tym — własne języki. Obraz świata w umysłach jednostek z danej grupy społecznej jest wyznaczony bez reszty przez układ pojęć i twierdzeń ich języka. Zjawiska i rzeczy są jedynie wiązkami znaczeń. Klasyczne pojęcie prawdy, pojętej jako zgodność sądu i rzeczywistości, staje się nonsensowne, bo właśnie sądy tworzą rzeczywistość. Języki zaś różnią się między sobą tak, jak różnią się społeczeństwa. Nie ma języka wspólnego dwóm grupom społecznym, nie ma jednego języka dla całego uniwersum jednostek, co więcej — przekłady są tu niemożliwe. Każde dwie jednostki albo posługują się tym samym językiem, albo w ogóle się nie rozumieją.

Komunikacja przy pomocy języka i środków pomocniczych umożliwia społeczeństwu realizację jego zasadniczej potrzeby: ekspansję i podporządkowanie jak najszerszej grupy jednostek. Cywilizacja, kultura i stojące za nimi rzekomo wartości (prawda, piękno, doskonałość itd.) to jedynie narzędzia potrzebne, by zapewnić sobie społeczną przewagę. Specjalnymi formami dominacji są zatem również tradycyjna praktyka artystyczna i naukowa. W tym duchu wypowiedział się kiedyś o filozofii Gombrowicz: jest ona tym, „do czego filo-

²⁴ L. Nowak, op. cit., s. 23–24.

²⁵ Ibidem, s. 24–29.

²⁶ Z. Musiał, B. Wolniewicz, op. cit., s. 38–41.

zof zmusza filozofa”²⁷. W tej sytuacji zadaniem twórczego artysty i uczonego jest zerwać łańcuch interesów i walki o wpływy, krępujący wolność jednostki w naukach i sztuce. A raczej: rozluźnić tylko jego uścisk, bo zerwać go nie jest w ludzkiej mocy. Można przede wszystkim starać się uwydatnić to, co w grze artystycznych i naukowych interesów zostało pokonane i znalazło się daleko na peryferiach życia duchowego. Działalność taką sami postmoderniści określają mianem dekonstrukcji.

7. Światopogląd postmodernistów — o ile nie błądzimy tu w jego opisie — wydaje się dalece nieprzekonujący. Nie chodzi o to jednak, by go oceniać, lecz właśnie odtworzyć, z troską jedynie o jasne i wyraźne postawienie całej sprawy. Pozostaje teraz odpowiedzieć na pytanie: „na czym polega dekonstrukcja w praktyce kompozytorskiej?” lub — innymi słowy — „czym jest kompozycja postmodernistyczna?”. Odpowiadamy na nie z wahaniem i niedostateczną precyzją.

Należałoby uznać, że komponuje w duchu postmodernizmu ten, kto robi to pod pewnym istotnym względem wbrew praktyce kompozytorskiej. Pewne jej składowe muszą jednak zostać zachowane, bo w przeciwnym razie trudno mówić o komponowaniu muzyki, a co najwyżej o jakiejś innej, być może nieznannej jeszcze a wartościowej praktyce. Pytamy ciągle o utwór muzyczny — tyle, że specjalnego rodzaju. Aby go stworzyć, kompozytor-postmodernista nie powinien zrywać z tradycją, ale raczej podważyć jej najgłówniejsze elementy. Istotę takiego działania uchwycili mimowolnie badacze romantyzmu piszący o romantycznej ironii: „Ironiczna byłaby mowa, która mówi jakby nie mówiła, i która robi to w taki sposób, jakby chciała nam dać coś do zrozumienia”²⁸. Ujmijmy to nieco dokładniej: chodzi o kompozycję, która sięgałaby granic tego, co muzycznie sensowne, nigdy ich jednak nie przekraczając (wtedy bowiem przestałaby już być kompozycją). Powodzenie naszego przedsięwzięcia zależy teraz od określenia tej granicy; wymaga, jak widzimy, przemyślenia najbardziej podstawowych przeświadczeń dotyczących muzyki. Czy wobec tego jest ono w ogóle wykonalne? Zaryzykujemy próbne rozwiązanie.

²⁷ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Kraków 2004, s. 285.

²⁸ M. Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik: Vorlesungen*, Frankfurt am Main 1989, s. 380 (cytat w przekładzie M. Trzęsioka: idem, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego*, Wrocław 2009, s. 295). Przyjęcie tej uwagi jako wskazówki dla dalszych uściśleń prowadziłoby może do przekonania, że postmodernizm teoretyczny jest współczesną mutacją światopoglądu romantycznego. Sądzymy, że zgadza się to dość dobrze z charakterem postmodernizmu.

Utwór muzyczny powstaje z integracji dźwięków — nie z ich prostego nagromadzenia. Składa się z dźwięków jak drzewo z gałęzi, a nie jak wydma z ziaren piasku. Integrację zapewniają dźwiękom reguły porządkujące, np. taka: „Jeżeli współbrzmienie pojawia się w pierwszej połowie utworu na mocnej części taktu — ma postać trójdźwięku molowego w II przewrocie”. Reguła ta ma formalnie strukturę prawa naukowego i stwierdza, że określone położenie dźwięku w czasie (pierwsza połowa utworu) oraz pewna jego pozycja metryczna (mocna część taktu) określają jednoznacznie typ struktury wysokościowej, do której ten dźwięk przynależy. Im więcej podobnych regularności, tym większy stopień integracji utworu i wyraźniejsza jego muzyczność (której nie należy pod żadnym pozorem mieszać z wartością artystyczną; mówimy o tym, co jest muzyką, nie o tym, co jest muzyką dobrą). Na peryferiach muzycznego sensu sytuowałyby się chyba te nieliczne kompozycje, których jedność jest niestabilna — zarazem uchwytna i chwiejna. Chodziłoby, jak przypuszczamy, o utwory zbudowane w ten sposób, że pewne ich części (zwłaszcza: warstwy lub fazy) albo aspekty (np. wysokościowo-rytmiczny lub dynamiczno-barwowy) wykazywałyby względnie wysoki stopień integracji, zaś cały utwór (tj. ich złożenie) byłby zintegrowany w mniejszym stopniu. Wobec szkicowości naszych propozycji trudno rozsądzić, która z istniejących już kompozycji wykazywałaby takie uporządkowanie. Można jednak zasadnie przypuścić, że należą do tej grupy dzieła Charlesa Ivesa, zawierające nawarstwienia cytatów (np. *The Fourth of July* na orkiestrę, 1912), albo finał Chopinowskiej *Sonaty b-moll* op. 35 (1839), w którym regularny porządek wysokościowy rozprasza się w zintegrowanej fakturze, dając „wyobrażenie chaosu”²⁹. Rozstrzygnięcie tych kwestii (i wyrażenie pojęcia w jego proponowanym kształcie) byłoby możliwe dopiero po rozwinięciu powyższych uwag o regularnościach w teorię — którą na tym etapie nie dysponujemy³⁰.

Zaliczając kompozycje Chopina i Ivesa do typu PM, nie przypisujemy żadnemu z nich światopoglądu ponowoczesnego; interpretujemy jedynie (i nie bez wahań) ich utwory jako wyraz takiego poglądu na świat. Rozróżnienie to jest istotne, a jego obecność chyba zrozumiała: zdarza się często, że czyjaś potoczna i prosta wypowiedź trafia w coś innego, niż mówiący zamierzył; tym mniej powinno to dziwić w przypadku dzieła sztuki.

²⁹ Por. J. Chołopow, *O zasadach kompozycji Chopina: zagadka finału „Sonaty b-moll”*, tłum. O. Andrzejewska, „Rocznik Chopinowski” 1987, nr 19, s. 211–235. Nasze domniemanie rzuciłoby pewne światło na znaną opinię Schumanna o finale *Sonaty*: „Musik ist das nicht”.

³⁰ Zob. też M. Krajewski, *O konstruktywizmie w muzyce*, „Scontri” 2015, nr 2, s. 109–130.

8. O ile wyrażony powyżej domysł repertuarowy jest słuszny, nasze określenie postmodernizmu spełnia łącznie nałożone nań warunki (W1'), (W2) i (W3). Spełnienie trzeciego nadaje pojęciu wyrazność, przy czym trzeba dodać, że przykłady utworów niepostmodernistycznych we wskazywanym tu sensie są bardzo liczne i łatwe w identyfikacji; należy do nich np. cała część III wspomnianej sonaty Chopina.

Wadą naszej propozycji jest znaczna nieostrość (integracja dźwięków może być silniejsza lub słabsza). Uznajemy to jednak za dopuszczalne, wobec notorycznej nieostrości pojęć stylistycznych. Przy okazji zwróćmy tutaj uwagę na kłopotliwą płynność granicy między kompozycją muzyczną a niemuzycznym kompleksem dźwięków — czyli niedookreślenie naszego uniwersum dyskursu. Jest ono zanurzone w klasie wszystkich kompleksów dźwiękowych (muzycznych lub nie), a nas interesuje w nim zasięg „pasa granicznego”, czyli obszar utworów zintegrowanych chwiejnie. Trzeba pamiętać, że ów „pas” rozciąga się po obu stronach granicy, a poważna trudność dotyczy rozstrzygnięcia, po której stronie mieści się dany kompleks, jeśli wiadomo tylko, że leży w „pasie granicznym”, a sama granica nie jest wyraźnie widoczna.

Zmiana perspektywy w spojrzeniu na muzykę postmodernizmu — z obiegowej na tę, którą staramy się zarysować — ma daleko idące konsekwencje. Należy uznać wobec tej zmiany, że Mykietyn i Szymański raczej nie komponują postmodernistycznie, pewne zaś dzieło tego rodzaju wyszło spod ręki Fryderyka Chopina. Konsekwencja ta okaże się dla wielu z pewnością nie do przyjęcia. Mogłoby to sugerować, że obiegowe pojęcie „postmodernizmu w muzyce” nie nadaje się do korekt.

Czy propozycja nasza wypada lepiej od innych, ewentualnie tutaj możliwych? Tego powiedzieć nie można. Dopuszczalnych rozwiązań jest zbyt wiele, by przeprowadzić potrzebne porównania, a gdyby udało się to zrobić — nie byłoby łatwo ani o porównawczą ocenę, ani nawet o wybór kryteriów, które miałyby nią kierować. (Nie chcemy przez to powiedzieć, że takiej oceny nie trzeba — lub że jest niemożliwa. Nie ma tu miejsca na rozważanie kwestii aż tak złożonych). Za słusnością proponowanej operacji przemawia w każdym razie pewna metodyczność postępowania. Nie jest to może wiele, ale wystarczy, by cała propozycja liczyła się jakoś w konkurencji z innymi i zasłużyła sobie, nie mniej niż tamte, na rzetelną dyskusję i krytyczne rozwinięcie.

STRESZCZENIE

Obiegowe pojęcie „muzycznego postmodernizmu” określają następujące przeświadczenia: (1) postmodernistyczny utwór muzyczny pozostaje w jakimś uchwytym związku ze światopoglądem postmodernistycznym; (2) treść pojęcia jest ściśle związana ze źródłosłowem terminu (postmodernistyczny to w każdym razie ponowoczesny); (3) charakterystyka światopoglądu (a zatem i utworu) postmodernistycznego powinna odpowiadać wiernie poglądom klasyków myśli postmodernistycznej; (4) typowe utwory postmodernistyczne powstały po ok. 1970 roku; (5) kompozycje te cechuje eufoniczność, aleatoryczna niedookreśloność, wielostylowość i repetytywność. Tak określone pojęcie „muzycznego postmodernizmu” jest niejasne i źle służy pracy poznawczej. Przystępując do jego precyzacji, należy przyjąć następujące warunki: (A) postmodernistyczny utwór muzyczny jest wyrazem światopoglądu postmodernistycznego; (B) utwory postmodernistyczne rzeczywiście pojawiają się w istniejącym repertuarze; (C) przyjęta definicja „muzycznego postmodernizmu” powinna — przynajmniej w odniesieniu do niektórych kompozycji — pozwalać na rozstrzygnięcie, czy są one postmodernistyczne czy nie. Warunki (A)–(C), a także analiza światopoglądu postmodernistycznego oparta na spostrzeżeniach Leszka Nowaka, skłaniają ostatecznie do wniosku, że kompozycja postmodernistyczna to taka, w której podważona („zdekonstruowana”) zostaje główna idea praktyki kompozytorskiej: utwór muzyczny powstaje przez integrację dźwięków, nie z ich prostego nagromadzenia. Kompozycja postmodernistyczna jest wprawdzie (z definicji) wewnętrznie zintegrowana, lecz w sposób chwiejny. Można przyjąć, że w utworze tego rodzaju pewne jego części (zwłaszcza: warstwy lub fazy) albo aspekty (np. wysokościowo-rytmiczny lub dynamiczno-barwowy) wykazują względnie wysoki stopień integracji, zaś cały utwór (tj. ich złożenie) jest zintegrowany w mniejszym stopniu. (Integrację pojmuje się tu jako obecność prawidłowości: wystąpienie pewnej cechy utworu lub jego wycinka jest jednoznacznie wyznaczone przez wystąpienie innej; im więcej takich związków, tym kompozycja bardziej zintegrowana). Za postmodernistyczne we wskazanym sensie można uznać np. niektóre kompozycje Ivesa (*Fourth of July*) oraz finał *Sonaty b-moll* op. 35 Chopina.

SŁOWA KLUCZOWE: postmodernizm, utwór muzyczny, definicja, dekonstrukcja

ABSTRACT

On the notion of “musical postmodernism”

The usual way of characterising the notion of “musical postmodernism” is set out by the following claims: (1) a postmodern musical work corresponds to the postmodern worldview; (2) the notion in question is closely connected with the etymology of its name (“postmodern” means, in any case, “of an era after a modern one”); (3) the characterisation of the postmodern worldview (and, thus, of a postmodern piece of music) ought to conform to the beliefs of the classics of the postmodern thought; (4) the postmodern repertoire includes mainly the works created after about 1970; (5) the most important features of these compositions are euphony, aleatoric indetermination, polystylistics, and repetitiveness. The notion governed by the claims (1)–(5) is highly unclear and provides little help for understanding musical phenomena. In order to make it more precise, the basis of its definition should be modified and the three following claims accepted: (A) a postmodern musical work is a musical representation of the postmodern worldview; (B) the existing musical repertoire contains some postmodern works; (C) a correct definition of musical postmodernism should enable to qualify at least some of the given compositions as postmodern or not. The conditions (A)–(C) and the analysis of the postmodern worldview seem to suggest that a postmodern musical work is such of a precariously integrated structure. A postmodern work represents the undermining (“deconstruction”) of the crucial idea of the composing practice: the piece of music arises from the integration of sounds, not of a simple aggregation of them. The musical “deconstruction” can emerge when some of the important portions of a work or certain aspects of it exhibit a larger degree of integration than the work as a whole. It seems that some compositions by Ives and the final movement of Chopin’s *Sonata in B minor Op. 35* are postmodern in the sense pointed above.

KEYWORDS: postmodernism, musical work, definition, deconstruction

BIBLIOGRAFIA

- Ajdukiewicz Kazimierz, *Język i znaczenie*, w: idem, *Język i poznanie*, t. 1, Warszawa 1960, s. 145–174.
- Ajdukiewicz Kazimierz, *Obraz świata i aparatura pojęciowa*, w: idem, *Język i poznanie*, t. 1, Warszawa 1960, s. 175–195.
- Aylesworth Gilbert, „Postmodernism”, hasło w: *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [online], <https://plato.stanford.edu/entries/postmodernism/> (dostęp: 15.06.2017).
- Botstein Leon, *Why Gustav Mahler?* [online], http://www.acfny.org/fileadmin/useruploads/dfdx_image/TRANSFORUM/TF9-Best/MUS/Botstein_Mahler.pdf (dostęp: 15.06.2017).
- Chołopow Jurij, *O zasadach kompozycji Chopina: zagadka finału „Sonaty b-moll”*, tłum. Olga Andrzejewska, „Rocznik Chopinowski” 1987, nr 19, s. 211–235.
- Dell’Antonio Andrew, „Postmodernism”, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [online], http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo (dostęp: 15.06.2017).
- Derrida Jacques, *Et Cetera*, transl. Geoffrey Bennington, w: *Deconstructions: A User’s Guide*, ed. Nicholas Royle, London 2000, s. 282–305.
- Derrida Jacques, *O gramatologii*, tłum. Bogdan Banasiak, Warszawa 1999.
- Fleck Ludwik, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, Basel 1935.
- Frank Manfred, *Einführung in die frühromantische Ästhetik: Vorlesungen*, Frankfurt am Main 1989.
- Geach Peter Thomas, *Do czego odnoszą się wyrażenia ogólne? Krytyka pewnych teorii średniowiecznych i współczesnych*, tłum. Joanna Odrowąż-Sypniewska, Warszawa 2006.
- Gombrowicz Witold, *Dziennik 1953–1956*, Kraków 2004.
- Jarzębska Alicja, *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, red. Alicja Jarzębska, Jadwiga Paja-Stach, Kraków 2007, s. 11–53.
- Krajewski Marcin, *O konstruktywizmie w muzyce*, „Scontri” 2015, nr 2, s. 109–130.
- Kramer Jonathan Donald, *Postmodern Concepts of Musical Time*, „Indiana Theory Review” 1996, vol. 17, nr 2, s. 21–62.
- Książek Andrzej, *Sztuka przeciw sztuce. Z teorii awangardy XX wieku*, Warszawa 2001.
- Lytard Jean-François, *Kondycja ponowoczesna*, tłum. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Warszawa 1997.
- Musiał Zbigniew, Wolniewicz Bogusław, *Ksenofobia i wspólnota. Przyczynek do filozofii człowieka*, Komorów 2010.
- Nikolska Irina, *Postmodernizm w interpretacji Pawła Szymańskiego*, „Ruch Muzyczny” 1996, nr 16, s. 12–15.
- Nowak Leszek, *Byt i myśl*, t. 1, Poznań 1998.
- Petrażycki Leon, *Wstęp do nauki prawa i moralności. Podstawy psychologii emocjonalnej*, oprac. Jerzy Lande, Warszawa 1959.

Popoff Alexandre, *John Cage's Number Pieces as Stochastic Processes: a Large-Scale Analysis* [online], <https://arxiv.org/pdf/1311.5853.pdf> (dostęp: 15.06.2017).

Rorty Richard, *Przygodność, ironia i solidarność*, tłum. Wacław Jan Popowski, Warszawa 1996.

Skarbek Janusz, *Pozytywistyczna teoria wiedzy*, Warszawa 1995.

Szczepańska Elżbieta, *Postmodernizm a muzyka*, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu*, red. Grzegorz Dziamski, Warszawa 1996, s. 439–448.

Trzęsiok Marcin, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego*, Wrocław 2009.

Wolniewicz Bogusław, *O pojęciach „fanatyzmu” i „tolerancji”*, w: idem, *Filozofia i wartości*, Warszawa 1993, s. 153–159.