

Bogdan Banasiak

Narodziny filozofii z ducha... muzyki = The Birth of Philosophy from the Spirit of... Music

Humanistyka i Przyrodoznawstwo 17, 107-122

2011

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.

Bogdan Banasiak

Uniwersytet Łódzki

University of Łódź

NARODZINY FILOZOFII Z DUCHA... MUZYKI

The Birth of Philosophy from the Spirit of... Music

Słowa kluczowe: Nietzsche, muzyka, filozofia, Grecja, Wagner, Dionizos, Apollo, muzyka, aoidos, resentment, Deleuze.

Key words: Nietzsche, music, philosophy, Greece, Wagner, Dionizos, Apollo, Muses, aoidos, resentment, Deleuze.

Streszczenie

Wydaje się, że filozofia rzadko miała związek z muzyką – Rousseau, Nietzsche czy Adorno to wyjątki. A jednak w mitologii i tradycji greckiej związki takie były bardzo wyraźne: koźlonogi Pan, który zdradził Apollinowi tajemnicę wieszczenia, był muzycznym wirtuozem; ucieleśniający mądrość Sylen uczył Dionizosa śpiewu i tańca; Apollo, stanąwszy na czele korowodu szalonych muz, uczynił je przewodniczkami poetów; sami zaś poeci (jak Orfeusz czy Muzajos) posiadali umiejętność rozumienia ludzkiej natury oraz dar przepowiadania przyszłości i uosabiali natchnioną mądrość. Przynajmniej więc w pewnym stopniu filozofia wywodzi się z muzyki. Koneksi te zaś potwierdza osoba Gilles’a Deleuze’a, którego nomadologia oraz takie kategorie, jak „kłącze”, „refren”, „powtórzenie” czy „deterytorializacja”, stały się istotnymi wyznacznikami dla współczesnej eksperymentalnej muzyki elektronicznej.

Abstract

It seems that the philosophy was rarely associated with music – Rousseau, Nietzsche and Adorno are exceptions. Yet, in Greek mythology and tradition of such compounds have been very clear: Pan, who revealed the secret of divination to Apollo, was a musical virtuoso; Silenus, embodying wisdom, taught Dionysus song and dance; Apollo, stood at the head of the procession of mad muses, made them the guides of poets; and poets (such as Orpheus or Musaios) possessed the ability to understand human nature and the gift of divination, and personified wisdom inspired. So, at least to some extent philosophy stems from the music. These connections confirm the person of Gilles Deleuze, whose nomadology and categories such as “rhizome”, “ritournelle”, “repetition” or “deterritorialisation”, have become important determinants of the contemporary experimental electronic music.

[...] *tym bardziej jest się filozofem, im bardziej muzykiem.*
 Bez muzyki życie jest po prostu pomyłką, mordęgą, wygnaniem.
 Friedrich Nietzsche

Dzieje związków muzyki i filozofii nie są, jak się wydaje, ani szczególnie barwne, ani bogate, nie obfitowały bodaj w jakieś spektakularne zbliżenia, korelacje czy interakcje¹. Uprawiający muzykę filozofowie i, na odwrót, uprawiający filozofię muzycy to raczej rzadkość. W powszechnej (o ile nie jedynie we względnie powszechnej) świadomości funkcjonuje, co najwyżej, wiedza o tym, że muzyką zajmowali się Rousseau i Nietzsche. Choć należałoby może od razu postawić – skądinąd retoryczne – pytanie: w repertuarze których sal koncertowych i wirtuozów znajdziemy ich kompozycje? Trudno więc dyskutować kwestię, że są to raczej wyjątki, w dodatku – istotnie – wyjątki względnie bardziej znane. Któż bowiem – poza specjalistami i fascynatami – wie, że jeden z najwybitniejszych polskich myślicieli, twórca szkoły lwowsko-warszawskiej, Kazimierz Twardowski, komponował pieśni i pisał do nich słowa²? Do porządku oczywistości nie należy również znajomość faktu, że Theodor Adorno, autor *Filozofii nowej muzyki* (1949), także był kompozytorem (pisał pieśni, utwory fortepianowe, skrzypcowe, kameralne, chóralne, zostawił nawet niedokończoną operę). Co prawda, zdarzało się, że współcześni muzycy rockowi i jazzowi „flirtowali” z filozofią, ale zazwyczaj była to medytacyjna myśl wschodnia: japońska wersja buddyzmu zen (Gary Peacock), hinduizm (George Harrison) czy hinduski guru Śri Chinmoy (John McLaughlin vel. Mahavishnu, Carlos Santana vel. Devadip). Ba, wydaje się wręcz, że filozofia i muzyka to dziedziny dalece rozbieżne. W duchu bowiem wręcz symbolicznym musi brzmieć uwaga o Sokratesie, który rozpoczął filozoficzną karierę od sprzeniewierzenia się – jak sam zapewniał, ten jeden jedyny raz – swemu wewnętrznemu głosowi, daimonionowi, gdy ten zachęcał go do... uprawiania muzyki.

¹ Kwestię tę szkiecowo próbowałem podjąć w tekście *Rendez-vous z filozofią, czyli o refleksji podczas koncertu rockowego*, „Innowacje w Edukacji Akademickiej” 2003, nr 1, s. 111–115.

² K. Twardowski, *Filozofia i muzyka*, wybrał i opracował J. J. Jadacki (100 s., nuty oraz płyta CD – wykonawcy: Katarzyna Zimak (sopran), Anna Brożek (fortepian), kompozytorzy: Kazimierz Twardowski, Carl Navratil, oprac. muz. Paweł Strzelecki, autorzy słów: Kazimierz Twardowski i Lucjan Rydel).

³ Zob. m.in. *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, 1742; *Dissertation sur la musique moderne*, 1743; *Lettre sur la musique française*, 1752; *Dictionnaire de musique* (rozpoczęty w roku 1755, a wydany w 1767); oraz *l'Essai sur l'origine des langues* (podtytuł: *Où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*), do tego artykuły nt. muzyki w *Encyclopedii* oraz kilka krótkich tekstów polemicznych – prace pomieszczone w *Traité sur la musique*, Genève 1781.

Rousseau i inni

W tym kontekście Jean-Jacques Rousseau, syn zegarmistrza z Genewy, w znacznej mierze samouk, autor kilku rozpraw na temat muzyki³ oraz nauczyciel muzyki i kompozytor⁴, to nader spektakularny wyjątek. Choć jego uparte przekonanie o dominacji melodii nad harmonią, zwłaszcza w kontekście otwartego sporu z wytykającym mu błędy Jeanem-Philippem Rameau, twórcą systemu dur-moll, nie wystawia mu najlepszego świadectwa właśnie jako filozofowi, bo w tym momencie nie wyczuł ogólnokulturowej tendencji. Nie dość też chyba łagodzi tę opinię jego jednoznaczne opowiedzenie się (jako zwolennika i miłośnika Tartiniego) po stronie zwycięskiego w konfrontacji z francuskim stylem włoskiego. Natomiast jego *Szkic o pochodzeniu języków (w którym mowa jest o melodii i naśladowaniu muzycznym)*⁵ musi budzić szacunek, choć chyba jednak bardziej w kontekście nowatorskich rozważań na temat języka niż muzyki, te pierwsze miały mu bodaj służyć za teoretyczne uzasadnienie i ugruntowanie tych drugich (na zasadzie analogii: mowa – pismo oraz melodia – harmonia, przy czym drugi człon miał być tylko „uzupełnieniem” pierwszego) jako argumenty w polemice z Rameau⁶.

Co prawda, już u Bacha (zwłaszcza w *Das Wohltemperierte Klavier* oraz *Kunst der Fuge*), później zaś u Wagnera, Skriabina i Debussy'ego, a następnie w dodekafonii można by się dopatrywać próby stworzenia „dekonstrukcji” *avant la lettre*, ale teza o prekursorskiej czy antycypacyjnej pozycji Bacha w tym względzie jest przynajmniej dyskusyjna, natomiast muzyka z przełomu wieków XIX i XX wpisuje się w ogólnych nurt przemian w sztuce, w istotnej mierze polegający na eksploatowaniu przez nią własnego tworzywa w ruchu zyskiwania samoświadomości (a więc w powszechną wówczas tendencję pro-autorefleksyjną). Nie zmienia to więc faktu, że na ogół filozofowie nie zajmowali się muzyką, muzycy zaś nie zwracali się ku filozofii. Nawet w tytułach kompozycji, pośród których stale powracają motywy mitologiczne, nie znajdziemy kategorii należących do systemu pojęciowego filozofii, bo np. *Stworzenie świata* Milhauda nawiązuje raczej do kosmogonii, a wątki refleksyjne np. u Messiaena nie mają waloru filozoficznego, lecz mistyczno-religijny.

W charakterystycznej z kolei dla idealizmu niemieckiego (m.in. Kant, Schiller, Hegel) tendencji upatrywania w muzyce miejsca tworzenia harmonijnej syn-

³ Opera-balet *Les Muses galantes* (1743), *l'Allée de Sylvie* (1746) oraz *Le Devin de village* (1752), opera-interludium – dzieło chwalone przez Ludwika XV w Fontainebleau, ale zaprezentowane rok później w Operze okazało się katastrofą (na cóż zresztą można było liczyć w epoce Couperina, Daquina i Rameau?).

⁵ Zob. J.-J. Rousseau, *Szkic o pochodzeniu języków*, przeł. B. Banasiak, Aureus, Kraków 2001.

⁶ Zob. B. Banasiak, *Szkic o „Szkicu” Rousseau*, (w:) ibidem, s. 12 i n.

tezy pierwiastka duchowego i zmysłowego, subiektywnego i obiektywnego oraz w przeświadczeniu, że ta jej mediacyjna możliwość stanowi największą wartość sztuki dźwięków⁷, należy się dopatrywać bodaj raczej spekulatywnych wysiłków poznawczych i romantycznych nadziei na uniwersalną syntezę. Muzyka jako dziedzina poznania pozapojęciowego miałaby ujmować i przedstawiać w sposób bezpośredni to, co wymyka się słowom, a dzięki temu podsuwać rozwiązania problemów natury filozoficznej, wobec których poznanie pojęciowe jest bezsilne. Tym niemniej godny odnotowania jest fakt, iż Schopenhauer uznał muzykę za najwyższą spośród sztuk, posiadającą wyjątkową umiejętność rozpoznania natury świata, co czyniło ją doskonalszym narzędziem poznawczym niż filozofia i nauka, w dodatku sztukę potrafiącą tę naturę (wołę) zneutralizować, a więc będącą remedium na nieodłączne życiu cierpienie.

Wagner contra Nietzsche

Swoistą pozycję zajmuje w tym względzie Richard Wagner, którego dramat muzyczny, będący realizacją idei dzieła totalnego, stanowił efekt przemyśleń o charakterze filozoficznym. Ale wówczas wszyscy znali się na filozofii, bo w towarzystwie do dobrego tonu należało pewne odczytanie w jej przedmiocie. I chyba idea *Gesamtkunstwerk* nie stanowiła – jak miał nadzieję Nietzsche – projektu przywrócenia jedności stylu w kulturze, a zatem jej ożywczego, twórczego i afirmatywnego odnowienia, lecz ta wizja dramatu była zakorzeniona raczej w refleksji z zakresu filozofii sztuki, a więc intencje Wagnera były bardziej ograniczone.

Czyżby zatem dopiero Nietzsche bardziej zbliżył regiony muzyki i filozofii? Ale i on – jak Rousseau – wykazał pewną istotną ślepotę, która w tym akurat aspekcie nie świadczy o nim najlepiej: głęboka niechęć do ideowej (by nie rzec, ideologicznej) strony twórczości Wagnera odebrała mu możliwość obiektywnej oceny jej niedościgłych w warstwie czysto muzycznej walorów, toteż uznał, że „sztuka Wagnera jest chora”, „Wagner jest szkodliwy”, „jest wielkim zepsuciem muzyki”, „okaleczył nawet muzykę”⁸ (ale niejako mimochodem zauważył, że „w nieskończoność pomnożył możliwości językowe muzyki”⁹). Choć krytyka ta była zrozumiała z powodu osobliwego flirtu kompozytora z chrześcijaństwem oraz z władzą (w tym więc sensie zarzuty Nietzschego: schlebienie „modzie”,

⁷ Zob. J. Dankowska, *U podstaw filozofii muzyki. Niemiecka filozofia XIX wieku a muzyka*, Akademia Muzyczna, Warszawa 2001.

⁸ F. Nietzsche, *Przypadek Wagnera. Problem muzykanta*, przeł. S. Gromadzki, „Nowa Krytyka” 2003, nr 15, s. 8, 15–16.

⁹ Ibidem, s. 21.

opinii publicznej, ideologia zbawienia, germańskość, komedianckie skłamanie, dekadentyzm, *ressentiment*, są jak najbardziej trafne), to jednak zasadniczo zogniskowała się ona wokół kwestii ideowych, nie zaś czysto muzycznych. Chyba więc tylko zaślepieniem i jednak (wbrew *expressis verbis* poczynionej przezeń deklaracji) „złośliwością”¹⁰ można tłumaczyć przedłożenie muzyki, która jest „lekka, płynna, toteż miła”¹¹, a zatem – by tak rzec – apollinijskiego (choć niewątpliwie namiętnego) Bizeta i jego *Carmen*¹² nad monumentalny cykl *Pierścień Nibelungów* i inne dramaty. Nietzsche mylił się nawet co do odbiorców oper Wagnera – widział w nich „lud”, „masy”, tymczasem wydaje się, że to raczej u Bizeta można by się dopatrywać – zwłaszcza jeśli za punkt odniesienia przyjąć Wagnera (i jemu podobnych: Brucknera i Mahlera) – elementów o charakterze (oczywiście, *toutes proportions gardées*) muzyki pop. Rozczarowany Nietzsche patrzył na muzykę Wagnera niemal wyłącznie przez pryzmat literackiej warstwy jego dzieł i jej ideowego wydźwięku. A wystarczyło może – przez analogię do postawy wytrawnych znawców tej opery, którzy „ogładają” przedstawienia... z zamkniętymi oczami – słuchać.

A poza tym, choć Nietzsche sam grywał i komponował, to jednak wartość muzyczna jego pieśni nie jest najwyższa, a dzieła symfoniczne stanowią raczej swoisty wyraz rodzenia się w jego umyśle chaosu (może też pragnień samorealizacji na niwie muzyki, a może są poszukiwaniem nowych środków wyrazu¹³) niż efekt talentu kompozytorskiego¹⁴. Gdyby nie nazwisko kompozytora, to utwory te nie wzbudziłyby bodaj żadnego poważniejszego zainteresowania. Natomiast Nietzscheańska rewindykacja Dionizosa, boga tańczącego, wydobyć źródłowej dla tragedii roli muzyki, wreszcie uwagi na jej temat¹⁵, a nawet szersze analizy¹⁶, wreszcie zaś muzyczny walor jego *Zaratustry* czynią z niego postać szczególną w kontekście relacji muzyki i filozofii. Jednakże wyrażona przez wielkiego filologa opinia: „Czy zauważono, że muzyka *wyzwała* duszę? Dodaje skrzydeł myślom? Że tym bardziej jest się filozofem, im bardziej muzykiem?”¹⁷, choć tak dobitnie sformułowana, musi brzmieć nieco enigmatycznie.

¹⁰ Ibidem, s. 7.

¹¹ Ibidem, s. 9.

¹² Zob. J. Gałęcki, *Nietzsche i „Carmen” Bizeta*, „Studia Estetyczne” 1967, nr 4, s. 119–134.

¹³ Zob. G. Deleuze, *O woli mocy i wiecznym powrocie*, (w:) idem, *Nietzsche*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 2000, s. 77–78.

¹⁴ Zob. M. Bristiger, *Nietzsche jako kompozytor (kilka uwag po lekturze jego utworów)*, „Teksty” 1980, nr 3, s. 95–106.

¹⁵ Zob. F. Nietzsche, *Ecce homo. Jak się staje – kim się jest*, przeł. L. Staff, Kraków 2003, s. 60–61.

¹⁶ Zob. F. Nietzsche, *Przypadek Wagnera (Ryszard Wagner w Bayreuth, Przypadek Wagnera, Nietzsche kontra Wagner)*, przeł. M. Cumft-Pieńkowska, K. Kaśkiewicz, R. Michalski, przedmowa K. Kaśkiewicz, Toruń 2004.

¹⁷ Ibidem, s. 10.

Rock i punk

Można natomiast uznać, że we współczesnej muzyce rockowej raz po raz pojawiają się wątki wyraźnie refleksyjne, wystarczy wymienić The Who, Roberta Frippa, Davida Bowie, Pink Floyd czy Franka Zappę. Na szczególne podkreślenie zasługuje też w tym względzie rola wielu bardów, tym bardziej uwypuklających znaczenie przekazu słownego, jak choćby Bob Dylan, Joan Baez czy Tom Waits. Niemal tradycją dla części sceny rockowej stało się zabieranie głosu w kwestiach nurtujących świat współczesny (m.in. wojna, przemoc, AIDS, głód, apartheid)¹⁸. Zważywszy zaś na medialny kształt naszych czasów i popularność tego rodzaju wykonawców, trudno wręcz przecenić skalę nośności ich przekazu. To przecież muzyka rockowa w znacznej mierze nadawała kształt modom o wymiarze niemal ruchów społecznych, w każdym zaś razie ogólnych postaw i przekonań (modsi, rockersi, punk), a niektóre utwory stawały się wręcz hymnami pokolenia (np. *My Generation* zespołu The Who). Zarazem jednak trudno zaprzeczyć, że scena ta nie roztrząsa zagadnień filozoficznych (choć np. death metal oraz progress chętnie eksplorują przestrzenie mitologiczne), lecz podejmuje problemy społeczno-polityczne, a ogólniejszy walor ogólnokulturowy, ściślej zaś: kontestatorski, miały bodaj tylko dokonania amerykańskiej sceny psychodelicznej z końca lat 60. („dzieci-kwiaty”) oraz brytyjskiej i amerykańskiej sceny punkowej z lat 70.

Wciąż więc trudno dowodzić jakichś szczególnych, a już tym bardziej rudymentarnych związków muzyki i filozofii. A jednak...

Apollo i muzy

Nietzsche, dokonując radykalnej reinterpretacji wczesnej greckiej tradycji, postawił jednoznacznie brzmiącą tezę o jej narodzinach z ducha muzyki. A może ten sam duch przyczynił się do powstania filozofii? U Sokratesa zaś górę wzięł już jakiś inny duch?

Oto bowiem Apollo, choć przede wszystkim uważany za boga piękna oraz patrona poezji i sztuk – a tradycja mitologiczna przypisywała mu niekiedy wynalezienie poezji, wymowy i muzyki – zarazem był bogiem słońca, światła, prawdy, prawa, porządku i mądrości, miał pieczę nad nauką oraz muzyką. Odkąd w rywalizacji pokonał (decyzją muz) satyra Marsjasza, znalazcę przeklętego fletu Ateny, oraz kozionogiego Pana (decyzją króla Midasa) przygrywał bogom

¹⁸ Na marginesie warto też odnotować zaangażowanie artystów (choćby Boba Geldoffa czy Bono) w rozmaite oddolne inicjatywy społeczne i kulturowe, m.in. pomocowe, ekologiczne (np. słynne koncerty: „For Bangla Desh” czy „Live Aid”).

podczas uczt na siedmiostrunnej lirze. Przejąwszy zaś kompetencje Hermesa i wymusiwszy na Panu zdradę tajemnic jasnowzroczności, jako bóg wyroczni i wróżb oraz opiekun wieszczów, poetów i śpiewaków obdarzał natchnieniem i umiejętnością widzenia przyszłości.

A i zakres kompetencji muz, których śpiewami nad źródłem Hippokrene kierował Musageta, czyli muz z Beocji zamieszkujących zbocza Helikonu i Parnas, był nader szeroki. Były one nie tylko boskimi pieśniarkami, mającymi śpiewami chóralnymi czy hymnami umilać czas bogom olimpijskim, lecz opiekowały się wszelkimi przejawami myśli. Już bowiem wówczas, gdy – wedle niektórych podań – Grecy znali tylko jedną, to choć przedmiotem jej troski była pamięć, patronowała ona aoidom, wędrownym bądź nadwornym poetom będącym w istocie pieśniarzami, bo wykonującym swe peany na cześć bogów, herosów i bohaterów przy akompaniamencie kitary bądź formingi. Gdy zaś pamięć wraz ze wspomnieniami przypadła w udziale Mneme, a nauka i praca Melete, to trzecia z Muz, Aoede, miała pod opieką śpiew i poezję. A wręcz symboliczne wrażenie sprawia fakt, że imiona ich delfickich odpowiedniczek – Nete, Mesi i Hypate – były również nazwami trzech antycznych strun liry. Poszerzony w czasach homeryckich repertuar Muz (do dziewięciu, odpowiednio do liczby strun nowej wersji kitary) pociągnął za sobą także poszerzenie zakresu ich władztwa, różnie zresztą widzianego przez różnych autorów. I tak Kalliope (Pięknolica), przedstawiana z tabliczką i rylcem, opiekowała się poezją epicką oraz retoryką; Klio (Głosząca sławę), przedstawiana ze zwojem papirusu – historią, Erato (Umilowana), z nieodłączną gitarą – liryką chóralną; Euterpe (Radosna), z aulosem (fletem-piszczalką, instrumentem, na którym chętnie grywały m.in. greckie prostytutki) – poezją liryczną i grą na aulosie; Melpomene (Śpiewająca), z maską tragiczną – tragedią i śpiewem; zamyślona Polihymnia (Bogata w pieśni) – pantomimą i poezją chóralną; Talia (Rozkoszna), z maską komiczną – komedią; Terpsychora (Kochająca taniec), z lirą i plektronem (kostką do gry) – tańcem i poezją lekką; a Urania (Niebiańska), z cyrklem i kulą ziemską – astronomią i geometrią. Nie istnieją mity związane wyłącznie z muzami, ale najczęściej muzy towarzyszyły bogom, zawsze też pojawiały się przy okazji uroczystości olimpijskich. W grupie przedstawiano je z reguły w płaschach. Hezjod uznawał, że ich śpiewy mają moc przekonywania, uśmierzania sporów i łagodzenia charakterów, a wskutek tego zbawczego oddziaływania na bogów i władców – nawet zaprowadzania pokoju¹⁹. Przypisywano im też zdolność wieszczania. Także oddające się płasom nimfy („strażniczki przyrody”) ofiarowywały dar jasnowidzenia i same mogły przepowiadać przyszłość.

¹⁹ Widać już Grecy byli przeświadczeni, że „muzyka łagodzi obyczaje”.

Aojdowie: poeci-śpiewacy

Podobne umiejętności posiadali też pierwsi greccy poeci: Orfeusz, Muzajos, Linos czy Amfion. Poeta grecki okresu archaicznego, uchodzący zresztą za sługę muz, był bowiem osobą cieszącą się szczególną estymą, gdyż posiadał wyjątkową umiejętność komunikowania się z bogami i rozumienia ludzkiej natury oraz dar przepowiadania przyszłości. Sam akt twórczy miał charakter mistycznego wglądu: poezja trafiała do serca śpiewaka dzięki natchnieniu otrzymanemu od bogów, zwłaszcza Apollina i muz. Ten odboski charakter poezji czynił śpiewaka osobą obdarzoną ponadnaturalną wiedzą i mądrością. Jak zaś istotne znaczenie dla Greków miała mądrość typu wglądu w przyszłość, świadczy rola i prestiż wyroczeni delfickiej²⁰, wróżbity Terezasza czy wieszczki Kasandry.

Zresztą poeci niekiedy wprost spokrewnienie byli z Apollinem i z muzami: Orfeusz miał się narodzić ze związku boga (bądź króla) Ojagrosa z Kalliope, Linos zaś ze związku Amfimarosa z Uranią (bądź Terpsychorą lub Kalliope). Orfeusz uważany był za największego śpiewaka, muzyka i poetę greckiego, a wtórował swym pieśniom grą na lirze (podarowaną mu przez Apolla) lub kitarze, którą ulepszył, powiększając liczbę jej strun z siedmiu do dziewięciu. Mity opowiadają o cudownym oddziaływaniu jego śpiewu: oczarował Charona, Cerbera, trzech sędziów zmarłych, nawet okrutnego Hadesa, a Erynie przyprawił o łzy, własną pieśnią odciągnął też uwagę Argonautów od wabiącego i uwodzącego śpiewu syren. Jego muzyka uspokajała huczące morskie fale, zatrzymywała rzeki w biegu i sprawiała, że tanecznie pochylały się ku niemu drzewa, a dzikie bestie łagodniały i kładły się u jego stóp. Po jego śmierci zaś jego lira za wstawiennictwem muz i Apolla umieszczona została na niebie jako konstelacja.

Podobną wirtuozerię wykazywał poeta i muzyk, Amfion, który swą grą na podarowanej mu przez Hermesa (bądź Apolla) lirze czarował podczas wznoszenia Teb kamienie, i te same przychodziły doń, układając się w mur o siedmiu bramach (odpowiadających siedmiu strunom liry). Innemu mitycznemu poecie, Linosowi, przypisywano wynalezienie rytmu i melodii oraz zastąpienie lnianych strun liry strunami z jelita. Według jednej wersji mitu, został on zabity kamieniem, lirą bądź plektronem przez udręczonego karami cielesnymi Heraklesa, którego nauczał muzyki; według innej zaś, zabił go rozzłoszczony Apollo, gdy ten ośmielił się z nim konkurować w sztuce śpiewu. Muzajos, legendarny śpiewak i wieszcz attycki, przedstawiciel mistyki orfickiej, uchodził za ucznia, przyjaciele, mistrza bądź syna Orfeusza (lub syna Eumolposa, także poety) lub za ucznia Linosa, a jego imię oznaczało muzyka *par excellence*. Z kolei Epimenides z Krety (VII–VI w. p.n.e.), grecki kapłan, wieszcz, poeta i filozof, zaliczany niekiedy

²⁰ Cieszyła się ona popularnością nawet w okresie ateńskiego „złotego wieku”, tj. w czasie szczególnego rozkwitu racjonalnej wiedzy.

do grona „siedmiu mędrców”, czczony był w Atenach jako cudotwórca. Homer (VIII wiek p.n.e.), ojciec poezji epickiej, według legendy ślepy aoida, nazywany był ulubieńcem bogów i przypisywano mu boskie lub półboskie pochodzenie.

W orszaku Dionizosa

O ile muzy z Beocji łączono z Apollem, o tyle Muzy z Tracji, z Pierii pod Olimpem, zwane niekiedy Pierydami, kojarzone były z mitem Orfeusza i kultem Dionizosa. Inne muzy – inna muzyka. Bo też dźwięki towarzyszące obrzędom (Wielkie i Małe Dionizje, Lenaje i Antesterie) ku czci boga życia i śmierci, wielości i jedności, wiecznego odradzania się oraz wina i upojenia miały charakter dysonansowy. Trudno bowiem zaprzeczyć, iż aulosy, wydające ostry, przenikliwy dźwięk, słodko brzmiące frygijskie fletnie, cymbały, trąby, bębny, kołatki i kręciołki w rękach podchmielonych i roztańczonych towarzyszy (satyrów, sylenów i centaurów) oraz towarzyszek (bakchantek i menad) Dionizosa, a do tego święte okrzyki: „Euoe!” składały się na nieznośny hałas (chyba żeby widzieć w tym jakąś antycypację, powiedzmy, muzyki konkretnej). Podobnego rodzaju muzyka towarzyszyła uroczystościom ku czci „Wielkiej Matki”, frygijskiej bogini Kybele, której kult przywędrował do Grecji z Azji Mniejszej: hałaśliwa, ba, wrzaskliwa procesja, namiętna i ogłuszająca muzyka, dzikie okrzyki, szalone tańce. To wszystko w połączeniu z upojeniem i ekscesywnością ekstazykowało. Oto święto (*sacrum*) orgiastyczne, mające charakter upojno-mistycznego połączenia się z bogiem. Nim się jednak rozhukano, podczas Dionizjów były też dytyramby, wesole i rubaszne pieśni, chóry chłopięce i męskie.

Przemieszanie muzyków i mędrców oraz... upojenia stanowił też tradycyjny orszak Dionizosa. Koźlonogi Pan, który zdradził Apollinowi tajemnicę wieszczenia, był muzycznym wirtuozem, a przy tym wynalazcą ulubionej fujarki pastuszej – składającej się z siedmiu piszczałek syringi (fletnia Pana). Z kolei satyrowie (fauny), śpiewający, grający, tańczący i tego popijający, grywali na fujarkach swemu ukochanemu przewodnikowi kołysanki do snu. Natomiast stary Sylen, mądry bożek leśny, który nigdy nie trzeźwiał, wychowawca Dionizosa oraz jego nauczyciel śpiewu i tańca, był ucieleśnieniem trudnej, ale i radosnej mądrości – posiadał wiele tajemnic zakrytych przez oczami ludzi, znał przyszłość, rozumiał teraźniejszość i miał wgląd w przyszłość²¹.

²¹ Zob. T. Sinko, *Zarys literatury greckiej*, t. 1, Warszawa 1959; R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1967; J. Parandowski, *Mitologia*, Warszawa 1975; P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1990; Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, Warszawa 1982; K. Leśniak, *Materialiści greccy w epoce przedsokratejskiej*, Warszawa 1972.

Narodziny filozofii z ducha muzyki...

Choć Nietzsche w tragedii wprost dopatrywał się dominacji ducha dionizyj-skiego, czyniąc z muzyki jego najpełniejszy wyraz, to jednak warto się zastano-wić, czy nie jest raczej tak, że „w tragedii pierwiastek muzyczny, reprezentowa-ny przez chór, z którego łona wyszła tragedia, ma charakter apollońskich refleksji, a dionizyjska walka namiętności wypełnia słowa przeciwstawionych chórowi jednostek”²².

Może tylko początkowo muzyka należała do porządku szalonego – skoro boskiej proveniencji – natchnienia, bo przecież zamieszkujące trudno dostępne górskie regiony muzy łatwo mogły porazić dzikim i groźnym szaleństwem po-ezji. I one były niebezpieczne, i szaleństwo. Poskromił je i okiełznał swą jasno-ścią dopiero Apollo i, stanąwszy na czele ich korowodu, uczynił przewodnicz-kami poetów, potrafiącymi hojnie natchnąć ich boskimi pieśniami. Frenetyczna muzyka występowała zaś bodaj tylko w obrzędach ku czci Dionizosa i w – nieco zbliżonym w estetyce obrzędowości – kulcie Kybele: głośna, wręcz hałaśliwa, na-tarczywa, często bodaj całkowicie improwizowana, porywająca, orgiastyczna.

W symbolicznej zaś korelacji trzech muz delfickich z trzema strunami an-tycznej liry czy siedmiu muz na Lesbos – z siedmioma strunami instrumentu Apol-lina, a potem dziewięciu muz – z dziewięcioma strunami, trudno chyba dopatry-wać się głębszych przeświadczeń odnośnie do racjonalnego ładu. Powiązanie zaś siedmiu strun apollinijskiej liry z siedmioma samogłoskami greckiego alfabetu wprost zyskało znaczenie mistyczne i znalazło zastosowanie w muzyce leczniczej.

Bodaj dopiero Pitagoras muzykę ujął wprost w kategoriach ścisłego porząd-ku, gdy odkryte przez siebie matematyczne zasady harmonii muzycznej przypi-sał także wszechświatu i uznał, że również sfery niebieskie wydają konsonanso-we brzmienia. Choć raczej nie odnosił się on do świata jak muzyk, lecz jak matematyk, to jednak dał tym wyraz najstarszym przeświadczeniom mitologicz-no-filozoficznym o dominującej roli muzyki (harmonii) we wszechświecie. Tyle że – zgodnie z filozoficznym przekonaniem – w kontekście jego skończonego ładu.

Muzyka w tradycji Greków nie tylko była rozrywką mającą umilać czas: dzięki Apollinowi i muzom – bogom, a za sprawą poetów-śpiewaków – królom i władcom. Pieśni i pieśniarze wyrażali też treści ogólniejsze. Apollinowi przy-pisywano autorstwo uniwersalnej mądrości: „zachowaj umiar” oraz imperatywu samopoznania: „poznaj samego siebie”; pierwszymi śpiewami muzy opiewały zwycięstwo bogów olimpijskich nad tytanami, czcząc w ten sposób ustanowie-nie nowego porządku świata; poeci zaś, śpiewając hymny na cześć bogów, he-rosów i bohaterów, gloryfikowali zarazem ich cnoty jako wzorce postaw, ale też

²² T. Sinko, *op. cit.*, s. 328.

stawiali zagadnienia natury moralnej oraz wyrażali poglądy na naturę świata (Muzajos wypowiadał pono słowa przywodzące na myśl pierwszych filozofów jońskich: „z jednego wszystko powstaje i w tym samym się pograża”). Co więcej, wirtuozi pieśni, uosabiający natchnioną mądrość, niekiedy potrafili wpływać na rzeczywistość fizyczną – ich umiejętność posiadała wręcz moc sprawczą.

W tradycji greckiej, podobnie zresztą jak w tradycji wielu innych europejskich ludów, uwyraźnia się więc stały związek muzyki i poezji (mowa często bowiem była mową związaną i ulegała rytmowi) oraz boskości i odboskiej, magiczno-mistycznej mądrości (wiedza, wgląd-natchnienie). Pierwszymi mędrkami przecież (obok królów), a zatem protoplastami filozofów, byli więc mityczni czy historyczni poeci-pieśniarze, prefilozoficzna zaś mądrość (wiedza), wyrażana w śpiewie, wprost wiązała się z muzyką. Trudno więc nie uznać, że muzyka stanowiła istotne źródło filozofii, gdy ta już wyraźniej wyodrębniła się z tła, od którego niegdyś nazbyt się nie odcinała, z mitologii i poezji. A czyż można zapomnieć jeszcze o orfikach oraz ich wierzeniach dotyczących dominującej we wczesnej myśli greckiej idei związku wielości i jedności, jedności, której wyrazem był w misteriach taniec oraz muzyka, wówczas wyłącznie jednogłosowa, o przemieszaniu orfizmu z kultem Dionizosa oraz Apollina, o znaczeniu delfickiej etyki dla greckich mędrków, a kosmogonii orfików – dla jońskich filozofów przyrody, potem zaś także dla Platona?

Już jednak w okresie archaicznym w samej poezji Grecy podjęli wątek jej rozumienia jako ułudy i zafałszowania rzeczywistości (np. śpiew syren w *Odysei*, *I oda olimpijska* Pindara). Jako że poezja, tworząc piękne i uwodzące, ale złudne iluzje rzeczywistości, stanowiła swego rodzaju kłamstwo, filozofowie, m.in. Ksenofanes i Heraklit, oskarżyli poetów o niemoralność, a Platon, zniszczywszy uprzednio własny dorobek poetycki, wygnał ich poza mury swego doskonałego Państwa. Ale zanim – około V wieku p.n.e. – *mythos* i *logos* wzięły rozbrat, tak że pierwszy zaczął oznaczać partykularne: „zdarzyło się pewnego razu”, przy czym wszyscy wiedzieli, że nigdy nie miało miejsca; drugi zaś uniwersalne: „zawsze i wszędzie” o niepodważalnej mocy rozstrzygania i stanowienia, *mythos* oznaczał „słowo” i „opowieść”, a *logos* (nim stał się określeniem rozumu) „słowo” i „mowę”²³.

...i resentymentu

I to wówczas zaczął brać górę ów inny duch, tamtemu przeciwny, duch resentymentu, ujawniający się już w anektowaniu bakchantyzmu przez orfizm, sprawiający, że afirmacja nieodłącznego życia cierpienia ustąpiła miejsca asce-

²³ Zob. J.-P. Vernant, *Źródła myśli greckiej*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1996, s. 15 i n.

zie i dualizmowi, duch, który delficki imperatyw nakazywał rozumieć w kategoriach moralnych: poznaj własną małość i słabość wobec boskiej wielkości i mocy, duch sprawiający, że Tales, już nie jako uczestnik dionizyjskiego orszaku, lecz jego obserwator dociekający początku, nie odwołał się do wielu bogów, lecz pytał o jednego „Boga”, jeszcze nie nazwaną, lecz milcząco w pytaniu obecną *arche*; duch sprawiający, że Anaksymander *arche* uczynił wymogiem źródła, podstawy i zasady, chcąc zaś, by *apeiron* obarczał byty w stawianiu się winą za niesprawiedliwości i koniecznością zadośćuczynienia, estetycznemu zjawisku istnienia narzucił moralny i religijny punkt widzenia; duch sprawiający, że Parmenides odpędził zmienność stawiania się, poszukując trwałego, niezmiennego podłoża, by rozstrzygnąć, że „tylko to, co jest, istnieje; bo byt jest, a niebytu nie ma”; duch sprawiający, że Anaksagoras ze swym *nous*, rozumną, pozamysłową przyczyną porządku w pierwotnym pomieszczeniu rzeczy, zjawiał się wśród filozofów „jak pierwszy trzeźwy wśród samych pijanych”²⁴; duch sprawiający, że Sokrates, „człowiek teoretyczny”, w swej postawie intelektualistycznego moralizmu, utożsamiającego wiedzę, dobro i cnotę, uznał, iż „musi poprawić istnienie” i życiu wyznaczył aprioryczne, racjonalne wymogi; duch sprawiający, że Pitagoras „Jedno” uczynił bóstwem i ładem, w nadziei, iż harmonijnym, przeliczalnym światem dzięki liczbie łatwiej będzie władać; duch sprawiający, że orficy przeznaczenie duszy ujrzeni w jej upadku i oczyszczającej wędrówce, Platon zaś stanął przed zadaniem uprawomocnienia „świata prawdziwego” wobec „pozornego”²⁵.

Próżno Heraklit powtarzał, że „wszystko rodzi się z walki”, że „życie jest dzieckiem rzucającym kości”, że „dla boga wszystko jest dobre i sprawiedliwe”²⁶. Świat Dionizosa, boga wielości, świat afirmacji losu, którego tragiczną postać ozdabia Apollo pięknym pozorem, rozpadł się. Bogowie już umarli, umarli ze śmiechu, słysząc, jak któryś z nich z powagą ogłosił, iż jest Bogiem jedynym²⁷. Górę wzięły *ressentiment*. Droga dla platonizmu, a wkrótce i dla „platonizmu dla ludu” stała się otworem. A muzyka musiała czekać na genialny przystęp szaleństwa: Carlo Gesualdo vel. Gesulado da Venosa.

²⁴ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907, s. 90.

²⁵ Zob. ibidem oraz F. Nietzsche, *Filozofia w tragicznej epoce Greków*, (w:) idem, *Pisma pozostałe (1862–1875)*, przeł. B. Baran, Kraków 1993.

²⁶ Heraklit z Efezu, *Zdania*, przeł. A. Czerniawski, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1989, nr 1, 8.13, 10.17, 9.08.

²⁷ Zob. G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, przeł. B. Banasiak, Warszawa 1993, s. 8.

Ritournelle: przygrywka-refren

O jednym wszak wyjątku można mówić i dziś: to Gilles Deleuze²⁸. O znaczeniu jego myśli dla opisu współczesnych przeobrażeń kulturowych niech świadczy teza postawiona choćby przez Bifo (Franco Berardiego) w pracy *Techno-nomadisme et pensée rhizomatique*, iż obecny świat, który staje się światem sieci (m.in. radio, Internet, sieci komórkowe, kapitał), można opisać i wyjaśnić wyłącznie w kategoriach rizomatycznych (kłącze)²⁹.

Choć Deleuze nie był muzykiem ani nie miał w jej przedmiocie wykształcenia, to jednak kilkakrotnie poświęcał muzyce wykłady (w latach 1972, 1977, 1979, 1984), napisał o niej wiele tekstów (m.in. na temat Bouleza i muzyki serialnej, czasu oraz *ritournelle*: „refrenu/przygrywki”, i „galopu”, stanowiących niejako „dwa niesymetryczne bieguny: koń i ptak”³⁰), wygłaszał odczyty na konferencjach w tym przedmiocie (m.in. na temat kompozycji i percepcji w muzyce), miał też intencję napisania książki o muzyce, wykraczającej jednak poza typową postać woluminu w stronę innej formy wypowiedzi, „wypowiedzi-materii”, być może kompozytorskiej – bolero elektroniczne³¹. Co więcej, Deleuze był swego rodzaju konsultantem muzycznym w wytwórniach płytowych (Sub Rosa i Mille Plateaux) wydających eksperymentalną muzykę elektroniczną, dla której rizomatyka filozofa stała się inspiracją: ukazały się liczne płyty jemu dedykowane lub z jego faktycznym bądź ideowym udziałem, zrealizowane przez artystów zwanych „Deleuze unit”, m.in. Mouse on Mars, Oval, Main, Scanner, Hazan & David Shea oraz Jim O'Rourke i DJ Spooky, a inspiracji nomadologią dopatrywano się też u Tricky'ego i Elliotta Sharpa oraz u włoskich bardów sceny pop-rockowej lat 80., Eugenio Finardi'ego i Claudio Lolliego. Szczególną jednak w tym względzie rolę odegrał Richard Pinhas, uczeń i przyjaciel Deleuze'a, a także kompozytor, gitarzysta, grający też na syntezatorach, uznawany za jednego z najciekawszych francuskich eksperymentatorów w muzyce i znaczącą postać dla rozwoju rocka elektronicznego, który wielokrotnie w swych realizacjach wykorzystywał głos filozofa, a w zasadzie całą swą twórczością (ponad dwadzieścia płyt) nawiązywał do jego filozofii wielości, zarówno tytułami płyt

²⁸ Szerzej na temat związków Deleuze'a z muzyką zob. B. Banasiak, *Efekt Deleuze* [część 2], „[fo:pa] Kwartalnik Literacko-Filozoficzny”, lipiec 2008, nr 16, s. 84–92. Zob. też M. Herer, *Deleuze i muzyka*, „Glissando” 2005, nr 5–6.

²⁹ Tekst jest dostępny w sieci: <http://multitudes.samizdat.net/article.php3?id_article=172>.

³⁰ Cyt. za: D. Rabouin, *Le compagnon errant des musiciens*, „Magazine littéraire”, *L'effet Deleuze*, février 2002, nr 406, s. 40.

³¹ Zob. R. Pinhas, *Atmosphère de Paris, septembre 1995*, „Chimères”, *Boulevard des anormaux*, été 1997, nr 31; wersja ang. w przekł. T. Adamsa [online] <http://members.optu-snet.com.au/~robert2600/paris_atmosphere.html>.

i utworów (choćby *Ritournelle*, *Répétition*, *Distribution*, *Deterritorialisation*, *Des multiplicités*), jak i towarzyszącym im przesłaniem ideowym oraz lekturami tekstów podczas koncertów.

W dniach 19–20 stycznia 1996 r. w sali koncertowej Cité de la Musique w Paryżu odbył się, otworzony przez Pierre'a Bouleza, przypominającego związkę filozofa z muzyką i podkreślającego jego muzyczne zainteresowania, koncert poświęcony pamięci filozofa: *En hommage à Gilles Deleuze*. Z kolei 21 listopada 2003 r., w ramach lyońskiego *Colloque Deleuze*, odbyła się lektura-koncert: Didier Aschour, wirtuoz gitary, wykonał m.in. ośmiominutowy utwór na gitarę mikrotonalną *La ritournelle et le galop (pour guitare accordée en 1/16e de ton)* napisany przez Pascala Critona w roku 1995 w hołdzie filozofowi i przy inspiracji jego kategoriami: „przygrywka” i „deterytorializacja”³².

Związkom Deleuze'a z muzyką poświęcono także liczne książki i artykuły (m.in. R. Pinhas, C. Jaeglé, I. Buchanan i M. Swiboda), głównie w kontekście perspektyw muzyki i brzmienia, utworu jako „maszyny dźwiękowej”, widzianej w kategoriach doświadczenia intensywności, stawania się i prędkości. Ukazały się też numery tematyczne czasopism poświęcone tej kwestii („Disco Graphie”, „Chimères”), odbyły się cykle wykładów w tym przedmiocie (1997, 2002, 2005–1006), *Radio France* wyemitowało zaś trzydzieści pięć programów (2002) poświęconych różnym aspektom myśli Deleuze'a, a także prezentacji muzyki elektronicznej inspirowanej jego myślą³³. Powstały też rozliczne strony www, z których wiele akcentuje znaczenie myśli Deleuze'a dla współczesnej muzyki elektronicznej.

Można by, rzecz jasna, dyskutować, czy mamy oto do czynienia z istotnie prekursorskim walorem myśli Deleuze'a, w genialny sposób antycypującej na naszych oczach dokonujące się lawinowo przeobrażenia w mass mediach; czy raczej z postmodernistycznym eklektyzmem i gadżetowym blichtrzem technicyzowanej kultury masowej (albo z rozrywkowym i zafascynowanym techniką naśladownictwem dokonań m.in. Cage'a i Bouleza), która zwłaszcza w swej współczesnej, postmodernistycznej wersji, mając niebywałą moc wchłaniania najrozmaitszych elementów i, jak zwykle, chętnie widząc uwznioślające poręczenie (by nie powiedzieć, ideologiczne uzasadnienie), w intencji merkantylnej sięgnęła po niewątpliwie użyteczny arsenał kategorii filozofii Deleuze'a; czy z mniej lub bardziej przypadkową zbieżnością (Deleuze przecież niejednokrotnie podkreślał, że nomadyczna acentryczność nie jest jego postulatywnym projektem, lecz staje się bodaj dominującą kulturowo tendencją); czy z analogią

³² Utwór ukazał się na płycie *2e2m*, można go też posłuchać online: <www.criticalsecret.com/n10/PASCAL%20CRITON/contenus.php>.

³³ Pełny program cyklu audycji dostępny jest na stronach: <http://www.radiofrance.fr/chaines/france-culture/speciale_deleuze/emission.php>.

i paralelnością: to, co Deleuze opisywał w przestrzeni filozofii, dokonuje się równolegle – przy zachowaniu odpowiednich proporcji – w pop kulturze (a wymienić należałaby tutaj także choćby muzykę serialną); czy wreszcie ze zręcznym chwytem reklamowym, polegającym na sięganiu po słowa-klucze (bez głębszego ich rozumienia) ze słownika wielkiego myśliciela, którego śmierć wyklucza możliwość zweryfikowania tych odwołań.

Zapewne można by znaleźć wiele argumentów przemawiających za każdą z tych wersji, być może też istnieje więcej niż jedna trafna odpowiedź na postawione pytanie. Trudno, rzecz jasna, jednoznacznie rozstrzygnąć kwestię zasadności bądź bezzasadności odwołań do Deleuze'a w obszarze eksperymentalnej muzyki elektronicznej, ale równie trudno zaprzeczyć, że skala i obszar inspiracji i nawiązań do tej myśli w rozmaitych dziedzinach kultury współczesnej są wyjątkowo imponujące. Kwestia zaś znaczenia filozofa dla współczesnej awangardy elektronicznej (przy całej jej wielonurtowości) jest także o tyle niejednoznaczna, że obok inspiracji ideowych należałoby dostrzec wpływy ściśle muzyczne: Frank Zappa, Robert Fripp, Brian Eno, zespół Can, Sun Ra, John Zorn, Miles Davis z lat 70., John Coltrane, Ornette Coleman (i free jazz) oraz Jimi Hendrix, a także formacja Tangerine Dream, Popol Vuh, Kraftwerk czy Klaus Schulze, a nie można tu pominąć całej XX-wiecznej „klasycznej” muzyki eksperymentalnej: od Schönberga, Stockhausena, Cage'a, Schaeffera, Bouleza i Nono po Scelsiego.

Jedno wydaje się wszak pewne. Widziany przez niemal wszystkich spod znaku muzyki elektronicznej jako ideowy ojciec muzyki techno, a przez media wyniesiony do rangi filozoficznej gwarancji tej twórczości, stał się Deleuze swego rodzaju ich ikoną i prorokiem; używanie zaś jego pojęć jako poręcznych wytrychów (bo w jakimś stopniu „zostawił w spadku swoistą skrzynkę z narzędziami teoretycznymi”³⁴, głównie „klucze”, „powtórzenie”, „przygrywka”), uczyniło z nich wygodne slogany, wskutek czego Deleuze został wpisany w tradycję jako znacząca dla eksperymentalnej twórczości inspiracja – w jakiejś mierze nasz wiek już się więc zadeklarował jako deleuzjański. Niewątpliwie też Deleuze znakomicie zdiagnozował niektóre składowe współczesności (w tym rozlicznych odmian muzyki): właśnie jej rizomatyczny, nomadyczny, acentryczny i deterytorializacyjny charakter. Czy jednak współczesna eksperymentalna muzyka elektroniczna (przy całej jej złożoności: techno, hip-hop, trip-hop, ambient, industrial, trans itd., itp.), miksowana, samplowana, elektronicznie przetwarzana, rzeczywiście (w całym tego znaczeniu słowa) znajduje w jego myśli inspirację – to kwestia osobnych analiz.

³⁴ Zob. D. Zerbib, *Sous les pavés, la plage d'immanence*, „l'Humanité”, 28 février 2006;

Niezależnie jednak od tego, jak rozstrzygnęlibyśmy podnoszone wątpliwości, należy bodaj uznać, że oto za sprawą Gillesa Deleuze'a filozofia i muzyka wyraźnie się do siebie zbliżyły, co przecież nader rzadko od czasów dawnych Greków się zdarzało.