

Tadeusz Kobierzycki, Filip Maj

KONTEKSTY FILOZOFICZNE I KOGNITYWNE MUZYKI MARIANA BORKOWSKIEGO

Treść artykułu: I. Konteksty filozoficzne. I. 1. Poetyka, etyka i filozofia głębi. I. 2. Alternatywy i analogie literackie. I. 3. Egzystencjalizm i apofatyczny sakralizm. I. 4. Egzystencjalizm etniczny, liryczny i tragiczny. I. 5. Egzystencjalizm miejski, ruralizm i urbanizm. II. Konteksty kognitywistyczne. II. 1. Akustyceizm i apercpcjonizm. III. 2. Parcjalizm i totalizm. II. 3. Somatyizm i emocjonalizm. II. 3. Somatyizm i emocjonalizm. Dyskografia Mariana Borkowskiego.

Kultura: krzyk ludzi w obliczu losu.

Albert Camus

Wstęp

Mariana Borkowskiego (ur. 1934) spotkałem w latach 1970tych w mieszkaniu kompozytora profesora Piotra Perkowskiego i jego żony genetyka dr Ewy Perkowskiej, na ulicy Zaułek, na Żoliborzu. Fakt, że P. Perkowski był uczniem Karola Szymanowskiego wydawał mi się znaczący dla rozumienia misji muzyki. Ten aktywny działacz muzyczny przedwojennej i powojennej Polski pochodził z Ukrainy (m. Oweczacze), uczył się gry w carskiej szkole kadetów w Kijowie. Po wyjeździe z Ukrainy studiował w Warszawie. Potem był twórcą Stowarzyszenia Młodych Muzyków w Paryżu, gdzie studiował kompozycję u Alberta Roussela i nauki polityczne, idąc za sugestią wielkiego pianisty, współtwórcy polskiej niepodległości, Ignacego Paderewskiego. Jego „duch muzyczny” był wschodni, ukraiński i rosyjski, syntoniczny.

„Duch Borkowskiego” ma swoje korzenie „zachodnie” w Pabianicach, niedaleko polskiego współczesnego centrum (Łódź). Jego młodzięcza duchowość jest zamknięta w przeżyciach II wojny światowej, w świecie, w którym zrujnowane zostały wszelkie granice kulturowe i polityczne, gdzie Zachód niszczył granice Wschodu a potem Wschód niszczył granice Zachodu. Zniszczone zostały także kanony kulturowe, mentalne i emocjonalne. Ten rodzaj transkulturowej dekompozycji, dezintegracji i destrukcji podzielił zbiorowe Ja Polski na Ja wschodnie (totalitarne) i Ja zachodnie (liberalne). Indywidualne ja twórcze M. Borkowskiego to ja transkulturalne, a jego ja muzyczne, to ja transtonalne, kompozytor próbuje dokonywać syntezy rozdartych wątków kultury polskiej dawnych i nowych czasów.

Studia muzyczne M. Borkowski odbył w latach 1959–1965 w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej (obecnie Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina) w Warszawie, w klasie kompozycji Kazimierza Sikorskiego oraz w klasach fortepianu Jana Ekiera i Natalii Hornowskiej. W tym samym czasie studiował muzykologię w Uniwersytecie Warszawskim, którą ukończył pod kierunkiem Józefa M. Chomińskiego w roku 1966.

W latach 1966–1968, kontynuował studia kompozytorskie u Nadii Boulanger i Oliviera Messiaena w Konserwatorium Paryskim i w Konserwatorium Amerykańskim w Fontainebleau oraz u Iannis Xenakisa w Ecole Pratique des Hautes Etudes, jak również studia muzykologiczne pod kierunkiem Jacquesa Chailley'ego i Barry S. Brooka na Uniwersytecie Paryskim (Sorbona). Jednocześnie studiował filozofię u Jeana Hyppolite'a i Julesa Vuillemina na Sorbonie oraz w Collège de France. Brał udział w Międzynarodowych Kursach Nowej Muzyki w Darmstademie (1972, 1974) oraz w Accademii Musicale Chigiana w Sienie (1973, 1975 – Diploma di Merito), pracując w zakresie kompozycji pod kierunkiem György Ligetiego, Iannis Xenakisa, Karlheinz Stockhausena i Franca Donatonego. Od 1968 roku przez wiele lat pracował w PWSM, AMiFC, czyli na dzisiejszym Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie¹.

O ile wielu kompozytorów przedwojennej Polski, w tym K. Szymanowski, nawiązywało w muzyce do „wschodniej” erotycznej syntonii², to w muzyce M. Borkowskiego dominuje rodzaj „zachodniej” thanatycznej dystonii. Jeżeli dla P. Perkowskiemu muzyka jest „transowa”, wschodnia-zachodnia, penetrująca podłoże radości, to muzyka M. Borkowskiego penetruje podłoże ludzkiego smutku. M. Borkowski jest także znakomitym pedagogiem, nauczycielem kilkudziesięciu kompozytorów polskich i zagranicznych.

I. Konteksty filozoficzne

Nie ma w Polsce wielkiej tradycji pisania o muzyce współczesnej w stylu filozoficznym. Trudno jest przekroczyć poziom pism Theodora W. Adorno, czy Romana Ingardena, ale trudno też się na tych analizach zatrzymywać. Odwołujemy się zatem do filozofii najbliższego kręgu kompozytora. Ważną rolę w muzykologii zorientowanej filozoficznie odegrała w Polsce Zofia Lissa, znakomita reprezentantka analitycznej szkoły lwowsko-warszawskiej, potem marksistka. Istniała też linia analizy funkcjonalnej, którą postępował ks. Hieronim Feicht.

Twórczość kompozytora można ułożyć na osi socrealizm – sakralizm. W Polsce, tendencja mistyczna jest zawsze silniejsza niż tendencja realistyczna. W muzyce współczesnej pierwsza jest eksploatowana w muzyce Krzysztofa Pendereckiego, drugą reprezentowała muzyka Witolda Lutosławskiego, pojmując to w sensie metafizyki Stanisława Ignacego Witkiewicza³.

Aby zmienić nieco optykę analityczną muzyki opartej na osi realizm (czy socrealizm) – sakralizm, wychodzimy poza tę linię analizy, włączając do niej teorię archetypalną szwajcarskiego psychologa głębi Carla Gustava Junga, francuski i polski egzystencjalizm literacki Jean Paul Sartre'a i Alberta Camusa oraz Konstantego I. Gałczyńskiego. To było duchowe antidotum na przymus instytucjonalnie propagowanego socrealizmu. W Polsce teksty literackie i poetyckie były zawsze ważnym źródłem i punktem odniesienia dla twórców.

I. 1. Poetyka, etyka i filozofia głębi

Jung uważał, że ludzkie ego podlega całościowej indywidualizacji, zmierzając do jaźni (Absolutu, czy Boga). Na tej drodze jednostka, około trzydziestego – trzydziestego piątego roku życia, ulega kryzysowi, który zmienia cele życiowe człowieka, odwraca je w kierunku tego, co było dotąd zakazane, wykluczone lub wyparte. Dlatego za cenę Jung uważał dopiero dokonania, które powstały jako odpowiedź na taki egzystencjalny kryzys. Podążamy tym tropem analizy archetypalnej, którą podtrzymują dziś także metody Shaldrake'a (rezonansu morficznego⁴) i Berta Hellingera, wiedzącego pola.

W latach młodości M. Borkowski odbywał staż jako muzyk wojskowy, a w dziedzinie kompozycji terminował w latach 1959 i 1960 w szkole muzyki etnicznej (góralskiej), literackiej (młodopolskiej) i miejskiej. Odnajdujemy w tym nurcie dwie pieśni: *Ku mej kołysce leciał od Tatr* na sopran i fortepian z 1959 roku, do słów Kazimierza Przerwy-Tetmajera oraz *Prześlanie* z tekstem Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, na baryton i fortepian z roku 1960. W wieku lat około trzydziestu M. Borkowski napisał *Preludia liryczne* na sopran i fortepian (1962). Liryczne archetypy w muzyce dawnej i współczesnej tworzą zawsze w systemie twórczym kompozytorów rodzaj „muzycznego gniazda”, rezonatora, czy archetypu.

Wzorcem literackim, do którego Borkowski odwołał się w latach młodości, była poezja Konstantego I. Gałczyńskiego, któremu poświęcił utwór *Preludia liryczne* (1962). Wykorzystał rezonujące w jego Ja muzycznym metafory kulturowe, przyrodnicze, akustyczne, i emocjonalne: „Już motyle rozkwitają – / to rzeźbione są sekundy; / bije muzyka od ziemi / wielokształtna i nadmierna – / i muzyka jak powietrze / ponad domem pięknych kobiet / falą stoną, szumem gniewnym / spada, cieknie i zastyga. / Tylko, że znów, / tylko, że im – / cieniom drzew leżącym jak flety, / jest mało /”.

Poetyckie *Preludium* Gałczyńskiego to zarys poetyki pokolenia M. Borkowskiego, rodzaj fenomenologii twórczej w czasach, kiedy filozofia w literaturze zastępowała lub wyrażała prywatną filozofię życia. W czasach ideologicznego sterowania umysłami nie tylko robotników i chłopów, ale także inteligencji, niektórzy poeci i pisarze zastępowali filozofów w określaniu prawdziwych stanów poznawczych. I tak jest do dziś, ważniejsza, jak i dawniej, jest w Polsce rola żołnierzy i aktorów, wieszczów i duchownych niż uczonych (np. Herbert, Szymborska, Miłosz, papież Jan Paweł II i gen. W. Jaruzelski).

Dla pokolenia M. Borkowskiego oficjalnym wyrazem komplementarnych systemów poznawczych był system religijny, działający jako przekaz alternatywny dla sterowanej idologicznie zbiorowej nieświadomości. Dla młodego kompozytora, takie antidotum stanowiła polska poezja, traktowana filozoficznie czy nawet religijnie. I motywy religijne traktowane apofatycznie (w milczeniu, w milczącym kontekście, bez tytułu).

I. 2. Alternatywy i analogie literacki

W poezji, literaturze i w muzyce kultura zarazem się odradzała i była uśmiercana – w umysłach autorów albo w ołówku cenzora – zanim przedostała się do sfery publicznej. Poetyka egzystencjalna K. I. Gałczyńskiego była inspiracją nie tylko dla pokolenia M. Borkowskiego, ale także dla jednego z jego mentorów, Piotra Perkowski (1901-1990). Wpadliśmy na ten ślad, przygotowując aktualny tekst wystąpienia. Kompozytorzy starszego pokolenia także poszukiwali literackich substytutów filozoficznych dla swojej muzyki⁵.

Wykorzystane przez M. Borkowskiego metafory Gałczyńskiego obejmują inne rodzaje symboli – „piękne kobiety”, „cienie drzew” i „muzyka fletów”. Ale nie one wyznaczają realne warunki tej idyllicznej i/lub melancholijnej symboliki. To pięć innych

metafor, które kompozytor pomija, ukazuje kontekst życia i twórczości tamtych czasów. Te metafory to: 1) *Chór idiotów – My nie wiemy, żeśmy tacy ładni*, 2) *Triumf Cezara – Precz odrzucił togę wyszywaną w krwiste meandry*, 3) *Bal komarów – My brzęczymy nad wodą*, 4) *Burza w Amsterdamie – Ach tyle złotych okien! To wszystko skutki piorunów* i 5) *Przemarsz aniołów – Kotyszemy, pochylamy, całujemy, oddalamy – otwieramy trudne bramy*. Ta metaforyka wydaje się nam dość bliska metaforyce muzycznej innych kompozytorów. Można było wtedy (i można także dziś) za pomocą zespołu metafor z *Koncertu Gałczyńskiego* opisać filozofię i muzykę pokolenia M Borkowskiego.

Kompozytor wykorzystał, oprócz metafor emocjonalnych poetyckie motywy przyrody, które stają się składnikami percepcji i ekspresji artystycznej kompozytora: *To szumi ziemia / To drzewa z niej wyrastają. / Niebo oddycha. / Obłoki wychodzą z domu. / Przestrzeń ucieka. / I tylko szafir na wargach. / I piasek złoty na włosach. / I smutek podobny do dębu*. Muzyka jest napełniona znacznikami emocjonalnymi, które dostosowane są do cykli pojawiania się i znikania percepcji i przeżyć osobistych autora⁶.

Muzyka M. Borkowskiego, to muzyka aktualistyczna, muzyka krótkiego czasu, realizowanego w utworach skompresowanych do paru chwil, do paru minut. Te utwory dążą, jak dusze jego pokolenia, do życia danego mu po raz drugi. W tej muzyce wielką rolę grają łańcuchy dźwięków, które starają się wyrażać destruktywny syndrom, uraz pokolenia, poza granicami obowiązujących skal, poza systemami etycznymi, religijnymi, i ideologicznymi, które nie potrafiły uratować europejskiej kultury.

I. 3. Egzystencjalizm i apofatyczny sakralizm

Muzyka jest zbudowana z dźwięków i ciszy oraz ze stanów pośrednich (afonii lub atoniki). Wielką rolę w muzyce M. Borkowskiego odgrywają mocne i głośne dźwięki, kontrastowane przez akustyczne szmery, bliskie ciszy. Te kontrasty zdominowane są przez tendencję aktualistyczną i atonalistyczną. Przyczyny tego rodzaju konstrukcji muzycznych mogą być rozmaite⁷. Z pewnością M. Borkowski nie jest wyznawcą Harpokratesa, boga milczenia z palcem przyłożonym do ust.

Bliska jest M. Borkowskiemu idea *sacra conversazione* – święta rozmowa, inspirująca go widzialne słowa – *verba visibilia* wyrażane w muzyce transowej, która ma zastąpić brak fizycznej werbalizacji lub wzmocnić muzycznie słowa w twórczości wokalnie-instrumentalnej. Stłumiona introspekcja jest tu zamieniona we wzmocnione wielokrotnie ekspresje akustyczne. Nie jest to jednak zaktualizowana cisza, tak jak na przykład u Johna Cage'a, ale raczej zaktualizowane przeżycia, które uzyskują swój kontrastowy, wybuchowy wymiar muzyczny. Można by z tego punktu widzenia opisać muzykę M. Borkowskiego, jako muzykę „pionowych pauz”, których rola jest ontologiczna, a nie tylko techniczno-aksjologiczna, jak w przypadku „pauz poziomych”.

Najpierw w Europie Zachodniej (Niemcy, Francja), a potem w Polsce lat 60. pojawił się egzystencjalizm. Jego symbolami były: noszenie się na czarno, piosenki Juliette Greco i Sławy Przybylskiej, filmy z Brigitte Bardot, generał de Gaulle, który potrafił po polsku powiedzieć „Niech żyje nasza kochana Polska”, a „za chwilę” z tą samą pasją po rosyjsku – „Pust' żywiot wielikaja Rosija”. Na to wystarczył Gałczyński.

Marian Borkowski należał do grupy kompozytorów, którzy odbywali studia mistrzowskie z kompozycji i filozofii w Paryżu. Autorytetami muzycznymi byli dla niego Nadia Boulanger i Olivier Messiaen. Jego muzyka lokuje się na przecięciu tych wpływów. Kompozytor integruje klasycystyczne podstawy muzyki na gruncie serializmu, wybierając orientację sakralistyczną (a nie na przykład naturalistyczną).

Albert Camus pisał: „Sztuka nowoczesna. Odkrywają przedmiot, ponieważ nie znają natury. Przerabiają naturę i jest to konieczne, skoro jej zapomnieli. Kiedy ta praca zostanie skończona, zaczną się wielkie lata”⁸. Nie wiadomo czy te lata nadeszły, choć osiągnięcia szkoły wiedeńskiej i szkoły darmstadtzkiej rozbiły system *dur-moll* i uwolniły dźwięk z wcześniejszych rytualizmów.

Wielu kompozytorów, którzy tak jak M. Borkowski terminowali w Paryżu u Nadii Boulanger po to, aby obejść wzory niemieckie i rosyjskie, popadło w mistycznie traktowany tonalizm niemiecki. Inni, rezygnując z regularnych konstrukcji, wybrali grę dźwiękami, sonorystykę lub aleatorykę. W muzyce M. Borkowskiego odnajdujemy przede wszystkim cechy serializmu akustycznego, strukturalnego i redukcjonistycznie traktowanego emotywnizmu, dominującego we współczesnej muzyce polskiej.

Twórczość muzyczna M. Borkowskiego lokuje się w nowym tonalizmie. Aproksymatywne podejście do dźwięku i do formy muzycznej, podejmowane strategie połączeń muzyczno-tekstowych, archaiczne wokalizowanie samogłosek, wpływają na różnorodność muzyki M. Borkowskiego. Kto słyszał *Pax in terra* (1987), łatwo się zgodzi, że jest to utwór wzorcowy dla wykorzystania dźwięku w całej twórczości kompozytora, którą można określić za pomocą słowa – transtonalizm.

I. 4. Egzystencjalizm etniczny, liryczny i tragiczny

Marian Borkowski wybrał dla swojej muzyki cztery konteksty: grecki (struktura rytmiczna), polski (motywy etniczne i literackie), łaciński (inspiracje liturgiczne, judeo-chrześcijańskie) i amerykański (architektura i socjologia miasta). Odniesienia te mają zarówno charakter artystyczny jak i egzystencjalny.

Z perspektywy historycznej można zauważyć, że powojenny zachodnioeuropejski egzystencjalizm, podobnie jak wschodnioeuropejski socrealizm, jest dla Polaków mało muzyczny. Bardziej muzyczny wydaje się być dwutysiącletni egzystencjalizm chrześcijański. Egzystencjaliści XX wieku utożsamili życie i śmierć z absurdem dwu wojen i z absurdem nicości, których symbolem generalnym jest atonalizm. Egzystencjalizm kulturowy w Polsce ma charakter tanatyczno-religijny: za szlachetne uznaje się to, co wojenne, cierpiące, chore, rozpaczliwe, nieszczęśliwe, wykluczone, poranione, nieudane, porzucone – to, co martwe. Za nieszlachetne uchodzą przeciwieństwa. Ważniejsze są dla Polaków cmentarze, niż ogrody, albo ogrody cmentarze, jak w czasach średniowiecznych.

Muzyka M. Borkowskiego jest oparta na dwu założeniach: tragicznym i profetycznym. Oscyluje między dwoma egzystencjalizmami – ateistycznym i teistycznym (chrześcijańskim), które są alternatywami wobec uwypuklonego przez wojnę tragizmu. Egzystencjalizm jest oparty na analizie bycia ku śmierci (egzystencjalizm ontologiczny, na przykład M. Heideggera). I interpretuje ów ruch ku śmierci jako bezsensowny lub pełen sensu (egzystencjalizm chrześcijański, na przykład Mikołaj Bierdiajew). Muzyka polska jest na ogół depresyjna lub tragiczna. Nie brak w tej grupie także utworów M. Borkowskiego (na przykład *Mater mea*). Jest poniekąd dziwne, że kompozytor, który odbył staż u Oliviera Messiaena, nie napisał utworu odwołującego się do akustyki przyrodniczej, do witalizmu sakralnego, którego mistrzem był francuski kompozytor, teoretyk i organista.

Muzyka w Polsce w latach po drugiej wojnie światowej traktowana jest coraz częściej jako substytut i alternatywa tego, co religijne. Ogromna liczba kompozycji nosi religijne tytuły, ale brak tej muzyce religijnej pasji. Jak pisał A. Camus: „Artyści chcą być świętymi, a nie artystami. Nie jestem świętym. Chcemy akceptacji powszechnej i nie będziemy jej mieli. A więc?” (Camus, 1994, s. 176). A więc brak tu inteligencji artystycznej, która potrzebna jest także w sztuce religijnej.

W Polsce, artyści, a więc i muzycy, jako pierwsi przełamywali artystyczne i społeczne reguły totalitaryzmu, zmierzając w kierunku wolności (eleuteryzm). Czynili tak mimo fascynacji normatywami niemieckimi (wagneryzm) i rosyjskimi (socrealizm). Jak pisał Albert Camus: „Wagner [to] muzyka niewolników” (Camus, 1994, s.189). Polscy kompozytorzy starali się połączyć przeciwieństwa muzyki niewolników z muzyką wolności. Muzyka M. Borkowskiego jest związana z próbami artystycznej analizy związku idei wolności i przymusu, miłości i nienawiści.

Polski egzystencjalizm łączy te przeciwieństwa, ale stanowi dość wąski nurt twórczości, którego reprezentantem jest aksjolog Henryk Elzenberg (1887-1967), a w kognitywistyce (neurologia, psychiatria, psychoterapia, psychologia, medycyna itp.) Kazimierz Dąbrowski (1902-1980). W muzyce z pewnością dorobek M. Borkowskiego reprezentuje ten typ myślenia i słyszenia Bytu. Podobnie zresztą można opisać paradygmat egzystencjalno-muzyczny wielu kompozytorów jego pokolenia. Konteksty filozoficzne polskiej muzyki lat 60. i 70. pozostają nadal nieprzeanalizowane.

I. 5. Egzystencjalizm miejski, ruralizm i urbanizm

Platon i Arystoteles przeprowadzili intelektualnie mieszkańców Europy – ze wsi do miasta. Oderwali swoją myśl od mitologii kobiecej (wieś) i związali ją z mitologią męską (miasto). Za sprawą judaizmu i chrześcijaństwa kultura połączyła miasto i wieś. Miasto stało się obiektem zachwyty i obiektem przekleństw (na przykład poeci – Blake czy Wordsworth krytykowali Londyn, widząc w nim – „kajdany ulic”).

Filozofia miasta przyszła do Polski wraz z industrializacją i kapitalizmem, z ideami Marksa i Engelsa. Jeden chciał ucywilizować wieś, drugi zachwycał się cywilizacją miasta. Metafory te rozwinął Georg Simmel, który porównał miasto – do umysłu, wieś – do ciała. Jego zdaniem, zaletą każdej metropolii jest: 1) „natężenie świadomości”, 2) „dominacja inteligencji”, 3) reakcja „głową zamiast sercem”, 4) stapianie się stosunków i zajęć

w „wielocząłonowy organizm”, 5) zbiorowa organizacja, zapobiegająca chaosowi i dezorganizacji, 6) stały, transsubiektywny schemat czasowy.

Do negatywów miasta zaliczył Simmel wykluczenie i redukcję irracjonalnych, instynktowych impulsów, kształtujących życie codzienne. Nie jest to jednak filozofia sztuki, ale filozofia umysłu. Lewis Mumford, amerykański urbanista, ocenił, jako pozytywne, biologiczne i emocjonalne mechanizmy miasta. Dla Simmla miasto jest tylko „estetycznym symbolem”, dla Mumforda – miasto, „jest sztuką” (por. Mumford, 1971, s. 480, 492). Również dla M. Borkowskiego miasto jest sztuką. Miastami jego sztuki były Paryż, Wiedeń, Darmstadt i Siena, a w Polsce: Pabianice, Łódź, Wrocław i Warszawa. Także wiele miast akademickich w USA, gdzie miał wykłady i koncerty. Miejski konstruktywizm w muzyce Borkowskiego jest niemal tym, czym były dla literackiej wizji miasta Stefana Żeromskiego – „szklane domy”.

II. Konteksty kognitywistyczne

Muzyka nie jest tylko zjawiskiem kulturowym czy duchowym, semantycznym czy emocjonalnym. Jest także zjawiskiem intelektualnym, informacyjnym i symbolicznym. W tym duchu Tadeusz Natanson zdefiniował muzykę następująco:

1) „Muzyka jest zbiorem symboli akustycznych, możliwych do określenia miarami liczbowymi, jest nosicielem pewnych treści o charakterze przede wszystkim emocjonalnym”; i zaraz dodał:

2) „Muzykę rozumiemy jako zbiór informacji, a docierające do człowieka bodźce muzyczne trafiają do układu informacyjnego, jakim jest system nerwowy człowieka”.

3) „Spowodowany bodźcami muzycznymi proces metaboliczny przebiega w odpowiednim systemie sygnalizacyjnym wywołując reakcje psychiczne i wegetatywne; funkcje wegetatywne, nerwowe i psychiczne człowieka wiążą się z procesami przemian chemicznych w ustroju ludzkim”⁹.

Kognitywizm w muzyce nawiązuje – świadomie lub nie – do filozofii G. W. Leibniza, który był przekonany, że „muzyka jest sposobem ukrytego, nieświadomego liczenia w duszy” (*Musica est exercitium aritmeticae occultum nescientis se numerare animi*). Jednym z kultowych kompozytorów pokolenia M. Borkowskiego, którego muzyka może

być analizowana za pomocą metod kognitywnych, był niewątpliwie Arnold Schönberg. Jego styl i metoda jest obecna w twórczości naszego bohatera. Warto więc zobaczyć, jakie efekty poznawcze osiągnęli specjaliści od analizy kognitywnej, badając jego muzykę. Wyniki tych badań mają znaczenie dla przyszłej kognitywnej analizy muzyki pokolenia M. Borkowskiego, którego twórczość angażuje umysł bardziej niż uczucia.

II. 1. Akustyizm i apercepcjonizm

Amerykański behawiorysta, Henry Cross i jego współpracownicy odtwarzali inteligentnym szczurom, od momentu ich narodzin, muzykę Mozarta i Schönberga (por. Cross, Halcomb, Matter 1967). Jedna grupa zwierząt przez 52 dni słuchała dzieł Mozarta (jak *Czarodziejski flet* i inne utwory wokально-instrumentalne, koncerty symfoniczne i muzykę kameralną). Druga grupa – utworów Schönberga (*Pierrot Lunaire*, *Verklärte Nacht* oraz innych dzieł wokalnych i instrumentalnych). Grupa trzecia, nie słuchała żadnej muzyki.

Po piętnastodniowej przerwie sprawdzono, czy szczury słuchające muzyki i nie słuchające jej, miały jakieś szczególne upodobania. W klatce, podzielonej na dwie części, mogły słuchać albo muzyki Mozarta, albo Schönberga. Mimo że wszystkie utwory były nowe, szczury wybierały tę muzykę, której słuchały w pierwszym etapie doświadczenia. Szczury, które nie słuchały w pierwszym etapie żadnej muzyki, w drugim, wybierały kompozycje Mozarta. W przypadku zwierząt wielokrotnie powtarzane bodźce wystarczyły, aby rozwinąć określone upodobania muzyczne. Z ludźmi nie poszło tak prosto.

W innych badaniach Hellen Mull wiele razy odtwarzała studentom *Kwartet smyczkowy* op. 31 Schoenberga (Mull, 1957). Po pewnym czasie zapytała, jakie jest ich nastawienie do tego utworu. Na początku tylko cztery osoby z szesnastu stwierdziły, że lubią słuchać tej muzyki, ale po wielokrotnym odtworzeniu słuchaczy przychylnych *Kwartetowi* było już ośmioro. Wprawdzie aż jedenaście osób zmieniło swoją ocenę, na mniej lub bardziej pozytywną, ale żadna z nich nie stała się prawdziwym miłośnikiem Schönberga. Podobnie może być z innymi twórcami i z muzyką M. Borkowskiego, który dzieli z Schönbergiem te same problemy związane z percepcją muzyki.

Musi upłynąć wiele lat, aby muzyka oparta na dysonansach mogła stać się ulubioną tak, jak muzyka Mozarta. Nie nadszedł jeszcze czas wyrównania recepcji i percepcji muzycznej. Jednak muzyka współczesna dokonała zasadniczego przełomu w nastawieniu do świata, wspomagając przejście od ontologicznego monizmu do pluralizmu.

III. 2. Parcjalizm i totalizm

Muzyka współczesna nastawiona jest na pracę z obiektami pokawałkowanymi, zniszczonymi. Artyści wykorzystują elementy, części, szczegóły dla budowania konglomeratów muzycznych. Praca, z tym, co zniszczone, jest rodzajem ćwiczenia w opanowaniu „destrukcji”. To, co zostało uszkodzone, jest teraz uświęcane i rytualizowane, poddane nadzorowi przez specjalny kult artystyczny.

Theodor W. Adorno zauważył, że istnieje niebezpieczeństwo popadnięcia w fascynację obiektem zniszczonym, cząstkowym, który wydaje się być pełniejszy, autentyczniejszy niż całość, gdyż został doświadczony fizycznie: „Rany od poranienia i rozłamu są współczesną pieczęcią autentyczności”¹⁰. Marian Borkowski – konstruuje i dekonstruuje obiekty muzyczne, montuje i demontuje schematy melodyczne, przeplata i przeciwstawia je sobie, konstruuje nowe rozwiązania. Doprowadza do skrajności, przerysowuje i wyciąga na jaw efekty monotonizacji i monostrukturalizacji współczesnej kompozycji (por. M. Borkowski, *De profundis* for mixed choir and orchestra, 1998 oraz *Images II* for any solo instrument, 1975).

Uwalnianie dźwięków z różnych systemów, stylów i technik, układanie nowych sekwencji według reguł formalnej prostoty i układanie zredukowanej aforystycznej treści, tworzy konglomeraty. Jak pisał Adorno, „całość jest nieprawdziwa”.

Muzyka współczesna jest bardziej świadoma znikomości czasu niż muzyka w poprzednich epokach. Dziś muzyka jest także grą czasów, dzieli czas, skraca go, niweluje, przerywa. Czas w muzyce współczesnej nie jest trwaniem lub bergsonowską „ciągłością zmiany”. Jest wobec niej zewnętrzny, dodany do formy (por. M. Borkowski, *Norwidiana 75* for female voice and chamber ensemble, 1975).

Muzyka M. Borkowskiego wykorzystuje techniki skupiania, stapiania, koncentracji, pomniejszania lub powiększania dźwięków, atomizuje je i poddaje redukcji, osacza

i chwyta w klamry traconego lub kreowanego czasu (por. M. Borkowski, *Limits for orchestra*, 1971). Każdy dźwięk rozciąga się w ciszy, albo wyływa w powtórzeniach. Muzyka współczesna boi się początku i boi się końca. Jest urywkiem, który wypełnia fragmenty ciszy i hałasu. Jej istotą jest fragment, a nie całość. Dominuje w niej dziecięca percepcja, przejawiająca i powiększająca obiekt. Oparta bywa bardziej na umysłowych abstrakcjach niż na żywej przyrodzie.

Francuscy uczeni, Barbara Tillmann i Emanuel Bigand, w artykule *The Relative Importance of Local and Global Structures in Music Perception*, wydrukowanym w 2008 roku, w: „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”¹¹, wykazali, że słuchacze niewykształceni muzycznie udzielali odpowiedzi, które się nie różniły od odpowiedzi profesjonalnych muzyków. Profesjoniści wyjątkowo źle radzili sobie z zadaniami dotyczącymi długich i złożonych fragmentów muzycznych. Słuchacze niezależnie od wykształcenia muzycznego zauważają nawet drobne zmiany w materiale muzycznym tylko w zakresie krótkich segmentów dźwiękowych i pozostają obojętni na znaczne zmiany w obrębie całej formy muzycznej. Koncentracja słuchaczy, niezależnie od wykształcenia muzycznego, ograniczała się do fragmentów trwających nie dłużej niż dziesięć sekund.

II. 3. Somatyzm i emocjonalizm

Merleau-Ponty stwierdził, że ciało jest milczącym *cogito*, „niewyrażoną, niemówioną świadomością”, ale jako „podmiotowość podstawowa” stanowi świadomość, która warunkuje język (Merleau-Ponty, 2001). Zainteresowanie ciałem przejawia się nie tylko w medycynie, przenika też do psychologii czy polityki, a także i do sztuki, do muzyki. M. Borkowski przeciwstawia ciszy świata głos ludzki, ostry, melancholijny, ożywający lub umierający. Pustkę otoczenia wypełnia dźwiękami z kosmosu czy z wnętrza atomu (por. M. Borkowski, *Pax in terra II for female voice, percussion and organ*, 1988).

Muzyka współczesna nastawiona jest na poznanie intelektualne i lekceważy wysublimowane uczucia, odwołuje się do uczuć protopatycznych, podstawowych, związanych z odruchami życia i śmierci; muzyka współczesna dokonuje przeskoku – najpierw ma być efekt poznawczy, następnie estetyczny. Taka funkcja muzyki nie

zadowala większości ludzi, którzy nie traktują sztuki jako nauki, lecz jako rozrywkę (por. M. Borkowski, *Toccata for piano*, 1960).

Rozdzielenie przyjemności intelektualnej i emocjonalnej odbiera muzyce charakter magiczny. Zamysł dekonstrukcji dźwięku miał być zintegrowany za pomocą czystej formy. Efektem jest sztywny, fizyczny typ konstrukcji. M. Borkowski chce za pomocą dźwięku dotrzeć do istoty rzeczy, do najbardziej podstawowego fenomenu, który można by nazwać muzyką. Jej symbolem jest muzyka znikającego życia, „czarnych dziur”, która więcej ukrywa, niż wyraża (por. M. Borkowski, *Speranza for flute*, 1976).

Kompozytorzy głębiej zrozumieli to, że ich świadomość percypuje za dużo, by móc wyrazić wszystko to, co spostrzegają. Zajęli się zatem syntezą dźwiękowych konfiguracji w nadziei zbudowania systemów mikroinformacyjnych, opartych na pojedynczym dźwięku. Uznali, że świat widziany przez wiele luster, filtrów, „skrzywień” może ich uwikłać w iluzje.

Adrian North ze szkockiego Heriot-Watt University zbadał ponad trzydzieści sześć tysięcy osób z całego świata, które określiły swój stosunek do stu czterech gatunków muzycznych. Okazało się, że miłośnicy muzyki poważnej są raczej nieśmiali, a wielbiciele jazzu – bardziej otwarci, jedni i drudzy są kreatywni i mają silne poczucie własnej wartości. Miłośnicy country okazali się pracowici, lecz nieśmiali, rapu – towarzyscy, a sympatycy muzyki Indii wykazywali braki w samoocenie, fani soulu byli kreatywni, towarzyscy, delikatni oraz mieli do siebie dystans i dużą wiarę we własne siły. Wyznawcy rocka i rapu wykazywali skłonność do buntu, a za operą przepadają odbiorcy bogaci i wykształceni. Po raz pierwszy wykazano tu statystyczny związek między osobowością a szerokim spektrum gatunków muzycznych i w badaniach o tak wielkim zasięgu.

Zakończenie

Tendencja do negacji ludzkiego istnienia została zauważona już dawno, ale współczesna epoka próbuje zapisać tę niechęć. Jej obsesją stała się dekonstrukcja i zniszczenie świata w sztuce. Pomaga jej w tym zasada totalizowania dźwięku i jego fragmentacje (M. Borkowski, *Psalmus for organ*, 1975), połączone z jego zamieraniem i zanikaniem (M. Borkowski, *Prolog for trumpet and organ*, 1990). Muzyka M. Borkowskiego jest drogą między tonalizmem i atonalizmem. „Muzyka atonalna – pisał

Camus – jest zawsze dramatyczna, choć samą siebie uważa za reakcję na romantyzm muzyczny. A to dlatego, że nieznaczące zawsze jest patetyczne i dramatyczne. To samo dotyczy malarstwa¹². Stąd transtonalizm muzyki M. Borkowskiego¹³.

Muzyka współczesna należy dziś także do dziedziny symulaków (Gilles Deleuze). Jest domeną kreatywnych kopii, które stają się bardziej realne niż oryginały. Nie jest zatem przychylna analizie własnej oryginalności i jej ocenie. Woli być pozostawiona sama sobie, z dala od słuchaczy i krytyków. Do tego też skłania technika wariacji i nacisk wzorów technicznych i matematycznych. Fascynacja sferą techniki w muzyce M. Borkowskiego jest ewidentna. My próbujemy ukazać jej episteme.

Muzyka współczesna konfrontuje nieraz słuchacza z doświadczeniem psychotycznym kompozytora. Z jednej strony pozwala odbiorcom się zdystansować wobec przekazu autora, z drugiej sama jest agresywna. Opiera się na kreowaniu przykrości, a nie na przyjemności doznań. Potrzebna jest raczej do myślenia niż do słuchania. Jej metakrytyczność jest wyrazem zmiany estetyki w przestanie psychologiczne lub etyczne (por. M. Borkowski, *Visions for cello*, 1962). Jean Luc Godard w filmie *Nasza muzyka* (2004) przedstawił obrazy wojny, które dotknęły świat w ostatnich wiekach – M. Borkowski jest jednym z bohaterów tego świata (por. M. Borkowski, *Spectra for solo percussion*, 1980; *Libera me*, 2006).

Partytury M. Borkowskiego stanowią rodzaj szyfru, dzięki któremu ukazują dramatyczny sens tego, co jest i wskazują na to, co wykracza poza rozdzierające ludzki los, granice dobra i zła tego świata. Cechą szczególną tej muzyki jest transtonalizm, który łączy w sobie założenia serializmu i tonalizmu, wskazując nie tylko na immanentną wartość dźwięku, ale także na potencjał transcendentalny muzyki współczesnej. Ta muzyka uczy, jak można odsunąć się od najbardziej tragicznych doświadczeń losu, włączając rozum, serce i dźwięk w kreację lepszego świata¹⁴.

W przyszłych badaniach być może warto pójść tropem Richarda Rorty'ego ukazany w dziele *Filozofia jako polityka kulturalna* (ang. 2007, pol. 2009)¹⁵. Konteksty pragmatyczne i romantyczne kultury, europejskiej, amerykańskiej, dość bliskie są także polskiej antropologii muzyki. Podobny trop można znaleźć w „kulturologii muzycznej” uprawianej dziś na przykład także na Ukrainie¹⁶.

Kontekst kulturowy i rezonans muzyczny kreowany przez polskich kompozytorów i dla polskiego słuchacza jest wyjątkowo silny. Marian Borkowski w swojej muzyce zachowuje odpowiedni dystans i bliskość między wschodnim i zachodnim biegunem europejskiej kultury, która od połowy XX wieku nasycona jest sakralizmem i pesymizmem, tragizmem i dystonizmem. Wypełniają one dusze Polaków wrażliwych na los własny i los zbiorowy, ukryty w przekazie nutowym, jako szyfr polskiej immanencji przesyłany do świata transcendentnego, aby trwać wiecznie.

Literatura

- Adorno Th. W. (1987), *Teoria estetyczna*, tłum. L. Katajew, w: S. Morawski (red.), „Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?”, Warszawa.
- Camus A. (1994), *Notatniki 1935-1958*, wybór, przekład i objaśnienia J. Guze, Warszawa
- Cross H. A., Halcomb C. G., Matter W. M. (1967), „Imprinting or exposure learning in rats given early auditory stimulation”, *Psychonomic Science* 7, s. 233-234.
- Danecka-Szopowa K. (2000), *Od muzyki do etyki. Muzykalność człowieka – Muzyczność świata*, Kraków-Warszawa.
- Dankowska J. (2000), *O muzyce i filozofii*, Warszawa.
- Dankowska J. (2003), „W poszukiwaniu nowej klasyki”, w: K. Guczalski (red.), *Filozofia muzyki. Studia*, Kraków, s. 320-330.
- Dąbrowski K. (1964), *O dezyntegracji pozytywnej*, Warszawa.
- Deleuze G. (2011), *Logika sensu*, tłum. Grzegorz Wilczyński, Warszawa
- Elzenberg H. (2002), *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*, opr. Tyburski W., Wiśniewki R., Toruń
- Elzenberg H. (1999), *Pisma estetyczne*, opr. Hostyński L., Lublin
- Guczalski K. (red.) (2003), *Filozofia muzyki. Studia*, Kraków.
- Handke K. (red.) (1999) *Semantyka milczenia. Zbiór studiów*, Warszawa.
- Kobierzycki T. (1985), „Musica sacra – Musica humana”, w: „VI Zamojskie Dni Muzyki”, Łódź, s. 4-6.
- Kobierzycki T. (red.) (2010), *Muzyka współczesna i jej tożsamości*, Warszawa
- Kobierzycki T. (2012), *Jaźń i twórczość. Studia z filozofii człowieka*, Warszawa
- Lipka K. (2009), *Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego*, Warszawa
- Lipka K. (2010), *Pejzaż nadziei. Historyczny rozwój muzyki jako proces o charakterze teleologicznym*, Warszawa

- Lissa Z. (1934), *Zarys nauki o muzyce*, Lwów
- Lissa Z. (1950), *Uwagi o metodzie. Z zagadnień metodologicznych współczesnej muzykologii*, Warszawa
- Lissa Z. (1952), *Niektóre zagadnienia estetyki muzycznej w świetle artykułów Józefa Stalina o marksizmie w językoznawstwie*, Kraków
- Lissa Z. (1970), *Wstęp do muzykologii*, Warszawa
- Maj F. (2008), *Zarys filozofii twórczości Henryka Bergsona*, Warszawa
- Markowa E. N. (2012), *Problemy muzykalnej kulturologii*, Odessa
- Merleau-Ponty M. (2001), *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa.
- Morawski S. (red.) (1987), *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, Warszawa.
- Mull H. K. (1957), „The effect of repetition upon the enjoyment of modern music”, *Journal of Psychology*, 43, s. 155-162.
- Mumford L. (1971), *The Culture of Cities*, New York
- Natanson T. (1979), *Wstęp do nauki o muzykoterapii*, Warszawa
- Rorty R. (2009), *Filozofia jako polityka kulturalna*, tłum. Bogdan Baran, Warszawa
- Simmel G. (2008), *Pisma socjologiczne*, przekł. Małgorzata Łukasiewicz; wst. Szacki J., Warszawa
- Simmel G. (2007), *Filozofia kultury*, Kraków
- Simmel G. (2008), *Filozofia życia, Cztery rozdziały metafizyczne*, Warszawa
- Zaborowski R. (1999), „Milczenie u Homera”, w: *Semantyka milczenia. Zbiór studiów pod redakcją Kwiryny Handke*, Warszawa 1999, s. 135-167.

Dyskografia Mariana Borkowskiego

- (1) M. Borkowski, „De profundis”, wyk.: Chór ATK, Orkiestra Symfoniczna AM im. F. Chopina w Warszawie, dyr. P. Borkowski
- (2) M. Borkowski, „Images II”, wyk. R. Lasocki, skrzypce
- (3) M. Borkowski, „Norwidiana”, wyk.: J. Gadulanka, sopran, Zespół Kameralny Filharmonii Narodowej, dyr. T. Karolak
- (4) M. Borkowski, „Limits”, wyk.: Orkiestra Symfoniczna P R i T, dyr. R. Dudek
- (5) M. Borkowski, „Pax in terra II”, wyk.: M. Armanowska, sopran, A. Chorosiński, organy, Warszawska Grupa Perkusyjna S. Skoczyńskiego, dyr. P. Borkowski
- (6) M. Borkowski, „Toccata”, wyk. M. Łukaszewski, fortepian
- (7) M. Borkowski, „Speranza”, wyk.: G. Garcin, flet, J. Raynaut, fortepian

- (8) M. Borkowski, „Psalmus”, wyk. A. Chorosieński, organy
(9) M. Borkowski, M., „Prolog”, wyk.: K. Bednarczyk, trąbka, M. Krajewska, organy
(10) M. Borkowski, „Visions”, wyk. T. Strahl, wiolonczela
(11) M. Borkowski, „Spectra”, wyk. S. Skoczyński, perkusja
(12) M. Borkowski, „Libera me”, wyk.: The Holst Singers, dyr. S. Dayton

www.heksis.com

ISSN 2081-192

¹ O historii, publikacjach i programach z filozofii muzyki mówiła na konferencji *Muzyka i filozofia* 22. maja 2013, prof. dr Mieczysława Demska-Trębacz (UMFC), w referacie *Myśl filozoficzna i jej tradycje w warszawskiej uczelni muzycznej*. Zwróciła tam między innymi uwagę na „egzystencjalistyczny” trop wykładów, które P. Beylin prowadził w latach 60. XX w.

² Byłem niedawno, w dniach 22. i 23. kwietnia 2013 roku, w Odessie, w Akademii Muzycznej, gdzie czczono stulecie jej założenia przez Witolda Maliszewskiego, na Międzynarodowej Naukowo-Twórczej Konferencji, pt. *Transformacja muzycznej oświaty i kultury: Tradycja i współczesność*, aby wygłosić referat *Naród jako podmiot mistyczny w filozofii Wincentego Lutosławskiego*. Przebywając tam, mogłem w muzyce odczuć „ducha Szymanowskiego”, czy „ducha Perkowskiego”, którzy mieli na Ukrainie swoje korzenie fizyczne i duchowe.

³ Por. J. Dankowska, „W poszukiwaniu nowej klasyki”, [w:] K. Gucałski, 2003.

⁴ Rupert Sheldrake (ur. 1942 r.) – brytyjski biolog, twórca hipotez pola morfogenetycznego i rezonansu morficznego. Autor książki pt. *Siedem doświadczeń, które mogą zmienić świat (Seven Experiments That Could Change The World: A Do-It Yourself Guide to Revolutionary Science)*. Interesowały go zdolności telepatyczne zwierząt, które wyczuwają, że ich właściciele wracają do domu, umiejętności nawigacyjne gołębi czy zdolności organizacyjne termitów, odczuwanie, że ktoś nas obserwuje, lub u osób, które straciły kończyny, wrażenie, że ciągle je mają itp. Por. R. Sheldrake, *Niezwykłe zdolności naszych zwierząt*, Warszawa 2001; R. Sheldrake, Matthew Fox, *Naturalna łaska*, Warszawa 2011. Na wspomnianej konferencji o metodzie rezonansu morficznego w zastosowaniu do analizy stylów muzycznych mówił dr Marcin Trzęsiok ze Śląskiej Akademii Muzycznej w Katowicach.

⁵ W spisie utworów muzycznych P. Perkowskiego, znajduje się na przykład *Oratorium w hołdzie Paderewskiemu* na sopran (lub tenor), recytatora, chór i orkiestrę do słów K. I. Gałczyńskiego [części: 1) *Rok 1939*, 2) *Dziwna zabawa*, 3) *Hiszpania*, 4) *Generał zima*, 5) *Nysa*, 6) *Katiusze*]. Połączenie liryki i muzyki z militarnym kontekstem i to w *Oratorium* jest zaskakujące. Ale takie zestawienie ułatwia zastosowanie logiki alternatywy pozytywnej (opartej na koniunkcji) i negatywnej (opartej na dysjunkcji). Dzięki temu, co zakazane, mogą być razem z tym, co nakazane, przedstawione wygodne i niewygodne treści.

⁶ Ciekawe, że do filozofii literackiej zawartej w wierszu K. I. Gałczyńskiego (*Pieśń polskie*, 1926) nawiązał Andrzej Gronczewski we wstępie do książki Jarosława Iwaszkiewicza, *Dzienniki 1964-1980*, (Warszawa 2011, s. 31-32). Monografię o myśli poetyckiej K. I. Gałczyńskiego napisał Jan Błoński.

⁷ Robert Zaborowski, wyróżnił ciszę i milczenie, a ciszę ograniczył tylko do sfery fizycznej. Milczenie potraktował bardziej analitycznie i wyróżnił jego pięć form: 1) afonię - niewydawanie żadnego dźwięku z powodów neuropsychicznych, 2) brak somatyzacji (np. wokalizowanego płaczu lub krzyku czy uśmiechu, 3) afazję - milczenie z powodu zaburzeń neuropsychologicznych, 4) alexythymię – milczenie z powodu niezdolności do ujawniania uczuć, 5) milczenie intencjonalne – świadome zachowywanie tajemnicy; por. R. Zaborowski, *Milczenie u Homera*, w: *Semantyka milczenia*. Zbiór studiów pod redakcją Kwiryny Handke, Warszawa 1999, s. 135-167.

⁸ A. Camus, 1994, s. 175.

⁹ T. Natanson, 1979, s. 52-53

¹⁰ Th. Adorno, 1987, s. 199.

¹¹ Barbara Tillmann i Emanuel Bigand, *The Relative Importance of Local and Global Structures in Music Perception*, w: „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 2004, nr 62 (2), s. 211-222.

¹² A. Camus, 1994, s. 258.

¹³ <http://www.longbow.ca/files/From%20The%20Top%20Down%20-%20sample%20pages.pdf> - 10 lutego 2014

¹⁴ Tekst ten odwołuje się częściowo do krótszej wersji naszego wykładu, pt. *Inspiracje i implikacje filozoficzne twórczości muzycznej Mariana Borkowskiego*, który był wygłoszony na konferencji z okazji jubileuszu 75-lecia urodzin, 50-lecia pracy artystycznej i 40-lecia pracy pedagogicznej Mariana Borkowskiego, zorganizowanej przez Wydział Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki na Uniwersytecie Muzycznym im. F. Chopina w Warszawie, 15. listopada 2008 r.

¹⁵ R. Rorty, *Filozofia jako polityka kulturalna*, tłum. Bogdan Baran, Warszawa 2009; E. Markova, *Problemy muzykalnoej kulturologii*, Odessa 2012.

¹⁶ W Odeskiej Państwowej Akademii Muzycznej, która na Międzynarodowej Naukowo-Twórczej Konferencji, pt. *Transformacja muzycznej oświaty i kultury: Tradycja i współczesność* czcila 100-lecie założenia Konserwatorium przez Witolda Maliszewskiego (1873-1939), nauczyciela Witolda Lutosławskiego (1913-1994) 22. i 23. kwietnia 2013 r., w głośiłem referat pt. *Naród jako podmiot mistyczny w filozofii Wincentego Lutosławskiego (1887-1967)*. Tam też Elena Markowa wręczyła mi swoją książkę pt. *Problemy muzykalnoej kulturologii* (Odessa 2012), która wydaje mi się metodologicznie i merytorycznie bliska. Referat swój powtórzyłem w Państwowej Akademii Kierowniczych Kadr Kultury i Sztuki w Kijowie w dniach 24.-25. 04. 2013 r.