

O fenomenologicznym doświadczaniu muzyki

Mariola Kokowska

Uniwersytet SWPS w Warszawie, Uniwersytet im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
movischolar@gmail.com  <https://orcid.org/0000-0003-1871-1698>

Kwestie doświadczenia estetycznego w wymiarze sztuki muzycznej pojawiają się w świetle dyskusji dotyczącej świadomości istnienia różnic w sposobie postrzegania i istnienia granic ludzkiego rozumienia. Dostępność rzeczywistości poznawczej pozwala na uwzględnienie przedmiotu realizmu lub idealizmu, które gromadzą się na byciu rzeczą „samą w sobie” lub pojawiają się w zależności od świata umysłu. Problemem istnienia świata zewnętrznego (tego, co poza podmiotem postrzegającym zmysłami)¹ jest dzielenie się perspektywą rozważań nad realizmem epistemologicznym i idealizmem. Polemiki między realizmem a idealizmem mają charakter poglądowy i motywowane są przekonaniem myślicieli.

Zakres poznania

Zagadnienie zakresu poznania sprzyja angażowaniu się w pewną dziedzinę przedmiotu dotyczącą umysłu, gdzie w rozmyślaniach (refleksji filozoficznej?) rozwija się motyw zdolności człowieka do poznawania obiektów transcendentnych. Jeśli umysł jest w stanie je poznać, należy skierować refleksję na *realizm epistemologiczny*, jeśli nie – jest to *idealizm epistemologiczny*, występujący w dwojakiej formie, jako: a) *epistemologiczny immanentny idealizm* – zakładając, że umysł może się poznać tylko własne

1 S. Judycki, *Realizm i idealizm: struktura problemu*, „Analiza i egzystencja” 2009, nr 9, s. 7–34.

doświadczenia; b) *epistemologiczny transcendentálny idealizm* – zakładając, że umysł może poznać tylko własne struktury i konstrukcje².

Realizm epistemologiczny odwołuje się do istnienia niezależnie od świadomości podmiotu, która może być dostępna poprzez poznanie. Epistemologiczny transcendentálny realizm rozpoznaje formy zmysłowości (Kant), które są sposobami włączania wrażeń i aktywności sensorycznej oraz przyznania, że świat jest tymczasową i przestrzenną formą, w której pewne obszary rzeczywistości zewnętrznej (rzeczywiste obiekty) są poznawalne.

W *epistemologicznym immanentnym idealizmie* (subiektywnym, fenomenalizmie) – określanym przez *sferę psychologiczną* (związaną z przeżyciami osób) lub *sferę antropologiczną* (związaną z właściwościami osób), świat zewnętrzny jest doświadczany jako treść strumienia świadomości przynależnej do danego bytu (Kartezjusz). *Immanentny obiekt*³ jest wewnętrznym doświadczeniem psychologicznym, istniejącym w świadomości. Fenomenologia zawiera odniesienia do koncepcji metafizycznej, która wykorzystuje tzw. *zasadę immanencji* (łac. *immanere*, tj. pozostający wewnątrz), która jest przeciwieństwem *zasady transcendencji* (łac. *transcendens*, tj. przekraczający coś; istnienie na zewnątrz, poza czymś; wykraczanie poza granice). Zasada immanencji jest rozumiana jako oparcie się na własnej świadomości i funkcjonowanie w sferze świadomości, czyli w nawiązaniu do refleksji o charakterze celowym i stanowi najwyższy poziom istnienia⁴. Immanencja oznacza zasadniczo, że zasada działania świata leży w nim samym. *Sfera immanentna* to sfera doświadczeń psychologicznych, wrażeń, spostrzeżeń, pomysłów, emocji i myśli dotyczących obserwacji zmysłowych. Koncepcja immanencji przywołuje skojarzenia z epistemologicznym *immanentnym idealizmem*⁵, zgodnie z którym umysł może poznać tylko własne doświadczenia, podczas gdy doświadczanie (wewnętrzne) to poznawanie własnych doświadczeń (np. samowiedza, świadomość *ego*)⁶. Zagadnienie *immanencji* porusza problematykę pozna-

2 I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, t. 1, tłum. R. Ingarden, PWN, Warszawa 2010.

3 A. Chudziński, *Koncepcja przedmiotu immanentnego Brentana*, „Kwartalnik filozoficzny” 2000, nr 28, s. 5–31.

4 E. Lévinas, *Transcendencja i pojmovalność*, tłum. B. Baran, [w:] *Transcendencje. Teksty filozoficzne*, Kraków 1986, s. 119.

5 G. Berkeley, *Traktat o zasadach ludzkiego poznania, w którym poddano badaniu główne przyczyny błędów i trudności w różnych dziedzinach wiedzy oraz podstawy sceptycyzmu, ateizmu i niewiary*, tłum. J. Salamon, Kraków 2006.

6 E. Hume, *Traktat o naturze ludzkiej*, t. 1, tłum. C. Znamierowski, Fundacja Alethea, Warszawa 2005.

nia, która odnosi się do pojęcia *bytu* w kontekście tego, czy poznający jest w stanie poznać cokolwiek, co nie jest w obszarze uwagi i doświadczenia psychologicznego. Problematyka rozpoznawania granic (np. transcendentnych) łączy się z rozważaniami mającymi na uwadze **problem**: czy istota, która poznaje siebie, jest w stanie poznać istniejące naprawdę obiekty, czy raczej struktury mentalne.

W *epistemologicznym transcendentnym idealizmie* – świat jest doświadczany jako konstrukt pochodzący ze świadomości bardziej niż indywidualnej, określonej jako świadomość transcendentna. *Obiekt transcendentny* – jest obiektem zewnętrznym w świetle świadomości i nie jest doświadczeniem psychologicznym, ale dobrze przemyślanym w kontekście konstrukcji umysłu, który tak naprawdę nie istnieje. Świadomość, będąca przedmiotem uwagi fenomenologii, określa się jako transcendentną – jeśli podmiot jest obecny w świecie, a jego czyny są procesami psychologicznymi ulegającymi naturalnej, psychologicznej lub transcendentnej refleksji⁷. I tak na przykład, transcendentna świadomość określa pewien zespół form zmysłowych i prawidłowości intelektu, dostępnych *a priori* (tj. niezależnie od doświadczenia). U I. Kanta formą zmysłowości jest tzw. *naoczność*, czyli zdolność odbiorczości, którą trzeba dysponować, aby określić pewną władzę bezpośredniego oglądania przedmiotów (np. czas i przestrzeń). Naoczność pobudzona przez formy intelektu (np. kategorie, możliwe sądy) może prowadzić do bezpośredniego poznania danego zjawiska, które stanowi nieokreślony przedmiot oglądu empirycznego. Kategorie jako pierwotne formy pojęciowe stanowią dla Kanta kryterium zaistnienia doświadczenia, a władza rozpoznawania za pomocą tzw. *schematów transcendentnych*, występujących na poziomie łączenia treści danych i naoczności, jest potrzebna do zajścia pełnego doświadczenia. Epistemologiczny transcendentny idealizm porusza aspekt poznania głębi umysłu, jednak rozpoznania poznawcze nie odzwierciedlają świata, a jedynie strukturę umysłu (Kant). Podział sądów dokonany przez Kanta na kategorie: a) analityczny; b) syntetyczny (zjawisko ma swoją przyczynę), a zwłaszcza na sąd uzyskany na podstawie: c) *a priori* (niezależnie od doświadczenia; pojęcia są warunkiem doświadczenia); d. *a posteriori* (na podstawie doświadczenia), powoduje, że poznanie ma miejsce w dwóch podstawowych znaczeniach: niezależnie od całego doświadczenia lub jest przeprowadzane na podstawie doświadczenia.

7 E. Husserl, *Medytacje kartezjańskie z dodaniem uwag krytycznych Romana Ingarden*, przeł. A. Wajs, PWN, Warszawa 1982.

Podjęcie historyczne jako refleksja niemieckiego filozofa, I. Kanta, dotycząca ujmowania roli doświadczania rzeczy w przestrzeni oraz roli pojęć, jaką pełnią w aktach, stanach percepcyjnych odnoszących się do obiektów w przestrzeni w poznaniu empirycznym, oparte jest na zasadzie poprzedzania szeregu wyjaśnień we współczesnych dyskusjach epistemologicznych. Roztrząsanie Kanta o wyposażeniu człowieka w hierarchiczny zbiór struktur *a priori* jest istotne dla świata, aby mogło mieć ono dla niego znaczenie w aspekcie transcendencji. Kantowskie korzenie transcendencji uobecnionej w idealizmie, która jest podstawą fenomenologii Husserla, prowadzą do polemiki ze skrajnym racjonalizmem i empiryzmem, a w konsekwencji – do scalenia poznania rozumowego z doświadczeniem empirycznym. Kant pisze: „Transcendentalnym nazywam wszelkie poznanie, które zajmuje się w ogóle nie tyle przedmiotami, ile naszym sposobem poznawania przedmiotów, o ile sposób ten ma być *a priori* możliwy”. Transcendentalność u Kanta jest poznawaniem, które nie odnosi się bezpośrednio do „rzeczy samej”, lecz do szczególnego sposobu poznawania epistemicznej dostępności *a priori*, pozostawiając za sobą to, co empiryczne. Zmienność doświadczanych fenomenów i przedmioty nie są źródłem bezustannej zasadności praw, lecz są nimi raczej struktury poznawcze podmiotu, który doświadcza relacji z poznawanym przedmiotem. Wprowadzone przez Kanta rozróżnienie na *podmiot transcendentalny* (*ja* logiczne, *ja* czyste lub kategoriałne), tj. istniejący poza doświadczeniem, i na *podmiot empiryczny* (*ja* oglądające w czystych formach naoczności zmysłowej), który u Hume’a oznacza unifikującą wiązkę wrażeń – jest pewną analogią do podziału na kategorie umysł – ciało. Obecność podmiotu transcendentalnego (istniejącego poza światem) pozwala przypuszczać, że w tym, co empiryczne dla podmiotu, może się ujawnić świadomość doświadczania i percypowania wrażeń. Teoretyczny konstrukt podstaw człowieczeństwa jest bazą ustanowienia podmiotu poznania. Husserl zasugeruje po myśli Kanta, że fundamentalny charakter doświadczenia warunkują akty, procesy psychiczne (tzw. *noesis*, tj. skupianie uwagi, przywoływanie wspomnień) oraz percepcja każdego przedmiotu lub zjawiska (tzw. *noema*, tj. myśli, pamięć, obrazy, emocje), określana przez podstawową świadomość, co pozwala transcendentalnie konstruować świat.

Fenomenologia w paradygmacie muzycznym (doświadczenie muzyczne)

Fenomenologia w paradygmacie muzycznym pochyla się nad kontekstem doświadczenia muzycznego i funkcjonuje w fenomenologicznych nurtach:

metodologii, epistemologii, praktyki, psychologii (muzyki), antropologii. Filozoficzna refleksja podejmuje wiele kategorii zagadnień, wydzielając miejsce w epoce nowożytnej terminowi *autonomia*. Kartezjusz zestawia pojęcie autonomii z kategorią podmiotu, gdyż sądzi, iż wiedzy nie należy poszukiwać w świecie istnienia rzeczy zewnętrznych (przedmiocie), lecz w człowieku (podmiocie). Podmiot uzyskujący niezależność (logiczny, czyli „czysty rozum”; estetyczny, czyli „rozum praktyczny”; etyczny, czyli „władza sądenia”) „opiera się na samym sobie” i nadaje sens temu, co zawiera się w tym, co duchowe. Podejmowane przez Kanta trzy wątki problemów – wiedza, sztuka i moralność – stanowią początek ukonstytuowania się idei *autonomii sztuki*. Na tym tle sytuują się dyskusje na temat muzyki i jej autonomicznego charakteru (tzw. *muzyka absolutna*)⁸, wskazując na różnice w pojmowaniu muzycznych doświadczeń. Odniesienie sztuki do nieskończoności, obecne w rozważaniach Kanta, prowadzi do swego rodzaju pomijania zagadnień związanych ze złożonością percepcyjnych doświadczeń estetycznych. W zamian stanowią punkt wyjścia do stawiania pytania o relację postrzegania zmysłowego – w tym percepcji muzycznej – względem pojęcia rozumu i duchowej wzniosłości doświadczanej w muzycznym ogromie dzieła. Niejednokrotnie estetykę Kanta przyjmuje się jako przejaw i osobliwe doświadczenie *idei piękna*, co prowadzi do emancypacji sztuki „bezpośredniego upodobania”. Doświadczenie *idei logiki* w sztuce muzycznej stoi w sprzeczności z estetyką i/lub filozofią piękną, prowadząc do istnienia obok siebie nurtu muzyki wskazującej na brak w niej własności autonomicznych (np. *muzyka programowa*)⁹.

Fenomenologia jest nauką humanistyczną, która skupia się na badaniu istoty struktury umysłu podmiotu. Zakłada więc fakt „posiadania siebie” i „bycia sobą” przez podmiot. Mając to na uwadze, można przypuszczać, iż umysł jest zanurzony w doświadczeniu – zarówno samego siebie, jak i otaczającego świata. Sama refleksja nad doświadczeniem czyni ją przejawem doświadczenia, podczas gdy systematyczny i bezwarunkowy jego opis może przysparzać znaczących trudności lub może pozostawać nie do przeprowadzenia. Podejmowanie tematu badania bezpośredniego doświadczenia jest nadal kwestią otwartą – wymagającą prób realizacji. Tymczasem wydaje się, że ludzkie doświadczenie jest

8 *Muzyka absolutna* (łac. *absolutus*, czyli niezależny) – to określenie muzyki pozbawionej treści pozamuzycznej. Jest przeciwieństwem *muzyki programowej*.

9 *Muzyka programowa* – to rodzaj muzyki o treści pozamuzycznej. Treść ta wskazana jest przez tytuł lub program utworu programowego. Jej przeciwieństwem jest *muzyka absolutna*.

związane z kontekstem. Usiłując autentycznie dotknąć tego, co rzeczywiste, można spróbować doświadczyć sztuki. Zasady transcendencji i immanencji, leżące u podstaw badania własnych przeżyć podmiotu w związku ze sztuką, zakotwiczą duchowość w relacji do własnej fizyczności i pozwalają na identyfikację przeciwstawnych form tego samego fenomenu w dziele muzycznym. W odniesieniu do doświadczenia estetycznego w postaci sztuki muzycznej *immanencja* wyraża się w kategoriach muzyki czysto instrumentalnej (absolutnej lub autonomicznej), która nie ma podtekstów pozamuzycznych. Mimo to utwory muzyczne posiadają pewne odniesienia do świata, lecz przyjmują szczególną formę oraz posługują się swoistym językiem przekazu. Fundamentalna refleksja filozoficzna nad granicami poznania odnosi się do kontekstu *dzieła muzycznego*, które występuje w relacji podmiotu i pojawiającego się w nim doświadczenia muzycznego. Szerokie przemyślenia o sztuce muzycznej i jej sposobach doświadczenia obejmują zasadnicze płaszczyzny granic poznania dzieła muzycznego, które można odczytywać w następujących kategoriach: a) *ontologicznych* – podejmuje zagadnienie tego, co jest źródłem i przedmiotem poznania; b) *epistemologicznych* – określa zakres poznawanych jakości dzieła i jego metody analizy; c) *aksjologicznych* – określa zagadnienia analizy znaczeń i wartości identyfikowanych w muzyce, które występują w stanie rzeczy o charakterze kulturowym¹⁰. U podłoża tych przemyśleń leżą pytania o to, gdzie potencjalnie zaczyna i kończy się poznawanie dzieła muzycznego: czy na jego niezależnym bycie, który bywa poddawany stanowczej ocenie, czy na substancji lub esencji, czy na treści znaczeniowej tworzywa muzycznego. Fenomenologiczne podejście do muzyki stara się zrozumieć fenomeny muzyczne odnośnie tego, jak objawiają się odbiorcy i jaki jest sposób istnienia tej sztuki. Próbuje znaleźć odpowiedź na temat tego, jakie są warunki nieodwołalne i wystarczające, aby dany przedmiot uznać za dzieło lub doświadczenie muzyczne. Dyskusja nad kwestiami związanymi z estetyką muzyczną, która obejmuje m.in. zagadnienie doświadczenia, przeżycia i kreowania wartości w sferze objaśnień artystycznych – odpowiada na skłonność humanistów do zatrzymywania swej uwagi na sferze *aisthesis* i sferze bezpośredniego doświadczenia (zmysłowego). Istniejąca różnorodność natury fenomenów, w tym dzieła muzycznego opartego na doświadczeniu muzycznym, współtworzy specyfikę estetycznych doświadczeń w systemie relacji do sfery: „Ja”, „Inny”, twórca, materiał dźwiękowy, wykonanie, odbiorca, wartości estetyczne

10 M. Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012, s. 16–17.

i ich medium, względy społeczne, neurobiologiczne. Fenomenologia ma do dyspozycji wiedzę o opisie modelu doświadczania sztuki, który wiąże estetyczną reprezentację ze sposobem, w jaki człowiek doznaje utrzymywania nieuchwytnych przedmiotów, przechowuje je w pamięci lub rzutuje w wyobraźni. Pojęcie *dzieło*, definiowane przez Heideggera jako „zdarzenie” wyłaniające się z unikatowej i nieprzewidywalnej rzeczy¹¹, wpisuje się w dyskurs fenomenologiczny na temat możliwości dostrzegania bogactwa aspektów istnienia kategorii prezentujących doświadczenie oraz uobecniających je podmiotów i przedmiotów (tzw. przedmioty estetyczne, przedmioty idealne).

Szczególna obecność muzyki w dyskursie fenomenologicznym sugeruje, że jest ona związana z dwojakim funkcjonowaniem kategorii: z opisem utworów muzycznych pojawiających się w sposób otwarty fenomenologicznie (np. R. Ingarden, A. Schütz)¹² bądź z klasyfikowanym opisem fenomenologicznym. Kategoria i percepcja sztuki muzycznej jest odpowiednią, choć specyficzną podstawą fenomenologicznych rozważań w kontekście estetycznych wrażeń i doświadczeń muzycznych, niekoniecznie ogniskując uwagę wyłącznie na analizie składników dzieła muzycznego. Refleksyjne zaangażowanie się w aspekty doświadczenia muzycznego wymaga poszukiwania relacji między: *dziełem muzycznym* (obiekt posiadający właściwą sobie charakterystykę), *procesem twórczym* (złożony proces i układ czynności podmiotu, kreującego obiekt – intencjonalny, lub dzieło w sensie abstrakcyjnym lub konkretnym – wykonanie) a *percepcją dzieła muzycznego* (sfera modalności zmysłowych, doznawania i przeżywania złożonej organizacji dźwięków, ujawniających się w wymiarze wertykalnym i horyzontalnym). Warto wspomnieć, że podmiotowość w estetyce i sytuacji estetycznej stosuje się do *doświadczenia estetycznego* w odniesieniu do kategorii tworzenia, odbioru i analizy dzieła estetycznego. Wybiórcze sięgnięcie do ujęcia estetyki R. Ingardena prowadzi do przypuszczenia, iż bez doświadczenia estetycznego (np. muzycznego) odniesionego do dzieła (muzycznego) nie można w pełni mówić o całości kształcie percepcji doświadczenia estetycznego, prowadzącego do ujawnienia się wartości estetycznej (np. w postaci przeżycia jakości słyszalnych)¹³.

11 T. Załuski, *Sztuka jako ontologiczny eksperyment*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 21 (2), s. 193–194.

12 A. Schütz, *Problem racjonalności w świecie społecznym*, tłum. B. Jabłońska, [w:] tenże, *O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej*, Nomos, Kraków 2008, s. 111–129.

13 R. Ingarden, *O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego*, [w:] tenże, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966.

Nadanie przez epistemologiczny namysł odrębnego sposobu istnienia podmiotowości i świata prowadzi do poszukiwania treści poznawczej doświadczenia w dwojaki sposób: przez oddzielenie się w nim od doświadczania siebie i subiektywnych percepcji podmiotu niezależnie od niego (doznanie wewnętrzne, samodoświadczanie) bądź przez włączenie się w możliwość poznania istniejącego wewnątrz podmiotu poznającego i zależnie od niego. Pierwotny, ontologiczny sens pojęcia obiektywności, odnoszący się do przedmiotu i jego własności, po jego przetworzeniu zyskał kwalifikację do przeciwdziałania subiektywizacji poznawczego doświadczenia (jakimi są np. konstrukty teoretyczne) przez tzw. *obiektywizację*, czyli zastosowanie naukowej metody, w której istotnymi zabiegami są: problem badawczy, hipoteza, eksperyment, narzędzia pomiaru i sformułowany na koniec wniosek. Z upływem czasu i zmian pojmowanie estetycznego doświadczania sztuki muzycznej skupia się na biegunach widzenia między tym, co subiektywne a tym, co obiektywne. Trend, określony jako psychologiczne myślenie o sztuce muzycznej (np. teoria muzyki psychoenergetycznej)¹⁴ ukierunkowanej na psychologię muzyki i fenomenologię muzyki (np. M. Geiger; F. Kaufmann), pojawia się jako biegun między skrajnościami. Traktuje się więc dzieło sztuki jako *idealną egzystencję* (jakościowo; ponadindywidualną, np. logiczną) bądź *egzystencję rzeczywistą*. Niezależnie od tych różnic, można przypuszczać, iż doświadczenie estetyczne w sztuce muzycznej jest rodzajem intencjonalnego zrozumienia, które polega na przekonaniu o jego naturze estetycznej i pozwala odróżnić zwykłe jakości od estetyki (np. odgłosy natury od muzyki). Dzieło sztuki muzycznej jako byt intencjonalny (twórcy, artyści) jest przedmiotem estetycznym zawierającym w sobie fundament bytowy (partytura; fizyczny zapis materiału dźwiękowego w postaci nośnika CD). Pojawia się ono u odbiorcy w procesie konkretnej percepcji, wyrażonej pod postacią *przeżycia estetycznego*¹⁵. W ujęciu R. Ingardena przeżycie to może przyjąć formę: emocji wstępnych i zajęcia postawy estetycznej; procesu percepcji jakościowej struktury dzieła przez konkretyzację przedmiotu estetycznego bądź przeżycia wartości estetycznych wykreowanego przedmiotu – jako emocjonalna odpowiedź na nie. Rozumienie przeżycia muzycznego przez Ingardena prowadzi do utożsamiania go z tworzonym w ludzkiej świadomości przedmiotem estetycznym, którego nie sposób ukonstytuować jako coś rzeczywistego. Słuchając dzieła muzycznego, odbiorca dookreśla go i wypełnia treściami i wartościami zgodnymi z własnym

14 C. Stumpf, *Tonpsychologie*, t. 1–2, S. Hirzel, Leipzig 1883–1890.

15 R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, PWN, Warszawa 1978, s. 183.

doświadczeniem intelektualno-emocjonalnym oraz wyobraźnią, w której jest dostępny przedmiot estetyczny. Teza Ingardena, sprowadzona do stwierdzenia o jednowarstwowości działa muzycznego, a oprotestowana przez C. Dahlhausa jako ograniczająca możliwość występowania warstwy „znaczeniowej” w muzyce¹⁶, pozwala kierunkować refleksję o „jakości emocjonalnej” na problem istnienia znaczenia w muzyce jako odniesienie do czegoś poza nią samą i usytuowania go w sferze aksjologii dzieła. Dla Ingardena sztuka muzyczna nie przynależy do sfery psychicznej, lecz istnieją w niej jakości porównywalne z życiem emocjonalnym człowieka, z czym wyraźnie dyskutuje Z. Lissa, pochylając się nad zjawiskami psychicznymi zachodzącymi w człowieku¹⁷. Zdolność do doznawania przeżyć estetycznych i emocji w kontekście doświadczenia muzycznego jest możliwa dzięki umiejętności organizowania formy muzycznej włączającej w obszar uwagi komponenty, jakimi są dosłowne postrzeżenie bądź przedstawiona percepcja. Wspomniane formy percepcji są wbudowane w doświadczenie muzyczne, współistniejąc ze sobą zupełnie niezależnie¹⁸.

Różnorodność sposobów rozumienia i traktowania zastosowań muzyki przyczynia się do powstania wielu badań nad fenomenologią muzyczną, dla której poszukuje się podstaw metodologicznych. Środowisko muzyczne opiera swoją metodologię na myśli fenomenologicznej Husserla, jednak filozofowie współtworzą status fenomenologiczny na zasadzie niezależności, budując własne konstrukty teoretyczne. W pierwszej połowie lat 20. XX wieku występuje silne akcentowanie obecności zagadnień z zakresu *fenomenologii estetyki*¹⁹, tworząc z nich wartość dodaną dla znaczenia myśli filozoficznej. Fenomenologia bierze udział w tworzeniu paradygmatu muzykologii, definiowanego jako pewien rodzaj estetycznego sposobu postrzegania muzyki, tj. analitycznie i/lub całościowo, traktując wrażenia i doświadczenia muzyczne jako metodologiczne wsparcie dla pojawiających się koncepcji. Fenomenologiczne podejście do muzyki koncentruje się na ogólnej wiedzy metodologicznej, wskazując muzykę jako czynnik formujący obszar ludzkiego doświadczania w sferze audialnej. Husserl jest uważany za prekursora fenomenologii postrzeganej jako metoda naukowa odmienna od doświadczenia i zjawisk psychologicznych, wykorzystująca

16 C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, tłum. Z. Skowron, Warszawa 2007, s. 102.

17 Z. Lissa, *Szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1965, s. 23–29.

18 R. Scruton, *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*, Continuum UK, London 2009, s. 43.

19 M. Geiger, *The Significance of Art. A Phenomenological Approach to Aesthetics*, Center for Advanced Research in Phenomenology & University Press of America, Washington, D. C. 1986, s. 3–16.

coś innego niż doświadczenie. Fenomenologia to sposób spojrzenia na rzeczywistość, który polega na poznaniu tego, co istnieje. Mając jednak na uwadze doświadczenie przez ujawnienie się wielu rodzajów obiektów, podlega opisowi i wyróżnia jego właściwości²⁰. Dzięki fenomenologicznym redukcjom, doświadczenie (wewnętrzne i zewnętrzne), w tym także muzyczne, jest traktowane jako zjawisko w sensie *eidetycznym*. Doświadczenie dotyczy istoty czegoś – zjawiska, klasy zjawisk, przedmiotów, a więc może prowadzić świadomość do idealizacji przedmiotów²¹. W koncepcji fenomenologicznej własnego autorstwa Husserl wyróżnił w percepcji przebiegów dźwiękowych przestrzenność i czasowość muzyczną, którą rozpatrywano w fazach: utrzymywania wrażeń doświadczanych w danym momencie w pamięci oraz przewidywania wrażeń, które dopiero muszą mieć miejsce²². Na przestrzeni lat pojawiają się także koncepcje fenomenologii muzycznej przeciwne psychologii, w tym dzieła sztuki i estetyka emocji. Fenomenologiczne podejście do sztuki muzycznej opiera się w pewnej mierze na kwestii natury percepcji estetycznej, rozumianej jako umiejętność dostosowania percepcji do wymagań obiektu. Orientacja myśli o muzycznym idealizmie (muzyka absolutna), postrzeganiu obiektu estetycznego, o tym, co powoduje powstanie smaku (gustu) artystycznego, podkreślanii strony subiektywnej sytuacji estetycznej – nie jest tworzeniem prawdziwego obiektu estetycznego. Jego natura odwołuje się do intuicji w sensorycznej formie poznania, która zbliża obiekt estetyczny do ideału (absolutu)²³.

W nurcie *muzykologicznej fenomenologii* podejmowane są próby integracji pojęć związanych z idealizmem i formalizmem struktur muzycznych, bez pomijania kwestii oparcia ich na doświadczeniu empirycznym. Fenomenologia, która podejmuje próbę przywrócenia wartości faktycznej wiedzy o doświadczeniach zmysłowych, na które powołuje się sztuka, włącza w zakres swych zainteresowań doświadczenie estetyczne i specyfikę istnienia dzieł sztuki (muzycznej). Inspiracją fenomenologicznych rozważań muzykologicznych staje się intuicja, współzawodnicząc z przejawami

20 E. Husserl, *Medytacje kartezjańskie...*, dz. cyt., s. 38–79, 299–303.

21 Tenże, *La idea de la fenomenología*, trad. L. Marín, ed. F. D. F España, Madrid 1950, s. 92.

22 Z. Skowron, *Muzyka – jej struktura, przeżycie i przesłanie. W kręgu dociekań muzyczno-estetycznych Zofii Lissy*, [w:] Z. Lissa. *Wybór pism estetycznych*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2008, s. 10.

23 W. Conrad, *Der ästhetische Gegenstand*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft” 1908, t. 3, nr 1, s. 71–118, <https://doi.org/10.11588/diglit.3433.4>; nr 4, s. 469–511, <https://doi.org/10.11588/diglit.3433.24>.

dialektyki dedukcyjnej lub indukcyjnej. Odejście sztuki od możliwości sięgania „poza siebie” i ukierunkowanie się w stronę materiału zmysłowego, jakim jest doświadczenie (pozornej lub braku) organizacji dźwięku, prowadzi do doświadczeń muzycznych określanых jako *muzyka nieintencjonalna* (np. muzyka atonalna, dodekafonia, seria itp.)²⁴. Estetyczny efekt akustyczny *nowej muzyki*²⁵, nakierowany na samą dźwiękowość dzieła i nowe zasady odrzucające tonalność, a nie na treści pozamuzyczne istniejące „poza nim”, rozszerza teorie pokrewne fenomenologii (np. E. Kurth, H. Mersmann) o koncepcje uwzględniające „strukturę dzieła muzycznego, którą współtworzy w XX wieku projekcja składnika pola czasowego w przestrzeni. Ten aspekt przekłada się odpowiednio na muzyczne doświadczenie, jakie otwiera się przed wewnętrznym światem przedmiotu estetycznego, będącego „światem samym w sobie” i sięga w nim po chwilowy impuls, bodziec czy siłę sprawczą. Subiektywne podejście w fenomenologii do relacji twórca – odbiorca w kontekście dzieła muzycznego obecnego w koncepcji tzw. *nowej muzyki* przedstawia H. Mersmann. Estetyka stosowana, oparta na fenomenologii H. Mersmanna, uwzględnia pojęcie tzw. sił muzycznych, które trwają w utworze muzycznym pod postacią „tektoniki” swego bytu. Osobliwością jego koncepcji jest uznanie możliwości, że centralnymi nośnikami doświadczenia form, struktury i treści dzieła muzycznego są elementy muzyczne, określane jako czynniki: materiał, elementy, przedmiot, kształt, treść, styl i ekspresja. H. Mersmann wskazuje, że estetyka muzyczna próbuje uchwycić różne idee wywodzące się z estetyki ogólnej bądź z myśli filozoficznej. Jego system estetyczny, ukształtowany przez opozycję między tym, co psychologiczne a tym, co fenomenologiczne prowadzi go do fenomenologicznych podstaw estetyki muzycznej w służbie badania dzieła muzycznego. To jednak nie przeszkadza mu w kazualnym korzystaniu z terminologii psychologicznej i odwoływaniu się do jakości psychologicznych. Warto zatem wspomnieć, że H. Mersmann zdefiniował fenomenologię podejścia psychologicznego i hermeneutycznego²⁶. Próba znalezienia zasad, na których istnieje świat (istnienie tj. świadomość struktury; odbicie i to, co odzwierciedlające;

24 D. Plavša, *Intentionality in Music*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 1981, t. 12, nr 1, s. 65–74.

25 Nowa muzyka – termin, który powstał w 1919 r. dla określenia różnych nurtów kompozytorskich w zachodnioeuropejskiej muzyce XX w. (1910 r. – do dzisiaj). Dzieli się na dwa etapy: nowoczesność (do II wojny światowej) i radykalizm (do współczesności).

26 H. Mersmann, *Zur Phänomenologie der Musik*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft” 1925, t. 19, nr 1–4, s. 372–388.

istnienie muzyczne) stanowi przestrzeń rozważań filozofii, zwanej *ontologią*. Z dominujących motywów rozważań neopozytywizmu i psychologii lat 30. XX wieku wyłania się potencjał polskiej filozofii sztuki – intencjonalności, w tym natury przeżywania w teorii R. Ingardena, rozwiniętej przez przedstawicieli polskiej szkoły filozofii klasycznej²⁷. Fenomenologia niesie określone wartości, których – za Husserlem – można poszukiwać w dziele muzycznym i znaczeniu muzycznym. Sens *znaczenia muzycznego* opiera się kilku czynnikach: a) celowości; b) rozróżnieniu trzech segmentów relacji: między autorem, wykonawcą a odbiorcą dzieła muzycznego; c) powtórny rozpoznawaniu subiektywnego doświadczenia; d) badaniu tymczasowości świadomości muzycznej. Perspektywa fenomenologiczna staje się pomocna w opisie znaczenia prostych elementów doświadczenia ekspresji muzycznej, które odnoszą się do dźwięku i jego rezultatu w odniesieniu do estetyki muzycznej.

Fenomenologia w świetle psychologii muzyki

Dyskusje na temat fenomenologicznego przebiegu badań powracają do modelu testów psychologicznych – metodą jakościową lub ilościową. Badanie subiektywnego doświadczenia świata jest uznawane za kluczowy kierunek badań nad fenomenologiczną świadomą psychologią (także narracją o niej), w której żyje jednostka. Przyznaje, że w fenomenologii doświadcza i nadaje sens (obecny w dziedzinie sztuki muzycznej), mają kluczowe znaczenie w kontekście doświadczenia i sposobu poznania go, zwłaszcza jej zastosowań terapeutycznych. Analiza doświadczenia badanej osoby odbywa się w kontekście uwarunkowań społeczno-kulturowych przy udziale jakości poprzez badanie metody subiektywnej perspektywy podmiotu, którą uzupełniają perspektywy obiektywizujące subiektywne doświadczenie podmiotu. Między innymi *psychologia muzyki* wykorzystuje tego rodzaju metody. Rozumiane są one jako badanie doświadczenia zarówno zachowań związanych z muzyką, w których doświadczenie dotyczy szeregu procesów i zjawisk percepcyjnych, jak i natury poznawczej i emocjonalnej pojawiających się podczas aktywności muzycznej. Zachowanie to wiąże się z szerokim zakresem działań – począwszy od zachowań twórców dzieła sztuki muzycznej, wykonawców i słuchaczy aż po skomplikowane zachowania społeczne, wyprowadzane w sytuacjach społecznych. Zakładając, że psychologia bada ludzką psychikę i uczenie się muzyki, to

27 A. P. Bator, *Intencjonalność sztuki. Relacje między fenomenologicznym a tomistycznym ujęciem problemu*, red. A. Moczydłowski, Typogry 2004.

psychologia muzyki zajmuje się relacją między tymi dwoma zjawiskami²⁸. Sztuka (muzyczna), tj. bycie doświadczeniem estetycznym, jest działaniem psychologicznym i przedmiotem badań, w których zachowana jest wierność idei przyczynowości. Przez umiejscowienie muzyki w sferze świadomości, osadzenie jej pod względem fizyki i zależności od woli w mózgu (np. neuropsychologia²⁹) można ją ulokować w sferze świadomości. Za sprawą *neuroestetyki*, która jest dyscypliną kognitywną mającą na celu naukowe wyjaśnianie zjawisk konstytuujących percepcję (poznanie) dzieła sztuki (muzycznej), muzyka może być obiektem poszukiwań neurobiologicznych podstaw doświadczeń estetycznych. Odbieranie muzyki na różnych poziomach – świadomym i/lub nieświadomym – zbliża zagadnienie doświadczenia muzycznego do odrębnych paradygmatów subdyscyplin psychologii: *psychologii świadomości* i/lub *psychologii nieświadomości* (*psychologia głębi*). Szerokie rozwijanie założeń teoretycznych opartych na odrębnych paradygmatach świadomości i nieświadomości wychodzi od źródeł odmiennie rozumianej istoty zjawisk natury psychicznej. To wymaga podejmowania szeregu interdyscyplinarnych rozważań, realizowanych w wielu podejściach, np. filozoficznym, psychologicznym (także: psychologii muzyki, muzykoterapii), neurobiologicznym, antropologicznym itd. Jedno z najstarszych i najdonioślejszych pytań o to, czym jest świadomość i gdzie przebiega granica między tym, co świadome a tym, co nieświadome, jest stawiane przez istoty doświadczające własnego istnienia. W psychologii muzyki refleksja nad relacją muzyki i człowieka przyjmuje postać obserwacji i badania naukowego, które skupia uwagę na wpływie muzyki na sferę psychiczną człowieka we wszelkich jej aspektach. Percepcja i doświadczanie muzyki obejmuje szereg dyscyplin badawczych, niezwiązanych bezpośrednio z psychologią: neuroestetykę, muzykologię, filozofię, teorię sztuki. Postrzeganie muzyki w procesie słuchania odbywa się w związku z wieloma procesami umysłowymi, np. myśleniem, świadomością, nieświadomością, pamięcią, analizą, syntezą, skojarzeniami, wyobraźnią, kreatywnością, afektem, zmysłowością i fizjologią. Doświadczenie muzyczne dotyczy percepcji słuchowej i odbywa się w wielu kategoriach: jakości afektywnych, poznawczych, behawioralnych, asocjacyjnych, komunikacyjnych, rozwojowych, terapeutycznych, socjologicznych. Zakładając, że podstawą percepcji i/lub recepcji doświadczenia muzycznego jest

28 I. Gagim, *Dimensiunea psihologică a muzicii*, Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României, Editura TIMPUL, IAȘI 2003, s. 15.

29 D. Lloyd, *The Music of Consciousness: Can Musical Form Harmonize Phenomenology and the Brain?*, „Constructivist Foundations” 2013, t. 8, nr 3, s. 324–331.

wielopłaszczyznowość, kwestie doznań estetycznych w wymiarze sztuki ujawniają się w świetle dyskusji dotyczącej różnic w sposobie postrzegania muzyki i poziomu świadomości. Pamiętając o postrzeganiu muzyki, jej doświadczanie przez słuchacza wiąże się z funkcjonowaniem osoby na różnych poziomach świadomości, które można odnosić do świadomości poznawczej w aspekcie przetwarzania informacji i jest dwojakiego rodzaju: *tajemnicą* lub *faktem* (znajduje się w dziedzinie świadomości istnienia faktów)³⁰. Oprócz tego mamy do czynienia z fenomenologiczną świadomością związaną z aktualnie doświadczanym momentem, który może być otwarty lub ukryty³¹. Naszkicowane wybiórczo motywy odnoszą się do zagadnień percepcji w koncepcjach estetycznych na przykład J.-P. Sartre'a, R. Ingardena (1893–1970) czy Z. Lissy (ekspresja muzyczna, przeżycie muzyczne), którą można zaliczyć do kategorii psychologicznych jako aspektu koncepcji doświadczenia muzycznego³².

Zrozumienie percepcji ma wielostronne wyniki w zależności od kontekstu teoretycznego. W kontekście postrzegania muzyki przenoszącej doświadczenie człowieka odnoszące sztukę muzyczną do kategorii psychologicznych, jako część dwóch zachowań związanych z *doświadczaniem estetycznym*, można opisać jako estetyczne doznanie psychologiczne³³ lub doświadczenie muzyczne³⁴. Doświadczenie muzyczne ze swym percepcyjnym charakterem estetycznym pozwala rozpoznawać obecność sztuki muzycznej i poznawać dzieło w stanach mentalnych i wolicjonalnych podmiotu doświadczającego dzieła twórcy (oryginał, pierwowzór) i jego wykonania (źródło doświadczenia estetycznego). Ogólna refleksja nad doświadczaniem dzieła muzycznego jako przedmiotu analizy może zawierać kategorie dwojakiego rodzaju metod: a) *opisowej* – to metoda analizy opisu jakości (np. procesualizm, pragmatyzm, strukturalizm), która ma dać wewnętrzną, tj. endogeniczną interpretację w kierunku analizy i pochodzi od uniwersalnych zasad humanistycznych; lub b) *standaryzowanej* – to

30 E. Husserl, *Idee fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, ks. 2, Warszawa 1974, s. 203–208; por. M. Drwięga, *Ciało człowieka. Studium z antropologii filozoficznej*, Kraków 2005, s. 114.

31 M. Gazzaniga, *The Social Brain*, Basic Books, New York 1985.

32 P. D. Werner, A. J. Swope, F. J. Heide, *The Music Experience Questionnaire: Development and correlates*, „The Journal of Psychology” 2006, t. 140, nr 4, s. 329–345.

33 Z. Lissa, *O wielowarstwowości kultury muzycznej*, Sbornik Prace Filozofické Faculty Brnenské University, Brno 1965, s. 8–9.

34 Tamże, s. 329–345.

metoda empiryczna z pomiarem, która ma dać obiektywną interpretację zjawiska przy uwzględnianiu analiz (pochodzi z reguły nauki)³⁵.

Estetyczne doświadczenia muzyczne – podejście jakościowe

Podejście jakościowe (opisowo-interpretacyjne) jest jednym ze sposobów opisu rzeczywistości doświadczanej przez człowieka. Zastanawiając się nad ustaleniem jego wielowymiarowej natury, która powinna być nieredukowalna, dochodzi się do wniosku, że metody jakościowe mają na celu badanie i pogłębianie analizy znaczeń oraz poszukiwanie sensu i intencji w zapisanych faktach psychologicznych i obserwowanych. Postrzeganie sztuki muzycznej znajduje się w obszarze, w którym zjawiska i mechanizmy związane ze znaczeniem muzycznym, rzeczywistością symboliczną i uznaniem przez byt poprawności procesu tworzenia i odkrywania znaczeń pojawiają się na podstawie indywidualnych (subiektywnych) i/ lub społecznych doświadczeń, które są ściśle związane z kontekstem życia osoby. Odkrywanie świata znaczeń pojawiających się w muzyce, postrzeganych w kontekście autora lub odbiorcy i jego opisu, służy humanistycznemu odkrywaniu wielowymiarowych prawd o człowieku oraz jego doświadczenia (muzycznego).

Estetyczna koncepcja R. Ingardena może stanowić jeden z przykładów podejścia jakościowego do zagadnienia doświadczenia muzycznego, które osadzone jest w perspektywie historycznej. Ingarden mając na myśli dzieło muzyczne, nawiązuje do problematyki percepcji. Odnosi się ona do jakości określonych w dziele estetycznym i do konkretyzacji dzieła, przejawiającego się poprzez akt wykonania oraz powstawania doświadczenia muzycznego podczas odbioru słuchacza. Percepcja ta nazywana jest przez Ingardena *doświadczeniem estetycznym*. Identyfikowana w dziele muzycznym jako dźwięki i składniki niebrzmieniowej natury (czyli idealne jakości), które mogą w procesie integracji tworzyć spójną konstrukcyjnie całość. Poznanie pełnej postaci dzieła muzycznego podczas doświadczenia estetycznego wydaje się u Ingardena raczej niemożliwe, bo jak można ostatecznie poznać jakość „idealną”, kiedy istnieją niezrównane i nieporównywalne granice poznania? Według Ingardena doświadczanie człowieka wiąże się ze sposobem istnienia utworu muzycznego jako świadomości – zamkniętej w ramach tymczasowości i kulturowości³⁶. Poza dźwiękiem utworu

35 M. Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, dz. cyt., s. 53–56.

36 Z. Lissa, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1975, s. 8.

muzycznego znajdują się elementy stanowiące nadbudowę z czysto akustycznego materiału (indywidualnego, niepowtarzalnego). Konstytuują go: a) tymczasowa organizacja; b) ruch (tj. przebieg dźwięków w dostępnej dla nich przestrzeni muzycznej); c) schematy formalne (elementy dźwiękowe: frazy, motywy muzyczne, które są powtarzalne); d) jakość emocjonalna; e) przedstawianie uczuć autorowi lub kontrahentowi; f) przedstawianie motywów; g) wartość walorów estetycznych i walorów wartości estetycznych. Uzupełnia je zawarty obszar komponentów dźwiękowych dzieła muzycznego: wzór melodyczny, rytmika, harmonia, tempo muzyczne, kolory (barwa) i dynamika³⁷. Badając zawartość idei i czystych możliwości, Ingarden rozpatruje dzieło muzyczne jako intencjonalne domniemanie aktów twórczych autora dzieła oraz adekwatnie percepcyjnych odbiorcy słuchającego wykonanie dzieła, powołanego jako jedność bytu istniejąca w wystarczający sposób oraz fundamentalny przedmiot poznania. Idealizm obecny w stanowisku Ingardena wyraża się jako teza o stosunku bytu między światem i jego komponentami a czystą świadomością. Nawiązując w swych rozważaniach do metody transcendentalnej, Ingarden prowadzi swą myśl o doświadczeniu estetycznym w kierunku idealizmu występującego w metafizyce. Dyskusja nad Ingardenowską tezą o jednowarstwowości dzieła muzycznego jest przyczynkiem do ukonstytuowania się terminu *jakość emocjonalna* określającego stany mentalne związane z emocjami (np. wzruszenie, upojenie, podniecenie, zaspokojenie), w jakich może znajdować się podmiot. Zgodnie z tym, co zakłada Ingarden, stany te są osadzone w muzyce „samej”, którą wyznaczają własności „tworów dźwiękowych”, a nie stany słuchacza i kompozytora dzieła. Stanowi to fundament dla powstania i rozwoju myśli aksjologicznej przez rozdzielenie tego, co jest treścią pozamuzyczną od tego, co jest immanentne muzyce – ekspresji, otwierając drogę badaczom do badania ekspresji dzieła muzycznego, czyli istotnego aspektu doświadczenia muzycznego i samej muzyki.

Z kolei estetyczną koncepcję Zofii Lissy można podać jako inny przykład podejścia jakościowego, które ukonstytuowane jest na gruncie myśli polskiej. Podział rozumienia wielowarstwowej struktury kultury muzycznej u Lissy (1975) na dwie podstawowe warstwy: a) treść wyobraźni kompozytorów, organizowanie świadomości słuchaczy (produkcja muzyczna) oraz b) świadomość odbiorców muzyki (konsumpcja muzyczna) – prowadzi do rozważań na temat postrzegania muzyki w procesach związanych z psychologią społeczną i psychologią *Gestalt* (Sloboda, 1985), która przyjmuje zasady grupowania słyszanych dźwięków, dzięki czemu wypowiedź

37 R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. 1, PWN, Warszawa 1987, s. 188.

muzyczna może uchwycić formę przez odbiorcę³⁸. Termin *przeżycie muzyczne* występujące w koncepcji Z. Lissy rozumiane jest jako estetyczne doświadczenie oparte na formie, strukturze muzycznej i procesie. Z. Lissa odwołuje się w nim do odbierania wrażeń dźwiękowych i ich różnicowania; mają być one substytutem przedstawień muzycznych i ujawniać jakości muzyczne będące podbudową dla nadbudowanej reakcji estetycznej. Jego procesualizowanie zbliża ją do koncepcji *czasu muzycznego* Husserla. Tworząc pewną integralność i stanowiąc podstawę nadbudowy emocji estetycznych słuchacza, cztery wymiary obejmują to doświadczenie: 1. *Wrażenie* – na które składają się elementy muzyczne typu: harmonia (poziomy dźwięków), dynamika i kolory (kolory tonalne); 2. *Reprezentacje* – na które składa się kompleksowy pokaz dźwięków, zawierający schematy; 3. *Emocje* – na które składają się intencje skupione wokół obszaru związanego ze słowem struktur dźwiękowych; 4. *Umysłne* – zjawiska muzyczne są wyznaczone przez struktury dźwiękowe kierowane przez intencje odbiorcy.

Zauważając koncepcję tzw. *przeżycia estetycznego* autorstwa Z. Lissy, można znaleźć pewną analogię do zakorzenionej w *psychologii postaci* lat międzywojennych XX wieku koncepcji *przeżycia sferycznego* (Sphärenenerlebnis)³⁹. Nie od dziś wiadomo, że dźwięk wpływa na stan psychiczny słuchacza. Według założeń tej koncepcji osobie o danej wrażliwości i kompetencjach, doświadczającej takiego przeżycia, przypisuje się zdolność bezbłędneho określenia sfery, do jakiej przenosi ją muzyka już po wysłuchaniu kilku dźwięków lub taktów. Sferę tę można dookreślić za pomocą rozpoznawania kategorii charakteryzującej utwór, która tworzy swoistą i spójną całość i można ją nazwać na przykład pastoralną, sakralną itp. Tę spójność dzieła muzycznego ujawnianą w przeżyciu sferycznym można rozumieć jako wielowarstwowe zjawisko, doświadczane w akcie słuchania – w relacji z wieloma różnymi aspektami doświadczenia muzycznego oraz przy udziale innych czynników, jak np. percepcja, wyobraźniowe konceptualizacje twórcy lub słuchacza.

Pomijając kwestie przeżycia sferycznego, wiadomo, iż wartość przypisana do dzieła muzycznego wiąże go z posiadaniem wartości materialnych, tonalnych, składniowych, znaczeniowych. Wówczas jest immanentna. Na dodatek jest subiektywna – transcendentna, relacyjna. Istnieje w interakcji

38 E. Galińska, *Metodologiczne podstawy analizy stylu komunikacji muzycznej*, „Przeгляд Psychologiczny” 2004, t. 47, nr 4, s. 327–344.

39 M. Tomaszewski, *Aspekty dzieła muzycznego i jego kategorie fundamentalne. Rekonstrukcja*, [w:] *Analiza dzieła muzycznego: historia – teoria – praxis*, t. 2, red. A. Granat-Janki, Akademia Muzyczna i Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków, Wrocław 2012, s. 15–25.

twórcy z odbiorcą. W procesie poznawania doświadczenia muzycznego w twórczości kompozytora biorą udział różne poziomy kontekstów: obiektywne i subiektywne oceny i wartości w sensie psychologicznym (równowaga między tym, co intelektualne a tym, co emocjonalne) czy socjologicznym (podobieństwo zrozumienia tego samego przez wielu członków danej społeczności). Sztuka muzyczna odbywa się na różnych poziomach rzeczywistości, która istnieje we wzajemnych relacjach: fizycznej (zjawisko akustyczne), psychicznej (jest powiązana z bytami mentalnymi, ze schematami myślowymi obecnymi w partyturze, stanami emocjonalnymi i afektem), komunikacyjnej (metajęzyk dźwiękowy), behawioralnej (zachowanie słuchaczy i wykonawców). Ujawniany w badaniach jakościowych nad sztuką muzyczną niepokój poznawczy przynosi historycznie istotne pojęcia, dotyczące muzyki – *musica mundana*, *musica humana*, *musica instrumentalis*, *spherical music*, *musica universalis* itd. Okazuje się, że świat jest niemożliwy do poznania do końca, a jego obraz i obraz sztuki staje się przez to bardziej skomplikowany i tajemniczy, trudny do objęcia ludzkim rozumem. To sprawia, że w opisie rzeczywistości nadal należy czegoś poszukiwać.

Nurt badań jakościowych nad sztuką muzyczną uzupełnia refleksja nad estetycznym doświadczaniem z punktu widzenia metodologii badań ilościowych, które są opracowywane na wydziale psychologii (muzyki) równoległe i niezależnie od siebie.

Doświadczenie muzyczne – podejście ilościowe: reakcje na muzykę

Heterogeniczny charakter rzeczywistości, jego złożoność i różnorodność jakościowa, przypisana także zagadnieniom w kontekście relacji człowiek – sztuka muzyczna, może podlegać uzupełniającemu spojrzeniu przez pryzmat metod ilościowych (wyjaśniających fakty), typowych dla technik operacjonalizacji⁴⁰ zjawisk i ich pomiaru. Temat estetycznego doświadczenia muzycznego pojawia się w praktyce społeczno-kulturowej, terapeutycznej, w kontekście psychologicznym oraz muzykoterapii, stając się elementem codziennego życia. W ujęciu ilościowym psychologiczny kontekst kwestii emocjonalnych reakcji na muzykę jest utrwalony w aspekcie indywidualnych profili osobistych odbiorcy, pozostających w interakcji z otoczeniem zewnętrznym. Tworzy go we współczesnej psychologii muzyki narzędzie pomiaru (ilościowego), czyli Kwestionariusz Doświadczenia Muzycznego (KDM) (tłumacz J. Kantor-Martynuska). Kwestionariusz ten

40 Operacjonalizacja zmiennych polega na zdefiniowaniu pojęć poprzez odniesienie ich do konkretnych operacji, w wyniku których uzyskamy wiedzę o zmiennych.

stanowi wersję skróconą (MEQ)⁴¹, czyli dotyczy metodologii ilościowego badania doświadczenia muzycznego. Struktura narzędzia oparta jest na pojęciach, które autorzy skali MEQ opisują jako podskale narzędzia KDM (ang. MEQ): 1. zaangażowanie w życie muzyczne – oznacza aspekt muzycznego przeżywania danej osoby, który stanowi o sytuowaniu w centrum wszystkich działań własnych związanych z zainteresowaniem muzyką; 2. innowacyjne umiejętności muzyczne – określają aspekt doświadczenia muzycznego, który jest przywracany do zdolności do tworzenia motywów muzycznych i zdolności do niezależnego uczestnictwa w występach muzycznych; 3. integracyjna rola muzyki – nazwa podkreśla popularyzację doświadczenia w kategoriach wychowania przez muzykę, która jest dobrze dopasowana do relacji (społecznej) z innymi; 4. reaktywność emocjonalna wobec muzyki (tj. reakcje afektywne) – oznacza sferę emocjonalnej i duchowej reakcji na muzykę; 5. reaktywność behawioralna wobec muzyki – termin ten określa zachowania w odpowiedzi na muzykę (np. reakcje motoryczne, taniec, kołysanie się wraz z muzyką, zawroty głowy i nudności); 6. pozytywny wpływ na psychikę – wskazuje na efekty psychoaktywne (uspokajające, energetyzujące, integrujące).

Modelowe doświadczenie sztuki muzycznej przedstawione z perspektywy psychologicznej⁴² podkreśla wartość doświadczenia subiektywnego, odnosząc je do dziedziny mentalnego doświadczenia różnorodnych treści – dalekiej od idei absolutyzmu (muzyka), ale związanej z praktycznym opisem postrzegania siebie i własnej reakcji na muzykę. Patrząc z perspektywy R. Ingardena, obecne w kwestionariuszu KDM ilościowe ujęcie doświadczenia muzycznego w aspekcie dzieła sztuki (muzycznej) nie jest ani materialne i psychiczne, ani doskonałe, lecz wiąże się z charakterem przedmiotu zorientowanego na wyniki. To znaczy, że pochodzi od czystego obszaru myślenia (jak metafizyka). Człowiek doświadczający muzyki w podejściu R. Ingardena jest przedmiotem myślenia teoretycznego, a jego oceny wartości są wskaźnikami referencji do specyfikacji abstrakcji. Sztuka jest jednak daleka od odzwierciedlania realnego świata – obiektywizowania wartości czysto duchowych i umożliwiania ich przetrwania. Muzyka – nośnik znaczeń i medium stymulujące ludzkie doświadczenia, w badaniu psychologicznym poszukuje podmiotowych relacji ze światem społecznym (z zewnątrz w stosunku do bytu) i relacji podmiotu ze sobą (wewnątrznie w stosunku do siebie). Stanowi zatem odrębną i szczególną przestrzeń,

41 P. D. Werner, A. J. Swope, F. J. Heide, *The Music Experience Questionnaire: Development and correlates*, dz. cyt.

42 Tamże.

pojawiającą się w otoczeniu niejasności i wielu interpretacyjnych możliwości jej postrzegania. Dzięki percepcji i doświadczeniom estetycznym dzieła muzycznego istnieje możliwość wprowadzenia innych wymiarów rzeczywistości i odniesienia do jej pełniejszego kontaktu⁴³. Oprócz funkcji estetycznej muzyka może spełniać inne funkcje w ludzkim doświadczeniu: poznawcze, emocjonalne, terapeutyczne, komunikacyjne, identyfikacyjne, symboliczne i funkcjonalne⁴⁴. Uznanie specyficznego charakteru estetycznego ludzkiego doświadczenia w psychologicznym kontekście zewnętrznych zjawisk społecznych, opartych na dziele sztuki i kreowaniu kultury przez zakończenie go w ludzkim dyskursie na temat całościowego doświadczenia, wydaje się teoretycznie niemożliwe bez muzyki.

Fenomenologiczna praktyka muzykoterapii

*Estetyka pragmatyczna*⁴⁵, która w swojej analizie odwołuje się do doświadczenia estetycznego w postaci sztuki (muzycznej), zawiera własną problematykę rozumienia sztuki jako doświadczenia codziennego życia⁴⁶. W tego rodzaju podejściu ujęcia psychologicznego do estetyki rzeczywistości istnieje kontrowersja, która zakłada istnienie faktu (np. słuchanie), bez udziału atrybutów odbiorcy, działanie modyfikujące przedmiot doznań estetycznych, w tym emocji. Krótkoterminowe i długoterminowe cechy osoby słuchającej muzyki, które pojawiają się w kontekście sytuacyjnym, zawierają pozamuzyczne odniesienia do muzyki, na którą reaguje się emocjonalnie. Muzyka jest subiektywnie postrzegana jako coś, co należy zatrzymać w sobie, co pozwala określić własne doświadczenie w kategoriach krótkoterminowej reakcji psychologicznej na jej wpływ. Elementy myślenia wywodzące się z estetyki psychologicznej, dotyczące badania doznań estetycznych muzyki (przełomu XIX i XX wieku), przenikają do teorii i praktyki terapeutycznej, zaangażowanej w kontakt człowieka z muzyką. Sztuka muzyczna, wykorzystywana w procesie leczniczym od wieków, jest zasadniczym i istotnym komponentem współczesnej muzykoterapii. Dziedzina muzykoterapii bogata w swoiste paradygmaty,

43 K. Green, *The Deweyan Growth Metaphor and the Problem of Sufficiency*, „Educational Theory” 1976, nr 26, s. 355–365.

44 W. Panek, *Wiedza o kulturze*, „Wołomin” 2005, s. 144–156.

45 R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.

46 J. Dewey, *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Ossolineum, Wrocław 1995.

a kształtująca relacje między człowiekiem a muzyką⁴⁷, łączy wielowymiarowość obszarów badania doznań estetycznych i pozwala czerpać ze wszystkich aspektów ludzkiego doświadczenia. Tworząc wątek dla procesu mającego na celu odzyskanie i poprawę samopoczucia, pozwala odkryć na nowo wymiary sztuki w doświadczeniu kształtowanym na przestrzeni wieków i uczestniczyć w określonych rodzajach wrażeń. Fenomenologiczna perspektywa muzykoterapii aktywnie funkcjonuje w zakresie jakościowym (idiograficznym)⁴⁸ i ilościowym (pomiar metody testowej)⁴⁹, w odniesieniu do doświadczenia klinicznego. Szereg technik (np. *Portret Muzyczny*, PM, E. Galińskiej, *Guided Imagery and Music*, GIM/BMGIM, H. Bonny, metoda mobilnej rekreacji muzycznej, MMRM, M. Kieryła) stosuje się podczas sesji muzykoterapii do badania wiedzy uzyskanej dzięki wglądowi lub doświadczeniu w kontakcie między stronami. Będzie to jeden ze sposobów odkrywania aspektów świata, ze świadomością, że fenomenologia muzyki świetnie zna złożoność ludzkiego doświadczenia (np. pojęcia: poczucie zdumienia, wzniosłość, zachwyt, muzyczne sacrum), w którym człowiek, egzystencjalny projekt osadzony w przeszłości, rozwija się w kierunku przyszłości⁵⁰. Podstawa teoretyczna oparta jest na filozofii Merleau-Ponty'ego, próba integracji świata i indywidualnych doświadczeń jest odniesieniem do podjęcia działań terapeutycznych związanych z improwizacją w muzykoterapii i edukacji muzycznej próbka do interpretacji wcielonego doświadczenia w kategoriach pojęcia *Dalcroze Eurhythmics*⁵¹. Myśl Jaques'a-Dalcroze'a opiera się na argumentach, że świat muzyczny i my jesteśmy znani dzięki inteligentnemu rozpoznaniu po zdolnościach własnego ciała i doświadczeniach, które są łącznikiem muzyki i ruchu. W procesie muzykoterapii ukierunkowanej na fenomenologię przyjmuje się domniemanie wskazujące na istotę zmian – wskazywanie ludziom aktywności i działań (np. słuchanie, improwizacja,

47 T. Natanson, *Wstęp do nauki o muzykoterapii*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979.

48 E. Galińska, *Doświadczenia urazowe i ich terapia metodą portretu muzycznego (PM)*, „Psychoterapia” 2003, nr 1 (124), s. 19–40.

49 Taż, *Muzyka jako nośnik cech człowieka – Muzyczny Test Tożsamości (MTT)*, „Przeгляд Psychologiczny” 2008, t. 51, nr 4, s. 423–441; M. Kokowska, *Doświadczenie muzyczne w regulacji nastroju*, „Polskie Forum Psychologiczne” 2017, t. 22, nr 1, s. 90–115.

50 M. Merleau-Ponty, *What is phenomenology?*, [w:] *The Merleau-Ponty reader*, eds. T. Toadvine, L. Lawlor, trans. C. Smith, Northwestern University Press, Evanston, IL 2007, s. 55–68.

51 E. Jaques-Dalcroze, *Method of Eurhythmics. Rhythmic movement*, t. 1, Novello & Co, London 1920.

ruch, gra na instrumentach, dyskusja terapeutyczna), które rozpoznają na wielu poziomach doświadczenia intra- i interpersonalnego: polisensorycznym, komunikacyjnym, semantycznym, syntaktycznym, strukturalnym i pragmatycznym. Sztuka muzyczna w procesie leczniczym może stanowić klucz do wyzwiania zmienionych stanów świadomości, wzbudzania rezonansu emocjonalnego, stymulowania wyobrażeń i osłabiania mechanizmów obronnych słuchacza oraz umożliwi pełniejsze zagłębienie się w wewnętrzny i/lub zewnętrzny świat jego doświadczeń w relacji terapeutycznej. Jeśli przyjmiemy, że muzyka znajduje się na granicy między światem wewnętrznym a zewnętrznym podmiotu, to terapeutyczny potencjał muzyki i jej znaczenie pochodzą od jej istoty, którą potencjalnie jest przesłanka, że łączy te obydwie, swoiste sfery ludzkich doświadczeń.

Pewną część działań o charakterze muzykoterapeutycznym odsyła się do procedur opisu i analizy (np. improwizacja), zapoczątkowanej przez zjawisko fenomenologiczne, tj. odzwierciedlające istotę doświadczenia. Ten rodzaj procedury działa jako jeden z przykładów. Procedura według G. Trondalen obejmuje dziewięć etapów terapii⁵². Są to: 1. kontekst, w którym wyjaśnia się historię życia osoby (osobisty, społeczny, biologiczny i leczenie); 2. otwarte słuchanie – w tym: a) słuchanie improwizacji jako stabilnej, powtarzanej kilkakrotnie całości, pozwalającej na wydobycie doświadczenia mentalnego, emocji i znaczenia; b) słuchanie własnej muzyki płynącej z ciała zapewniło badaczowi aspekt świadomości cielesnej osoby testowej; 3. etap konstrukcyjny, po którym następuje: a) opis profilu graficznego dźwięku oraz odbiór dynamiki i głośności jego doświadczenia; b) analiza strukturalna dźwięku i muzyki w czasie (analogia: model muzyczny analizy strukturalnej, SMMA D. Grocke'a) z graficznym odpowiednikiem (score; poziom strukturalny, kody i związek muzyki); 4. etap semantyczny – zawiera opis struktur muzycznych wykonanych przez komentarze osoby (gesty, mowa, metafory); b) koncentracja na symbolach muzycznych w celu odkrycia znaczenia interakcji muzycznej między osobą w terapii a muzyką-terapeutą może stać się metaforą świata; 5. krok pragmatyczny – poszukiwanie efektów improwizacji muzycznej; 6. otwarte słuchanie – obejmuje słuchanie improwizacji; 7. słuchanie doświadczeń płynących z ciała – muzyka ma zapewnić muzykoterapeucie wgląd w głębszy wymiar improwizacji; 8. macierz fenomenologiczna – syntetyczne podsumowanie poprzednich etapów analizy pod kątem trzech elementów: a) muzyki; b) potencjalnego znaczenia muzyki;

52 G. Trondalen, „*Significant Moments*” in *music therapy with young persons suffering from Anorexia Nervosa*, „*Music Therapy Today*” 2005, t. 6, nr 3, s. 396–429.

c) możliwego wpływu improwizacji na osobę poddaną procesowi muzykoterapii; 9. metadyskusja – jest opisowa i werbalna (na koniec), fenomenologiczne streszczenie procesu terapii.

Sesje muzykoterapii (np. w ujęciu psychodynamicznym), proces symbolizacji i znaczenia treści muzycznych (np. w ujęciu poznawczym) biorą udział w spontanicznym zgłębianiu poczucia doświadczenia psychicznego (w tym: estetycznego), mechanizmów i tematów działania podmiotu. Odnoszą się do życia osoby, w zależności od preferowanego gatunku muzykoterapii, różnorodnych procedur i komunikacji z osobą, która jest na terapii (np. *Muzyczne lustro*, technika *kolażu muzycznego*, *Imaginable Form* w odpowiedzi na muzykę)⁵³. Wszystkim rodzajom terapeutycznego wpływu na ludzi towarzyszy perspektywa *jakościowa* (np. metoda idiograficzna) i *ilościowa* (metoda badawcza oparta na parametrach liczbowych), potwierdzająca korzyści obu form. Współpracuje się z nią na bieżąco z myślą o nowej technologii, aby ulepszyć muzyczne narzędzia terapeutyczne do analizy improwizacji, oparte na metodzie kreatywnej autorstwa P. Nordoffa i C. Robbinsa (Nordoff-Robbins; Music Analysis System)⁵⁴. Metoda Nordoff-Robbins należy do aktywnych form muzykoterapii, której podstawą oddziaływania w relacji terapeutycznej z pacjentem (indywidualnie lub grupowo) jest improwizacja. Muzyczny i kreatywnie spontaniczny charakter sesji terapeutycznych jest nagrywany na taśmę, a następnie opisywany, analizowany i weryfikowany. Opis sesji zawiera aspekt ilościowy i jakościowy, ujmując cały proces terapeutyczny w kategoriach przejrzystej obserwacji umożliwiającej pracę badawczą. Koncepcji i podejść do procesu terapeutycznego w muzykoterapii jest wiele. Korzystając z dobrodziejstw tradycji fenomenologicznej, historyczno-muzykologiczno-estetycznej oraz psychologiczno-terapeutycznej osadzonej w czasie, muzykoterapia odwołuje się do zasobów muzycznego dzieła sztuki i estetycznych doświadczeń ludzi zarówno w kontakcie z jego wieloznacznością, jak i z przejawami dostępnymi słuchaczowi aspektów percepcji i stanów mentalnych.

53 E. Galińska, *Le portrait musical: une méthode d'harmonisation de la structure du moi chez des patients névrotiques*, „La Revue de Musicothérapie (Paris)” 1998, s. 3–21.

54 T. Eerola, P. Toiviainen, *MIDI Toolbox MATLAB. Tools for Music Research*, University of Jyväskylä, Finland 2004, s. 6–8.

Konkluzja

Zanim dzieło sztuki (muzycznej) zostanie przedmiotem poznania w imię poznawczej rzeczywistości, dobrze jest uczynić je przedmiotem doświadczenia w aspekcie estetycznym i doznać jego obecności samej w sobie oraz w dyskursie fenomenologicznym. Umiejętność kształtowania świadomości doświadczenia estetycznego płynącego ze sztuki muzycznej nie determinuje, które wartości w dyskursie na jej temat są ważne: sięganie dalej w kierunku fenomenologii, czystej myśli filozoficznej, estetyki muzyki czy raczej psychologii (muzyki) i muzykoterapii – tworzenie wielu myśli, obserwacji i treści emocjonalnych do specyfiki zagadnień, które należy podjąć. Kontekst doświadczenia estetycznego stanowi wyzwanie przeciwko próbie zrozumienia rozległych perspektyw zawartych w ideach i koncepcjach, które sytuują postrzeganie sztuki muzycznej i dzieła muzycznego w kategoriach doświadczeń opartych na logice filozoficznej lub dowodach empirycznych. Metoda fenomenologiczna odnosi się do bezpośredniego postrzegania, a możliwość doświadczenia empirycznego, inspirująca i tworząca alternatywę dla koncepcji opartych na danych i pomiarze, wpływa na podstawowe kierunki filozoficzne. Dzięki swoim metodom opisywania różnych dziedzin – sztuki, estetyki, ontologii sztuki, nauk społecznych i humanistycznych – metoda fenomenologiczna jest jedną z propozycji badawczych, które są pochodną procesu ludzkiego myślenia na podstawie postawy refleksyjno-kontemplacyjnej. Fenomenologiczne nastawienie badawcze wymaga swoistych sposobów działania i procedur zdobywania naocznego wglądu w fenomen. Perspektywa fenomenologiczna stosowana w połączeniu ze sztuką otwiera przestrzeń do ciągłego poznawania stanów i procesów mentalnych, analizy i opisu tego, w jaki sposób prezentowane jest doświadczenie estetyczne sztuki muzycznej. Niekiedy z zestawienia i przeglądu niektórych perspektyw można dążyć do pewnych uszczegółowień lub uogólnień w opisie perspektyw, które zaczynają się od wewnętrznego doświadczenia, dopowiedzianego przez zakres teorii i hipotez, a jednak odzwierciedlają granice istnienia i sposoby bycia. Wywodząc się od subiektywnego nurtu idealistycznego założonego przez Husserla, fenomenologia wspiera refleksję sformułowaną słowami: „nie ma przedmiotu bez podmiotu” uobecnionego przez estetyczne doświadczenie muzyczne.

Abstrakt

O fenomenologicznym doświadczaniu muzyki

Celem artykułu jest przedstawienie zagadnień związanych z doświadczeniem estetycznym sztuki muzycznej w kontekście wybranych założeń teoretycznych fenomenologii. Kluczowym zadaniem jest pokazanie różnych perspektyw rozumienia natury i sposobu doświadczania muzyki. W opisie podejmowane są zagadnienia: granice wiedzy, fenomenologiczne doświadczenie muzyki, myśl fenomenologiczna (muzykologia, psychologia i antropologia), penetracja od myśli filozoficznej po psychologię (muzyki) i muzykoterapię. Refleksję na temat jakościowo-ilościowego podejścia do doświadczenia sztuki muzycznej uzupełniają rozważania na temat percepcji muzyki i doświadczeń estetycznych.

Słowa kluczowe: doświadczenie estetyczne, fenomenologia, muzyka, muzykoterapia, psychologia

Abstract

About the phenomenological experiencing the music

This paper aims to present issues related to the aesthetic experience of musical art in the context of selected theoretical assumptions of phenomenology. The key task is to show different perspectives of understanding the nature and way of experiencing music. The description deals with the following issues: limits of knowledge, phenomenological experience of music, phenomenological thought (musicology, psychology, and anthropology), penetration from philosophical thought to (music) psychology, and music therapy. Reflections on the qualitative-quantitative approach to the experience of musical art are complemented by considerations of music perception and aesthetic experience.

Keywords: aesthetic experience, phenomenology, music, music therapy, psychology

Bibliografia

- Bator A. P., *Intencjonalność sztuki. Relacje między fenomenologicznym a tomistycznym ujęciem problemu*, red. A. Moczydłowski, Typogry 2004.
- Berkeley G., *Traktat o zasadach ludzkiego poznania, w którym poddano badaniu główne przyczyny błędów i trudności w różnych dziedzinach wiedzy oraz podstawy sceptycyzmu, ateizmu i niewiary*, tłum. J. Salamon, Kraków 2006.
- Conrad W., *Der ästhetische Gegenstand*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft” 1908, t. 3, nr 1.
- Chudziński A., *Koncepcja przedmiotu immanentnego Brentana*, „Kwartalnik filozoficzny” 2000, nr 28.
- Dahlhaus C., *Estetyka muzyki*, tłum. Z. Skowron, Warszawa 2007.

- Dewey J., *Sztuka jako doświadczenie*, przeł. A. Potocki, Ossolineum, Wrocław 1995.
- Drwięga M., *Ciało człowieka. Studium z antropologii filozoficznej*, Kraków 2005.
- Eerola T., Toiviainen P., *MIDI Toolbox MATLAB. Tools for Music Research*, University of Jyväskylä, Finland 2004.
- Gagim I., *Dimensiunea psihologică a muzicii*, Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României, Editura TIMPUL, IAȘI 2003.
- Galińska E., *Doświadczenia urazowe i ich terapia metodą portretu muzycznego (PM)*, „Psychoterapia” 2003, nr 1 (124).
- Galińska E., *Le portrait musical: une méthode d’harmonisation de la structure du moi chez des patients névrotiques*, „La Revue de Musicothérapie (Paris)” 1998.
- Galińska E., *Muzyka jako nośnik cech człowieka – Muzyczny Test Tożsamości (MTT)*, „Przegląd Psychologiczny” 2008, t. 51, nr 4.
- Galińska E., *Metodologiczne podstawy analizy stylu komunikacji muzycznej*, „Przegląd Psychologiczny” 2004, t. 47, nr 4.
- Gazzaniga M., *The Social Brain*, Basic Books, New York 1985.
- Geiger M., *The Significance of Art. A Phenomenological Approach to Aesthetics*, Center for Advanced Research in Phenomenology & University Press of America, Washington, D.C. 1986.
- Gołąb M., *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Green K., *The Deweyan Growth Mataphor and the Problem of Sufficiency*, „Educational Theory” 1976, nr 26.
- Hume E., *Traktat o naturze ludzkiej*, t. 1, tłum. C. Znamierowski, Fundacja Alethea, Warszawa 2005.
- Husserl E., *Medytacje kartezjańskie z dodaniem uwag krytycznych Romana Ingardena*, przeł. A. Wajs, PWN, Warszawa 1982.
- Husserl E., *Idee fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, ks. 2, Warszawa 1974.
- Husserl E., *La idea de la fenomenologia*, trad. L. Marin, ed. F. D. F. España, Madrid 1950.
- Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, t. 1, PWN, Warszawa 1987.
- Ingarden R., *O poznawaniu dzieła literackiego*, PWN, Warszawa 1978.
- Ingarden R., *O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego*, [w:] *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966.
- Jaques-Dalcroze E., *Method of Eurhythmics. Rhythmic movement*, t. 1, Novello & Co, London 1920.
- Judycki S., *Realizm i idealizm: struktura problemu*, „Analiza i egzystencja” 2009, nr 9.
- Kant I., *Krytyka czystego rozumu*, t. 1, tłum. R. Ingarden, PWN, Warszawa 2010.
- Kokowska M., *Doświadczenie muzyczne w regulacji nastroju*, „Polskie Forum Psychologiczne” 2017, t. 22, nr 1.
- Levinas L., *Transcendencja i pojmovalność*, przekł. B. Baran, [w:] *Transcendencje. Teksty filozoficzne*, Kraków 1986.
- Lissa Z., *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1975.
- Lissa Z., *Szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1965.
- Lissa Z., *O wielowarstwowości kultury muzycznej*, Sbornik Prace Filozofické Faculty Brnenské University, Brno 1965.
- Lloyd D., *The Music of Consciousness: Can Musical Form Harmonize Phenomenology and the Brain?*, „Constructivist Foundations” 2013, t. 8, nr 3.

- Merleau-Ponty M., *What is phenomenology?* [w:] *The Merleau-Ponty reader*, eds. T. Toadvine, L. Lawlor, trans. C. Smith, Northwestern University Press, Evanston, IL 2007.
- Mersmann H., *Zur Phänomenologie der Musik*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft” 1925, t. 19, nr 1–4.
- Natanson T., *Wstęp do nauki o muzykoterapii*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979.
- Panek W., *Wiedza o kulturze*, Wołomin 2005.
- Plavša D., *Intentionality in Music*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 1981, t. 12, nr 1.
- Scruton R., *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*, Continuum UK, London 2009.
- Schütz A., *Problem racjonalności w świecie społecznym*, tłum. B. Jabłońska, [w:] *tenże, O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej*, Nomos, Kraków 2008.
- Shusterman R., *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.
- Skowron Z., *Muzyka – jej struktura, przeżycie i przesłanie. W kręgu dociekań muzyczno-estetycznych Zofii Lissy*, [w:] *Z. Lissa. Wybór pism estetycznych*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2008.
- Sloboda J. A., *The Musical Mind. The Cognitive Psychology of Music*, Oxford University Press, Oxford 1985.
- Stumpf C., *Tonpsychologie*, t. 1–2, S. Hirzel, Leipzig 1883–1890.
- Tomaszewski M., *Aspekty dzieła muzycznego i jego kategorie fundamentalne. Rekonstrans*, [w:] *Analiza dzieła muzycznego: historia – teoria – praxis*, t. 2, red. A. Granat-Janki, Akademia Muzyczna i Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków, Wrocław 2012.
- Trondalen G., „Significant Moments” in music therapy with young persons suffering from Anorexia Nervosa, „Music Therapy Today” 2005, t. 6, nr 3.
- Werner P. D., Swope A. J., Heide F. J., *The Music Experience Questionnaire: Development and correlates*, „The Journal of Psychology” 2006, t. 140, nr 4.
- Załoski T., *Sztuka jako ontologiczny eksperyment*, „Estetyka i Krytyka” 2011, nr 21 (2).

