

KRZYSZTOF GUCZALSKI  
UNIwersytet Jagielloński  
ORCID 0000-0002-1419-5748

MARCIN TRZĘSIOK  
AKADEMIA MUZYCZNA IM. KAROLA SZYMANOWSKIEGO W KATOWICACH  
ORCID 0000-0003-3843-0877

---

## ROGER SCRUTON A SPRAWA POLSKA

**ABSTRAKT** W wydawanej przez PWM serii Biblioteka Res Facta Nova w 2024 r. ukazała się *Estetyka muzyki* Rogera Scrutona w przekładzie Zbigniewa Skowrona. Przedmiotem tej recenzji nie jest jednak myśl Scrutona, lecz problemy przekładu. Na przykładzie reprezentatywnych fragmentów książki ukazano cały szereg poważnych przeinaczeń sensu zdań angielskich, a także mankamentów stylistycznych.

**SŁOWA KLUCZOWE** estetyka muzyki, Robert Scruton, problematyka przekładu

**ABSTRACT** *Roger Scruton Misread in Polish.* This review of PWM Edition's publication of Roger Scruton's *The Aesthetics of Music* (Biblioteka Res Facta Nova series, 2024, transl. by Zbigniew Skowron) focuses not on Scruton's concepts but on problems of Polish translation. The meanings of the English original have been misinterpreted in some passages, and there are evident stylistic imperfections.

**KEYWORDS** aesthetics of music, Robert Scruton, translation issues

Wiosną 2024 r. w wydawanej przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne serii Biblioteka Res Facta Nova ukazała się *Estetyka muzyki* Rogera Scrutona w przekładzie Zbigniewa Skowrona<sup>1</sup>. To jedna z najważniejszych książek z tej dziedziny napisanych w ostatnich dekadach, wydana po raz pierwszy w 1997 roku<sup>2</sup>. Scruton był filozofem muzyki najwyższej rangi: jak chyba nikt inny potrafił połączyć rygor angielskiej filozofii analitycznej z analizą muzyczną (uwzględniając ponadto historię i zaplecze ideowe jej metod). Na próżno szukać muzycznej książki filozofa analitycznego, która zawierałaby tak wielką liczbę – aż 256 – przykładów nutowych, omawianych z doskonałą znajomością technik kompozytorskich (przecież większość książek tego nurtu w ogóle obywa się bez muzycznego konkretnego); z drugiej zaś strony – trudno znaleźć inne prace o profilu technicznym, które rezultaty swych dociekań ujmowałyby w ramy tak misternie skonstruowanego systemu pojęciowego. Podwalinami tego systemu są Kant, Wittgenstein i Schiller. Od Kanta zapożycza Scruton koncepcję jaźni transcendentnej oraz uznanie przestrzeni za „wirtualną” formę apercpcji, wraz z wynikającymi stąd konsekwencjami dla estetyki muzycznej; od Wittgensteina – problematykę widzenia/słyszania aspektowego, czyli aktywnej roli racjonalnego podmiotu w upostaciawianiu wrażeń zmysłowych; od Schillera – ideę wychowania estetycznego jako ostatecznego uzasadnienia sensu muzyki.

Przekład ten powinien być nad Wisłą wielkim świętem, zwłaszcza że dostępna już po polsku późniejsza książka Scrutona *Zrozumieć muzykę* (w której m.in. odpowiada on na zarzuty krytyków *Estetyki muzyki* i uzupełnia jej luki argumentacyjne) nie miała szczególnie szczęścia do przekładu<sup>3</sup>. A może należy uznać, że lepszy przekład niedoskonały/średni/słaby niż żaden? That is the question.

Scruton nie jest autorem łatwym. Jego wywód (jak to zwykle bywa w nurcie filozofii analitycznej) trzyma się wprawdzie zdrowego rozsądku, czyli stara się nie tracić kontaktu z konkretem muzycznego doświadczenia, dbając przy tym o językową przejrzystość; z drugiej jednak strony (to też cecha tradycji anglosaskiej) myśl ta meandruje, wprowadza subtelne zastrzeżenia, rozważa sprzeczne argumenty, posiłkuje się oryginalnymi eksperymentami myślowymi, a czasem dzieli włos na czworo. Język operuje tu z precyzją skalpela, dlatego każdy niuans wprowadzony przez „however”, „nevertheless” czy „even though” może mieć rozstrzygające znaczenie. Tłumacz staje przed poprzeczką zawieszoną wysoko: wystarczy chwila nieuwagi, a myśl Scrutona wyda się w przekładzie mętna.

1 Roger Scruton, *Estetyka muzyki*, przekł. Zbigniew Skowron, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2024 (= Biblioteka Res Facta Nova 4), ss. 651. ISBN 9788322451359.

2 Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford–New York 1997.

3 Roger Scruton, *Zrozumieć muzykę*, przekł. Katarzyna Marczak, Kraków 2021. Mimo usterek (głównie terminologicznych i stylistycznych), można tę książkę czytać z pożytkiem.

Chcielibyśmy móc ogłosić, że polski przekład *Estetyki muzyki* pozwala bezpiecznie zanurkować w głębinę myśli Scrutona i zająć się dalej rozważaniem jego poglądów. Okoliczności wymagają jednak czegoś zgoła innego. Po pierwsze, książka Scrutona jest już pozycją klasyczną, a jej wersja oryginalna doczekała się licznych komentarzy<sup>4</sup>. Po drugie, i najważniejsze, czytelnikowi polskiemu, naszym zdaniem, należy się przede wszystkim informacja o problemach tego tłumaczenia.

Książka (wraz ze wstępem tłumacza, spisami i indeksami) liczy 652 strony. Aby zilustrować owe problemy, w niniejszej recenzji weźmiemy pod uwagę – traktowane jako reprezentatywne – przedmowę (s. 31–33), rozdział pierwszy, zatytułowany „Dźwięk” (s. 34–55)<sup>5</sup> oraz fragmenty rozdziału szóstego, „Ekspresja” (s. 202), i siódmego, „Język” (s. 232–236). Takie ograniczenie jest zamierzone. Gdybyśmy bowiem wskazali np. na piętnaście błędów przekładu rozproszonych w całej książce i byłyby to jedyne błędy (a więc jeden przypadałby średnio na czterdzieści stron), oznaczałoby to, że mamy do czynienia ze świetnym przekładem. Błędy są nieuniknione i zdarzają się zawsze. Miarą jakości przekładu nie jest ich całkowity brak, ale częstość występowania oraz ciężar gatunkowy – najwyższy przysługuje tym błędom, które całkowicie zniekształcają sens przekładanego tekstu. Biorąc pod lupę wybrane strony wykazujemy zagęszczenie tych usterek. Okazuje się, że na którąkolwiek stronę przekładu by zajrzeć, rzuca się w oczy jakiś błąd, często dość poważny. Przykładowo na s. 202 wskazujemy na cztery błędy. Na kolejnych stronach 232–236, odpowiednio: s. 232 – jeden błąd, s. 233 – dwa, s. 234 – trzy, s. 235 – dwa, s. 236 – jeden. Przy czym uwzględnione zostały tylko błędy najpoważniejsze. Defekty mniejszego kalibru pominęliśmy. Jak można sobie łatwo uświadomić, wyczerpująca analiza wszystkich błędów musiałaby mieć objętość niewiele tylko mniejszą od samego przekładu.

#### Z ROZDZIAŁU „DŹWIĘK”. PRZEINACZENIA SENSU: PRZYPADKI PROSTE

Zasadniczym problemem tego przekładu są przeinaczenia sensu zdań angielskich. Aby przedstawić tę kwestię w sposób możliwie obiektywny, będziemy dalej cytować przekład i zestawiać go z oryginałem. Zaczynamy od przekładu, żeby uprzednia znajomość tekstu angielskiego nie wpływała na rozumienie tłumaczenia. Podając

4 Zob. np.: Lydia Goehr, „*The Aesthetics of Music*, by Roger Scruton [...]”, *Journal of the American Musicological Society* 52 (1999) nr 2, s. 398–409; Zbigniew Granat, „*The Aesthetic of Music*. By Roger Scruton [...]”, *Notes* 56 (1999) nr 2, s. 363–366; James Buhler, „Review of Roger Scruton, *The Aesthetics of Music* [...]”, *Music Theory Online* 5 (1999) nr 3, <https://www.mtosmt.org/issues/mto.99.5.3/mto.99.5.3.buhler.html>, dostęp 24 VII 2024; Goetz Richter, „The Question of Music: Reflections on Roger Scruton’s *The Aesthetics of Music*”, *Literature & Aesthetics* 10 (2000), s. 149–164.

5 W rozdziale tym Scruton zastanawia się nad różnicą między dźwiękami muzycznymi a niemuzycznymi, dochodząc do wniosku, że jedynie te pierwsze (nazywane dalej „tonami”) podlegają organizacji wynikającej z oddziaływania pola sił muzycznych: pole to, odnosząc dźwięki do siebie nawzajem, nadaje im określoną funkcję. Autor podejmuje też ogólną refleksję nad ontologią dźwięków oraz podmiotowymi uwarunkowaniami ich percepcji. W tym celu przeprowadza cały szereg porównań dźwięków i kolorów.

alternatywne przekłady, nie sugerujemy bynajmniej, że są to rozwiązania najlepsze z możliwych. W końcu to nie my jesteśmy tłumaczami. Chodzi jedynie o oddanie poprawnego sensu zdań angielskich, aby jasne było, dlaczego opublikowany przekład jest w danych fragmentach wadliwy.

Oto pierwsza garść przykładów. W niektórych przypadkach (trzy pierwsze) błędność przekładu manifestuje się tym, że proponowane zdania są po prostu niezrozumiałe lub bezsensowne. Jeszcze bardziej zdradliwe są te przypadki (dwa ostatnie), gdzie zdanie po polsku ma sens, ale okazuje się, że inny – czasem wręcz odwrotny – niż w tekście angielskim.

W przekładzie Skowrona: „Ja zaś zachowuję terminy «własność» (*property*) i «jakość» (*quality*) i stosuję je swobodnie, by denotować to, co koresponduje z tymi określeniami z *przymiotnikiem* (*to an adjective*) na poziomie ontologicznym” (s. 35, przyp. 1). U Scrutona: „I retain the terms ‘property’ and ‘quality’, and use them loosely to denotate that which corresponds, at the ontological level, to an adjective” (s. 2)<sup>6</sup>. Sens: „...by denotować to, co na poziomie ontologicznym odpowiada przymiotnikowi”. U Skowrona: „Czy – na przykład – tęcza jest obiektem fizycznym? Widać ją z pewnością w jakimś obszarze przestrzeni, a z pewnego punktu widzenia – w przestrzeni” (s. 37). U Scrutona: „Is a rainbow, for example, physical object? It is visible, certainly, in a region of space, and from a certain point of view in space” (s. 3). Sens drugiego zdania: „Widać ją, owszem, w jakimś obszarze przestrzeni oraz z pewnego punktu widzenia [usytuowanego] w przestrzeni”. U Skowrona: „Dźwięki nie oddzielają się od ucha, tak jak widzialne przedmioty oddzielają się od oka” (s. 49). U Scrutona: „Sounds do not cut each other off from the ear, as visible objects cut each other off from the eye” (s. 13). Sens (nieco uproszczony): „W przeciwieństwie do oka, które widzi odrębne przedmioty, ucho nie słyszy odrębnych dźwięków”.

I druga grupa przypadków – tych, których forma polska nie budzi w lekturze wątpliwości, ale mija się z sensem oryginału. U Skowrona: „Co zatem odróżnia dźwięk od muzyki?” (s. 53). U Scrutona: „So what distinguishes the sound of music?” (s. 16). Sens: „Co zatem jest cechą dystynktywną dźwięków muzycznych? / Co zatem wyróżnia dźwięki muzyczne?”. U Skowrona: „Można jeszcze bardziej, jak będę twierdził, rozwinąć analogię do języka” (s. 55). U Scrutona: „It is possible, I shall argue, to make too much of the analogy with language” (s. 18). Przekład dosłowny: „Jak wykażę dalej, analogia do języka może być poprowadzona zbyt daleko” (co można by też sparafrazować w sposób następujący: „Trzeba jednak mieć się na baczności, jak bowiem wykażę dalej, w przeprowadzaniu owej analogii do języka nie należy posuwać się za daleko”).

6 Podajemy paginację wg wydania pierwotnego (zob. przyp. 2).

## Z ROZDZIAŁU „DŹWIĘK”. PRZEINACZENIA SENSU: PRZYPADKI ZŁOŻONE

Problemy potęgują się, kiedy błędnie przełożone zostały sąsiadujące ze sobą zdania, a nawet ciągi zdań. Czytelnikowi umyka wtedy sens całego wywodu.

Weźmy na początek zbitkę dwuzdaniową. U Skowrona:

Nie powinniśmy już jednak *identyfikować* dźwięku z falą dźwiękową ściślej, niż identyfikujemy czerwień przedmiotu ze światłem, które się od niego odbija. Nie ma lepszego argumentu za eliminowaniem zjawiskowej rzeczywistości dźwięku na rzecz pierwszorzędnych jakości fal dźwiękowych niż argument za eliminowaniem zjawiskowej rzeczywistości kolorów i tęcz (s. 40–41).

U Scrutona:

But we should no more *identify* the sound with the sound wave than we identify the redness of an object with the light that comes from it. There is no better case for eliminating the phenomenal reality of sound in favour of the primary qualities of sound waves than there is for eliminating the phenomenal reality of colours and rainbows (s. 6).

Sens: „Skoro nie ma powodu, by utożsamiać czerwień przedmiotu ze światłem, które od niego pochodzi, to nie ma też żadnego powodu, aby *utożsamiać* dźwięk z falą dźwiękową. Eliminacja fenomenalnej rzeczywistości dźwięku na rzecz pierwotnych jakości fal dźwiękowych jest równie nieprzekonująca, co eliminacja fenomenalnej rzeczywistości kolorów i tęcz”. Jeżeli struktura logiczna tych zdań w angielskim oryginale może budzić jakiś cień wątpliwości co do ich jednoznacznego sensu, to rozwiewa je lektura dwóch wcześniejszych akapitów, gdzie Scruton jasno sprzeciwia się identyfikacji kolorów z własnościami fal świetlnych.

Kolejny przypadek jest bardziej złożony (przy czym problem leży zwłaszcza w przekładzie trzeciego i czwartego zdania). U Skowrona:

Wiadomo, że czerwone rzeczy mają *de facto* coś wspólnego, to znaczy emitują bądź załamują światło w pewnym zakresie długości fal. Nie jest to jednak strukturalna właściwość samych przedmiotów. Czerwień czerwonego światła jest czymś, co ma ono tylko dzięki swemu występowaniu. Czerwone światło określane jako światło o pewnym zakresie długości fal może przestać być czerwone, a jednak będzie istotowo tym, czym jest (s. 40).

U Scrutona:

It is now known, that red things do, in fact, have something in common, namely that they emit or refract light in a certain range of wavelengths. But this is precisely not a structural feature of the objects themselves. And the redness of the red light is again something that it possesses only by virtue of its appearance. Red light, defined as light of a certain range of wavelengths, might cease to appear red, and yet still be essentially what it is (s. 6).

Kluczem do tego wywodu jest odróżnienie własności obiektywnych (czerwień jako częstotliwość fali elektromagnetycznej) i subiektywnych (czerwień jako zjawie-

sko w oku patrzącego): kiedy nikt nie patrzy, nie ma czerwieni, są tylko fizyczne fale elektromagnetyczne. Żeby ten sens uchwycić, należało zachować techniczny sens kantowskiego pojęcia „appearance” („zjawisko”) – zastąpienie go (w trzecim zdaniu) „występowaniem” sprawia, że zdanie staje się niezrozumiałe. Co gorsza, w zdaniu czwartym tłumacz w ogóle ten termin pominał, po raz kolejny zafałszowując sens myśli angielskiego filozofa, bo zwrot „might cease to appear red” oddał jako „może przestać być czerwone”. Cierpi na tym logika myśli Scrutona, której językową podwaliną jest zastosowanie słów o tym samym rdzeniu („appearance” i „appear”). Na marginesie dodajmy, że fraza „But this is precisely not...” brzmi w oryginale znacznie bardziej dobitnie – tekst polski oddaje ją poprawnie, ale bez zniuansowania.

Sens tego fragmentu jest następujący: „Wiemy już dziś, że rzeczy czerwone, owszem, mają ze sobą coś wspólnego, mianowicie emitują one lub załamują światło w określonym zakresie długości fali. Lecz, ściśle rzecz biorąc, akurat właśnie to nie jest strukturalną cechą samych przedmiotów. A czerwień, powtórzmy, jest cechą, którą światło czerwone ma jedynie jako zjawisko. Światło czerwone, zdefiniowane jako światło w określonym zakresie długości fali, może przestać jawić się jako czerwone, a jednak istotowo pozostawać tym, czym jest”.

Na koniec tego przeglądu przeinaczeń zacytujmy fragment najbardziej złożony. Unaoczni on skalę i częstość błędów, na które może napotkać czytelnik polskiego przekładu.

U Skowrona:

Weźmy – dla przykładu – słowa. Identyfikujemy je albo jako typy (*types*), albo jako egzemplarze (*tokens*), by użyć słynnego (choć niejasnego) rozróżnienia Charlesa S. Peirce’a. Słowo „człowiek” występuje w niniejszym zdaniu jako egzemplarz i jako typ. Jeśli zaś zdanie to wymawiamy na głos, stanowi ono przykład egzemplarycznej wypowiedzi (*token utterance*) o „człowieku”. Powstaje indywidualny dźwięk, którego rozpoznanie okazuje się konieczne, jeśli mamy zrozumieć typ mówiony. Czy ta egzemplaryczna wypowiedź nie jest *indywidualna*? Ma ona właściwości, które dzieli z innymi indywidualnymi dźwiękami: jest głośna, wydłużona i ostro zakończona. Różni się jednak od swych właściwości, tak jak egzemplarz samochodu Ford Cortina różni się od właściwych mu cech, przynajmniej zaś niektóre z nich określają typ, którego jest przykładem (s. 42–43).

U Scrutona:

Consider words, for example. These are identified in two ways – as types and as tokens, to use C.S. Peirce’s famous (though obscure) distinction. The word ‘man’ is both present in this sentence, as a token, and exemplified as a type. And if the sentence is spoken aloud, we have an instance of the token utterance of ‘man’: the individual sound, recognition of which as the ‘same again’ is necessary if we are to understand the spoken type. Is not this token utterance an *individual*? It has properties which it shares with other sound individuals: it is loud, long-drawn-out, and finished abruptly. But it is distinct from its properties, just as the token Ford Cortina car is distinct from the properties which inhere in it, at least some of which define the type of which it is an instance. (s. 7–8).

Co ma na myśli Scruton, gdy pisze (w przekładzie Skowrona): „Słowo «człowiek» występuje w niniejszym zdaniu jako egzemplarz i jako typ?”. Egzemplarz to zapisane w tym zdaniu słowo „man”, a zarazem jedna z egzemplifikacji zapisu tego słowa (ogół takich konkretnych inskrypcji tworzy abstrakcyjny typ). Dalej Scruton rozważa sytuację, w której wypowiadamy to zapisane zdanie na głos: słowo „man” staje się wówczas jednym z wypowiedzianych (konkretnie) egzemplarzy (abstrakcyjnego) typu mówionego, czyli nabiera określonych cech brzmieniowych, opisanych przez Scrutona przymiotnikami: „głośny, wydłużony, ostro zakończony”. Aby ten wywód zrozumieć, trzeba zauważyć, że Scruton wybiera słowo „man” nie ze względu na jego treść, lecz po to, by na jego przykładzie ukazać czysto formalne rozróżnienie między typem a egzemplarzem (mógłby więc w tym celu wybrać jakiegokolwiek inne słowo). Tymczasem z przekładu Skowrona wynika, jakoby Scrutonowi nie chodziło o brzmienie, lecz o treść wypowiedzi (mimo że w wersji polskiej zachowany został cudzysłów sugerujący coś innego: „o «człowieku»”).

Błąd ten niesie za sobą fatalne konsekwencje: wypowiedziane słowo „człowiek” nie jest przecież „głośne, wydłużone, ostro zakończone”. Aby uniknąć tego rodzaju nieporozumienia, słowo „man” należało zachować w formie oryginalnej; ewentualnie znaleźć jego brzmieniowy ekwiwalent polski (np. „pan”) i odpowiednio skorygować opis jego postaci wymówionej. W kolejnym zdaniu (o „[właściwościach], które [wymówione słowo «man»] dzieli z innymi indywidualnymi dźwiękami”) do omówionego już błędu dołącza kolejny: otóż widać tu wyraźnie, jak istotne jest zachowanie rzeczownikowej formy „indywiduów dźwiękowych” („sound individuals”) – Scrutonowi nie chodzi przecież o dowolne „indywidualne dźwięki”, ale o inne „egzemplaryczne wypowiedzenia” słowa „man” (na marginesie: „wypowiedzenie”, mimo że dwuznaczne, jest semantycznie bliższe pojęciu „token utterance” niż także dwuznaczna, ale bardziej myląca „wypowiedź”, która ponownie sugeruje aspekt raczej semantyczny, niż fonetyczny). Dorzucmy jeszcze, że w przekładzie fragmentu „the individual sound, recognition of which as the «same again» is necessary if we are to understand the spoken type” tłumacz zgubił kluczową frazę „as the «same again»”, która precyzuje sposób rozpoznania dźwięku (poprzez identyfikację relacji typ-egzemplarz).

Oto próba oddania sensu tego trudnego fragmentu: „Słowo «pan» występuje w niniejszym zdaniu w obu tych funkcjach: jest obecne jako egzemplarz, a zarazem stanowi egzemplifikację typu. Kiedy zaś zdanie to wypowiemy na głos, będziemy wówczas dysponować jednym z wypowiedzianych egzemplarzy słowa «pan»: indywidualnym dźwiękiem, którego rozpoznanie jako «znów tego samego» jest warunkiem koniecznym rozumienia typu mówionego. Czy to egzemplaryczne wypowiedzenie nie jest *indywiduum*? Dzieli ono własności z innymi indywiduami dźwiękowymi: jest głośne, krótkie i nosowo zakończone. Różni się jednak od swych własności, podobnie jak egzemplarz samochodu Ford Cortina różni się od własności inherentnie

w nim zawartych, wśród których są także własności definiujące typ, którego ten egzemplarz jest przykładem”.

#### Z ROZDZIAŁU „DŹWIĘK”. SPÓJNIKI

Notorycznym mankamentem przekładu jest niefrasobliwe traktowanie spójników, które wiążą wywód w całość, odnosząc do siebie kolejne jego partie. Przykładów jest bez liku. Przytoczmy tylko kilka. Zaraz po cytowanym już wcześniej zdaniu (o analogii muzyki i języka, w której przeprowadzeniu – inaczej niż by to wynikało z przekładu – nie należy posuwać się zbyt daleko) pada następne. U Skowrona: „Jest to użyteczna analogia, która poprowadzi nas dalej” (s. 55), u Scrutona: „But it is a useful analogy, and launches us on the path” (s. 18). Sens: „Ale jest to przydatna analogia, bo stanowi ona dogodny punkt wyjścia”. Spójnik „but” w przekładzie został pominięty, co poniekąd zrozumiałe, gdyż faktycznie nie miał tu większego sensu, skoro nie było już potrzeby wprowadzenia opozycji wobec błędnie przetłumaczonego zdania wcześniejszego. Zdarzają się też błędy odwrotne, polegające na dodaniu spójnika, którego nie ma w oryginale. U Skowrona:

Chociaż Schopenhauer pisał błyskotliwie o „metafizyce muzyki”, to nowocześni filozofowie weszli na ten teren niezbyt przekonani, że rzuci ona światło na cokolwiek poza sobą, nawet więc teorie Schopenhauera zależą bardziej od jego całościowego systemu niż od szczegółowego studium sztuki muzycznej (s. 31).

U Scrutona:

Although Schopenhauer wrote brilliantly of the „metaphysics of music”, modern philosophers have ventured into this terrain, as a rule, with little confidence that it will cast light on anything outside itself, and even Schopenhauer’s theories depend more on his global system than on a detailed study of the musician’s art (s. vii).

U Scrutona (w ostatnim członie tego zdania) nie ma żadnego „więc” i tym samym żadnego sugerowanego przez ten spójnik wynikania.

Dorzućmy jeszcze dwa przykłady. U Skowrona:

W tym sensie kolory są zależne od rzeczy, które je mają, nawet jeśli jedna z tych rzeczy – światło – jest osobliwego rodzaju. Dźwięki nie są jakościami drugorzędnymi z tej racji, że nie są w ogóle jakościami (s. 35).

U Scrutona:

In this sense, colours are dependent on the things which possess them, even if one of those things – light – is a thing of a very peculiar kind. Sounds, however, are not secondary qualities, for the reason that they are not qualities at all (s. 2).



Drugie zdanie (otwierające nowy akapit), zawiera spójnik „however”, który sygnalizuje różnicę między ontologią kolorów i dźwięków. Powinno więc brzmieć np. tak: „Natomiast dźwięki nie są jakościami wtórnymi, bo w ogóle nie są one jakościami”.

I przykład ostatni. U Skowrona:

Osoba głucha może rozpoznać dźwięki mowy, odczuwając drgania, które ją wywołują; byłoby to rodzajem dotykowego czytania z ruchu warg. *Dźwięki* (dźwięki rzeczy) są w tym doświadczeniu nieobecne (s. 34).

U Scrutona:

A deaf person could recognize sounds by sensing the vibrations that produce them: this would be a kind of tactile lip-reading. But *sounds* (the sounds of things) would nevertheless be absent from his experience (s. 1).

Pominięcie „but” i „nevertheless” niweczy dynamikę tego rozumowania, która ma postać następującą: „Osoba głucha mogłaby rozpoznawać dźwięki, odczuwając drgania, które je wywołują; byłoby to coś w rodzaju dotykowego czytania z ruchu warg. Ale *dźwięki* (dźwięki rzeczy) byłyby jednak w tym doświadczeniu nieobecne”<sup>7</sup>.

#### Z ROZDZIAŁU „DŹWIĘK”. STYL

Wspomnijmy na koniec o różnego rodzaju usterkach stylistycznych, związanych często z szykiem wyrazów (dotyczy to zwłaszcza pozycji przydawki definiującej, np. „naturalny rodzaj” zamiast „rodzaj naturalny”, s. 40) czy też z niejasnością zdań, których treść ideowa została przez tłumacza być może uchwycona prawidłowo, jednak forma językowa treści tej w pełni nie oddaje. U Skowrona: „Dźwięki nie przynależą do przedmiotów tak jak kolory: przedmioty wydają (emitują) dźwięki” (s. 35). U Scrutona: „Objects do not have sounds in the way they have colours: they emit sounds” (s. 2). Wersję polską łatwo zrozumieć opacznie i pomyśleć, że Scruton twierdzi tu, że dźwięki w ogóle nie przynależą do kategorii przedmiotów. Tymczasem sens (nieco uproszczony) jest taki: „Przedmioty mają kolory, ale nie mają dźwięków: przedmioty emitują dźwięki”. U Skowrona: „Jak wiemy, dźwięki wywoływane są również przez fale” (s. 40). U Scrutona: „As we know, sounds are also produced by waves” (s. 6). Sens: „Jak wiemy, także dźwięki wytwarzane są przez fale”.

7 W oryginale pojawiają się „dźwięki”, nie zaś „dźwięki mowy”. Tłumacz zapewne wyprowadził tę „mowę” z czytania z ruchu warg. Ale w rozumowaniu tym chodzi raczej o analogię ogólną: tak jak czytanie z ruchu warg jest wzrokowym czytaniem dźwięków, tak też rozpoznawanie dźwięków (jakichkolwiek – stąd u Scrutona „dźwięki rzeczy”) na podstawie drgań byłoby dotykowym czytaniem dźwięków. Innymi słowy, tak jak dźwięki mowy można czytać wzrokowo, tak też niektóre inne dźwięki można czytać dotykowo.

## Z ROZDZIAŁU „DŹWIĘK”. KALKI JĘZYKOWE

Tego typu usterki zdarzają się często, ograniczymy się tu jednak do dwóch przykładów. U Skowrona: „Tekst ten zapoczątkowałem jako cykl wykładów...” (s. 33). U Scrutona: „The text began life as a course of lectures...” (s. ix). Powinno być np. tak: „Zacznem tego tekstu był cykl wykładów...”. U Skowrona: „Warto jednak uwzględnić wyrównujące argumenty” (s. 39). U Scrutona: „It is worth bearing the following countervailing arguments in mind” (s. 5). Sens: „Warto jednak wziąć pod uwagę równie silne kontrargumenty”. Dalsze wyraziste przykłady kalek językowych zostaną przytoczone w kolejnych podrozdziałach.

## Z ROZDZIAŁU „EKSPRESJA”

W rozdz. 6, pt. „Ekspresja”, czytamy: „Teoria ta natrafia jednak na pewien problem. Jeśli bowiem nie reagujemy...” (s. 202). Mimo wprowadzenia drugiego zdania słowami „Jeśli bowiem”, dalszy jego ciąg nie wiąże się w żaden logiczny sposób z pierwszym zdaniem. Konsultacja angielskiego tekstu natychmiast wyjaśnia nam, dlaczego: „Again the theory has a point” (s. 145). To idiomatyczne angielskie wyrażenie oznacza, że w teorii tkwi ziarno prawdy, coś słusznego, że przemawia za nią jakiś argument czy przesłanka. A więc sens tego zdania jest wręcz odwrotny niż w opublikowanym przekładzie.

W dalszej części tego samego akapitu pojawiają się niezamierzone akcenty humorystyczne: „Pełna sympatii odpowiedź na żalobę nie jest bowiem odczuwaniem żaloby: sympatia ma własną logikę i nie naśladuje swego przedmiotu. Czy mogę odpowiedzieć sympatycznie na żalobę w *Maurerische Trauermusik* [tu po angielsku jest *Masonic Funeral Music*; nie byłoby więc niczym zdrożnym, gdyby także polski czytelnik mógł napotkać w przekładzie polski tytuł: *Masońska muzyka żalobna*], jeśli nie przypisuję żaloby muzyce?”. Jak widać angielskie określenia „sympathy” i „sympathetic” są tłumaczone jako „sympatia” i „sympatyczny”. To mniej więcej taka kalka językowa, jakby „eventually” („ostatecznie”) tłumaczyć jako „ewentualnie”, a „actually” („faktycznie”) – jako „aktualnie”. W rzeczywistości „sympathy” znaczy „współczucie”, „zrozumienie”, ewentualnie „współodczuwanie”, „solidarność”.

W kolejnym akapicie na tej samej stronie znajdujemy zdanie: „Przeciwnie – nic poza ekspresją nie świadczy o estetycznym charakterze dzieła sztuki”. Nie trzeba być formalistą, aby uznać takie stwierdzenie za fałszywe. Nawet jeśli uznajemy ekspresję za centralną charakterystykę estetyczną dzieła, to z pewnością nie za jedyną. I Scruton bynajmniej niczego takiego nie stwierdza, a pisze jedynie: „Expression, by contrast, belongs to the aesthetic character of a work of art if anything does” (s. 145). Czyli: „Ekspresja, w przeciwieństwie do nich [tzn. do indywidualnych, subiektywnych skojarzeń, o których mowa w zdaniu poprzednim], należy do estetycznej charakterystyki dzieła sztuki, jeśli cokolwiek do niej należy”. Stąd naturalnie nie wynika, że ekspresja

jest jedynym elementem charakterystyki estetycznej, chodzi tylko o to, że indywidualne skojarzenia takim elementem nie są.

W kolejnych zdaniach tego akapitu znowu zafalszowany zostaje związek logiczny pomiędzy zdaniem. Powodem tego mankamentu jest opuszczenie pewnego fragmentu, a następnie arbitralna zamiana „ale” („but”) na „jednak”. Najpierw przekład opuszcza angielską frazę „And this is borne out by an interesting distinction” (s. 145) – to znaczy: „A potwierdza to ciekawe rozróżnienie”. Dalej przekład brzmi następująco:

Jego [dzieła] ekspresję można ocenić [w oryginale jest „appreciate”, więc lepiej: docenić, dostrzec, zrozumieć], tylko odbierając je i słysząc emocję w nim samym. Wystarczy odwrócić od niego uwagę i doświadczenie to znika. Można też jednak ocenić [lepiej: jw.] skojarzenia wywołane przez dzieło sztuki długo potem, kiedy nasz umysł przestał się na nim skupiać. Są one „uruchomione” przez doświadczenie estetyczne, lecz utrzymują się poza nim (s. 202).

Przekład ten można by niemal zachować, zmieniając wszak kluczowy początek przedostatniego zdania na „Ale (albo: Natomiast) ze skojarzeń wywołanych przez dzieło sztuki można zdawać sobie sprawę długo potem...” (ang. „But you can appreciate the associations of a work of art long after...” s. 146). W ten sposób wydobyte zostaje owo rozróżnienie zaanonsowane w pominiętym fragmencie. Najwyraźniej tłumacz tego rozróżnienia nie dostrzegł („Można też jednak” sugeruje wszak drugą, równoległą możliwość, a nie przeciwstawienie). Wyjaśnia to zarazem, dlaczego pominał fragment zapowiadający wprowadzenie takiego rozróżnienia.

#### Z ROZDZIAŁU „JĘZYK”

Przechodzimy do rozdz. 7, pt. „Język”. W pierwszym akapicie znajdujemy następujące sformułowanie:

To bogate intelektualne wyposażenie analogii muzyki do języka zasługuje na zbadanie: jeśli jest dobre, powinniśmy za nim podążyć; jeśli jest złe, powinniśmy poznać, dlaczego tak się dzieje (s. 232).

Konia z rzędem temu, kto zrozumie, co oznacza w tym kontekście „bogate intelektualne wyposażenie analogii” i w jakim sensie mogłoby być ono złe. „Bogate intelektualne wyposażenie” może odnosić się chyba jedynie do człowieka (a od niedawna być może także do sztucznej inteligencji) i wtedy jest atrybutem w zasadzie jednoznacznie pozytywnym. Końcówka zdania („dlaczego tak się dzieje”) też wydaje się niefortunna: w tym akurat kontekście nie wiadomo, co takiego się dzieje. A jeśli już, w jakimś innym kontekście, fraza „dlaczego tak się dzieje” byłaby adekwatna, to oczywiście bardziej naturalnie brzmiałoby: „dowiedzieć się, dlaczego tak się dzieje” (użyty tutaj angielski czasownik „to know” znaczy zarówno „znać” jak i „wiedzieć” – oraz niektóre słowa od nich pochodne, takie jak „poznać”, „dowiedzieć się”

– i w zależności od kontekstu powinniśmy używać jednego albo drugiego terminu). Na szczęście tekst angielski jest jasny i jednoznaczny: „This vast intellectual investment in the analogy between music and language deserves an examination: if it is a good investment, then we should follow it; if it is a bad one, then we should know the reason why” (s. 171). Co można przetłumaczyć jako: „To szerokie intelektualne zaangażowanie [różnych autorów, opisane w poprzednich zdaniach] w analogię pomiędzy muzyką a językiem zasługuje na zbadanie: jeśli jest zasadne, powinniśmy za nim podążyć; a jeśli niezasadne, powinniśmy poznać powody, dlaczego”.

Na s. 233 (drugi akapit) czytamy: „Porównanie to rzuca światło na problemy inspirujące nasze rozważania we wcześniejszych rozdziałach”. Poza trochę może problematycznym użyciem słowa „inspirujące” w tym kontekście (pewnie zrzęcniej byłoby „motywujące” albo „leżące u podstaw naszych rozważań”) zdanie wygląda na poprawne. Ale niestety przeinacza (i upraszcza) sens angielskiego oryginału: „Interesting though the comparison might be, however, it casts little light on the problems that have motivated the argument of earlier chapters” (s. 172), którego sens jest zatem następujący: „Jakkolwiek interesujące może być to porównanie, rzuca ono jednak niewiele światła na problemy, które były motywacją dla rozważań przedstawionych we wcześniejszych rozdziałach”. Problem tkwi w dość elementarnej różnicy pomiędzy „a little” i „little”, która jest zwykle wyjaśniana uczącym się angielskiego mniej więcej na poziomie A2. Pierwszy termin oznacza „trochę” (sens pozytywny: coś, więcej niż nic), drugi zaś – „mało, niewiele”. Jest to sens negatywny i może być wręcz eufemizmem dla „nic”. Sens przekładu jest więc niemal odwrotny niż angielskiego oryginału.

Na tej samej stronie (s. 233, ostatni akapit) natrafiamy na kolejne zdanie, które każe głowić się nad jego sensem: „Charakter muzyki rządzonej regułami jest zbyt frapujący, by odrzucać go jako wyłącznie powierzchowne zjawisko – jedynie kwestię stylu”. O jaki charakter chodzi? Oczywiście o charakter muzyki. Ale jakiej konkretnie? „Muzyki rządzonej regułami”? Lecz (niemal) każda muzyka jest „rządzona regułami”, a mimo to różne rodzaje muzyki mają różny charakter. I dlaczego jest on frapujący? Tekst angielski znów rozwiewa wszelkie wątpliwości: „The rule-guided nature of music is too impressive a fact to be dismissed as a mere surface phenomenon – a mere matter of style” (s. 172). Niestety opublikowany przekład nie jest wydaniem dwujęzycznym, w którym zawsze możemy bez kłopotu na ten angielski oryginał spojrzeć. A sens, rzecz jasna, jest mniej więcej taki: „Fakt, że muzyka z natury opiera się na pewnych regułach jest tak ewidentny, że nie można go zlekceważyć, traktując jako zjawisko jedynie zewnętrzne i sprowadzając do kwestii zaledwie stylistycznych”.

Następujące zdanie z kolejnej strony (s. 234, drugi akapit) – „Teoria składni muzycznej miała już wiele fałszywych początków, warto rozpatrzeć jeden z nich, dostarcza on bowiem naszej uwadze to, czego powinna dowieść teoria, jeśli ma rzucić światło na rozumienie muzyki” – nie zawiera (tak jak niektóre poprzednie przykłady)

zasadniczego przeinaczenia sensu angielskiego tekstu i jest też w zasadzie zrozumiałe. Ale dobrze ilustruje dwa inne, powtarzające się, problemy przekładu. Po pierwsze, fatalna kalka językowa z angielskiego: „dostarcza on bowiem naszej uwadze to” (powinno być: „zwraca naszą uwagę na”, ewentualnie: „uświadamia nam”). Po drugie, arbitralne pominięcia i niedokładności. W oryginale jest: „There have been many false starts in the theory of musical syntax, and it is worth considering one of them, since it brings vividly to our attention what a theory would have to prove if it were to cast light on the understanding of music” (s. 173). A zatem: „Teoria składni muzycznej miała już wiele fałstartów i warto rozpatrzyć jeden z nich” – co także po polsku brzmi lepiej i naturalniej, niż wersja bez „i”. Najwyraźniej tłumacz wystraszył się przecinka przed „and”, który w języku angielskim jest dopuszczalny i zamiast opuścić ten przecinek, opuścił „i”. Wreszcie, po trzecie, pominięcie trybu warunkowego. Powinno być: „czego musiałaby dowodzić teoria, jeśli miałaby rzucić światło”. W tym wypadku nie prowadzi to do wielkiego przeinaczenia sensu. Ale takie arbitralne zmiany w przekładzie trudno uzasadnić, jeżeli tekst angielski można łatwo oddać w sposób bardziej precyzyjny bez nadwyrażania języka polskiego.

Już jednak na kolejnej stronie (s. 235) znajdujemy dwa poważne błędy zniekształcające oryginał. Najpierw (koniec pierwszego akapitu): „Termin «semiotyka», przejęty od Charlesa Morrisa i Charlesa Sandersa Peirce’a, został powszechnie zastąpiony terminem «semiologia» przy uznaniu, że ta ogólna nauka o znakach może nie zasługiwać na tę nazwę”. Sens oryginału angielskiego jest dokładnie odwrotny: to termin „semiotyka” zastąpił termin „semiologia”. („The term ‘semiotics’, taken from Charles Morris and C. S. Peirce, has largely replaced the term ‘semiology’, in recognition that this general ‘science’ of signs may not deserve the name”, s. 173). Można by humorystycznie skomentować: czy on ukradł, czy jemu ukradli...? W każdym razie był zamieszany w kradzież. (Czy „przy uznaniu” brzmi dobrze po polsku, niech rozstrzygną czytelnicy.)

I kolejne poważne przeinaczenie (s. 235, drugi akapit): „Ruwet i Nattiez rozpatrują muzykę jako «system» ze strukturą «paradygmatyczną» i «syntagmatyczną» z tej jednej racji, że w muzyce – jak w języku – każdy element określa to, co go poprzedza, i to, co po nim następuje”. Sens słowa „określa” jest niejednoznaczny. Tłumacz najwyraźniej stosuje je w znaczeniu „wyznaczać”, bo tego właśnie słowa użył na kolejnej stronie, przekładając ten sam angielski czasownik w podobnym kontekście (o czym poniżej). Ale to sprawia, że powyższe stwierdzenie staje się absurdalne. Znaczyłyby ono, że gdy wypowiadamy jedno słowo albo ustalamy jeden dźwięk w kompozycji, wynika z tego już, jakie będzie następne słowo lub dźwięk, to z kolei wyznaczy kolejny element itd. A więc pierwsze słowo czy nuta przesądzałyby o kształcie całego zdania, akapitu, tekstu (frazy muzycznej, melodii, kompozycji). Ruwet i Nattiez z pewnością nie mogli twierdzić czegoś równie niedorzecznego. I naturalnie niczego takiego nie twierdzili. Oryginał angielski mówi jedynie, że każdy element ogranicza

to, co może występować przed i po nim („every item limits what may precede or follow it”, s. 174). Po „śpiewa” nie może nastąpić „wczoraj” ani „jutro”, wykluczony jest też szereg innych wyrazów, ale może nastąpić całe mnóstwo słów w tym kontekście dopuszczonych. (Przy okazji ponownie poddajemy pod ocenę czytelników, czy „z tej jednej racji” brzmi dobrze po polsku. Wydaje się, że np. „jedynie z tego powodu” brzmiałoby lepiej.)

Ten błąd najwyraźniej nie jest przypadkowy, bo – jak już wspomnieliśmy – powtarza się na końcu tego akapitu, na następnej stronie (s. 236): „każde zdarzenie muzyczne wyznacza wartości tych trzech zmiennych w kolejnym zdarzeniu”, podczas gdy w angielskim tekście mamy jedynie „ogranicza” („each musical event limiting the values of the three variables in the next one”, s. 174). Krótko mówiąc, czasownik „to limit” („ograniczać”) został przełożony najpierw jako „określać”, a potem – „wyznaczać”.

#### TRUD I SENS

Rodzi się pytanie, w jakim stopniu wskazane tutaj usterki przekładu rzutują na ocenę całości. Jeśli chodzi o autorów niniejszej recenzji, jest całkowicie jasne, że nie będziemy korzystać z wydania polskiego, bo nierzetelność tłumaczenia wyklucza jego przydatność w pracy naukowej. Musielibyśmy na każdej stronie przynajmniej raz się zastanawiać, co znaczy to czy owo niejasne lub całkiem niezrozumiałe sformułowanie, po czym mimo wszystko zaglądać do oryginału. A po kilku czy kilkunastu takich przypadkach byłibyśmy nieufni także w tych miejscach, gdzie po polsku niby wszystko byłoby zrozumiałe, a mimo to pozostawałby cień wątpliwości, czy poprawnie oddany został sens Scrutonowski. (Angielska wersja książki Scrutona jest zresztą dostępna na stronie wydawnictwa Oxford University Press, do której wiele polskich bibliotek uniwersyteckich ma wykupioną subskrypcję, oraz na stronie archive.org – w otwartym dostępie, bez żadnej subskrypcji.)

Kiedy po ogromie trudów, na przekór rozmaitym przeciwnościom, dzięki wsparciu dyrektora PWM, udało się uruchomić Bibliotekę Res Facta Nova, wydawało się, że polski rynek książkowy zostanie wzbogacony o półkę jak dotąd nieomal pustą: wysokiej próby przekłady istotnych pozycji z zakresu muzykologii humanistycznej, które trafią do studentów, środowisk akademickich, ogółu zainteresowanych czytelników. Że oddziaływanie tej serii będzie widoczne przez dekady. Że mamy szansę przeciwdziałać niemuzykalności polskiej humanistyki. Że wprowadzimy powiew świeżych idei, a tym samym ożywimy polską specjalistyczną debatę o muzyce, toczoną w uniwersyteckich instytutach muzykologii i akademiach muzycznych. Że książki wydane w tej serii ustanowią najwyższe standardy zarówno dla studentów, jak i akademików.

Ostateczny werdykt, czy *Estetyka muzyki* Rogera Scrutona w tłumaczeniu Zbigniewa Skowrona spełnia te nadzieje, należy, naturalnie, do czytelników. Nam pozostaje

staje już tylko dodać, że uwagi do wstępu i pierwszego rozdziału (w znacznie większej ilości, niż by to wynikało z niniejszej recenzji) zgłosiliśmy Polskiemu Wydawnictwu Muzycznemu jeszcze przed publikacją<sup>8</sup>. Podjęto jednak decyzję o wydaniu książki w obecnej postaci, praktycznie bez zmian. Powody były istotnie istotne: terminy, licencje, koszty.

W naszej opinii najlepszym dostępnym po polsku wprowadzeniem w muzyczną myśl Scrutona pozostaje wciąż niewielki rozdział muzyczny z jego książki *Przewodnik po filozofii dla inteligentnych* (wyd. ang. 1996) w przekładzie Stanisława Sowy<sup>9</sup>. I pewnie się to nie zmieni, bo *Estetyka muzyki* raczej nie otrzyma już drugiej szansy zaistnienia w polszczyźnie. Ta wielka strata budzi zarazem troskę o dalsze losy Biblioteki Res Facta Nova. Oby wydawane w tej serii kolejne przekłady cechował już odąd nieodmiennie najwyższy poziom merytoryczny.

#### BIBLIOGRAFIA

- Buhler, James. „Review of Roger Scruton, *The Aesthetics of Music* [...]”. *Music Theory Online* 5, nr 3 (1999), <https://www.mtosmt.org/issues/mto.99.5.3/mto.99.5.3.buhler.html>, dostęp 24 VII 2024.
- Goehr, Lydia. „*The Aesthetics of Music*, by Roger Scruton [...]”. *Journal of the American Musicological Society* 52, nr 2 (1999): 398–409.
- Granat, Zbigniew. „*The Aesthetics of Music*. By Roger Scruton [...]”. *Notes* 56, nr 2 (1999): 363–366.
- Richter, Goetz. „The Question of Music: Reflections on Roger Scruton’s *The Aesthetics of Music*”. *Literature & Aesthetics* 10 (2000): 149–164.
- Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford–New York: Oxford University Press, 1997.
- Scruton, Roger. *Estetyka muzyki*. Przekł. Zbigniew Skowron. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2024 (= Biblioteka Res Facta Nova 4).
- Scruton, Roger. *Przewodnik po filozofii dla inteligentnych*. Przekł. Stanisław Sowa. Warszawa: PWN, 2000.
- Scruton, Roger. *Zrozumieć muzykę*. Przekł. Katarzyna Marczak. Kraków: InCanto, 2021.

8 Było to w lipcu 2023 roku. Marcin Trzęsiok pełnił jeszcze wówczas funkcję redaktora serii Biblioteka Res Facta Nova. W dniu 23 IX 2023 r., z powodu odrzucenia przez PWM zgłoszonych uwag, złożył rezygnację z tej funkcji. Dymisja została przyjęta. Pozostaje on członkiem dwunastoosobowej Rady Programowej Biblioteki Res Facta Nova, która pełni rolę przede wszystkim reprezentacyjną i jak dotąd nie podejmowała decyzji dotyczących procesu redakcyjnego.

9 Roger Scruton, *Przewodnik po filozofii dla inteligentnych*, przekł. Stanisław Sowa, Warszawa 2000, s. 148–160.

**Dr hab. Krzysztof Guczalski**, prof. UJ, jest kierownikiem Pracowni Estetyki w Instytucie Filozofii UJ. Studiował matematykę, muzykologię i filozofię w Krakowie, Minneapolis i Bonn. Jego główne zainteresowania obejmują filozofię muzyki, estetykę, teorię znaków i symboli oraz teorię obrazów. Jest autorem książek *Znaczenie muzyki – znaczenia w muzyce* (1999) oraz *Perspektywa. Forma symboliczna czy naturalna?* (2012), jak również licznych artykułów, np. w *British Journal of Aesthetics*, *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, *Philosophia*, *Musik & Ästhetik*, *Estetika*, *Muzyka*, *Sztuka i Filozofia*, *Res Facta Nova*. Jest także redaktorem tomu *Filozofia muzyki. Studia* (2003). W l. 2015–20 był redaktorem naczelnym czasopisma filozoficznego *Principia*.  
k.guczalski@cyfronet.pl

**Dr hab. Marcin Trzęsiok**, teoretyk muzyki, profesor Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Pracę doktorską z filozofii obronił (z wyróżnieniem) na Uniwersytecie Jagiellońskim. Laureat Nagrody im. ks. prof. Hieronima Feichta oraz Nagrody Honorowej Związku Kompozytorów Polskich. Autor książek: *Krzywe zwierciadło proroka. Rzecz o „Księżycowym Pierrocie” Arnolda Schönberga* (2002), *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego* (2009), *Dyptyk tragiczny. Muzyka i mit w „Królu Edypie” i „Apollu” Igora Strawieńskiego* (2015), *Muzyka doświadczenia. Eseje i studia* (2023).  
M.Trzesiok@am.katowice.pl

---