

IV. Emancypacja muzyki instrumentalnej

Ponieważ muzyka instrumentalna nie jest niczym innym niż językiem dźwięków lub mową dźwięków, jej zamiarem musi być zawsze poruszanie pewnych afektów. Aby je wywołać, trzeba dobrze zważać na siłę interwałów, zgrabny podział części, wyważoną kontynuację itp.¹

Pojęcie języka dźwiękowego (*Tonsprache*) stało się banałem. Jednak czytelnikom w XVIII wieku, którzy natknęli się na nie w *Der vollkommene Capellmeister* (1739, 1782) hamburskiego kompozytora, pisarza muzycznego i dyplomaty – Johanna Matthesona – musiało się raczej wydawać paradoksem. Muzyki bowiem – którą nazwano później „absolutną”, by wyrazić, iż jest ona tą właściwą, doskonałą muzyką – nie traktowano jeszcze poważnie w latach trzydziestych, czterdziestych i pięćdziesiątych oświeconego wieku filozofów i przed triumfami mannheimczyków w Paryżu nawet wykształceni odnosili się do niej z pogardą, zbywając ją jako martwe dźwięki i puste tony. Rousseau mówił otwarcie o nagromadzeniu bezużytecznych dźwięków (*fatras*), zaś powtarzany do przesady zwrot autorstwa Fontenelle’a – „Sonate, que me veux tu?” („Sonato, czegoż chcesz ode mnie?”) – dawał z wyniosłym gestem do zrozumienia, iż rzeczy, która nie przemawiała wprost do przekonania *honnête homme*, nie warto było pojmować. Muzyka instrumentalna, o ile jakiś program nie nadał jej uchwytne go znaczenia, uważana była nie za wymowną, lecz za nie mającą nic do powiedzenia.

Twierdzenie Matthesona, iż muzyka instrumentalna stanowiła język dźwiękowy lub mowę dźwięków, było zatem apologetyczne. Brak słów wymagał usprawiedliwienia, choć emancypacja muzyki

instrumentalnej od wokalnego wzorca dokonała się już półtora wieku wcześniej, a jej znaczenie uznał współczesny Giovanniemu Gabrielowi i angielskim wirginalistom kantor z lipskiego kościoła św. Tomasza – Seth Calvisius. W jego traktacie *Melopoia* (1592) mowa jest o tym, że również muzyka bez tekstu posiada moc poruszania uczuć, ponieważ – nie inaczej niż muzyka wokalna – jest ruchem dźwięków określonym i regulowanym przez liczby i proporcje, analogicznie do poruszeń uczuć:

Etsi autem Harmonia nuda, ut videre est, in instrumentis Musicis, scienter et perite ab artificibus tractatis, propter numerorum ac proportionum rationem, quibus sese humanis mentibus insinuat, plurimam in affectibus excitandis exercet potentiam [...].²

Muzykę instrumentalną odróżnia – wedle Matthesona – od tej związanej z tekstem nie jej cel („taka przyjemność słyszenia, która ożywi uczucia duszy”), lecz jedynie jej bardziej ograniczone środki, tak iż zdaje się przez to sztuką trudniejszą lub także bardziej „nie-doskonałą”. Jeśli wątpimy, jak Heinrich Christoph Koch, w to, że dźwięki mogą stać się w pełni językiem i że „zasadę wymowności” da się wprowadzić w muzyce bez zacierającej znaczenie domieszki (*ohne trübe Beimischung*) nic nie mówiących brzmień, wówczas trzeba przystać na ograniczenie, że muzyka instrumentalna zbliża się wprawdzie do celu, by stać się mową dźwięków, lecz nigdy go całkowicie nie osiąga³. Kompozytor musi, jak stwierdza Mattheson nie bez naiwności pierwszego entuzjazmu:

[...] umieć bez słów prawdziwie wyrazić wszystkie skłonności serca poprzez sam wybór dźwięków i ich zgrabne połączenie, w taki sposób, żeby słuchacz mógł w pełni uchwycić i wyraźnie zrozumieć intencję, sens, znaczenie, zamiar i siłę wszystkich składowych fraz i odcinków, jakby to była prawdziwa mowa. Wtedy jest to rozkosz! O wiele bardziej przyczynia się do tego sztuka i większa jest siła wyobraźni, gdy jest bez słów, niż gdy ucieka się do ich pomocy⁴.

² Seth Calvisius, *Melopoia*, Erfurt 1592, rozdz. 18.

³ Por. Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Leipzig 1787–1793, t. 2, s. 30.

⁴ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, op. cit., s. 208.

¹ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 1739, 1782.

Zwykło się przyjmować, iż utwór muzyczny wywołuje zawsze ten sam efekt, jeśli zaś uznawano, że nie znajduje to potwierdzenia, odwoływano się do antycznej nauki o czterech temperamentach, by wyjaśnić odstępstwo od reguł. Kto nie zdołał więc rozpoznać muzyki pogodnej jako takiej, był melancholikiem łączącym wszystko, co słyszał, ze swym smutnym usposobieniem. Nauki o afektach i temperamentach broniły siebie wzajemnie przed obaleniem poprzez doświadczenie.

„Niektóre miejsca w muzyce były dlań tak jasne i dobitne, że dźwięki zdawały mu się słowami” – pisał Wackenroder w *merk-würdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* o swym bohaterze, którego muzyka wprowadzała w „piękne poetyckie upojenie”, w zachwyt, będący jego właściwym życiem („pogodne i zachwycające symfonie”, które „szczególnie lubił” Berglinger, były przypuszczalnie dziełami Haydna). Wyjaśnienie wskazujące na „mowę dźwięków”, które Forkel przejął od Matthesona w roku 1788, zaś Wackenroder od Forkela w roku 1797, nie było jednak jedyną drogą, by uprawomocnić muzykę instrumentalną i obronić ją przed werdyktem, że jest pustym brzmieniem. Przedstawiciele estetyki naśladowania wczesnych i środkowych lat XVIII wieku – Abbé Dubos i Charles Batteux, próbujący sprowadzić wszystkie sztuki do jednej i niepodzielnej prawdy, iż sztuka stanowiła *mimesis*, traktowali muzykę wokalną jako naśladowanie intonacji mowy, zaś instrumentalną – jako malarstwo dźwiękowe. Nawet Rousseau, który nisko oceniał muzykę instrumentalną, przysłużył się w roku 1768 w *Dictionnaire de musique* „geniuszowi muzyka” (*génie du musicien*), pisząc, iż „maluje wszystkie obrazy za pomocą dźwięków” („Il peint tous les tableaux par des sons”)⁵. Jako „malująca”, muzyka instrumentalna była uprawomocniona: naśladowała, nawet jeśli w naiwnej i banalnej formie.

Muzyka instrumentalna, która nie jest zrozumiała ani jako mowa dźwięków, ani jako malarstwo, która nie „przemawia”, a także niczego nie „przedstawia”, jest „tylko hałasem”, tak pisał o niej w roku 1745 Johann Adolf Scheibe w *Der critische Musicus*. Z ko-

⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Duchesne, Paris 1768, hasło „génie”, s. 230.

lel Johann Joachim Quantz zauważył w roku 1752 w *Versuch einer Anweisung, die flute traversière zu spielen*: „Ciągła żywość lub same trudności budzą wprawdzie podziw, lecz nieszczególnie wzruszają”. Są one czymś pustym i „mechanicznym”, nie zaś czymś uczuciowym i „poetycznym”, a więc nic nie znaczą w świetle pojęć wieku oświecenia, który był zarazem wiekiem sentymentalnym. Johann Adam Hiller mówi wprawdzie dwa lata później w pierwszym tomie *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* Marpurga o „cudowności” w muzyce bez słów, tak iż wydaje się, iż antycypuje „duchową naukę o dzisiejszej muzyce instrumentalnej” Wackenrodery, jednak ma na myśli to samo, co Quantz: „skoki, błędniki i pasaże”, sztukę wirtuozów, takich jak Tartini, która budzi podziw i zdumienie, lecz pozostawia puste serce. „Cudowność” jest przeciwieństwem „naturalności”, prostej, muzycznej „mowy uczuć”; jest ona kwintesencją barokowego nadmiaru, od którego się właśnie zdystansowano.

Wszelako w roku 1780 „cudowność” odzyskała muzyczno-estetyczne poważanie. Teoria muzyki instrumentalnej wchłonęła poetykę Klopstocka, którą nie bez powodu określano jako „neobarokową”, jako reakcję przeciwko racjonalizmowi estetyki naśladowania. Prawdziwy poeta i kompozytor powinien mieć poczucie wzniosłości i cudowności, nie zaś jedynie rozum i naturalność, które grożą mu utłknięciem w skromności i przeciętności. „Symfonia – pisze Johann Abraham Peter Schulz w *Allgemeine Theorie der schönen Künste* Sulzera – nadaje się szczególnie do wyrażania wielkości, uroczystego charakteru i wzniosłości”. Zarzut sprzed trzech dekad, iż wprawia ona słuchaczy w podziw lub nawet w zakłopotanie, poczytuje się jej teraz za chlubę. Allegro z symfonii porównywane jest z „pindaryjską odą w poezji”: „unoszą ono i wstrząsa duszą słuchacza, jak tamta, i – by to osiągnąć – wymaga tej samej bystrości, tej samej doskonałej wyobraźni i tej samej znajomości sztuki”. To, co sztuczne, uwielbiane jest teraz jako wzniosłe. Carl Philipp Emanuel Bach nazywany jest w 1801 roku na łamach „Allgemeine Musikalische Zeitung” „drugim Klopstockiem”, który „używał dźwięków zamiast słów”. „Wykazał on, iż muzyka czysta nie jest tylko otoczką dla [muzyki] stosowanej ani też od niej nie abstrahuje, lecz [...] pozwala wznieść się ku poezji, która jest tym czystsza, im mniej słowa

(zawsze pełne pobocznych skojarzeń) sprowadzają ją do obszaru pospolitych znaczeń⁶. Właśnie w muzyce absolutnej, która uchodzi jeszcze około 1750 roku za „mechaniczną”, odkrywa się teraz „poetyczność”. Zwrot nie mógł być bardziej wyraźny. Zachwyt jest zaś tak silny i powszechny, że może również pobudzać kompozytorów mniej znanych niż Haydn, którego miał na myśli Wackenroder. Daniel Schubart chwala w roku 1791 symfonię Cannabicha słowami, które przypominają późniejsze dytyramby E.T.A. Hoffmanna o Beethovenie. „Nie jest to już tylko hałas głosów [...], jest to muzyczna całość, której części, jak duchowe emanacje, znów tworzą całość”. Entuzjaści dosłuchują się w muzyce instrumentalnej „tajemniczego sanskrytu”, prączyka rodzaju ludzkiego. „Pozdrowienie”, który pozostawiał pustkę w sercu, stał się metafizycznym zachwyceniem nad „cudownością sztuki dźwięków”.

„Wy, którzy pogardzacie muzyką tonów jako taką i nie możecie z niej niczego wydobyć, pozostawcie ją bez słów; trzymajcie się od niej z daleka”⁷. To zdanie z *Kalligone* Herdera stanowi – po upływie stulecia – odpowiedź na pytanie Fontenelle’a: „Sonate, que me veux tu?” Trzeba, uważa Herder sprowokowany i zachęcony do polemiki przez *Krytykę władzy sądu* Kanta, być głuchym i tępym, by w niezależnej muzyce, oddzielonej od słowa i gestu, widzieć tylko pustą grę. Dopiero w niej, nie zaś w muzyce związanej z tekstem, uczucie – jak wyraził to Hegel dwadzieścia lat później – dochodzi do „zrozumienia samego siebie” (*Vernehmen seiner selbst*). Herder pisał: „Czym było to «coś», co odróżniało ją od wszystkiego innego, od spojrzenia, tańca, gestu, a nawet od towarzyszącego głosu? Nabożnym skupieniem (*Andacht*). To ono wznosi ludzi i ludzkie zgromadzenia ponad słowa i gesty, gdyż ich uczucia nie pozostają wówczas niczym innym, jak dźwiękami”⁸.

To, co Herder nazwał „nabożnym skupieniem”, uwolnieniem uczucia z ograniczeń prozaicznej, codziennej rzeczywistości, Hans

⁶ *Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im 18. Jahrhundert*, przypisywane Triestowi, ukazywały się w jedenastu numerach „Allgemeine Musikalische Zeitung”, 1801 (t. 3).

⁷ Johann Gottfried von Herder, *Kalligone*, Hartchoch, Leipzig 1800, t. 2, s. 169.

⁸ *Ibidem*, s. 171.

Georg Nägeli określił w *Vorlesungen über Musik* (1826) jako „nastrój” (*Stimmung*). Wprawianie lub przenoszenie w nastrój wykraczający ponad to, co ziemskie, jest istotą muzyki instrumentalnej i przeciwieństwem malowania obrazów dźwiękowych lub wyrażania charakterów, a zatem tych metod kompozytorskich, w których estetyka początku i środka XVIII wieku widziała jedyne uprawomocnienie dla pogardzanej muzyki bez tekstu. „Słowo «charakter» było używane tak często w odniesieniu do sztuki dźwięków (oznacza ona tutaj zawsze muzykę instrumentalną), że niezmiennie stawało się nadużyciem”⁹. Muzyka ani nie przedstawia, ani nie naśladuje; „jest bytem w grze (*ein spielendes Wesen*), niczym więcej. Nie ma też żadnej treści, mimo iż wcześniej tak przyjmowano i usiłowano jej tę treść przypisać. Ma jedynie formy, uporządkowane połączenia tonów i ich szeregów w jedną całość”¹⁰. „Gra form”, którą ma na myśli Nägeli – choć bezpojęciowa i beztreściowa – nie jest abstrakcyjna, lecz stanowi wytwór mający wzbudzić nieokreślone i nie nające się nazwać uczucia. Dusza „unoszą się, porwana przez tę grę form, w całym niezmierzonym obszarze uczuć, już to w odpływającym, już to w przyływającym ruchu, w górę i w dół, opada z łagodnie wybrzmiewającym echem tonu w najgłębsze pokłady serca i wzbija się znów, z coraz większym rozmachem tonu, ku najwyższym uczuciom rozkoszy”¹¹. Teorię „gry form” Nægeli interpretowano jako antycypację tezy Hanslicka, że „formy dźwiękowe w ruchu” stanowią „treść muzyki”, jednak przypomina ona raczej dytyramby Herdera lub Wackenrodera niż trzeźwą estetykę „specyficznej muzyczności”, która w języku podręczników została określona mianem „formalizmu”.

Na to, iż muzyka bez słów jest właściwą muzyką, wskazuje Nägeli w nawiasie, który maskuje niezwykłość tego stwierdzenia jego niepozornością: „[...] w odniesieniu do sztuki dźwięków (oznacza ona tutaj zawsze muzykę instrumentalną) [...]”. Założenie Nægeli nie było wcale oczywiste w latach dwudziestych XIX wieku.

⁹ Hans Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik, mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Cotta, Stuttgart 1826, s. 32.

¹⁰ *Ibidem*, s. 32.

¹¹ *Ibidem*, s. 33.

Aby nie porzucać utartej estetyki, poszukiwano ezoterycznych programów w symfoniach Beethovena, zamiast traktować je jako świadectwo przejścia do hegemonii muzyki instrumentalnej (*Pastoralna* oznacza raczej pewien koniec niż początek; z XIX-wiecznym poematem symfonicznym ma ona niewiele wspólnego lub nic jej z nim nie łączy). Kiedy heglista Weisse sławił muzykę uwolnioną od tekstu jako „niezależną i nadającą sobie samej byt i kształt”¹², wyrażał pogląd, który – mówiąc słowami Hegla – ujmował wprawdzie ducha jego czasu w pojęciach, jednak przeczył *communis opinio*. Jeszcze Hanslick, uznając prymat muzyki instrumentalnej, musiał prezentować swą tezę jako polemikę.

Filozofowie XIX wieku – muzyczni laicy, podchodzący do profesjonalnych muzyków z uczuciem, w którym respekt przed trudno dostępną wiedzą mieszał się z podejrzeniem, iż muzycy są w jakiś sposób ograniczeni – skłaniali się nierzadko ku temu, by – wbrew ówczesnym tendencjom kompozytorskim – utrzymać prymat muzyki wokalne. Muzykę instrumentalną, zarówno ezoteryczną, jak też popularną, traktowali z nieufnością: ezoteryczną dlatego, gdyż „nie włączała się w ogólnoludzkie zainteresowanie sztuką” (Hegel), którego ramy określała filozofia; popularną zaś dlatego, gdyż skłaniała do pogrążania się w nastrojach i fantazjach, które uchodziły za nierozsądne i na niczym nie oparte. Dla cenzury estetycznej, podobnie jak dla tej moralnej, sny na jawie były podejrzane. Aby je powstrzymać, wychwalano muzykę wokalną jako utrzymaną w wyraźnych granicach. „Tekst bowiem przynosi już z natury rzeczy pewne określone wyobrażenia, skutkiem czego wyrzywa świadomość z pozbawionego wyobrażeń marzycielskiego elementu [istnienia] uczucia, w którym pozwalamy sobie bez przeszkód kierować, ale dokonuje tego w ten sposób, że nie jesteśmy zarazem zmuszeni wyrzekać się swobody wybierania takich lub innych momentów jakiejś muzyki i swobody doznawania jej pod wpływem takich czy innych wzruszeń”¹³. Według Hegla, naturą i skłonnością duszy jest

¹² Christian Hermann Weisse, *System der Ästhetik*, J. G. Findel, Leipzig 1830, t. 2, s. 54.

¹³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, red. F. Bassenge, Frankfurt, 1842, t. 2, s. 306. Przekład wg tenże, *Wykłady o estetyce*, przeł. Janusz Grabowski i Adam Landman, PWN, Warszawa 1967, t. 3, s. 233.

jej dążenie od nieokreślonego i zawilego do tego, co ograniczone i zrozumiałe. „Uczucia nasze zresztą [...] przechodzą [w poezji] ze swego elementu nieokreślonej wewnętrznej głębi w jakąś treść, a w subiektywnym zespoleńiu się z tą treścią do jakiegoś bardziej konkretnego oglądu i bardziej ogólnego wyobrażenia tej treści”¹⁴.

Pogląd, że muzyka instrumentalna jest niedoskonała i wymaga dopełnienia przez słowa, był w systemie Hegla częściowym aspektem dialektyki, wedle której muzyka jako sztuka traci to, co zyskuje jako muzyka, i jako muzyka traci to, co zyskuje jako sztuka. Friedrich Theodor Vischer, najważniejszy estetyk wśród heglistów, uczynił z tego poglądu dogmat, który miał uchodzić za samowystarczalny. „Sama muzyka instrumentalna oddaje natomiast uczucie w jego czystości, tj. w jego nieświadomości; jednak właśnie dlatego wykazuje też głęboki brak uczucia [...]. Wszystkie głębie uczucia nigdy nie mogłyby się rozwinąć bez towarzyszącej świadomości. Całe bogactwo uczuć wybucha wtedy, gdy zwraca się ku określonym przedmiotom (*an bestimmten Gegenständen*)”¹⁵.

Brak określoności jako ułomność muzyki instrumentalnej pojawiła się później u Gervinusa, który mógł się wspierać na doświadczeniu dramatów muzycznych Wagnera¹⁶. Powołując się na XVIII-wieczną teorię naśladowania, Gervinus wątpił w estetyczną rację bytu muzyki instrumentalnej. Była ona „jedynie naśladowaniem muzyki wokalne”¹⁷, abstrakcją, która „nie mogła oddać pełnej treści ani plastycznego życia, lecz tylko zarys, tylko cień”¹⁸. Jako blade, puste odbicie właściwej, wokalne muzyki popada ona w dylemat, gdy rości sobie prawo do charakteru sztuki. „Sztuka instrumentalna u szczytu swej doskonałości sama uświadomiła sobie jako pewien brak to, iż nie naśladuje i jest bezprzedmiotowa, a więc beztreściowa. Wszelako jej dążenia do zaradzenia temu brakowi niemal można by nazwać tragicomiczną częścią historii mu-

¹⁴ *Ibidem*, s. 269–270. Przekład wg jw., s. 173.

¹⁵ Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, 1923, rozdz. V, s. 66–67.

¹⁶ Georg Gottfried Gervinus, *Händel und Shakespeare. Zur Ästhetik der Tonkunst*, 1868.

¹⁷ *Ibidem*, s. 146.

¹⁸ *Ibidem*, s. 150.

zyki”¹⁹. Eksperyment muzyki programowej nie oznacza nic innego, jak „próbowanie języka, który nie może powiedzieć tego, co powiedzieć powinien”²⁰. Z drugiej jednak strony samowystarczalna muzyka instrumentalna była grą bez znaczenia, nie zasługującą bynajmniej na miano sztuki w emfatycznym sensie tego słowa. Aby uzasadnić swą lekceważącą ocenę muzyki bez słów, Gervinus nie wahał się zaliczyć dyletantów do grona filozofów, zaś profesjonalnych kompozytorów do rzemieślników. „Nadawaniu formy” przeciwstawił jako zwodniczą antytezę „treść duchową”, której brakowało muzyce instrumentalnej; „mistrzostwu pracy” – „estetyczną subtelność”; „organizacji technicznej” – „konstrukcję artystyczną”²¹, zaś „cudom techniki” – „cudowne dzieła sztuki”²². U historii tej rangi, co Gervinus, estetyka popada w apologię dyletantyzmu, czującego się tym pewniej w posiadaniu ducha sztuki, im bardziej arogancko okazuje pogardę technice i przyziemnemu warsztatowi. Zrozumiałe staje się więc zniecierpliwienie, z jakim Arnold Schönberg pisał w roku 1911 w *Harmonielehre* o „złej estetyce”, której próbował przeciwstawić „dobrą wiedzę o warsztacie”.

¹⁹ *Ibidem*, s. 159–160.

²⁰ *Ibidem*, s. 164.

²¹ *Ibidem*, s. 152.

²² *Ibidem*, s. 158.

V. Sąd artystyczny i sąd smaku

W wszelkiej sztuce pięknej moment istotny polega przecież na formie, która dla obserwacji i wydawania sądu jest czymś celowym, gdzie rozkosz jest zarazem kulturą i usposabia ducha do idei. [...] Na drugim pojęciu miejscu postawiłbym, o ile idzie o powab i wzruszenie umysłu [...] muzykę. Bo jakkolwiek przemawia ona za pomocą samych tylko dźwięków (bez pojęć), a tym samym nie pozostawia, jak poezja, niczego, co należałoby przemyśleć, to przecież wzrusza ona umysł w sposób bardziej różnorodny, a chociaż tylko przemijająco, to jednak głębiej. Jest ona oczywiście więcej rozkoszowaniem się niż kulturą [...]”¹.

Nieufność, z jaką Kant odnosi się w *Krytyce władzy sądenia* (§ 52 i § 53) do pretensji muzyki, by zaliczyć ją do sztuk pięknych, dotyczy przede wszystkim muzyki instrumentalnej. Z jednej strony jest ona – nie inaczej niż dla Rousseau, na którego estetyce muzycznej opierał się Kant – narażona na podejrzenie o to, iż jest pustym, pozbawionym treści brzmieniem. Z drugiej wszakże strony Kant, dbający o wyraźne podziały, dostrzega w muzyce instrumentalnej, pozbawionej słów, muzykę właściwą, czystą, samowystarczalną. Właśnie stając się sobą, jest też ona czymś niższym: przyjemną rozrywką, która jednak nie „usposabia ducha do idei”. I na odwrót, kiedy łączy się z tekstem, traci wprawdzie swój właściwy charakter, wznosi się jednak od przyjemności do kultury. Jest, jak stwierdził Kant w *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, „tylko dlatego sztuką piękną (nie zaś jedynie przyjemną), ponieważ służy za nośnik poezji”². Odróżnienie pięknego od tego, co jedynie przyjemne, stanowi jeden z istotnych motywów *Krytyki władzy sądenia*. Przyznając muzyce „powab” i „wzruszenie umysłu”, stawia Kant po

¹ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilstkraft*, Libau, Berlin 1790, § 52–53. Przekład wg tenże, *Krytyka władzy sądenia*, przeł. Jerzy Gałeczki, PWN, Warszawa 1986, s. 260–264.

² Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, 1800, § 68.

przeciwniej stronie piękno; ostrość tego przeciwstawienia staje się zrozumiała dopiero wtedy, gdy w jego na pozór ahistorycznych rozważaniach, uwolnionych od bezpośredniego doświadczenia, odkryjemy ślady polemiki, poprzez którą nowy styl próbuje się ugruntować teoretycznie. Oddzielając ściśle to, co piękne, od tego, co przyjemne, Kant – jak zauważył Rosario Assunto – uprawomocniła klasycyzm jako opozycję do rokoka i sentymentalizmu, których charakterystycznymi kategoriami były „powab” i „wzruszenie”. Abstrakcyjne dedukcje Kanta są, choć nie był on tego świadomy, „ideologiczne”; jego normatywne twierdzenia, mające obowiązywać powszechnie i bezwarunkowo, motywowane są historycznie.

To, iż muzyka instrumentalna jest „jedynie sztuką przyjemną”, „więcej rozkoszowaniem się niż kulturą”, implikuje, że brak jej „momentu istotnego we wszelkiej sztuce pięknej”³ – formy, lub że wyraża ją ona słabo i niewystarczająco. Teza ta nie daje się pogodzić z naukową *communis opinio*, iż Kant ustanowił muzyczno-estetyczny formalizm. Kantowskie pojęcie formy tak różni się od tego, które sformułował Eduard Hanslick, że błędne jest wyliczanie ich obydwu jednym tchem, podobnie zresztą jak niefilozoficzną, ograniczoną metodą jest przyporządkowywanie muzyczno-estetycznych systemów, esejów i aforyzmów tzw. trendom. Muzyka jest wedle Kanta „grą czuć” (§ 51), natomiast w pojęciu czucia (*Empfindung*) stapia się jakość zmysłowa i uczucie, „powab” i „wzruszenie”. Z drugiej zaś strony Kant określa też piękno muzyczne jako „formę występującą w grze wielu czuć”⁴, zaś pod pojęciem „formy” rozumiejąc „matematyczną formę” relacji dźwiękowych:

Jedynie z tą matematyczną, choć nie przedstawioną przez określone pojęcia formą wiąże się upodobanie, które łączy refleksję nad tymi licznymi, towarzyszącymi sobie lub następującymi po sobie czuciami z ich grą jako ważnym dla każdego warunkiem jej piękna⁵.

„Forma matematyczna”, na której mogłoby się opierać dążenie muzyki, by zaliczyć ją do sztuk pięknych, a nie tylko do sztuk przy-

³ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, op. cit., § 52. Przekład jw., s. 260.

⁴ *Ibidem*, § 51. Przekład jw., s. 259.

⁵ *Ibidem*, § 53. Przekład jw., s. 265.

jemnych, jest wedle Kanta momentem zanikającym, ginącym w efekcie uczuciowym:

Niemniej jednak matematyka nie ma bez wątpienia najmniejszego udziału w wytwarzaniu czaru i wzruszenia umysłu, jakie wywołuje muzyka, jest ona tylko niezbędnym warunkiem (*conditio sine qua non*)⁶.

Piękno muzyczne – forma – pozostaje w ukryciu, a uchwytna muzyka stanowi czystą przyjemność, o ile nie podporządkowuje się powabi. Estetyka muzyczna Kanta, którą można nazwać dialektyczną, przypomina estetykę Hutchesona⁷, który także określał piękno muzyczne jako piękno formalne, jako harmonię przedstawień dźwiękowych, zaś efekt uczuciowy muzyki – którego nie negował, lecz nawet podkreślał – ostro oddzielał od sądu estetycznego. Istnieje rozróżnienie między charakterem sztuki związanym z formą i wzruszającą siłą muzyki – siłą, którą w XVIII wieku, równie sentymentalnym jak racjonalnym, odczuwano dobitniej niż potem.

To, iż Kant uznaje za formę jedynie aspekt matematyczny, wchłonięty przez oddziaływanie muzyki, oznacza oczywiście arbitralne zawężenie i to nie w świetle uwarunkowań zewnętrznych odniesionych do systemu Kanta, lecz tkwiących w tym systemie. Estetyka muzyczna Kanta jest otwarta na immanentną krytykę, której źródło stanowi pojęcie czasu. Czas w *Krytyce czystego rozumu*, w rozdziale o estetyce transcendentnej, został określony jako czysta forma oglądu, jako ogólny warunek przedstawienia przedmiotów. Nie było zatem niemożliwe, a nawet nasuwało się samo przez się, rozwinięcie takiej koncepcji czasu estetyki muzycznej, która usprawiedliwiałaby zamiar Kanta, by wyraźnie oddzielić piękno od przyjemności. Pozostaje rzeczą indywidualną, czy wrażenia dźwiękowe – izolowane, nie odnoszące się do siebie barwy instrumentalne lub akordy – odczuwa się jako przyjemne lub nieprzyjemne, i nedoręczne byłoby wmawianie komuś przyjemności płynącej z powabu jakiegoś zdarzenia dźwiękowego, jeśli dla kogoś innego ten sam wytwór jest przykry. Natomiast proporcje prostych i złożonych wrażeń dźwiękowych w czasie stanowią przedmiot sądu, który jest powszechnie

⁶ *Ibidem*, s. 265.

⁷ Francis Hutcheson, *Inquiry into the Origin of Our Ideas of Beauty and Virtue*, 1726, wyd. niemieckie 1762.

uznany, bez wspierania się na pojęciach, a zatem spełnia warunki, jakim Kant podporządkowuje sądy o pięknie lub brzydocie. O ile „forma matematyczna” pozostaje ukryta w interwałach, o tyle manifestuje się ona w rytmach. Estetyka muzyczna Kanta cierpi z powodu zbyt wąskiego pojmowania funkcji czasu w muzyce, w tej sztuce, którą ujmuje on tylko jako „przejściową”, stale przemijającą, zamiast uznać, że zdarzenia w czasie również mogą utrwalać się jako kształty (*Gestalten*).

2.

Jeśli jednak przedmiot dany jest jako wytwór sztuki i jako taki ma być uznany za piękny [...] musi się u podstawy założyć najpierw pojęcie o tym, czym rzecz ta być powinna – a ponieważ dostosowanie różnorodności [zawartej] w rzeczy do jej wewnętrznego przeznaczenia jako celu stanowi doskonałość tej rzeczy, to musi się przy wydawaniu sądu o pięknie sztuki wziąć zarazem pod uwagę doskonałość rzeczy, co wcale nie wchodzi w grę przy wydawaniu sądu o pięknie przyrody (jako takim). [...] Sąd teleologiczny służy estetycznemu za podstawę i warunek⁸.

Teza z paragrafu 48, że sąd artystyczny (*Kunsturteil*) zakłada pojęcie tego „czym rzecz być powinna”, zdaje się ostro przeczyć tezie o bezpojęciowości sądów smaku, sformułowanej w paragrafie 15. W jednym miejscu odwołane jest to, co zostało stwierdzone w drugim, jeśli postawimy na równi sąd artystyczny i sąd smaku.

Paragraf 15, jeden z kluczowych fragmentów *Krytyki władzy sądzienia*, zwrócony jest przeciwko Alexandrowi Baumgartenowi, który w roku 1750, w swej rozprawie *Aesthetica*, określił piękno jako *perfectio cognitionis sensitivae*, tj. jako doskonałość w percepcji zmysłowej. Polemika utrzymana jest ściśle w granicach krytyki immanentnej: Kant podziela pogląd Baumgartena, że piękno nie ma być oceniane wedle pojęć, lecz wyłącznie na podstawie postrzeżeń, a więc „estetycznie” – w pierwotnym sensie tego słowa⁹. Odparcie definicji Baumgartena wspiera się na argumentie, iż to, co doskonałe, musi być koniecznie odniesione do pewnego celu, który jest miarą tej doskonałości, a zatem odniesione do wyobrażenia tego,

⁸ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, op. cit., § 48. Przekład jw., s. 238.

⁹ Warto zwrócić w tym miejscu uwagę na etymologię słowa „estetyczny”. Przep. tłum.

czym rzecz być powinna”. Określenie piękna jako *perfectio cognitionis sensitivae* jest zatem w sobie sprzeczne. Uznanie, że jakaś rzecz, której funkcji się nie zna, doskonale spełnia swój cel, byłoby paradoksem:

[...] Wyobrażenie sobie obiektywnej celowości w pewnej rzeczy musi być poprzedzone przez pojęcie tego, czym powinna owa rzecz być; zgodność zaś zawartej w niej różnorodności z pojęciem [...] stanowi jakościową doskonałość rzeczy¹⁰.

Sprzeczność, przez którą obydwa paragrafy – 15 i 48 – zdają się nawzajem znosić, może być rozwiązana dopiero wtedy, kiedy sąd artystyczny, mówiący o doskonałości formalnej i techniczno-kompozytorskiej lub brakach jakiegoś dzieła, oraz sąd smaku, który ogłasza pewien przedmiot pięknym lub brzydkim, zostaną od siebie zdecydowanie oddzielone. Sąd, iż jakieś następstwo dźwiękowe jest „doskonałe” jako temat fugi lub części sonaty, nie oznacza, że można zaliczyć to następstwo do melodii, które określane są jako „piękne” lub budzą – by wyrazić to krócej – uczuciowe „och i ach”. I na odwrót, melodia może być odczuwana i oceniana jako piękna, przy czym słuchacz, który się nią rozkoszuje i daje wyraz swemu upodobaniu do niej, nie zastanawia się nad jej formalną funkcją, nad jej przydatnością jako tematu. „Dobry temat” nie potrzebuje być „piękną” melodią i vice versa.

Dzieła „sztuki pięknej” – sztuki, która jest piękna, oraz piękna, które jest sztuką – poddane są według Kanta podwójnemu osądowi: sądowi smaku i sądowi artystycznemu. „Sąd teleologiczny [o doskonałości] służy estetycznemu [o pięknie] za podstawę i warunek”¹¹. Wszelako sąd artystyczny dopuszczony jest tylko jako przesłanka, która zanika w celu i w rezultacie – jakby zło konieczne, jako „zniesiony moment” (*aufgehobenes Moment*), jak powiedziałby Hegel. „Dlatego też – pisze Kant – celowość w wytworze sztuki pięknej jakkolwiek jest umyślną, musi jednak wydawać się nieumyślną; znaczy to, że na sztukę piękną musimy patrzeć jak na przyrodę, chociaż świadomi jesteśmy tego, że jest sztuką”¹². Tech-

¹⁰ *Ibidem*, § 15. Przekład jw., s. 101.

¹¹ *Ibidem*, § 48. Przekład jw., s. 238.

¹² *Ibidem*, § 45. Przekład jw., s. 230.

nika kompozytorska, ślad pracy nad dziełem, powinna być ukryta, aby wydawało się, iż sztuka wyrosła, a nie została skonstruowana. Pogląd ten przyswoił sobie Wagner, który swą technikę muzyczną w równym stopniu próbował ukryć, co był jej świadom. Wyobrażenie tego, „czym rzecz być powinna”, pełnionej przez nią funkcji, powinno rozplątać się w czystej kontemplacji; to, co zamierzone, powinno oddziaływać jak coś, co mimowolne. Piękno tkwi w przejawach naturalności.

Ujmowanie estetyki Kanta jako teorii sztuki byłoby nieporozumieniem. Piękno natury, a nie sztuki, jest tym fenomenem, od którego wychodzi *Krytyka władzy sądzenia*, przeniesienie zaś kategorii rozwinętych w związku z pięknem naturalnym na dzieła sztuki udaje się nie bez trudności. „Bezpojęciowe” słuchanie fugi ma niedostatki, które niewystarczająco rekompensuje sąd smaku, stwierdzający, że utwór muzyczny jest piękny. Teza, iż dzieło należy rozpatrywać jako naturę, chociaż wiadomo, że jest ono sztuką, stanowi paradoks, który raczej wyraża kłopot, w jaki popadł Kant, niż go rozwiązuje. Wszelako właśnie tendencja do szukania piękna przede wszystkim w naturze, a nie w sztuce, przeszkodziła Kantowi – wielbicielowi Rousseau – poddać sztukę bez reszty dyktatowi sądów smaku, a więc dyletantom, nawet temu wykształconemu. Kant był niewzruszony w rozróżnianiu pojęć i daleki od chęci „rozmycia” teorii sztuki w filozofii piękna, która zyskała stopniowo znaczenie pod koniec XVIII wieku i panowała w wieku XIX. Jego estetyka nosi jeszcze ślady trzeźwego, arystotelesowskiego ujęcia, iż sztuka jest „czynieniem” (*facere*), wykonywaniem i wytwarzaniem dzieł (§ 43). Fakt, iż owładnięty estetycznymi uprzedzeniami wieku oświecenia polemizował on z motywów filantropijnych z ezoteryczną sztuką manieryzmu, dzieła zaś, które klóciły się z jego klasycystycznie naznaczoną koncepcją piękna, odrzucał w lekceważącym geście jako czysto „mechaniczne” (ocena taka spotkałaby z pewnością także fugi Bacha, gdyby Kant miał do nich dostęp), jest obojętny wobec zdecydowanego przyznania, że sztuka nie musi być piękna, aby być sztuką. Kto stawia na równi sądy smaku z sądami artystycznymi, nie może się powoływać na Kanta.

3.

Kto bowiem sąd o pięknie nie ma być wydawany podług pojęć, lecz na podstawie celowego wprowadzenia wyobraźni w nastrój zgodności z władzą [tworzenia] pojęć w ogóle, to nie prawidło i przepis mogą służyć za subiektywną wytyczną owej estetycznej, ale bezwarunkowej celowości w sztuce pięknej, która ma rościć sobie uzasadnioną pretensję do tego, że musi każdemu się podobać, lecz jedynie to, co jest tylko naturą w podmiocie, ale nie może być podciągnięte pod żadne prawidła lub pojęcia, tzn. nadzmysłowy substrat wszystkich jego władz (substrat, którego nie dosięga żadne pojęcie intelektualne) [...] ¹³.

to zawikłane zdanie podsumowuje Kantowską krytykę smaku, której celem jest uniknięcie niefortunnego wyboru między dogmatyzmem, ustalającym normy piękna, i relatywizmem, który zadowala się zdaniem, iż nie należy się spierać o smak. (Słowo „spierać się”, o ile miałoby służyć jako tłumaczenie słowa „disputare”, jest nieporozumieniem, które z propozycji rozsądnej czyni nierozsądną. scholastyczne pojęcie *disputatio* ¹⁴, którego jeszcze trzyma się Kant, oznacza przeciwstawienie tez, które zawierają się w obrębie tych samych przesłanek i stosują te same pojęcia podstawowe, tak iż zasadniczo możliwe jest rozstrzygnięcie uzasadnione za pomocą argumentów. Twierdzenie: „De gustibus non est disputandum” nie oznacza, że nie można się spierać, lecz że spór nie jest rozstrzygalny według trwałych i racjonalnych kryteriów.)

„Celowe wprowadzenie wyobraźni w nastrój zgodności z władzą [tworzenia] pojęć w ogóle” nie jest niczym innym, jak często wspomnianą, lecz rzadko komentowaną „celowością bez celu”, w której Kant widział jeden z warunków, jaki musiał spełnić „subiektywnie powszechny” (ważny dla wszystkich podmiotów) sąd smaku. Argumentacja Kanta, którą trzeba równocześnie przytoczyć, jeśli formuła ta nie ma pozostać pusta, jest tyleż przekonująca, co prosta: o ile istnieje wiedza oparta na powszechnie obowiązujących pojęciach, o tyle również jej przesłanki, bez których nie byłaby ona możliwa, są powszechnie obowiązujące. Do przesłanek należy jednak „celowe nastawienie” zmysłów i wyobraźni. Następstwo

¹³ *Ibidem*, § 57, Uwaga I. Przekład jw., s. 287–288.

¹⁴ Słowo to ma niemiecki odpowiednik – *die Disputation*, oznaczający m.in. „wymianę zdań”, „dysputę”. Przyp. tłum.

dźwiękowe daje się dopiero wtedy określić jako twór odpowiadający pojęciu tematu fugi, kiedy jest ono najpierw percypowane „przez niższe zdolności poznawcze” jako wyraźnie zarysowaną postać melodyczną, nie zaś jako zawile nagromadzenie dźwięków. „Celowe nastawienie” może być jednak oddzielone od swego celu tj. od poznania przez pojęcia. Jest ono wówczas „bezpojęciowe” a mimo to „powszechnie obowiązujące”; staje się zatem poszukiwanym wyjściem pomiędzy Scyllą dogmatyzmu, oceniającego wedle skostniałych pojęć, i Charybdą relatywizmu, rezygnującego z powszechnej ważności sądów smaku. Piękno objawia się – zdaniem Kanta – w percepcji, w której zmysły i wyobrażenia funkcjonują celowo (w celu poznania), nie spełniając jednak celu (utworzenia pojęcia).

Jeśli jednak poznanie ma mieć zdolność udzielania się, to także stan umysłu, tzn. usposobienie władz poznawczych do poznania w ogóle – a mianowicie proporcja, jaka cechować musi przedstawienie (za którego pośrednictwem dany jest pewien przedmiot), aby móc uczynić zeń poznanie – także [usposobienie to] musi mieć zdolność powszechnego udzielania się; bez niego bowiem jako subiektywnego warunku poznania nie moglibyśmy otrzymać poznania jako skutku¹⁵.

To, „co jest tylko naturą w podmiocie, ale nie może być podciągane pod żadne prawidła lub pojęcia”, zostaje określone z kolei – z pozoru paradoksalnie – jako „nadmysłowy substrat”: jako substrat „władz” podmiotu, a więc zmysłów, wyobraźni i rozumu. Jest tutaj mowa o genialności (*Genie*), a mianowicie – według rozróżnienia Diderota – o tym, co ktoś posiada, nie zaś o tym, czym ktoś jest. Genialność, stwierdza Kant, nie podlega żadnym „prawidłom lub pojęciom”; jest „samą naturą” i – zamiast stosować się do typowych miar – służy ze swej strony sztuce (o ile jest ona sztuką piękną) „subiektywną [tkwiącą w podmiocie] wytyczną”. „Genialność jest talentem (darem przyrody), który ustanawia prawidła dla sztuki”¹⁶, mianowicie prawidła piękna, nie zaś warsztatu, wykonywania i wytwarzania; „mechaniczną” część sztuki zawdzięcza genialność również „szkołe”, której Kant bynajmniej nie lekceważy¹⁷.

¹⁵ *Ibidem*, § 21. Przekład jw., s. 121.

¹⁶ *Ibidem*, § 46. Przekład jw., s. 231.

¹⁷ Kant stwierdza: „Choć sztuka mechaniczna jako sztuka li tylko pilności i wyuczenia się bardzo się różni od sztuki pięknej jako sztuki genialności, to

stawianie na równi jego pojęcia genialności z tym sformułowanym w *burzy i naporu* (*Sturm und Drang*) byłoby wielkim nieporozumieniem.

Wyobrażenie, iż musi istnieć prawidło piękna, które wychodzi z podmiotu, choć początkowo wydaje się dziwne, traci swą pozorowaną dyktando, a nawet wewnętrzną sprzeczność, kiedy stwierdzimy, że współdziałanie zdolności poznawczych, w którym konstytuuje się piękno, wymaga „proporcjonalności”: „dostrojenia” (*Stimmung*), które wyzwala stan genialności i za pośrednictwem sztuki przechodzi z geniusza na słuchacza lub widza. Prawidło, jakie nadaje geniusz sztuce, nie jest niczym innym niż zasadą regulowania zdolności poznawczych.

Zharmonizowaniem tych zdolności jest albo praca, albo gra. Praca, która zmierza ku pewnemu celowi – określeniu przedmiotu za pomocą pojęć – wyrasta wiedza; z czystej gry „tam i z powrotem” między zdolnościami (*Hin und Her zwischen den Vermögen*), rodzi się wrażenie piękna. Choć owo zharmonizowanie można uznać za niezaprzeczalny fakt, za centrum, wokół którego obraca się myśl Kanta w *Krytyce władzy sądu*, to jednak pozostaje ono nieprzeniknione dla poznania. „Substrat”, w którym zmysły, wyobrażenia i rozum są wspólnie zakorzenione, jest „ponadzmysłowy” (*übersinnlich*), wymykający się wnikliwości naszego rozumienia (to, iż taki substrat istnieje, trzeba jednak założyć, gdyż w przeciwnym razie niepojęta byłaby możliwość poznania). Owo zharmonizowanie dane jest z łaskawości natury, która działa w geniuszu i poprzez geniusza wytwarza dzieła sztuki, których ogląd „zharmonizuje” zdolności i doprowadza je do równowagi. Również u Kanta, jakkolwiek w innym sensie niż u Schellinga, sztuka stanowi organon filozofii: środek pozwalający na poruszanie się po omacku w ciemności, wyrosły z wiedzy, która łączy zmysły, wyobraźnię i rozum.

Jednak nie ma takiej sztuki pięknej, w której istotnym warunkiem sztuki nie byłoby coś mechanicznego, co daje się ująć i stosować podług prawideł, a więc coś akademicko poprawnego. [...] Genialność może dostarczyć tylko bogatego materiału dla twórców sztuki pięknej, ale opracowanie tego materiału i jego forma wymagają wykształconego przez szkołę talentu [...]. *Ibidem*, § 47. Przekład jw., s. 236. Przyp. tłum.

VI. Geniusz, entuzjazm, technika

Ach! Czy to jego wybujała fantazja musiała go zniszczyć? Czy mam powiedzieć, że urodził się może raczej, by rozkoszować się sztuką niż ją uprawiać? Czy szczęśliwiej są może ukształtowani ci, w których sztuka działa spokojnie i potajemnie, jak ukryty geniusz, i nie zakłóca ich ziemskiej aktywności? A może jednak ktoś wiecznie natchniony, gdy pragnie zostać prawdziwym artystą, powinien odważnie i zdecydowanie wpleść swe wybujałe fantazje, jak silną nić, w to ziemskie życie. Tak, czyż ta niepojęta siła twórcza nie jest czymś całkiem innym i – jak mi się teraz zdaje – czymś jeszcze cudowniejszym, jeszcze bardziej boskim niż siła fantazji?

Refleksja, jaką Wilhelm Heinrich Wackenroder – przybrawszy maskę „miłującego sztukę brata zakonnego” – zamyka relację o bohaterze powieści zatytułowanej *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*, rodzi się ze spojrzenia wstecz na nieszczęśliwe życie. Berglinger padł ofiarą samoniszczącego się uniesienia.

Furor poeticus, „piękny szal poetycki”, jak określił go Wackenroder, został potraktowany z trzeźwą ironią w Platońskim dialogu *Ion*¹, źródle wszystkich późniejszych panegiryków. Sokrates wykazuje rapsodowi, od którego wziął nazwę ów dialog, że jego działanie nie ma rangi sztuki polegającej na znajomości rzeczy, jak sztuka lekarza czy architekta, lecz jest formą ekspresji, do której – uwolnionego od samoświadomości – popycha go obca siła. W stanie uniesienia odchodzi on od siebie, stając się wyrazicielem i ślepym narzędziem przemawiającego przezeń Boga.

Humanści renesansu, a wśród nich teoretycy muzyki – Giovanni Spataro i Pietro Aron, nie dostrzegli Platońskiej ironii, czy to celowo, czy nieświadomie. Zainspirowani filologicznie, sami czuli

jak poeci lub kompozytorzy. *Heureux délires* („błogosławione szaleństwo”) wychwalano tym otwarciej i bez wahania, że siła, którą przywoływał poeta, była martwym, niewyznawanym już, przybawym w postaci alegorii i pozbawionym władzy bogiem, zaś zsyłano przezeń szaleństwo było raczej figurą retoryczną niż psychiczną rzeczywistością. Właśnie dlatego pokolenie z końca XVIII wieku, które wielbiło w osobie Klopstocka wzór oryginalnego geniusza i doświadczyło na sobie uniesienia (choć sentymentalnie złagodzonego), było usposobione sceptycznie. Karl Philip Moritz, Jean Paul, a także Wackenroder byli przekonani, iż rozbłyskująca w zachwycie idea musi przejść szczęśliwie w stateczny stan, jeśli miałaby zyskać mocną i trwałą formę. Geniusz, któremu wystarcza „odurzyć się duchowym winem” i tylko „błąkać się w półmrocznym labiryncie poetyckiego wrażenia”, pozostaje bezowocnym dyletantem i fantastą.

Joseph Berglinger Wackenrodera zamyka się przed światem, a jednak cierpi przez swą samotność. Czuje się gnębiony i odrącony zarówno przez rozumowanie „mędrków”, którzy tylko wtedy mogą przyswoić sobie jakąś rzecz, kiedy o niej mówią, jak też przez prowincjonalne zubożenie świata, z którego pochodzi. Wyrósłszy już z pietyzmu swego ojca, wzdraga się przed racjonalizmem świata, który zdawał mu się wielki dopóty, dopóki go nie poznał. „Wykształceni ludzie o dobrym guście” ze stolicy są dlań – czytelnika Rousseau pragnącego „uciec w góry do prostego, szwajcarskiego pasterza” – równie obcy, jak proste, lecz uwikłane w codzienności dusze, które w zwykłym przejawie dobrego serca znajdują tak niewyczerpaną otchłań rozkoszy, że staje się to w pełni ich niebem na ziemi. Muzyka, poprzez którą odnajduje siebie i w której zdaje mu się wybrzmiewa jego wnętrze, służy mu za środek ucieczki od ludzi, a z drugiej strony, ona ma go też do nich z powrotem sprowadzić. Jako kompozytor szuka Berglinger „drugiego człowieka”, w którym – jak pisze – „niebo obudziłoby taką sympatię do mojej duszy, iż odczułby w moich melodiach właśnie to, co ja czułem przy ich pisaniu i co z taką chęcią pragnąłem w nie włożyć”. Widzi wszakże na wylot własne myśli: „to tylko piękna idea, którą można się przyjemnie ludzić przez chwilę”.

Z wyznań Berglingera, gdy otworzył on swe serce przed bratem zakonnym, bije zgorzkniałość wobec świata, lecz także gorycz

¹ Zob. Platon, *Ion*, przeł. Władysław Witwicki, Recto-Bis, Warszawa 1994.

samopoznania. Współczucie dla samego siebie, uczucie, że jest się nierozumianym, gdyż publiczność pozostaje tępa i nieżyczliwa, przechodzi w zwątpienie we własne dzieło, w „zniechęcenie i niechęć miłą świadomość, iż z całym swym głębokim uczuciem i gorącym zmysłem artystycznym jest bezużyteczny dla świata i o wiele mniej skuteczny niż każdy rzemieślnik”. „Głębokie uczucie”, które, „włożone” w dzieło, spoczywa w nim zamknięte i nierozpoznane, czyni raczej dyletantem niż artystą. „Czy mam powiedzieć” – pyta brat zakonny – że Berglinger „był raczej stworzony do tego, by rozkoszować się sztuką, niż by ją uprawiać?” Na równych prawach stoją przeciw sobie: pedant, który zna swój warsztat, ale brakuje mu uczucia, i dyletant, czujący wstręt do zimnego świata. Doskonale talent, jak stwierdził w roku 1722 Jean-Philippe Rameau we wstępie do *Traité de l'harmonie*, służy do tego, by geniusz i smak połączyć estetycznie w rzeczywistym dziele, w przeciwnym razie pozostają one tylko bezużytecznymi zdolnościami².

Berglinger opanował technikę kompozytorską; jest artystą, ale takim, który czuje się, jakby był dyletantem. Rozterka tą wiedzie go do zguby. Wie on – i wyraża to niedwuznacznie w „Fantazjach o sztuce muzyki”, które Wackenroder przypisuje mu jako szkice z lat jego nauki – że nie błądząca fantazja i gwałtowne wzruszenie, lecz technika, „praca mechaniczna”, jak przesadnie stwierdza, jest decydująca. System dźwiękowy, który wedle teorii sformułowanej w 1788 roku przez Johanna Nikołausa Forkela, stawał się wraz z ludzką duszą – jako jej znak i obraz – coraz bogatszy i coraz bardziej zróżnicowany, jest już sam w sobie wymowny i ekspresywny, bez „wkładanego” weń uczucia. To, co jest uprawiane jako „mechanika”, przedostaje się, by tak rzec, na zewnątrz jako „język uczucia”. „To też powoduje”, jak tłumaczy to rozprawka Wackenrodery-Berglingera zatytułowana *Właściwa istota wewnętrzna sztuki dźwięków i duchowa doktryna dzisiejszej muzyki instrumentalnej* (*Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik*), „że liczne utwory, których dźwięki

² „D'ailleurs cette parfaite connoissance sert à faire mettre en œuvre le genie & le goût, qui sans elle deviendroient souvent des talens inutiles” (oryginalna pisownia Rameau – przyp. tłum).

są złożone przez ich mistrzów jak liczby w rachunku lub jak rzeźby w mozaice – tylko zgodnie z regułami, a jednak sensownie i w krótkiej godzinie – kiedy są wykonywane na instrumentach przedstawiają świetną, pełną uczucia poezję, chociaż mistrz mógł nie myśleć o tym, że w jego wystudiowanej pracy geniusz zaczarowany w królestwie tonów dla wtajemniczonych zmysłów tak wspartym zutrzepocze skrzydłami”. Kompozytorskie umiejętności i natchnienie chwili, *techné* i *kairos*, stwarzają dzieło, które jawi się wrażliwemu słuchaczowi jako wyraz uczucia, jako „skupienie uczucia, które w rzeczywistym życiu błądzą i giną”.

Bo, iż niekiedy sama mechanika wystarcza, by poruszyć serce, zdziwiła Berglinger – jakby przeczuwał *Opowieści Hoffmanna* – jako coś demonicznego. Poznał się on na muzyce złożonej jak „liczby w rachunku”, jak „wytwór mechaniczny”, a jednak ulega jej natchnieniu. Nie samo dzieło, lecz „piękne upojenie”, którego doznaje jako słuchacz, jest „poetyczne”. Muzyka jawi mu się zatem jako „obca siła” płynąca z „występnej niewinności” i „przerażająca, dwuznaczna jak wyrocznia, ciemność”. Blask otaczający ją w fantazjach młodego Berglingera zamienia się teraz w błady półmrok.

Entuzjazm, „szał poety”, który ogarnia Berglingera, kiedy komponuje on swój ostatni utwór, jest więc również – w dobie chrześcijaństwa – raczej demoniczny niż boski. Berglinger pisze swe *opus ultimum* – oratorium pasyjne – „w cudownym natchnieniu, ale też nie wolny od gwałtownych wzruszeń”. Natchnienie jest byciem-pozą-sobą, wzruszenia zaś przenikają wewnątrz. Wackenroder dość wyraźnie oddziela od siebie obydwie te momenty, jakby sobie nawzajem przeczyły, i jakby istniało rozdwojenie między natchnieniem i uczuciem, między poddaniem się „obcej sile” i koncentracją „ceńniącego swe wewnątrz ponad wszystko” uczuciowego podmiotu na sobie, rozdwojenie, które doprowadza Berglingera do zguby.

VII. Afekt i idea

Ponieważ muzyka nie ukazuje, jak wszystkie inne sztuki, i d e i, czyli szczebli obiektywizacji woli, lecz bezpośrednio samą wolę, więc tym daje się wytłumaczyć, że wpływa bezpośrednio na wolę, tj. na uczucia, namiętności i afekty słuchacza, tak iż szybko je nasila lub nastraja inaczej. [...]

Jeśli teraz rzucimy okiem na muzykę wyłącznie instrumentalną, to w symfonii Beethovenowskiej ujrzymy skrajny zamęt, u którego podstaw leży jednak najdoskonalszy porządek, najgwałtowniejszą walkę, która w następnej chwili przekształca się w najpiękniejszą zgodę. [...] Ale zarazem w symfoniach tych wyrażają się niezliczone odcienie wszystkich namiętności i uczuć ludzkich: radości, żaloby, miłości, nienawiści, strachu, nadziei itd., lecz wszystkie tylko niejako in abstracto i bez jakiegokolwiek rozróżnienia; mamy tu ich czystą formę, jakby tylko świat duchowy bez materii¹.

Schopenhauerowska metafizyka muzyki, choć tak przejrzystie sformułowana w jego rozprawie *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*Świat jako wola i przedstawienie*), opiera się jednak nieoczekiwanie rozumieniu starającemu się uchwycić prawdziwą treść tego, co zostało powiedziane. Zdanie, iż muzyka przedstawia uczucia in abstracto, a jednak w „niezliczonych odcieniach”, wydaje się wewnętrznie sprzeczne. Pełna odcieni radość lub takież smutek są nacechowane i określone indywidualnie, a więc nie są po prostu radością i smutkiem, które – wedle Schopenhauera – stanowią przedmiot muzyki. A jednak pod pojęciem „abstrakcji” nie należy rozumieć podporządkowania szeregu zjawisk – poprzez ukrycie odmiennych i zachowanie wspólnych cech – pewnemu sumarycz-

¹ Artur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Paul Dessen, München 1911, t. 2, § 39. Przekład wg tenże, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. Jan Garewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, t. 2, s. 641–644.

temu pojęciu, lecz abstrahowanie od realności i materialności uczuć oraz utraty ich indywidualnej określoności. Muzycznie odmalowane afekty i namiętności są zatem abstrakcyjno-indywidualne, są „światem duchowym bez materii”, wszelako o silnie zarysowanych kształtach. „Ogólność jej [muzyki] – twierdzi Schopenhauer – nie jest jednak w żadnym wypadku pustą ogólnością abstrakcji, lecz ogólnością zupełnie innego rodzaju i wiąże się nieustannie z wyraźną określonością”².

Schopenhauerowska teoria, że muzyka „[...] nie jest więc w żadnym wypadku, tak jak inne sztuki, odbiciem idei, lecz jest odbiciem samej woli [...]”³; dogmat, o którym nierzadko naiwnie sądzono, iż wznosił muzykę ku nieskończoności, przypisuje jej naprawdę metafizyczną godność, jednak jest to godność o całkiem dwuznacznym charakterze. Zbliżenie się do właściwej istoty tkwiącej za zjawiskami, do *ens realissimum*, oznacza raczej uwikłanie niż wzlot. I choć Schopenhauer tak często wymienia Platona, różni się radykalnie od tradycji metafizyki przez to, iż rzecz samą w sobie maluje w ciemnych zamiast w jasnych kolorach. Istotą rzeczy, jaka jawi się w filozoficznym rozmyślanu dalekim od codzienności, nie jest idea dobra, porządku, wokół której krążyła myśl Platona, lecz ślepa, splątana wola i popęd, które wyniszczają się na zmiłanę niepokojem i bólem z powodu braku spokoju i nudą z jego omiłowienia. Najwyższy stopień rzeczywistości jest u Schopenhauera, który ostro przeczy w ten sposób Platonowi, najniższym stopniem doskonałości. Właśnie w najniższych zmysłach wola – jako rzecz sama w sobie – przejawia się najwyraźniej:

[...] Dźwięki mogą bezpośrednio sprawić ból, mogą też niezależnie od harmonii i melodii sprawić bezpośrednio przyjemność. Dotyk jest tożsamy z odczuwaniem przez całe ciało, podlega już bardziej temu bezpośredniemu oddziaływaniu na wolę; ale istnieje jeszcze dotyk bezbolesny i nie dający przyjemności. Zapachy natomiast są zawsze przyjemne lub nieprzyjemne; smak bardziej jeszcze. Oba ostatnio wspomniane zmysły są więc najbardziej skazane na wolę, dlatego są zawsze najmniej szlachetne⁴.

² *Ibidem*, t. 1, § 52. Przekład jw., t. 1, s. 405.

³ *Ibidem*, t. 1, § 52. Przekład jw., t. 1, s. 398.

⁴ *Ibidem*, t. 1, § 38. Przekład jw., t. 1, s. 315.

To, iż muzyka „wpływa bezpośrednio na wolę, tj. na uczucia, namiętności i afekty słuchacza”⁵, jest w kontekście metafizyki Schopenhauera – choć nie wypowiada on tego otwarcie – raczej pewną wskazą niż wyróżnieniem.

Aby uniknąć niższych efektów muzyki, słuchacz musi ją oddalić od siebie i traktować z dystansu, zamiast wystawiać się wprost na przekazywane przez nią uczucia. Przedstawione muzycznie afekty uważane są – jako odbicie woli – za analogiczne do idei platońskich, mówiąc scholastycznie – do *universalia ante rem*. „[...] Pojęcia – stwierdza Schopenhauer – są *universalia post rem*, lecz muzyka daje *universalia ante rem*, a rzeczywistość *universalia in re*”⁶. Ideę od pojęć oddziela przepaść. Pojęcia stanowią jedynie instrumenty w świecie celów, który poddany jest dyktatowi ślepej i splątanej woli; idee natomiast ukazują się w „bezinteresownym” oglądzie, który zagłębia się w rzeczy dla niej samej, nie zaś dla spełnienia jakiegoś celu. „Tylko bowiem w stanie czystego poznania, gdzie człowiek jest całkiem pozbawiony swej woli i jej celów, z nimi zaś swej indywidualności, może powstać ten czysto obiektywny ogląd, w którym ujęte zostają (platońskie) idee rzeczy”⁷. Idee, *universalia ante rem*, są na najniższym stopniu wrażeniami, jak wrażenie ciężaru lub sztywności:

Również wszelka jakość materii jest zawsze przejawem jakiejś idei i jako taka podlega też estetycznej obserwacji, tj. poznaniu przejawiającej się w niej idei. Dotyczy to nawet najogólniejszych jakości materii, bez których nie ma jej nigdy i których idee są najstańszą przedmiotowością woli. Są nimi: ciężar, spójność, sztywność, płynność, reakcja na światło itd.⁸

⁵ *Ibidem*, t. 2, § 39. Przekład jw., t. 2, s. 641.

⁶ *Ibidem*, t. 1, § 52. Przekład jw., t. 1, s. 407. Do zdania tego dołączony jest przypis: „Podstawowe stanowiska w średniowiecznym sporze o uniwersalia: *universalia in re* – powszechniki w rzeczach, *ante rem* – przed rzeczami, *post rem* – po rzeczach. Przyp. tłum.

⁷ Artur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, red. Julius Frauenstadt, F. A. Brockhaus, Leipzig 1874, t. 2, § 206. Przekład wg tenże, *W poszukiwaniu mądrości życia. Parerga i paralipomena. Drobne pisma filozoficzne*, przeł. Jan Garewicz, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2004, t. 2, s. 359.

⁸ Artur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, op. cit., t. 1, § 43. Przekład jw., t. 1, s. 334.

Ciężar i sztywność, będące w codziennym użyciu pojęciami, stają się w ujęciu estetycznym ideami. Różnica między pojęciami i ideami skorelowana jest z różnicą między percepcją ukierunkowaną na cel i tą, która jest bezinteresownie kontemplacyjna. Myśl Schopenhauera nie daje się jednak uchwycić bezpośrednio i bez trudu. Można by zapytać, co odróżnia estetyczne wrażenie ciężaru lub ciężkie wrażenie przekazane przez jakąś rzecz, od tego ciężaru, który mierzy się lub ocenia w kontakcie z przedmiotami na co dzień.

Estetyczne wrażenie ciężaru, w którym – wedle Schopenhauera – ukazuje się „idea platońska” i które gwarantuje jej realność, odwoływa do przedmiotu, od którego wychodzi: jest to wyraz czegoś. Zarazem jednak ciężar zawiera się w samym wrażeniu, tak więc sensownie można mówić o „ciężkim wrażeniu” zamiast o „wrażeniu ciężaru”. Jakość, którą Schopenhauer ujmuje jako ideę, dotyczy zarówno rzeczy, jak i wrażenia⁹.

Ów podwójny charakter staje się łatwiej uchwytne, kiedy ciężar traktowany jak idea zostaje oddzielony od predykatów, które odnoszą się wyłącznie do jednego lub drugiego z dwóch aspektów: do przedmiotu lub do jego działania. Bycie zielonym jest właściwością rzeczy; powiedzenie, iż drzewo sprawia zielone wrażenie byłoby niedorzeczne. To samo dotyczy pojęcia ciężaru w codziennym użyciu. Natomiast taki predykat, jak „wyraźny”, charakteryzuje jedynie efekt. Jeśli więc wrażenie ciężkości określa się jednocześnie jako wyraźne, wówczas słowo „wyraźne” jest jakością samego wrażenia, nie zaś rzeczy, która je wywołała. Niejasne wrażenie może się stopniowo stać wyraźne, bez zmiany samego oglądanego przedmiotu. Idee, które ma na myśli Schopenhauer, utrzymują się zatem w zawieszeniu pośrodku między predykatem rzeczy i predykatem jej efektu. Z drugiej zaś strony, jeśli idea ciężaru ma być ujęta jako idea platońska, oznacza to, iż – w odróżnieniu od pojęcia – nie jest ona wyabstrahowana z doświadczania ciężkich przedmiotów, lecz zostaje niejako wniesiona – nawet nieświadomie – przez oglądającego, i dopiero ponownie rozpoznana realnie. Słowo „zielony” jest określeniem jakości, na którą oglądający napotyka w rzeczywistości. Wrażenie ciężaru jest jednak ideą, którą odnosi on do przedmiotu

⁹ Por. Josef König, *Sein und Denken*, 1937, § 4.

będącego w mniejszym stopniu nośnikiem idei, a bardziej silną sprawczą jej pojawienia się. Fakt, iż miało się już często do czynienia z ciężkimi przedmiotami, nie wyklucza tego, że w momencie estetycznej kontemplacji zyskuje się po raz pierwszy wrażenie ciężaru, że dopiero wtedy poznaje się, czym jest w ogóle ciężar.

Schopenhauerowska filozofia sztuki, rozpatrywana w kontekście jego systemu, stanowi próbę „uratowania” platonizmu, fantasmagorii „świata za światem” (*Hinterwelt*), by posłużyć się określeniem Nietzschego, przez wyprowadzenie go drogą wiodącą wprost lub okrężnie przez estetykę. Wydźwignięte z codzienności, rozproszone momenty bezinteresownej kontemplacji estetycznej mają gwarantować, że przekonanie o istnieniu idei nie jest złudzeniem. Sztuka zostaje obciążona ciężarem nieuchronnego bycia „organonem filozofii”.

Różnica między pojęciami i ideami, jak mniema Schopenhauer, przejawia się w sposób oczywisty w różnicy między wrażeniami, poprzez które stają się one dostępne lub zrozumiałe. Niezależnie od tego, iż niezaprzeczalnie ogląd estetyczny, w którym takie wrażenia, jak ciężar lub sztywność, rozbłyskują jak idee, jest inną formą doświadczenia niż codzienna percepcja, pełna instrumentalnych pojęć zorientowanych ku celom, nasuwa się jednak sceptyczne pytanie, czy jednak – wbrew dogmatowi Schopenhauera – „czyste rozpoznanie” (*reine Erkennen*) idei ciężaru nie opiera się na praktycznych doświadczeniach z ciężkimi przedmiotami. To, co jawi się estetycznej kontemplacji, jest raczej czymś końcowym, pochodnym aniżeli początkowym, fundamentalnym, raczej nadbudową niż podstawą. Pogląd, iż jest to coś pierwotnego i bezpośredniego, co nie daje się wyprowadzić z poprzednich dokonań w zakresie tworzenia abstrahujących pojęć, jest wątpliwy. Trudno też powstrzymać podejrzenie, iż idee, których przetrwanie chciałby Schopenhauer zapewnić za sprawą estetyki, nie są niczym innym niż rozjaśnionymi (*verklärte*) pojęciami, rozbłyskującymi w świetle kontemplacyjnego skupienia. „Praca pojęcia” (Hegel) jest niejako wstrzymana. Spontaniczność, „kategoriotwórcza” aktywność umysłu, którą odkrył Kant poprzez treści docierające do świadomości pozornie (*scheinbar*) tylko z zewnątrz, zastyga w oglądzie estetycznym w czystą korelację, statyczny stan, w którym – według sformułowania Schopenhauera

„idea” i „czyste poznanie” zostają sobie wzajemnie przyporządkowane. Estetyczne „ratowanie” idei jest jednak niepewne i zagrożone. Obszar estetyki jest obszarem pozoru, który wchłania również idee, kiedy są one powierzone jedynie estetycznej kontemplacji.

VIII. Dialektyka „dźwiękowej wewnętrzności”

Co się tyczy natomiast kompozytora, to i on wprawdzie nie abstrahuje od wszelkiej możliwej treści, lecz znajduje ją bądź w jakimś tekście, do którego dorabia muzykę, bądź w sposób już bardziej niezależny nadaje pewnemu określönemu nastrojowi formę muzycznego tematu, który następnie dalej rozwija. Właściwą dziedziną jego kompozycji pozostaje jednak owa bardziej formalna wewnętrzność, czyste brzmienie, a zagłębianie się artysty w treść zamiast przekształcić się w obraz zewnętrzny, okazuje się raczej wycofaniem we własną wolność wewnętrzną, zatopieniem się w sobie, a w niektórych dziedzinach muzyki nawet pewnością, że on, artysta, nie jest związany z treścią¹.

Zdanie, które w *Wykładach o estetyce* Hegla ustanawia granicę między muzyką i rzeźbą, która „wydobywa na zewnątrz”, formułuje dylemat, od którego nie może uciec muzyka – „dźwiękowa wewnętrzność”. O ile jej „właściwy obszar” stanowi nieskrępowane, „czyste brzmienie” (*reines Tönen*), o tyle – z drugiej strony – jej emancypacja od treści, której znaczenie dla sfery wewnętrznej (*das Innere*) wyraża muzyka w dźwiękach, prowadzi do wyczerpania i wyjałowienia (*Verödung*). Hegel niezmordowanie deprecjonuje muzykę absolutną, oddzieloną od wszelkiej treści, jako „pustą, pozbawioną znaczenia”:

Zwłaszcza w nowszych czasach muzyka, odrywając się od jasnej dla siebie treści, zamknęła się w swym własnym elemencie, ale też straciła władzę nad całą duszą człowieka, gdyż rozkosz, jaką może sprawiać, związana jest tylko z jedną stroną sztuki, mianowicie z zainteresowaniem czysto muzyczną stroną kompozycji i jej finezją, co stanowi moment, który może interesować

¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, red. F. Bassenge, Frankfurt 1842, t. 2, s. 275. Przekład wg tenże, *Wykłady o estetyce*, przeł. Janusz Grabowski i Adam Landman, PWN, Warszawa 1967, t. 3, s. 166–167.

tylko znawców, ale posiada mniejsze znaczenie dla ogólnoludzkiej potrzeby sztuki².

Przywodzi to na myśl wyzywającą tezę Hegla o końcu sztuki. „Duch dzisiejszego świata”, który osiągnął u Hegla samopoznanie, jako duch filozoficzny „wnosi się ponad poziom, na którym sztuka stanowi najwyższy sposób uświadomienia sobie absolutu”. Traci ona na „substancjalnym zainteresowaniu”. Opuszczenie przez ducha nie wyklucza wprawdzie, iż technika sztuki (w muzyce to, co „czysto muzyczne”) będzie się dalej rozwijać. Jednakże tę „stronę [sztuki], która może interesować tylko znawców”, zbędzie Hegel lekceważącym gestem. Nieszcześnie muzyki jest to, iż w chwili, gdy jako „czyste brzmienie” staje się w pełni sobą, traci coś istotnego ze swej substancji. To „wycofanie się we własną wolność wewnętrzną” obarczone jest ryzykiem, iż stanie się ono krokiem w pustkę i abstrakcję. To, co muzyka zyskuje jako muzyka, traci ona jako sztuka, która „odwołuje się do ogólnoludzkich potrzeb artystycznych”.

„Zasadę muzyki stanowi podmiotowa strona wewnętrzna”³. Jest ona „elementem”, w którym porusza się muzyka. Błędne byłoby jednak zaliczanie Hegla do estetyków uczucia; marzenia, w jakich podczas słuchania muzyki zatracą się Joseph Berglinger u Wackendorera, byłyby dla Hegla podejrzone. Ani bowiem uczuciowe oddziaływanie muzyki, ani poruszenia uczuć wyrażonych i zawartych w tonach przez kompozytora nie są przedmiotem, od którego wychodzi i rozpala się refleksja Hegla. Wewnętrzność (*Innerlichkeit*) jest raczej – analogicznie do „zewnętrzności” przestrzeni, w której duch urzeczywistnia się w formach architektury i rzeźby – pewną „dziedziną”, w której objawia się „substancjalna zawartość”, „sposobem, w jaki się ona ożywia”.

Ducha określa Hegel jako treść, zaś treść – jako ducha:

Dopiero wtedy, kiedy w zmysłowym elemencie tonów i ich różnorodnych konfiguracji zaczyna w sposób adekwatny wyrażać się pierwiastek duchowy, muzyka wznosi się na wyżyny prawdziwej sztuki, bez względu na to, czy treść ta otrzymuje dla siebie swoje bliższe znaczenie za pośrednictwem słów,

² *Ibidem*, s. 269. Przekład jw., s. 172–173.

³ *Ibidem*, s. 320. Przekład jw., s. 256.

czy też musi się ją w sposób mniej określony wyczuć z tonów, z ich harmonijnego układu i melodyjnego brzmienia⁴.

Tym, co decydujące, nie jest różnica między muzyką wokalną i instrumentalną – choć zainteresowania Hegla kierują się przede wszystkim ku muzyce wokalne – lecz między występowaniem lub brakiem zawartości bądź treści tej substancji, której nawet tekst nie wyraża wyczerpująco, a potrafi ją jedynie wskazać, pozostawiając zatem miejsce dla muzyki.

Sposób, w jaki muzyka zagłębia się w treść, może być albo obiektywny, ukierunkowany na pewną rzecz, albo subiektywny – zwrócony ku wnętrzu. Muzyka jest w stanie zatem uchwycić (w granicach wyznaczonych przez jej „element”) „w [...] np. jakiejś historii pasyjnej, głębokie określenia zawarte w pojęciu męki Chrystusowej jako męczeństwa boskiego, śmierci i złożenia do grobu”⁵, bądź też wyraża „subiektywne wzruszenie, współczucie lub ból ludzkiej jednostki z powodu tego zdarzenia”⁶. O ile przy opracowaniu *ordinarium missae* lub tekstu biblijnego muzyka próbuje osiągnąć raczej „substancjalną, wewnętrzną głębię jakiejś treści jako takiej”, o tyle w refleksyjnych ariach do madrygałowych tekstów przedstawia „życie i rozwijanie się pewnej treści woli w jakimś jednostkowym podmiocie w życiu wewnętrznym”⁷. Poza swój element – wewnętrzną – nie wykracza nigdy, bez względu na to, czy chodzi o wyraz obiektywny, czy subiektywny. Zawsze ogranicza się do tego, „by to, co wewnętrzne, udostępnić stronie wewnętrznej”⁸ – czy będzie to wewnętrzną, która tkwi w jakiejś treści, „w [...] np. jakiejś historii pasyjnej”, czy też wewnętrzną subiektywnego uczucia. Wewnętrzność – dziedzina muzyki – jest jednak rozległym pojęciem w filozofii Hegla, pod które, oprócz uczuć wywołanych przez pewną treść, podpada też „wewnętrzny sens jakiejś rzeczy”, o ile jest on dostępnym uczuciu.

Muzyka przyjmująca na siebie duchową treść, wyrażająca to, co wewnętrzne w przedmiocie lub wewnętrzne poruszenia uczucia,

⁴ *Ibidem*, s. 271–272. Przekład jw., s. 177.

⁵ *Ibidem*, s. 304. Przekład jw., s. 229–230.

⁶ *Ibidem*. Przekład jw., s. 230.

⁷ *Ibidem*, s. 272. Przekład jw., s. 178.

⁸ *Ibidem*, s. 272. Przekład jw., s. 177.

wzrusił się zarazem ponad to, co sobie przyswaja: „swe aktualne wewnętrzne wzruszenie (*das presente Ergriffensein des Innern*) przelatująca w słuchanie siebie samej, w swobodne jej pozostawianie i siebie samej i dzięki temu właśnie przynosi sercu wyzwolenie od nacisku radości i cierpienia”⁹. O ile Hegel dytyrambicznie sławi „swobodne tony duszy”, o tyle jest nieubłagany sędzią najwyższej, nieograniczonej przez muzykę formy, uznając ją tylko za jednostronny przejaw duchowej treści, o który nie dba już postęp historyczny opisany w systemie Hegla. Po tezie, iż „prawdziwie idealna muzyka” (Hegel ma na myśli takich twórców, jak Palestrina, Durante, Lotti, Pergolesi, Gluck, Haydn, Mozart, lecz nie Beethoven) „w triumfie radości, jak i w najgłębszym bólu zawsze jeszcze pozostawiała wolną i szczęśliwą w ich wyrażaniu”¹⁰, następuje przeskok w antytezę, iż „muzyka samostłyszenia się (*das tönende Spiel des Sichvernehmens*)” wychwalana jako „uwolnienie”, naraża się na niebezpieczeństwo „odchylenia się od bliższego sensu wypowiedzianej w tekście treści, ale także na to, że stać się może w ogóle czymś pustym i trywialnym”¹¹. Filozofia muzyki Hegla na wszystkich stopniach swego rozwoju naznaczona jest podejrzeniem, że emancypacja muzyki i duszy, która w „czystym brzmieniu” powraca do siebie samej (*in sich selbst zurückkehrt*) przekształca się w wyjałowienie (*Verödung*).

Próba tłumaczenia dialektyki, z jaką ujmuję Hegel muzykę, wyłączenie presją jego systemu, by usunąć zaskakujące przejście od entuzjazmu do rozczarowania, może się wprowadzić nasuwać, lecz jest daremna. Za stwierdzeniem, iż „duchowa wewnętrzność” nie poprzestaje na „czystym brzmieniu”, lecz przechodzi „od koncentrowania się li tylko na uczuciu (*Gemüt*) do oglądów i wyobrażeń oraz do ich ukształtowanych przez fantazję form”¹², kryje się niewątpliwie myśl, że muzyka – jako sztuka „bezzprzedmiotowej wewnętrzności” – jest pierwszym stopniem do poezji, tak jak sama muzyka jest z kolei wyniesiona (*Aufhebung*) z rzeźby i malarstwa.

⁹ *Ibidem*, s. 298–299. Przekład jw., s. 221.

¹⁰ *Ibidem*, s. 308. Przekład jw., s. 236.

¹¹ *Ibidem*, s. 309. Przekład jw., s. 238–239.

¹² *Ibidem*, s. 264. Przekład jw., s. 163.

System Hegla dostarcza jednak niewiele wyjaśnień, to raczej on sam wymaga uzasadnienia i uprawomocnienia. O ile nie wynika z wewnętrznego ruchu samej rzeczy (*aus der inneren Bewegung der Sache selbst*), system Hegla jest – według jego własnych kryteriów – abstrakcyjny i arbitralny, narzucony przedmiotowi z zewnątrz, zamiast z niego wyprowadzony. Można by zapytać nie tylko o związek z systemem, lecz także o rzeczową słusność tezy, że „dźwiękowa wewnętrzność” ma tendencje do „odrywania się” od treści, zaś jej nieszczęściem jest to, iż moment przejścia – punkt szczytowy między brakiem swobody i emancypacją – nie tylko nie daje się wyraźnie uchwycić, lecz grozi mu w ogóle utrata znaczenia. Uznanie zaś, że prognoza, jaką Hegel postawił muzyce, została obalona przez historię, byłoby przesadą. „Kulturowa funkcja sztuki”, jak określili to Helmut Kuhn, rzeczywiście osłabła.

Dialektyka dźwiękowej wewnętrzności przekształciła się – po „upadku heglizmu” – w *Estetykę lub naukę o pięknie* (*Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*) Friedricha Theodora Viscera. Nie zdradził on wprawdzie myśli Hegla, jednak sprowadził ją za pomocą zdrowego rozsądku do trzeźwej filozofii muzyki, której przewodnią tezą jest raczej psychologiczne niż metafizyczne zdanie, iż muzyka jest „dźwiękowym uczuciem” (*tönendes Gefühl*), „nierozdzielną całością dźwięku i uczucia” (*untrennbare Ganze von Ton und Gefühl*)¹³. Formuła ta, sprawiająca tak niepozorne wrażenie, jest jednak paradoksem, w którego naukowe rozwiązanie wątpił sam Vischer. Nie wypowiadając tego otwarcie, był on zaniepokojony, by nie rzec skonsternowany, argumentacją Eduarda Hanslicka, który twierdził, iż próby wywodzenia form utworów muzycznych z przypisanych im lub ukrytych w nich uczuć są daremnym trudem. Formy są bowiem zawsze precyzyjne, wyraźnie określone i konkretne, natomiast bezpojęciowe i bezprzedmiotowe uczucia – jedyne, jakie są dostępne muzyce – pozostają ulotne, nieokreślone i abstrakcyjne. Z rozmytej ogólności nie można zaś wyprowadzić niczego, co jest nacechowane indywidualnie.

¹³ Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, 1923, rozdz. V, s. 19.

Byłoby jednak grubym nieporozumieniem sądzić, iż estetycy uznani za formalistów zaprzeczają uczuciowemu charakterowi muzyki. Hanslick przyznał, iż przebiegi muzyczne stanowią analogię do „dynamiczności” uczucia. Formy przebiegu uczuciowych napięć i odprężeń podobne są do tych w muzyce. Współczesny psycholog postaci – Wolfgang Köhler – ujął to w następujących słowach:

Ogólnie wewnętrzne procesy – czy to emocjonalne, czy intelektualne – wykazują formy rozwoju, którym można nadać określenia stosowane zwykle do muzycznego „dziania się”, takie jak *crescendo* i *diminuendo*, *accelerando* i *ritardando*¹⁴.

Problemem, wokół którego toczył się spór formalistów i ich przeciwników, nie było istnienie lub nieistnienie uczuciowego charakteru muzyki, lecz jego określoność lub nieokreśloność. Vischer, który pojmował to w sposób sformułowany przez Hanslicka, zarzucał wcześniejszej estetyce uczucia, że była tak ślepa, iż nie potrafiła dostrzec trudności, lub tak niestaranna, iż nie zwracała na nie uwagi. Ponadto – jak pisał – „to, co wewnętrzne, przedstawiała wręcz jako uczucie i w jego zwykle mglistej postaci nie umiała odnaleźć linii podziału będących pierwotną podstawą tych wszystkich różnic, które są życiem form sztuki muzycznej”¹⁵. Sąd ten jest zbyt uogólniony, by był prawdziwy. Myśl, że analiza dzieł sztuki umożliwia odkrycia psychologiczne, wgląd w indywidualne poruszenia uczuć, że zatem estetyka jest także instrumentem antropologii, narzędziem służącym zainteresowaniu człowieka samym sobą, sięga XVIII wieku. Myśl tę zresztą w niewielkim stopniu urzeczywistniano, a raczej wciąż tylko powtarzano. Zasada była dobitnie wyrażana, ale rzadkie były analizy muzyczno-estetyczne poszczególnych dzieł.

Vischer próbował różnymi sposobami (sama ich rozbieżność zdradza, jak dotkliwie musiał odczuwać tę trudność) określić „dźwiękowe uczucie” (*tönende Gefühl*) jako indywidualne, by zmierzyć się z zarzutem Hanslicka. Opisywał je jako krótkotrwałe, nieuchwytnie przecucie:

¹⁴ Wolfgang Köhler, *Gestalt Psychology*, Liveright, New York 1929, s. 248.

¹⁵ Friedrich Theodor Vischer, *op. cit.*, s. 25.

To, co indywidualne, znajdzie zatem w muzyce swój wyraz, ale tylko jako przecucie, które w chwili, kiedy pragnie się je uchwycić, znika znowu w ciemności jako zbyt nieokreślone¹⁶.

Zakłopotanie, w jakie wprawia go jego zasada, formułuje jako paradoks, przypisuje jednak „dwuznaczny charakter” samej rzeczy, nie zaś metodzie jej poznania: „Uczucie [...] jest jednorodne (*unterschiedslos*), a jednak obfituje w wewnętrzne różnice; jest pozbawione przedmiotu, a jednak pozwala przeczuwać przedmiot”¹⁷. Muzyka „jest najbogatszą ze sztuk, wyraża to, co najgłębsze, wypowiada to, co niewypowiedziane, a zarazem jest sztuką najuboższą, nie mówi niczego”¹⁸. Vischer przyznaje, że estetyka uczucia zmuszona jest do *petitio principii*, uznaje jednak ten niedostatek za ryzyko:

Mieliśmy dotychczas odwagę zmierzyć się z zarzutem, iż zakreślamy koło, wnioskując najpierw na podstawie tego, co powinno zostać dowiedzione, by potem uznać to za dowód, skoro nasze przypuszczenia o powiązaniu świata form muzyki z wnętrzem uczucia wysnuwamy właśnie z tego, co uznajemy potem za ich skutek¹⁹.

Czy jest to prawowite koło hermeneutyczne, mogłyby wykazać jedynie szczegółowe analizy, których brakuje u Vischera. W końcu porzuca on nawet dyskretnie główną tezę, że uczucie leży u podstaw formy. „Przed jego przetworzeniem” jest „uczucie jako materiał” zawsze „czymś względnie surowym, pozbawionym formy”, obciążonym „wszystkimi brakami i przypadłościami”²⁰. Indywidualne nie jest zatem uczucie leżące u podstaw formy, lecz dopiero kształt, jaki przyjmuje ono poprzez formę. Wprawdzie – według Vischera – indywidualne nacechowanie jest już w „uczuciu jako materiale” wstępnie zaznaczone i założone, ale urzeczywistnia się jednak dopiero w formie. W tej samej chwili, w której uczucie otrzymuje dźwiękowy byt, przestaje ono być uczuciem: istnieje jedynie jako przemijający moment – w przejściu od „uczucia jako materiału”, który jest jeszcze „surowy”, do dźwiękowego kształtu, w którym uczucie wygasa, „znika w ciemności”.

¹⁶ *Ibidem*, s. 69.

¹⁷ *Ibidem*, s. 62.

¹⁸ *Ibidem*, s. 64.

¹⁹ *Ibidem*, s. 42.

²⁰ *Ibidem*, s. 51.

IX. Spór o formalizm

Jeśli więc pytamy, co można wyrazić za pomocą tego materiału dźwiękowego, odpowiedź brzmi: idee muzyczne (*musikalische Ideen*). Muzyczna idea przejawiająca się w pełni jest już jednak samodzielnym pięknem, celem samym dla siebie i w żadnym razie środkiem i materiałem do przedstawiania uczuć i myśli; może posiadać w wysokim stopniu owo symboliczne znaczenie odzwierciedlające wielkie prawa świata, które odnajdujemy w każdym pięknie artystycznym.

Formy dźwiękowe w ruchu (*tönend bewegte Formen*) są jedyną i wyłączną treścią i przedmiotem muzyki¹.

Owo równie często źle rozumiane, jak i cytowane zdanie o „formach dźwiękowych w ruchu” – centrum, wokół którego grupują się aloryzmy i dygresje składające się na rozprawę Eduarda Hanslicka *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), było pomyślane jako wyzwanie dla estetyki uczucia, którą Hanslick określił jako „zmurszałą” (*verrottet*)². Nie bez podstawy teza Hanslicka została sformułowana jako paradoks, jako *quid pro quo* przeciwnych pojęć; mówiła bowiem, że forma stanowi treść, a zatem – swe przeciwieństwo. Z tego powodu, że owo prowokujące stwierdzenie – w sporze, jaki wywołało (kontrowersja ta, jak się zdaje, nie została jeszcze zamknięta) – stało się spłyconym zdaniem, iż muzyka jest jedynie formą, zaś forma – pustym, pozbawionym wyrazu dźwiękiem, nie należy czynić Hanslickowi zarzutu. Wprawdzie bowiem posłużył się on w polemicznym zapale niefortunnymi metaforami „arabeski” i „kalejdoskopu”, jednak – z drugiej strony – stwierdził niedwuznacznie, że przez formę rozumiał formę wewnętrzną, *energie*

¹ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Barth, Leipzig 1854, s. 32. Polskie tłumaczenie tej rozprawy – *O pięknie w muzyce. Studium estetyczne*, przeł. Stanisław Niewiadomski, M. Arct, Warszawa 1903 – zawiera liczne luki i nieścisłości, toteż nie zostało ono tutaj uwzględnione. Przyp. tłum.

² *Ibidem*, s. 5.

z filozofii języka Wilhelma von Humboldta, a przede wszystkim Jacoba Grimma, na którego się powołał: „Formy, jakie powstają z tonów, są [...] kształtującym się z wnętrza duchem”³. Hanslick uważał – jeśli rozumieć to zdanie dosłownie – że forma nie tylko stanowi ekspresję, sposób przejawiania się ducha, lecz że sama jest duchem. W jego estetyce „forma” jest odpowiednikiem „idei muzycznej”, zaś termin „idea” definiuje Hanslick – w bezpośredniej zależności od Vischera i pośredniej od Hegla – jako „pojęcie czyste i całkowicie obecne w swej rzeczywistości”⁴. Forma, podobnie jak idea muzyczna, jest bytem „przejawiającym się” konkretnie, nie zaś – na odwrót – jedynie przejawem bytu, którego należałoby szukać poza muzyką, w uczuciach i programach. Zatem o formie ujętej jako duch i byt może powiedzieć Hanslick sensownie i bez wewnętrznej sprzeczności, iż jest ona „treścią”, która jawi się lub urzeczywistnia w materiale dźwiękowym.

Wynika z tego – pisze Hanslick – najosobliwsze stanowisko, jakie zajmuje w muzyce duchowa zawartość w stosunku do formy i treści. Uczucie przenikające utwór muzyczny uważa się zazwyczaj za treść, ideę, za jego duchową zawartość, natomiast artystycznie tworzone, określone formy dźwiękowe – za czystą formę, obraz, zmysłową szatę okrywającą coś nadzmysłowego. Jednak właśnie specyficznie muzyczna część jest wytworem artystycznego ducha, z którym duch percypujący (*anschauende Geist*) jednoczy się w pełnym zrozumieniu⁵.

Muzyka jest „językiem”, komponowanie zaś jest „pracą ducha w materiale odpowiednim dla ducha”⁶.

Myśl, by pojęcie formy muzycznej oprzeć na pojęciu ducha języka muzycznego chroni estetykę przed błędzeniem po omacku w „ogólnej mgle” (Vischer) estetyki uczucia, prowadzi wszelako do rozpląnięcia się estetyki w historii, bowiem duch języka jest historyczny. Hanslick obawiał się tej konsekwencji; zarzucał nawet Hegłowi, iż swój „przeważnie historyczny punkt widzenia na sztukę zamieniał niepostrzeżenie na czysto estetyczny”⁷, jakby wysiłek

³ *Ibidem*, s. 34.

⁴ *Ibidem*, s. 16.

⁵ *Ibidem*, s. 72.

⁶ *Ibidem*, s. 35.

⁷ *Ibidem*, s. 46.

Hegla zmierzający do zespolenia systemu i historii można było zbyć dość zuchwałym odwołaniem się do zakresów (*Kompetenzen*) ściśle oddzielonych od siebie dyscyplin. Polemika Hanslicka z estetyką uczucia wspierała się na tym, co „czysto estetyczne”; decydującym argumentem tej polemiki jest zdanie, iż „działanie muzyki na uczucie” – czemu zatem się nie przeczy – „nie posiada ani konieczności, ani ciągłości, ani też wyłączności, jakimi musiałoby wykazać się zjawisko, aby móc na nim oprzeć zasadę estetyczną”⁸. O ile z jednej strony nastawienie na ściśle nauki przyrodnicze jest problematyczne, gdyż w estetyce przypuszczalnie wiedzie prędzej do ruiny niż zdyskredytowana spekulacja, o tyle z drugiej strony Hanslick, pomimo wszystkich starań o „konieczność” i „ciągłość” swych zasad, nie może nie przyznać, że nie tylko treść uczuciowa muzyki, lecz także forma pojęta jako duch, zatem – muzyczne piękno, jest czymś śmiertelnym:

Nie ma sztuki, która zużywa tak szybko i tak wiele form, jak muzyka. [...] O wielu kompozycjach, które wznoszą się wysoko ponad codzienność swych czasów, można słusznie powiedzieć, że już były piękne⁹.

„Ciągłości”, której brak odczuwa Hanslick w estetyce uczucia, brakuje także jego własnej „zasadzie estetycznej”. Idea ponadczasowej estetyki, za którą tęskni, jest fantomem. Teza, że piękno jest samo w sobie doskonałe i że utwór muzyczny przedstawia „specyficznie estetyczny wytwór, nieuwarunkowany naszym uczuciem”, który musi „być poddany naukowej obserwacji wolnej od psychologicznych szczegółów dotyczących jego powstania i oddziaływania”¹⁰, jest nie mniej czystym wyrazem pewnej epoki (klasycystycznej) niż estetyka uczucia Daniela Schubarta lub Philippa Emanuela Bacha, przeciw której się ona zwraca.

Fakt iż Hanslick, jakkolwiek próbował określić ogólne, uwolnione od historii, warunki piękna muzycznego, zmuszony był (wbrew własnej woli) do uhistorycznienia swych kategorii estetycznych, nie pomniejsza jednak wcale znaczenia myśli, że formę w muzyce należy rozumieć jako formę wewnętrzną, jako „kształtującego się z wne-

⁸ *Ibidem*, s. 9.

⁹ *Ibidem*, s. 41.

¹⁰ *Ibidem*, s. 52.

trza ducha". Myśli tej przeciwnicy Hanslicka, przeciwstawiający siłą skostniałego nawyku – formę i treść, nie pojmowali lub unikali (ciągłe nawiązywanie w polemice przeciwko „formalizmowi” do porównania muzyki do arabeski, które Hanslick wycofał kilka stron później, było małoostkowe). Bez założenia, że forma nie jest jedynie przejawem, lecz istotą, „ideą muzyczną”, byłoby bezsensowne uznanie jej za „treść” muzyki, a więc przyznanie jej funkcji, jaka w estetyce uczucia przypadała afektom lub nastrojom. Jeśli zatem daje się rozwiązać paradoks, którym Hanslick prowokował panującą estetykę, to z drugiej strony nie można nie zauważyć, iż prawdziwe zdanie każdego autora, jeśli pozostaje ukryte i niezrozumiane, ma mniejsze znaczenie historyczne niż nieporozumienie, które wkracza do historii.

O „wewnętrznej formie” muzyki mówił już kilkadziesiąt lat wcześniej Friedrich Rochlitz w swym usprawiedliwieniu muzycznej ezoteryki Bacha: „Ciągła i niewzruszona daleko posunięta oszczędność materiału musi wydawać się uboga, jałowa, jednostajna i sucha tym, którzy nie potrafią śledzić wewnętrznej formy, lecz pragną zachwycać się mnogością i różnorodnością form zewnętrznych”¹¹. Wewnętrzną formą, którą ma na myśli Rochlitz, jest duch, jednak nierozdzielnie złączony z techniką kompozytorską.

Hanslick był również przekonany, że nic nie byłoby bardziej fałszywe niż widzieć w rozróżnieniu lub przeciwstawieniu formy i ekspresji, leżącym u podstaw wielu opisów sposobów słuchania lub typów utworów muzycznych, sztywną alternatywę, której jeden aspekt wyłącza lub wypiera inny. Fakt, iż nie istnieją muzyczne wrażenia bez zabarwienia uczuciowego – a gdyby istniały, stanowiłyby przypadki graniczne bez znaczenia estetycznego – jest oczywisty i daje się również zademonstrować eksperymentalnie, co wykazał przede wszystkim Felix Krueger – twórca psychologii holistycznej. Nawet wrażenie pustki (*Leere*), które wywołują różne etiudy – pustki, która zdaje się należeć do utworów jako ich własna cecha – jest niezaprzeczalnie uczuciem. Dlatego, tak jak myśl o muzyce bez wyrazu jest czymś żałośnie abstrakcyjnym – wyobrażeniem

¹¹ Zob. Friedrich Rochlitz, *Für Freude der Tonkunst*, Leipzig 1824–1832, t. 1–4; Cnobloch, Leipzig 31868.

bez rzeczywistej zawartości, tak też przeciwny biegun – muzyka, która stymuluje poruszenia uczuć, lecz nie dochodzi do świadomości jako przedmiot dźwiękowy i estetyczny, jest wprawdzie przejawem codziennej rzeczywistości, a jednak stanowi fakt pozaestetyczny.

Kontrowersje między zwolennikami estetyki form i estetyki uczucia lub wyrazu były zatem w mniejszym stopniu sporem o fakty psychologiczne niż o normy i kryteria filozoficzno-estetyczne. Zwolennik „zmurszałej estetyki uczucia” musiał znieść zarzut, że deaktował się własnym stanem, nastrojem, w jaki wprawiała go muzyka, zamiast uchwycić przedmiot estetyczny – utwór muzyczny i wyrażanego przezeń ducha. I na odwrót – formalista, który – jeśli już nie wypierał się uczuć wywołanych przez muzykę, to jednak odrzucał je lekceważąco jako pozaestetyczne – uznawany był przez innych przeciwników mniej za winnego naukowego błędu niż moralnego przewinienia. Trzeźwe obstawanie przy tym, że piękna muzycznego nie można szukać nigdzie indziej niż tylko w dźwiękach, jawiło się jako zdrada zachwyty, który muzyka – niezależnie od tego, co stanowi jej treść – wywołuje i powinna wywoływać.

Estetykę, którą jej przeciwnicy opatrzyli etykietą „formalizmu” i którą podejrzewano o to, że zniża muzykę do pustej, nic nie znaczącej gry, należałoby – jeśli próbuje się oddać jej sprawiedliwość – określić raczej jako estetykę tego, co „specyficznie muzyczne”. Tym, co ważniejsze niż idea piękna, która panuje jako powszechna i zawsze ta sama nad wszystkimi sztukami, jest – wedle Hanslicka – „odpowiedni dla ducha” (*geistfähige*), nie zaś martwy (*tote*) materiał, który odróżnia jedną sztukę od innej i od którego zależy, jaką treść dany rodzaj sztuki zdoła wyrazić. Schumann twierdził: „Istnieje jedna estetyka dla wszystkich sztuk, a tylko ich materiał jest odmienny”¹². Z kolei August Wilhelm Ambros tłumaczył jeszcze w roku 1856, dwa lata po ukazaniu się rozprawy Hanslicka, że przekonanie o jedności sztuki stanowiło *communis opinio*: „To, iż poszczególne sztuki stanowią tylko przyrmatyczne rozszczepienie jednego i tego samego promienia światła, na szczęście każdy na-

¹² Por. przypis 3 w rozdziale I niniejszej książki.

uczył się dzisiaj rozumieć”¹³. Aspekt, w muzyce nie inaczej niż w malarstwie, odróżniający dzieło sztuki od wytworu czysto mechanicznego, nazwał Ambros – jak przed nim Schumann – „poezją”:

Pragniemy od początku przypomnieć, że poezja stanowi eter życiowy wszystkich sztuk, a nawet promieniujący moment idealny, i że ona, poezja, wyłania się ostatecznie jako niezależna i samodzielna sztuka, podobnie jak filozofia nie jest wyłącznie podstawą poszczególnych nauk, lecz także jawi się jako nauka samodzielna, o własnych granicach¹⁴.

Hanslick, który mógł wspierać się spostrzeżeniem Grillparzera, polemizował w imię zasady autonomii z estetyką muzycznej poetyczności, widząc w niej niebezpieczeństwo uzależnienia muzyki od poezji. Obstawiał przy tym, by muzyka była „absolutna” i mogła istnieć sama dla siebie. O ile jednak można zrozumieć nieufność w stosunku do podporządkowania muzyki literaturze (pojęcie „poetyczności” wprowadzić nie zakładało tego podporządkowania, nie mniej prowokowało je przy uproszczonej, zniekształconej interpretacji), o tyle nie da się z drugiej strony zaprzeczyć, że Hanslickowska zasada „specyficznej muzyczności” – założenie, iż cechy wyróżniające daną sztukę są najistotniejsze – stanowi przesąd, który – zdaniem demaskującego psychologa – wynika raczej z potrzeby wyraźnego rozgraniczenia kompetencji niż z wglębenia się w stan rzeczy.

To, iż Hanslick określił „formy dźwiękowe w ruchu” mianem „treści”, oznacza nie tylko, że są one duchem, lecz także, iż pełnią funkcję, którą estetyka uczucia przypisała afektowi jako „treści” muzyki: funkcję tematu. Podczas gdy formy przejmują rolę afektów, przejmują też określenie „treść”. Zdanie Johanna Jakoba Engla, cytowane przez Hanslicka, wyraża niejako w zarodku myśl, przeciw której kieruje się jego polemika: „Symfonia, sonata itd. musi zawierać prezentację jakiejś pasji, która jednak wzbudza różnorodne uczucia”. „Prezentowany” temat, „przedmiot” utworu muzycznego, który skupia składające się nań części, jest według Engla afektem. Hanslick natomiast uważa, iż tematem – centrum, wokół którego skupiają się i do którego odnoszą się szczegóły utworu – jest eks-

¹³ August Wilhelm Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, H. Matthes, Leipzig 1872, s. viii.

¹⁴ *Ibidem*, s. 12–13.

ponowana na początku danej części struktura dźwiękowa (*Tongebilde*), a nie wyrażone w niej uczucie.

Formą symfonii, uwertury, sonaty nazywamy architekturę powiązanych części i grup, z których składa się utwór, dokładniej – symetrię tych części w ich następstwie, kontrastach, powrotach i przeprowadzeniach. Za treść uważamy więc tematy opracowane w takiej architektonice¹⁵.

Tematy, które Hanslick – jak Engel – nazywa „treścią”, nie są dane muzyce, jak afekty lub programy, z zewnątrz, lecz same stanowią muzykę.

¹⁵ *Ibidem*, s. 100–101.

X. Muzyka programowa

Ponadto tym, co można określić jako zasadniczo nowe w dokonaniach twórczych, o których mowa [w poematach symfonicznych Liszta – C.D.], jest jedność poetycko-muzyczna, dążenie do uświadomienia sobie tej jedności. Podczas gdy na wcześniejszych etapach, zwłaszcza jednak u Beethovena, świadoma myśl – przewaga idei poetyckiej – wylania się dopiero wraz ze wzlotem idei i wagą treści jako rezultat końcowy, czynniki te stanowią tutaj punkt wyjścia, są podstawą całej twórczości. Ta świadoma strona ma więc obecnie zasadnicze znaczenie. W dziełach Liszta widzimy zakończenie tego wcześniejszego procesu; szczyt myśli, do którego wszystko zmierza, został bez wątpienia osiągnięty, a tym samym przewaga idei urosła do rangi zasady¹.

Apologia muzyki programowej Franza Brendla, jego wyzywająca teza, iż poemat symfoniczny jest konsekwencją i wyższym stopniem symfonii, wykazuje zależność od estetyki Hegla. Jego historyczno-filozoficzny schemat historycznego rozwoju sztuk przedstawiał system, w którym muzyka jawiła się jako wstępny etap (*Vorstufe*) poezji. Istota muzyki, określona przez Hegla w kategoriach historyczno-filozoficznych, polega na wyjściu ponad siebie; muzyka nie utrzymuje się niejako w samej sobie, w „abstrakcyjnej wewnętrzności”, w której tkwi jako „czysty dźwięk”, i zmierza do tego, by wznieść się ku „poetycko-muzycznej jedności”, jak określa to Brendel. W *Estetyce* Hegla czytamy:

Uczucia nasze zresztą niezależnie od wszystkiego, przechodzą [w poezji] ze swego elementu nieokreślonej wewnętrznej głębi w jakąś treść, a w subiektywnym zespoleńiu się z tą treścią do jakiegoś bardziej konkretnego oglądu i bardziej ogólnego wyobrażenia tej treści. To samo może mieć miejsce również w dziele muzycznym, o ile uczucia, jakie budzi w nas swoją własną naturą i swą artystyczną pełnią życia, przybierają w naszej duszy postać bardziej określonych oglądów i wyobrażeń, a tym samym doprowadzają

¹ Franz Brendel, *Geschichte der Musik*, H. Matthes, Leipzig 1867, s. 643.

również określoność jej wrażeń do naszej świadomości w postaci bardziej ustalonych oglądów i bardziej ogólnych wyobrażeń².

Tezę, która u Hegla – później zaś u Gervinusa, który, jak wspominaliśmy, pogardzał muzyką programową i wyszydzał ją³ – miała wesprzeć przekonanie o wyższości muzyki wokalne, Brendel wykorzystał, by usprawiedliwić poemat symfoniczny, przy czym jego interpretacji nie można odrzucić jako po prostu zniekształcenia. Ten sam pogląd służy różnym interesom – apologetycznym lub polemicznym. Zwolennicy muzyki programowej, będący w XIX wieku entuzjastami postępu, pewni i spokojni w przeświadczeniu, że odgadli i zrealizowali zamiary ducha świata (*des Weltgeistes*), sięgali przede wszystkim po argumenty historyczno-filozoficzne, zaś jej przeciwnicy – raczej po argumenty psychologiczne. Tym pierwszym muzyka programowa jawiła się jako historycznie „konieczna”, a zatem możliwa; tym drugim – jako empirycznie „niemożliwa” i przez to powierzchowna lub szkodliwa, jako zbłądzenie wyniosłej spekulacji estetycznej, które przeniknęło ze zgubnym skutkiem do praktyki kompozytorskiej. Odpowiedzią na historyczno-filozoficzną egzaltację był sceptycyzm wykorzystujący technikę psychologicznego demaskowania. Pozornie tylko po obydwu stronach mówiono tym samym językiem estetycznym: „estetyka” – znak rozpoznawczy tej kontrowersji – była pustym słowem, którego funkcja polegała jedynie na przesłonięciu faktu, iż nie rozumiano się wzajemnie w fałszywym dialogu.

Argumentacja psychologiczna oparta na eksperymentach trafiła w pustkę – tam, gdzie nie było przeciwnika, ku któremu się zwracała. Nic nie było bardziej nieadekwatne dla rzeczy, o której estetyczną słuszość lub niesłuszość się spierało, niż nieustannie powtarzana, z ciągle negatywnym rezultatem, próba pozostawienia słuchaczom do odgadnięcia programu, którego nie znali. Po pierwsze, zwolennik muzyki programowej mógłby zarzucić, że bezstron-

² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, red. Friedrich Bassenge, Frankfurt, b.d., t. 2, s. 269–270. Przekład wg tenże, *Wykłady o estetyce*, przeł. Janusz Grabowski i Adam Landman, PWN, Warszawa 1967, t. 3, s. 173–174.

³ Georg Gottfried Gervinus, *Händel und Shakespeare: Zur Ästhetik der Tonkunst*, Engelmann, Leipzig 1868.

ność słuchacza, która psychologom eksperymentalnym, poszukującym naturalnych praw percepcji i kojarzeń, jawiła się jako zaleta, była w istocie brakiem. Jednym z celów Liszta było bowiem pośredniczenie między muzyką i tradycyjną kulturą, zasadniczo literacko-filozoficzną. Bezstronność, naiwne, nierefleksyjne słuchanie, było właśnie tym, czego zamierzano oduczyć muzykalną publiczność. Po drugie – mniemanie, że program stanowi sens poematu symfonicznego, który miałby zostać zdekodowany jak zaszyfrowany tekst, jest zwykłym nieporozumieniem.

Próbie nakreślenia estetyki oddającej sprawiedliwość muzyce programowej staje na przeszkodzie dwuznaczność słowa „treść” – kategorii, której jednak, przy całej jej niepewności, nie da się obejść. W odniesieniu do muzyki słowo to oznacza z jednej strony pewien temat (*Sujet*), który istnieje poza nią; z drugiej zaś strony – moment cząstkowy samego utworu muzycznego, przy czym tylko to drugie znaczenie jest estetycznie istotne. Wyobrażenie, iż Liszt przełożył poematy na muzykę, a zatem próbował powiedzieć w innym języku to samo, co tekst oryginalny, jest błędem, którego absurdalność nie przeszkodziła zresztą jego rozpowszechnieniu, i w który popadł nawet estetyk tej rangi, co Gervinus. *Faust* Goethego nie jest przecież treścią *Symfonii Faustowskiej*, lecz wyłącznie jej tematem. Temat zaś nie jest żadnym wzorem, który ma być naśladowany, lecz materiałem przetwarzanym przez kompozytora. Zasób dźwiękowych i temat stanowią, co trzeba podkreślić, dwa rodzaje materiału, tak iż dopiero z wzajemnego oddziaływania tematu i „form dźwiękowych w ruchu” powstaje treść muzyczna, a chęć jej „opowiedzenia” zakłada niezrozumienie jej sposobu istnienia. O ile temat (*Sujet*) określa znaczenie tematów i motywów muzycznych, o tyle także – na odwrót – na treści tematu odciskają swe piętno tematy i motywy muzyczne. Muzyka programowa polega na wzajemnej zależności jej aspektów.

Nie można wciąż jednak zaprzeczyć wątpliwej estetycznej sytuacji poematu symfonicznego. Akcentowanie tego jest jednak zbyt techniczne, nie tylko dlatego, że w nowej muzyce, godnej tego miana, poemat symfoniczny stanowi martwy gatunek, lecz przede wszystkim dlatego, że – z wyjątkiem tzw. estetyki „socjalistycznej” – zwracają się przeciw niemu wszelkie uprzedzenia naszego wieku. Jego

miejsce w powszechnej świadomości muzycznej można określić jako nieszczęśliwe położenie między „już nie” i „jeszcze nie”: odległy już od rozumienia bezpośredniego, nie jest poemat jeszcze na tyle obcy rozumieniu historycznemu, aby nie mogło go ono odkryć i przywrócić. Różnica między muzyką absolutną i programową nie jest, jak podkreślał Walter Wiora, wykluczającym się przeciwieństwem. Pomimo tej wyraźnej alternatywy, będącej wynikiem wyostrzenia problemu (jest to nieuniknione przy kontrowersjach), nie należy zapominać o niezliczonych stopniach przejściowych, które w rzeczywistości muzycznej pośredniczą między ekstremami. To, że program może być sekretny – czy to z estetycznego przekonania, czy też z obawy przed krytyką – wykazano już w przypadku Haydna, Webera, Mahlera, a także Brucknera, Arnold Schering zaś poszukiwał nawet w symfoniach i utworach kameralnych Beethovena ezoterycznych programów, które także wówczas, gdyby istniały, byłyby estetycznie nieistotne, bowiem od historycznej genezy utworów należy odróżniać ich wartość estetyczną. Motta ponad poszczególnymi częściami – kolejny stopień przejściowy między muzyką absolutną i programową – stanowią niekiedy, podobnie jak tematy w poematach symfonicznych Liszta, momenty cząstkowe koncepcji dzieł, natomiast w innych przypadkach późniejsze dodatki mają zwrócić na siebie uwagę słuchacza w obawie, iż podąży ona w innym kierunku. Wreszcie – motto tylko niewiele różni się od określenia charakteru, które czasami, bez ostrego rozgraniczenia, przechodzi w określenie tempa lub artykulacji.

Muzyka programowa jest, mówiąc wprost, muzyką epoki, w której doświadczenie zostaje uwarunkowane przez lekturę, zaś literatura o jakiejś rzeczy ma nie mniejsze znaczenie niż owa rzecz. Zapał, z jakim w wieku XIX starano się tę muzykę uprawomocnić, a nawet przedstawiać jako cel historycznego rozwoju muzyki, byłby niezrozumiały, gdyby nie wzajemne oddziaływanie na siebie motywów estetycznych i społecznych. Teorie Liszta można odczytać jako ideologię i uprawomocnienie, wszelako fakt, iż jakaś idea nie jest bezinteresowna, nie oznacza, iż jest fałszywa.

Nadzieje, jakie pokładano w poemacie symfonicznym, zdradzają niepewność odczuwaną wobec symfonii. Jakkolwiek dzieło Beethovena traktowano z głęboką czcią, która przeszła stopniowo od bez-

radnego zdumienia do rozumienia, i choć entuzjaści muzyki wśród romantyków – Wackenroder, Tieck i E.T.A. Hoffmann – sławili nowoczesną muzykę instrumentalną jako „cud sztuki dźwięków”, to jeszcze około 1850 roku utrzymywało się zakorzenione od wieków przekonanie, że muzyką była przede wszystkim muzyka wokalna. O ile w XX wieku uciekanie się do pomocy tekstu lub obrazu, w celu wydobywania z muzyki znaczenia, uznane jest – nie całkiem słusznie – za przejaw dyletantyzmu, a nawet muzycznego oświecenia, o tyle w XIX wieku „czysta dźwiękowość”, jak określał ją Hegel, była odbierana niemal powszechnie jako język, który odczuwano wprawdzie jako wymowny, ale jednak nie pozwalający na pewne uchwycenie treści muzyki. August Wilhelm Ambros, którego nie sposób zaliczyć do dyletantów, pisał w roku 1856:

Z pewnością każdy w obliczu takich utworów [chodzi o symfonie Beethovena – C.D.] w mniejszym lub większym stopniu odczuwa budzącą się w nim „zdolność do obrazowania dźwiękowego” (*Klangbildertalent*), jaką przypisał sobie Heine. Ta muzyka dąży w gwałtownej walce ku określonej ekspresji, jest jak zaklęty duch, którego wybawienie zależy od wyrzeknięcia jednego słowa przez tego, któremu się objawia; duchowi nie wolno tego słowa wyrzec, a człowiek stoi przed tą zjawą milcząc, zgadując, szukając z żarliwym zapalem właściwego słowa⁴.

Z motywem estetycznym, optującym za muzyką programową i tak przekonującym sformułowanym przez Ambrosa, krzyżował się motyw społeczny. Muzyka – przede wszystkim instrumentalna – jawiła się osobom wykształconym spośród tych, którzy nią gardzili, jako sztuka bez tradycji i niższej rangi, nie dorównująca poezji.

Co się tyczy kompozytora – czytamy u Hegla – to może on wprawdzie włożyć w swe dzieło jakieś określone znaczenie, jakąś treść wyobrażeń i uczuć oraz nadać im jakiś podzielony na części, zamknięty w sobie przebieg; ale możliwe jest również, że wcale nie zależy mu na treści, lecz wyłącznie na czysto muzycznej strukturze dzieła i na polocie jego architektoniki. Wówczas jednak twórczość muzyczna może z łatwością stać się czymś zgoła pozbawionym myśli i uczucia, czymś, do czego w ogóle nie jest potrzebna głęboka świadomość kulturalna i uczuciowa⁵.

⁴ August Wilhelm Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, H. Matthes, Leipzig 1872, s. 131.

⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik*, op. cit., s. 322. Przekład jw., s. 259–260.

Zdania Hegla, z których przemawia otwarcie lekceważenie, były wyrazem *communis opinio* odebranej jako wyzwanie przez Lisztą, w którego teoriach estetycznych motywy społeczne odgrywały niemałą rolę. Tezie, iż niedoskonała w sobie muzyka wykazuje wewnętrzną skłonność do przechodzenia w poezję lub służy jej za tło, przeciwstawił on stanowczą i prowokującą antytezę: „Muzyka w swych arcydziełach wchłania w siebie coraz bardziej arcydzieła literatury”⁶.

Liszt przypominał uzurpatora, który w imieniu muzyki sięga po to, co stanowiło własność poezji. Jego hybrydyczna proklamacja przeczy duchowi epoki naznaczonej wszechwładnym panowaniem literatury, a zarazem – jako formuła łącząca estetykę i historię filozofii, której wyniosły ton opiera się nie tyle na indywidualnej zarozumiałości, ile na języku z czasów największej sławy i bezpośredniego wpływu Hegla – nie byłaby ona do pomyślenia w innym czasie. Program, który Schumann odrzucił w swej krytyce *Symfonii fantastycznej* jako „coś niegodnego i szarłatańskiego”, oznaczał dla Liszta, krańcowo różniącego się muzycznie od Schumanna, całkiem na odwrót – środek nadający godność muzyce instrumentalnej, a także prawo do bycia „kulturą”, a nie tylko – jak uznał to pogardliwie Kant – „rozkoszowaniem się”.

Emfatyczne roszczenie poematu symfonicznego, różniące go od starszej muzyki programowej, której wystarczało to, iż była rozrywką, została przygotowana przez poetyzującą krytykę i hermeneutykę z początku XIX wieku, której wpływu na muzyczne słyszenie, ale też na praktykę kompozytorską, nie można nie doceniać. Świadomość muzyki określona jest w niemałym stopniu przez literaturę o muzyce. Również ci, którzy odnoszą się do niej z lekceważeniem, nie mogą uniknąć skutków tego, co napisane: niemal zawsze muzyczne doświadczenie nosi ślady wspomnień z lektury. Natomiast sens, jaki zachowuje muzyka w swej wtórnej, literackiej formie istnienia, nie pozostaje bez wpływu na jej formę pierwotną – dziedzinę kompozycji.

Myśl, iż krytyka została powołana do tego, by wejść w proces rozwojowy sztuki – i to w mniejszym stopniu przez sądy o wartości

⁶ Franz Liszt, *Berlioz und seine Harold-Symphonie*, w tenże, *Gesammelte Schriften*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1880–1883, t. 4, s. 58.

dział anizeli przez refleksję o ich treści – należała do programu estetycznego wczesnego romantyzmu. Novalis pisał: „Zadaniem artystycznego krytyka, którego prace przygotowują historię sztuki, jest znalezienie dla poszczególnych artystów formuł, dzięki którym dopiero będą mogli być zrozumiani we właściwym sensie”. Idea produktywnej, dookreślającej twórczość krytyki przeniknęła do literatury muzycznej kilka dziesięcioleci później. Tworzy ona jeden z centralnych motywów w apologii muzyki programowej Franza Brendla. W „jedności poetycko-muzycznej”, urzeczywistnionej – jego zdaniem – w poematach symfonicznych Liszta, widział Brendel, jak już wspomniano, świadomy przejaw tendencji, która nieświadomie, w elementarnych formach ekspresji, zdeterminowała całą historię muzyki instrumentalnej. W przejściu od tego, co ukryte, do tego, co jawne, od zawoalowanego rozumu (*List der Vernunft*) do jego pełnego przejawienia się w samoświadomości kompozytorów, pośredniczyła – zdaniem Brendla, który bynajmniej nie oceniał nisko swego miejsca w historii – krytyka:

Istota współczesnej sztuki polega przede wszystkim na tym, że nie jest już ona dalej kształtowana w dawny, naturalistyczny (czytaj: instynktowny – C.D.) sposób na danych podstawach, lecz że – w przeciwieństwie do tego – teoria i krytyka zajęła miejsce między tym, co wcześniejsze i tym, co terazniejsze, że teoria i krytyka warunkuje naszą sztukę⁷.

Jakkolwiek historyczna konstrukcja Brendla – idea rozwoju od „naturalizmu” do samoświadomości – może się wydawać problematyczna, to jednak bezsporna jest teza, że poetyzująca krytyka, której paradygmaty pochodzą od E.T.A. Hoffmanna i Schumanna, stała się jedną z przesłanek poematu symfonicznego. Nie jest wcale przesadą traktowanie poematu symfonicznego jako kompozytorskiego urzeczywistnienia zasad określających opisy i interpretacje muzyki od początku XIX wieku. Nie bez racji zatem wyjaśniał Liszt zamysł poematu symfonicznego jako konsekwencję recepcji muzyki Beethovena:

Coraz częstsze od blisko piętnastu lat próby komentowania Beethovenowskich symfonii, kwartetów i sonat oraz wyjaśniania i utrwalania w poetyckich i filozoficznych rozprawach wrażeń, jakie na nas wywierają, obrazów, jakie

w nas budzą, wskazują, jak wielka jest potrzeba, by ujrzeć – dokładnie określone – wiodące idee wielkich utworów instrumentalnych⁸.

To, iż historia symfonii była prehistorią (*Vorgeschichte*) poematu symfonicznego, lub – według teorii Wagnera – dramatu muzycznego, stanowiło slogan szkoły młodoniemieckiej, która uznawała się za partię postępu. Jednakże nowoczesność (*Modernität*) reprezentowana przez Berlioza i Liszta oddziaływała raczej hamująco na bieg historii w ciągu minionego półtora wieku – wszelako nie pod względem techniczno-kompozytorskim, lecz estetycznym. Nie można zaprzeczyć, że w rozwoju muzycznego słyszenia zaczęła stopniowo przeważać skłonność do ujmowania muzyki wokalne na sposób instrumentalny, co poświadczył Schönberg własnym przykładem, zamiast – na odwrót – do szukania sformułowanych lub sekretnych programów w muzyce instrumentalnej. Poemat symfoniczny odegrał w historii emancypacji muzyki instrumentalnej rolę ambiwalentną: postępowe było roszczenie sobie prawa do artystycznego charakteru w sensie emfatycznym, z jakim wystąpił Liszt dla instrumentalnych utworów Beethovena i swoich własnych, regresywna zaś była metoda, z jaką próbował dochodzić tego prawa: sięgnięcie po „arcydzieła literatury”, których dźwiękowa transfiguracja (*Aufhebung in Töne*) miała gwarantować, że muzyka nie będzie sztuką lekceważoną.

⁷ Franz Brendel, *Geschichte der Musik*, op. cit., s. 624.

⁸ Franz Liszt, *Gesammelte Schriften*, op. cit., t. 4, s. 24–25.

XI. Tradycja i reforma w operze

W chwili, gdy zdecydowałem się pisać operę, oprócz zamiaru napisania dobrej muzyki, przepojenia muzyką duchowej treści nieśmiertelnego dramatu Büchnera, przetworzenia jego poetyckiego języka na muzykę, nie miałem innego pragnienia, także w zakresie techniki kompozytorskiej, jak tylko dać teatrowi to, co teatralne, a zatem tak ukształtowaną muzykę, by była w każdym momencie świadoma swej powinności służenia dramatowi; co więcej – by wszystko, czego wymaga dramat dla przetworzenia w rzeczywistość sceniczną, muzyka wydobyła z siebie samej, wspomagając w ten sposób od strony kompozytora istotne zadania postawione przez idealnego reżysera. Wszystko to jednak bez ujemy dla wcześniejszej, absolutnej (czysto muzycznej) racji bytu takiej muzyki, bez ujemy dla jej własnego życia nieskrępowanego niczym pozamuzycznym¹.

Notatka Albana Berga *Das „Opernproblem“* (1928), poświęcona problemowi, od którego dystansował się on za pomocą cudzysłowu, formułuje – bez użycia Wagnerowskiego słownika – zasady dramatu muzycznego; w świetle jego tradycji należy również rozumieć *Wozzecka*, dzieło skądinąd niezaprzeczalnie nowoczesne. Teza Wagnera – lub Glucka – iż muzyka w operze ma „służyć dramatowi”, zostaje przyjęta jako oczywistość, o którą nie potrzeba się już spierać, jakby nie można było bez ryzyka prognozować, że ta odwieczna kontrowersja zaniknie dopiero wraz z przedmiotem, którego dotyczy. Śmiało mówi natomiast Berg o teatralnej funkcji muzycznego „przełożenia”, o *mise en scène* poprzez muzykę, tj. o aspekcie, który uwydatnił Nietzsche, aby go szkalować i zwrócić przeciwko Wagnerowi. „Widzicie, jestem zasadniczo typem antyteatralnym; dla teatru, tej sztuki masowej *par excellence*, mam w głębi duszy głę-

¹ Alban Berg, *Das „Opernproblem“*, „Neue Musik Zeitung”, Stuttgart 1928, nr XLIX/9.

biną pogardę, którą żywi dziś każdy artysta”². Opera stanowi dzieło złożone, ale nie jest jeszcze z tej racji dziełem syntetycznym (*Gesamtkunstwerk*). Historyczno-filozoficzna, wewnętrzna „jedność sztuk”, tj. sytuacja polegająca na tym, iż reprezentują one wspólnie ten sam stopień rozwoju, rzadko była urzeczywistniona w operze lub nigdy w niej nie zaistniała. Nawet gdy dopuści się możliwość, że „duch czasu”, o ile taki istnieje, przenika jednakowo wszystkie sztuki (równie często się to kwestionuje, jak i utrzymuje), nikt nie będzie mógł zaprzeczyć, że elementy lub cechy, z których składa się opera, były niemal zawsze „niejednoczesne”. Nawet utrudoksyjny zwolennik Wagnera nie może nie dostrzec faktu, że jego malarska wyobraźnia pozostawała w tyle za jego wyobraźnią muzyczną.

Tb, co nieosiągalne albo wydające się nieosiągalne, było jednak wyzwaniem, które posuwało naprzód historię opery. Nieustannie próbowano przeobrazić to, co złożone, w dzieło syntetyczne. Myśl, że można zespolić aspekty heterogeniczne w homogeniczną formę, żywiła się ideą będącą zarazem *idée fixe* historii opery: marzeniem o powrocie lub odrodzeniu tragedii antycznej. Rewolucje w operze były pomyślane jako odnowy, jako powroty do „starej prawdy”, którą – pod nazwą „dramatu muzycznego” – przeciwstawił Wagner operze jako niespójnemu współistnieniu spektaklu scenicznego i koncertu.

Historia opery, „niemożliwego dzieła sztuki” (Oscar Bie), jawi się jako rzadki przypadek rozwoju dającego się opisać wedle jednego z najstarszych schematów historiografii: początku, rozpadu i odnowy pewnej idei. Wszelako wyobrażenie tragedii – źródła, z którego wyłoniła się opera, porzuconego później na rzecz panowania śpiewności (*Kantabilität*) oraz scenicznej „maszyny”, a następnie przywróconego w XVIII wieku przez Glucka i, po drugim regresie, w wieku XIX przez Wagnera – było fikcją, modelowym przypadkiem produktywnego nieporozumienia. Wiedza historyczna Cameraty florenckiej, która około 1600 roku próbowała rekonstruować dramat antyczny, była niewystarczająca, mimo iż mógł ją wspierać

² Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner* (1888), w tenże, *Werke*, W. de Gruyter, Berlin 1967, t. 2, s. 1041.

filolog tej rangi, co Girolamo Mei. A ponieważ niewiele wiedziano o tym, co mogło być wykorzystane praktycznie, ów archeologiczny twór – rekonstruowany z takim staraniem – przeszedł we własne przeciwieństwo: nowoczesny gatunek artystyczny z własną zasadą formy. Owa zasada, mimo wszelkich prób ujęcia opery jako dramatu, utwierdzała się nieustannie ze spokojem i dyskretną siłą, którą można przyjąć jako uzasadnioną przez naturę rzeczy lub odrzucić jako jedynie wpływ konwencji. O ile usiłowania, by zepchnąć muzykę w operze, z powołaniem się na „prawdziwy dramat”, do roli drugorzędnej, tworzą ideologiczną tradycję gatunku, o tyle jako realna, skuteczniejsza jawi się tradycja teatru „z ducha muzyki”, który nie potrzebuje być motywowany dramatycznie, przez dialektykę tragizmu lub komizmu, by stać się prawomocnym. Na tym, iż idea przywrócenia formy tragedii antycznej była mrzonką, poznano się w XIX wieku, jeśli nie wcześniej – w XVII lub XVIII wieku. Niemniej, Wagner nie uwolnił się od idei tragedii. Krzyżowanie się w *Pierścieniu Nibelunga* nordyckiej mitologii z motywami antycznymi, zwłaszcza ajshylosowymi, stanowi jedynie wskazówkę zewnętrzną; decydujące jest natomiast przekonanie Wagnera, iż musiało być możliwe odtworzenie – jeśli już nie formy, to przynajmniej oddziaływania tragedii. W wagnerowskim marzeniu o Bayreuth, marzeniu, którego realizacja przeraziła Nietzschego, nowoczesna publiczność przekształciła się we wspólnotę kultową. Decydującą zaś cechą, która odróżnia ortodoksyjnego wagnerystę od wagnerysty-heretyka, jest w mniejszym stopniu jego opinia o muzyce niż wiara w kultowy charakter przedstawienia *Parsifala*, a nawet *Pierścienia Nibelunga*.

Bledszym wariantem myśli, iż ideą opery, źródłem i celem jej historii miał być powrót antycznego dramatu, jest teza, że próby dania tekstowi pierwszeństwa przed muzyką stanowią postępowy aspekt w historii opery. Programy reform w XVIII i XIX wieku, polemiki Glucka i Wagnera z tradycją, której zarzucano nieład, polegały na przekonaniu, że śpiew operowy stanowi uwzniośloną lub sięgającą do „pierwotnej mowy rodzaju ludzkiego” deklamację, muzyka zaś, by spełnić wymagania dramatu muzycznego, musi w każdej chwili sensownie odnosić się do tekstu. Nie potrzeba jednak kwestionować faktu, iż język muzyczny – w wyniku wywie-

ranej nań presji, aby podążał szczegółowo za tekstem – stał się bogatszy i bardziej zróżnicowany, by móc mimo to stwierdzić, że nic nie wprowadziło w estetyce operowej większego zamieszania niż utożsamienie dramatu i tekstu. Formuła „słowo i dźwięk” – jakkolwiek stoi za nią autorytet Wagnera – oznacza, z grubsza rzecz biorąc, ruinę interpretacji operowej. Nie ma bardziej błędnego przesądu niż ten, że aspekt dramatyczny opery reprezentowany jest przez tekst, że opera jest tym bardziej dramatyczna, im większe przyznaje prawa tekstowi. Tego bowiem, co można nazwać w operze jej dramatycznym lub teatralnym sensem, nie można już odczytać tylko z samego tekstu, lecz dopiero ze spotkania się muzyki, języka, scenografii i gestu; spotkania, które może się stać dialektyką, a nawet przeciwstawnym działaniem, w którym tekst często odgrywa jedynie niewielką rolę. Utożsamienie teatru z deklamacją stanowi elementarny błąd (*proton pseudos*) dramaturgii. Bardziej decydująca od słów w operze jest dająca się przewidzieć i odczuć sytuacja, z której one wyrastają.

Wydaje się, że istnieje tylko jedna cecha, którą wszyscy estetycy – nawet jeśli w pozostałych sprawach nie są ze sobą zgodni – przypisują dramatowi: to jego antytetyczny charakter. Antyteza jest jednak pojęciem obejmującym niezmierną wielość możliwości – poczynawszy od jawnego (*groben*), krzykliwego kontrastu, a skończywszy na skomplikowanej dialektyce. Nie potrzeba nawet mówić, że prosty, uderzający kontrast jest jedną z wiodących kategorii opery. Należałoby raczej zwrócić uwagę, że kontrasty narażone są na to, iż zamiast być kategorią formy dramatyczno-teatralnej, staną się jedynie powierzchownym chwytem, środkiem zapewniającym odbiorcom muzyki urok odmiany. Interesująca, jak można przypuszczać, byłaby analiza oper Meyerbeera z punktów widzenia, jakie narzucił nam nowoczesny przemysł kulturowy, którego prehistoria sięga wstecz do XIX wieku.

Z drugiej zaś strony, próbom nobilitowania opery – „zmysłowego” (*sinnfällige*) teatru, którego nie znosił Nietzsche jako „sztuki *par excellence* masowej” – za pomocą zawikłanej dialektyki staje na przeszkodzie skłonność do drastyczności, której nie daje się wykorzenić. Wyraz „dialektyka”, rozumiany w sensie Heglowskim, oznacza, iż, żeby jakaś rzecz stała się sobą lub żeby była postrze-

galna taką, jaką jest, musi być ona ujęta w przeciwieństwach. W pierwszej, bezpośredniej postaci jej istota jest jeszcze ukryta i dopiero rozwinięcie poprzez antytezy pozwala się jej ukazać. Tak pojęta dialektyka stanowi widoczną analogię do struktury formy sonatowej, której tematy są rozczłonkowane w przetworzeniu, aby w repryzie ukazać się w pełniejszej niż w ekspozycji postaci, jeśli chodzi o dające się odróżnić motywy i ich wewnętrzne relacje. W operze lub w dramacie muzycznym wyznaczone są jednak wąskie granice dyskursywnemu muzycznemu rozwojowi myśli, pomimo iż Wagner uważał, że symfonia została „zniesiona” w dramacie muzycznym. Motyw lub temat operowy nie może być zdany na przetworzenie, aby jego treść stała się uchwytana, lecz musi pokazać już w swej ekspozycji, co w nim tkwi. To, iż liczy się tylko teraźniejszość, jest jednym z praw muzyki operowej. Nadmiar znaczeń nagromadzonych w toku utworu w Wagnerowskich motywach przewodnich zawdzięczają one w mniejszym stopniu rozwojowi muzycznemu niż dramatycznemu. Ograniczenia dialektyki muzycznej w operze wyrównywane są przez możliwości, jakie stwarza współ- i przeciwdziałanie elementów heterogenicznych. Ponieważ opera stanowi złożoną formę sztuki, nowość – to, co pósuwa naprzód rozwój historyczny – może być ugruntowana w muzyce, jak też w tekście i scenografii, lub w zależnościach między poszczególnymi aspektami. Błędem byłoby oczekiwać, że rewolucyjna w charakterze przemiana opery musi zawsze polegać na głębokiej przemianie języka muzycznego lub przynajmniej iść z nią w parze. Typ opery reprezentowanej przez Bertolta Brechta i Kurta Weilla był około 1930 roku niezaprzeczalnie postępowy. Pech, który sprawił, iż jej rozwój został już po paru latach przerwany przez ingerencję zewnętrzną, wcale nie znosi jej roszczenia do rewolucyjności. Wszelako wniossek, że dlatego muzyka opery *Mahagonny* lub *Dreigroschenoper* musi być uznana za postępową, byłby błędny. Brecht zmienił wprawdzie zależności między tekstem i muzyką, jednak przyzwyczajenie publiczności, by odbierać operę bardziej konwencjonalnie niż koncert, nie tylko nie było przezeń nienaruszone, lecz nawet zostało wykorzystane. Przeciwwstawił on koncepcji *Gesamtkunstwerk*, w której – wedle zamierzeń Wagnera – poszczególne sztuki spajały się ze sobą w sposób wolny od sprzeczności i współ-

działały w tym samym celu, ideę teatru muzycznego, w którym tekst, muzyka, gest i scenografia krzyżowały się wzajemnie i „wyobcowywały”. Wyobcowanie (*Verfremdung*) miało uczynić uderzającym to, co zwyczajne; nasze codzienne zachowanie, które jawi się nam jako powszechne i tak naturalne, jakby nie mogło być inne, ma być pokazane jako dziwne (*befremdliches*) i dające się zmieniać. To, co ogólnoludzkie, nie jest – według Brechta – niczym innym, jak maską pewnego stanu historycznego, na tyle nędznego, by wola jego zmiany była usprawiedliwiona.

Slogan estetyki popularnej, że muzyka jest językiem ogólnoludzkim, a zatem także pewien stan, jaki ujmuje ona w dźwiękach, czyni odczuwalnym dla ogółu, wziął Brecht wprawdzie dosłownie, ale wykorzystał go w celu krytycznym. Kiedy melodię świadzącą o pięknych uczuciach wyobcowuje Brecht przez połączenie z tekstem, który zdradza szubrawe myśli, próbuje wykazać, iż uczucia – to, co ogólnoludzkie – wyłącznie maskują egoistyczne interesy. Aby jednak muzyka mogła dać się wyobcować przez tekst, musi działać konwencjonalnie, podobnie jak działają uczucia, które przedstawia. Innymi słowy: aby odgrywać rolę w postępowym dziele sztuki, muzyka sama w sobie musi być właśnie regresywna – tak sentymentalna, jak utrzymuje to popularna estetyka. Jakość i funkcja ulegają rozszczepieniu.

I na odwrót – również nowy język muzyczny może połączyć się z dawniejszą formą operową. Tego, iż muzykę Schönberga, choć jej początki sięgają tradycji Wagnerowskiej, oddziela w *Mojżeszu i Aaronie* od Wagnera tak znaczna cezura historyczna, że głębszej nie sposób sobie wyobrazić, nie można nie dosłyszeć. Z drugiej wszakże strony nie sposób zaprzeczyć, że Schönberg – nie inaczej niż Berg – przejął prawie niezmienną ideę dramatu muzycznego, a więc zasadę, że muzyka jest środkiem prowadzącym do celu, który stanowi dramat. I choć zgodnie z tym wyobrażenia Schönberga o związku między tekstem i muzyką tkwiły w tradycji, jego język muzyczny sięga daleko poza to, czym miał być wedle założeń jego własnej estetyki operowej. Błąd polegający na tym, że muzykę Schönberga można uznać za koniec romantyzmu (*als Ende der Romantik abtun*) – o ile nie jest podyktowany jedynie ideologią neoklasycyzmu, a więc interesem, by stworzyć miejsce dla siebie

– wynika w niemałej części z tego, że zbyt dosłownie bierze się estetykę Schönberga, a jego muzykę rozumie się niezbyt dokładnie. Podobnie jak w Brechtowskiej koncepcji opery (aczkolwiek z odwróceniem znaków) to, co postępowe, krzyżuje się tutaj z tym, co tradycyjne. Sprzeczność ta nie jest jednak martwa, lecz produktywna.

XII. Estetyka i historia

W tym, iż dzieła sztuki traktuje się jak dokumenty (Urkunde) i dąży wszelkimi środkami, bez względu na przyjemność estetyczną, przede wszystkim do ich właściwego odczytania i wytlumaczenia, widzę jeden z najważniejszych kroków naprzód w ostatnich czasach¹.

Programowe zdanie, którym Philip Spitta, najważniejszy obok Augusta Wilhelma Ambrosa historyk muzyki XIX wieku, w roku 1893, tj. na rok przed śmiercią, uzasadniał w „Die Grenzboten” wydanie *Denkmäler deutscher Tonkunst*, rozdziela historię i estetykę tak ostro, iż można by to rozumieć jako obronę przed jakąś uprzykrzoną trudnością. Spitta postuluje precyzyjne i niezmiennie rozróżnienia, które miałyby uchronić przed zafalszowaniami zarówno sąd estetyczny, jak i sąd historyczny. Jako przedmiot przyjemności estetycznej utwór muzyczny nie jest, zdaniem Spitty, dokumentem stanu techniki fugowanej we wczesnym XVIII wieku lub ducha pietyzmu w muzyce, lecz jedynie samym sobą, uwolnionym od czasu i odcięty od przypadkowych warunków, z których się wyłonił. I na odwrót, jeśli jest analizowany jako dokument historyczny, jako świadectwo stanu rzeczy poza nim samym – zostaje „wygaszony” jako dzieło sztuki, tak iż w skrajnej sytuacji rysuje się możliwość „historii sztuki bez sztuki”. O ile historia, zdaniem Spitty, zdominowana jest przez ideę rozwoju, o tyle kontemplacja – ogląd, w którym zapomina się o sobie i świecie – stanowi najwyższą kategorię estetyki. Próba połączenia w jedno *disiecta membra* badania historycznego i przyjemności estetycznej byłaby dla Spitty

¹ Philip Spitta, „Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst” 1893, nr LII, w: *Denkmäler deutscher Tonkunst*, t. 2, s. 16–27.

podejrzana jako arbitralna lub niejasna kombinacja tego, co nie daje się pogodzić. Ten podział i różnicę między dyscyplinami pod koniec XIX wieku akcentowano wyraźniej dlatego, że wcześniej, w epoce „religii sztuki”, wieku Goethego i Hegla, od której późny wiek XIX próbował się odróżnić, obstając przy sile i nieomyślności nauki, raczej podkreślano to, co je łączyło. Estetyka i historia u Winckelmana i Herdera są ze sobą stopione. Obydwie dyscypliny – jako zajmujące się tym, co szczególne i indywidualne – były w dekadach około roku 1800 przeciwstawne wobec racjonalistycznego dogmatyzmu, który mierzył zarówno przeszłość, jak i teraźniejszość za pomocą zawsze tych samych norm natury i rozumu. Zagłębiono się w tym, co niepowtarzalne i podtrzymano prawo wyjątku od reguły lub różnicy od tego, co powszechne i powtarzalne. W początkowym entuzjazmie odkrywania indywidualności nie uświadomiono sobie metodycznych różnic, które mocno zaakcentował Spitta.

Uwydatnienie tych różnic było niewątpliwie, jak wyraził to Spitta, „jednym z najważniejszych kroków naprzód w ostatnich czasach”. Historyczne sądy o muzyce odnoszą się wprawdzie do tych samych przedmiotów, co sądy estetyczne, ujmują je jednak inaczej, niejako z przeciwstawnych stron. Kto odczuwa temat fugi Bacha jako piękny lub wzniosły, sądzi estetycznie w sposób prawomocny, nawet jeśli nie wie, od kogo pochodzi melodia, i że stanowi ona odmianę typu, którego prehistoria sięga wczesnego XVII wieku. Doświadczenie estetyczne jest, jak się wydaje, niezależne od poznania historycznego, lub może przynajmniej takim być.

Obydwie strony, które Spitta – w trosce o naukową ścisłość i nie dowierzając dialektyce – ostro rozdzielił pod względem metodycznym, pozostają jednak ze sobą w ścisłym związku pod względem rzeczowym. Dokładniejsza analiza wykazuje, że wiedza historyczna zasadza się nierzadko na sądach estetycznych i vice versa. Fakt, iż historia sztuki musi być zaliczona do dyscyplin historycznych i zwraca się ku ich metodom, nie wyklucza wszelako, że jest zmuszona przyjąć swój przedmiot od estetyki. U podstaw decyzji, czy utwór muzyczny należy uznać za sztukę, czy też ma on zostać pominięty jako nieartystyczny, tkwi – *explicite* lub *milcząco* – sąd estetyczny. Kanon klasyków – *classici auctores* – jest raczej założeniem (*Voraussetzung*) niż rezultatem historii sztuki.

I na odwrót – liczne sądy estetyczne opierają się na sądach historycznych. Nikt nie zaprzeczy, że znaczenie utworu muzycznego powstałego w XIX lub XX wieku – jego „substancjalnej treści”, jak powiedziałby Hegel – maleje lub nawet znika, jeśli jest on rozpoznany jako epigoński; estetyczne poczucie taktu wzdraga się przed tym, że jeden kompozytor wykrada niejako drugiemu kompozytorowi jego język. Przyznanie, że oryginalność lub jej brak stanowi kryterium estetyczne, zakłada jednak – choć może się to wydać mało istotne – że istnieją doświadczenia estetyczne uwzględniające poznanie historyczne, bez którego te pierwsze nie byłyby możliwe.

Estetyczny lub częściowo estetyczny charakter sądu, że jakieś dzieło jest epigońskie, nie ulega wątpliwości: nie da się takiego sądu wyrazić jako sądu czysto historycznego ani jako wyłącznie techniczno-kompozytorskiego. Kto trzymałby się mocno granic historyczności, mógłby wprawdzie stwierdzić, że w jakimś utworze muzycznym powtarza się to, co powiedziano już wcześniej, nie można jednak mówić na tej podstawie o charakterze epigońskim jako o niedostatku. Z kolei zaś sądu, iż jakiemuś utworowi brakuje oryginalności, nie da się z pewnością uzasadnić jedynie w kategoriach techniki kompozytorskiej, bez uwzględnienia czasu powstania, który jest cechą historyczną. Można sobie wyobrazić nieskazitelne skopiowanie jakiegoś stylu, choć udaje się to rzadko lub nigdy. Otóż jakkolwiek doskonała byłaby kopia, nieuchronnie zostałaby osądzona jako epigońska, a zatem estetycznie bezwartościowa. W oskarżeniu o epigonizm aspekty historyczne i estetyczne są ze sobą nierozłącznie splecione.

Samo jednak kryterium oryginalności, na którym opiera się to oskarżenie, jest ograniczone historycznie; jego ważność nie sięga wstecz poza wiek XVIII. Stwierdzenie, iż XVI-wieczny motet jest epigoński, byłoby nieadekwatne, jako że naśladowanie wzorcowych kompozytorów – *classici auctores* – uważano za uprawnione. Choć wydaje się to nieprawdopodobne, nie jest jednak wykluczone, że naśladowanie – jeszcze dziś podejrzane – zostanie zrehabilitowane w bliższej lub dalszej przyszłości. Sama bowiem estetyka, do której kryteriów należy oryginalność, jest powstałym w XVIII wieku fenomenem historycznym, którego trwania nie sposób przewidzieć.

To, co powiedział Kant w *Krytyce władzy sądzenia* o „teleologicznym” sądzie dotyczącym funkcji jakiegoś wytworu, a mianowicie, że służy on „za podstawę i warunek” sądu estetycznego, jeśli jego przedmiotem jest dzieło sztuki, można analogicznie i jednakowo słusznie odnieść do sądu historycznego. Słuchacz, który nie potrafi melodii zbudowanej z rozłożonych trójdźwięków datować jako wczesnoklasycznej i odrzuca ją dlatego jako trywialną, jest tak samo w błędzie, jak ten, który zarzuca tematowi fugi brak śpiewności, zamiast rozpoznać go właśnie jako temat fugi i ocenić, czy spełnia swą funkcję, czy też nie. O ile sąd estetyczny, który uznaje pewien przedmiot za piękny, jest w niewielkim stopniu sądem poznawczym, o tyle – z drugiej strony – nie mniej ograniczone jest przekonanie, wyrosłe z błędnego rozumienia *Krytyki władzy sądzenia*, że aspekty intelektualne – czy to teleologiczne, czy historyczne – mają i gmatwają sąd estetyczny. Wprawdzie „podstawa i warunek” nie stanowią ani celu, ani rezultatu podejścia estetycznego, jednak jako przesłanka są wręcz niezbędne, jeśli doświadczenie estetyczne nie ma pozostać ubogie i pozbawione treści. „Bezpośredniość” może być atrybutem kontemplacji estetycznej, jednak wcale nie brak jej przesłanek, jak chcieliby apologetci naiwności; naiwności, która znosi samą siebie, jeśli się za taką uznaje, czyni siebie samą przedmiotem refleksji (*reflektiert über sich*) i wzdraga się przed wymaganiami intelektualnymi. Raczej niż pierwszą, jest ostatnią „pośredniczącą bezpośredniością” (*vermittelte Unmittelbarkeit*), by wyrazić to w języku Hegla. Jednym z zapośredniczeń jest właśnie poznanie historyczne. Doświadczenie „czysto” estetyczne, kontemplujące jedynie piękno swego przedmiotu, jest rozmytą abstrakcją i, co podkreśla Kant, uzasadnione jest metodycznie i logicznie, a nie wynika z natury rzeczy (decydujący dla niego aspekt – „kulturę” – przypisuje on raczej pięknu „zależnemu” niż „wolnemu”²).

² W *Krytyce władzy sądzenia* rozróżnił Kant dwa rodzaje piękna: piękno wolne (*pulchritudo vaga, freie Schönheit*) oraz piękno zależne (*pulchritudo adhaerens, bloss anhängende Schönheit*) i opisał je następująco: „Pierwsze nie zakłada żadnego pojęcia o tym, czym przedmiot ma być; drugie zakłada takie pojęcie oraz stosując się do niego doskonałość przedmiotu. Piękno pierwszego rodzaju określa się jako (dla siebie istniejące) piękno tej lub owej rzeczy; drugie jako związane z pewnym pojęciem (piękno uwarunkowane) przypisywane jest

To, iż pełne doświadczenie estetyczne implikuje historyczność, objawia się negatywnie niezrozumieniem lub błędnym rozumieniem muzyki historycznie odległej, np. tej z XIV wieku. Owa obcość (*Fremdheit*), od której nie jest całkiem niezależna kontemplacja estetyczna, może przynosić jej szkodę lub nawet ją przekreślać (rozkoszowania się przez słuchacza czymś, czego nie rozumie, właśnie dlatego, że jest to niezrozumiałe, nie można wprawdzie wykluczyć, jednak trzeba je zaliczyć do zjawisk peryferyjnych, by nie powiedzieć – bez znaczenia). To, co jawi się z całą oczywistością (*drastisch hervortritt*) w utworach odległych w czasie i przestrzeni, jest takie – choć w sposób mniej rzucający się w oczy – również w utworach nam bliższych, których zrozumienie nie wymaga odczuwalnego wysiłku. Komentarz – trud refleksji historycznej – jest wówczas tylko dlatego zbyt czuły, że intelektualne i historyczne aspekty dzieła przyjmujemy za oczywiste. A to, że tak je pojmujemy, skłania nas do ich pominięcia i do ulegania złudzeniu, że ocena estetyczna jest „bezw warunkowo bezpośrednia”. Historyczne zapośredniczenia, które służą za „podstawę i warunek” rozumienia symfonii Brahmsa czy dramatu muzycznego Wagnera, są ukryte, gdyż wpisały się już głęboko w tradycję, które nie są przedmiotem refleksji. Niemniej, oddziałują one nadal, toteż doświadczenie estetyczne stałoby się bogatsze, jeśli byłibyśmy ich świadomi. To, iż „druga bezpośredniość” staje się celem podejścia estetycznego, nie powinno być nadużywane jako argument do uprawomocnienia „pierwszej bezpośredniości”, która dla powołujących się na nią stanowi z reguły jedynie alibi dla tępoty (*ein Alibi für Stumpfheit*). Zatopienie się w dziele sztuki, nawet najbardziej bezinteresowne, rzadko jest stanem mistycznym w dosłownym sensie tego słowa, wpatrywaniem się w dzieło w bezruchu i zachwycie. Owo zatopienie jest raczej czymś na pograniczu kontemplacji i refleksji, tak iż

przedmiotom podpadającym pod pojęcie pewnego szczególnego celu”. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Libau, Berlin 1790, § 16. Przekład wg tenże, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. Jerzy Gałeczki, PWN, Warszawa 1986, s. 105–106. Dahlhaus pragnie, jak się wydaje, podkreślić znaczenie tego drugiego rodzaju piękna dla doświadczenia estetycznego, które, wychodząc poza czystą, bezinteresowną kontemplację obejmuje aspekty historyczne powiązane z refleksją pojęciową. Przyp. tłum.

poziom, jaki osiąga, zależy od doświadczeń estetycznych i intelektualnych, które wnosi słuchacz, umieszczając w ich kontekście rozpatrywany w danym czasie utwór. Aspekty intelektualne nie są zbyt cennym dodatkiem, lecz zawierają się zawsze w percepcji estetycznej: bądź w postaci elementarnej, bądź rozwiniętej, i nie sposób przyznać, że odnosi się estetyczną korzyść, jeśli pozostają one na prymitywnym poziomie. Pojęciowe zakłopotanie (*Begriffsstutzigkeit*) trudno uznać za gwarancję lub oznakę wrażliwości estetycznej.

XIII. Fenomenologia muzyki



Czymże więc jest czas? Jeśli nikt mnie o to nie pyta, wiem. Jeśli pytającemu usiłuję wytłumaczyć, nie wiem. (Quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat, scio, si quaerenti explicare velim, nescio)¹.

Muzyka – *l'art du temps par excellence* („sztuka wybitnie czasowa”) (Gisèle Brelet) – nie jest wolna od wewnętrznych sprzeczności, które wprawiły św. Augustyna w filozoficzny niepokój. Czy terażniejszość – „teraz” – jest jedyną rzeczywistością czasu między „już nie” i „jeszcze nie”, czy też – na odwrót – jest ona wyłącznie granicą między przeszłością i przyszłością, „niczym” – momentem, który powstając przemija? Aporia przedstawiona przez św. Augustyna na przykładzie dźwięku lub głoski wydaje się nierozwiązywalna. Edmund Husserl unika jej, rozumiejąc „teraźniejszość” nie jako punktowe, płynne „teraz”, lecz jako pewien odcinek, którego wymiar zależy od trwania procesu, który go wypełnia i jest odbierany jako kompletny i ciągły:

Cała melodia jawi się jako terażniejsza, dopóki jeszcze rozbrzmiewa, dopóki brzmia należące do niej dźwięki pomyślane w pewnym uchwytnym związku. Przeszłością staje się dopiero wtedy, kiedy wybrzmi ostatni dźwięk².

W pojęciu lub w przeczuciu *temps durée* („czasu trwającego”), czasu „przeżytego”, który nie płynie równomiernie, lecz – na zmianę

¹ Św. Augustyn, *Confessiones*, księga XI, rozdział 14. Przekład wg tenże, *Wyznania*, przeł. Zygmunt Kubiak, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1987, s. 283.

² Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, „Jahrbücher für Philosophie und Phenomenologische Forschung” 1928, nr IX, s. 398.

– szybko i niezdeterminowanie, próbował Henri Bergson zrekonstruować pierwotne doświadczenie czasu, które poprzedza *temps espace* – czas wyobrażony przestrzennie. Nierzadko uważano, iż muzyka jest formą przejawiania się *temps durée*, jego dźwiękową postacią. Momenty, które Bergson wyraźnie rozdzielił, nie są jednak odizolowane, lecz występują w doświadczeniu jako wzajemnie powiązane. O ile *temps espace*, pusty „przed” i „po”, jest wyabstrahowany z *temps durée*, o tyle – z drugiej strony – wydłużenia i skrócenia czasu przeżywanego są odczuwalne dopiero na tle czasu przestrzennego. Obydwa aspekty – *temps espace* i *temps durée* – występują w muzyce jako ramy czasowe i jako ruch. Czy jednak można by zapytać zostawiając Bergsona – czas jest wyłącznie środkiem (*Medium*) dla procesów, które w nim zachodzą, czy też on sam jest „dzianiem się”, które przechodzi z przeszłości w teraźniejszość lub zbliża się ku teraźniejszości od strony przyszłości? Czy muzyka „jest w czasie”, czy – na odwrót – ma „czas w sobie”? Pytanie to znalazło przeciwstawne odpowiedzi w literaturze na temat *temps musical*, literaturze, którą cechuje raczej nadmiar niż brak, przy czym spierający się nie byli dostatecznie świadomi tego, że posługiwali się słowem „muzyka” w różnych znaczeniach. W każdym przypadku sprzeczność między poszczególnymi stanowiskami można usunąć, jeśli przyjmiemy, że jedni mieli na myśli powtarzalny utwór muzyczny, zaś drudzy – niepowtarzalny, pojedyncze wykonanie. Według Romana Ingardena, brzmiąca muzyka stanowi przedmiot „realny”, zapisana zaś – przedmiot „czysto intencjonalny”³. Charakterystyce przedmiotu odpowiada zaś charakterystyka struktury czasowej. Trwanie pojedynczego wykonania stanowi część (*ein Stück*) rzeczywistego, niepowtarzalnego czasu. Natomiast trwanie zapisanego utworu jest immanentne, określone przez wymiar i wzajemne następstwo części. Jest to trwanie, które – nie inaczej niż „przedmiot czysto intencjonalny” (do którego cech ono zresztą należy) – nie jest zlokalizowane w rzeczywistym, niepowtarzalnym czasie. Zapisany utwór nie wiąże się z *hic et nunc*, lecz jest powtarzalny. O ile zatem poszczególne wykonania, „realizacje”

³ Roman Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk, Bild, Architektur, Film*, Niemeyer, Tübingen 1962, s. 101.

utworu, „zawierają się w czasie”, o tyle o zapisanym utworze można powiedzieć, że – na odwrót – „zawiera w sobie czas”; utwór zamierzony w zapisie jest „jednym i tym samym utworem”, który powraca jako identyczny we wszystkich wykonaniach, choć różniąc się one jako „realizacje akustyczne”. To, iż sens immanentnego trwania polega na tym, że staje się ono trwaniem realnym, nie zmienia niczego w różnicy między tymi formami czasu.

Utrwalone jako topos zdanie, że muzyka jest „postacią czasową” (*Zeitgestalt*) lub „upostaciowanym czasem” (*gestaltete Zeit*) pozostawia otwarte zagadnienie, w jakiej mierze wewnętrzna jedność tworu dźwiękowego (jedność, która, jak się czasami wydaje, przez ustawiczne użycie słowa „postać” [*Gestalt*] stała się przedmiotem kompetencji wyłącznie szkoły psychologicznej przyjmującej ów termin za swój emblemat) ma – z jednej strony – charakter bierny i nastawiony na odbiór (*rezeptiv*), z drugiej zaś – jest ujmowana lub konstytuowana poprzez świadomą czynność zbierania, porównywania i odnoszenia. Nie uzgodniono, czy to psychologii postaci, której ugruntowane eksperymentalnie badania należą do psychologii percepcji, trzeba pozostawić ustalenie, czym jest „postać czasowa” (*Zeitgestalt*), a czym nie jest. Wydaje się, że kryteria psychologii postaci wystarczyłyby wprawdzie do opisu wrażeń wywołanych przez twory dźwiękowe w wąskim zakresie, jednak nie do wyjaśnienia muzycznych zależności, które zawierają się w dłuższym czasie. Termin „postać” odniesiony do całej formy sonatowej staje się pustym słowem lub wyrazem niechęci do analizy, która – jako wkroczenie *ratio* do czegoś, co jest rzekomo irracjonalne – powinna być zakazana.

Percepcja muzyczna, która wychodzi ponad uchwycenie izolowanych bodźców akustycznych, byłaby nie do pomyślenia, gdyby to, co bezpośrednio przeszłe, nie było zachowywane. Husserl określił owo zatrzymanie jako „retencję”, a dopełniające je przeciwieństwo – oczekiwanie i antycypację tego, co ma nadejść – jako „protencję”. Chociaż na końcu melodycznego okresu jego początek traci już wyrazistość, jest on jednak uświadamiany na tyle, że melodia jawi się jako jedność, jako przebieg zamknięty. Teraźniejsze zakończenie i przeszły początek jawią się w muzycznym postrzeganiu bardziej jako stojące obok siebie niż kontrastujące ze sobą jak

pierwszoplanowa figura i blade tło. Dzięki „retencji” powstaje niejako rozszerzona teraźniejszość; punkt – „teraz” – przekształca się w linię. Z drugiej zaś strony to, co bezpośrednio percypowane, przypomina niekiedy to, co wcześniejsze, podobne lub identyczne, co oddzielone jest od teraźniejszości przez odstęp czasowy pograżony w ciemności i zapomnieniu. Ciągłość i nieciągłość muzycznego słyszenia przenikają się wzajemnie. O ile części pojawiające się w przebiegu utworu jako sekwencja chwil teraźniejszych są następnie utrzymywane retencyjnie i łączą się ze sobą w pewne continuum, o tyle pamięć odnosząca obecny właśnie motyw do tego, który pojawił się znacznie wcześniej (jako jego powtórzenie lub wariant), pozostaje skokowa i nieciągła. Obydwa aspekty – nieprzerwana zwartość, która muzycznie oddaje przepływ czasu, i łączenie tego, co oddalone – nie krzyżują się jednak i nie płaczą, lecz wzajemnie się warunkują i wspierają. Nagłe przeskoki pamięci, na których opiera się technika motywów przewodnich Wagnera, mimo iż przerywają continuum dźwiękowe, to jednak – z drugiej strony – zakładają je jako główną podstawę. I na odwrót – to, co minione i co umyka bezpośredniej retencji, zostaje uchronione przed całkowitym zapomnieniem przez nawroty do poszczególnych motywów, które zarazem przywołują w pamięci swój muzyczny kontekst.

Związek między wypełniającym teraźniejszość wariantem motywu i przypominanym przezeń wzorem (*Modell*), nie jest zresztą czymś sugestywnym (*anschaulich*). Obydwa motywy nie stoją w takim sensie „obok siebie”, by można powiedzieć o pierwszej, retencyjnie zatrzymanej połowie okresu, iż jest ona – w *temps espace*, w jaki zastygł pierwotny *temps durée* – przedstawiona „obok” tej drugiej, właśnie obecnej połowy. Wzór zostanie raczej uchwycony poprzez wariant i pozostanie „abstrakcyjny”, gdyż byłoby czymś absurdalnym myśleć, że motywy niejako „nakładają się” na siebie akustycznie, jak dwie fotografie. Wzór jest bledszy niż retencyjny obraz w pamięci. Również sama relacja jako taka, fakt podobieństwa między wzorem i wariantem, jest uświadomiona wyraźniej niż obraz, do którego owa relacja nawiązuje, czyli motyw pokazany wcześniej, z którego wywodzi się ten słyszany w teraźniejszości. Istnienie pewnego związku nasuwa się bardziej niż jego treść. To, co przypomniane i co – jako przywołane, ponownie uświadomione

– zostaje zlokalizowane w teraźniejszości, zabarwione jest zarazem przeszłością, z której pochodzi. Czasy krzyżują się ze sobą.

2. Muzyka jest i zarazem nie jest przedmiotowa. W odróżnieniu od prymitywnego, pozbawionego celu śpiewu, który się wprawdzie kończy, ale nie ulega zamknięciu i nie można przewidzieć, kiedy zostanie przerwany, utwór muzyczny przedstawia zamkniętą strukturę, o której również nie znający jej słuchacz wie *a priori*, że pomyślna jest i ma być ujęta jako całość w stałych granicach i w określonym układzie. Oczekiwanie zaś pewnej jedności w różnorodności – choćby nawet było nieokreślone – należy do samej rzeczy, do przedmiotu intencjonalnego, by wyrazić to w języku fenomenologii. To, iż poszczególne, przechodzące jedna w drugą percepcje wiążą się ze sobą, zamiast tylko następować po sobie, jest – z jednej strony – wynikiem częściowo receptywnego, częściowo spontanicznego zespalania: dźwięki łączą się w motywy, motywy w okresy, okresy w zdania. Wszelako – z drugiej strony – całość utworu, również nieznanego, założona jest już zawsze przez słuchacza przywykłego do kreowanej (*artifizielles*) muzyki. Elementy zaś będą ujmowane jako części antycypowanego kontekstu, który je obejmuje i – na odwrót – z nich wynika.

Zakładana z góry, suponowana w próżnym lub słabo dookreślonym oczekiwaniu, całość muzyczna nie różni się bynajmniej od całości widzialnego przedmiotu, który najpierw dany jest w niejasnym, ogólnym wrażeniu, a następnie zostaje bliżej określony przez poszczególne aspekty postrzegane kolejno przez obserwatora. O ile chybiłoby byłoby zacieranie lub lekceważenie różnicy między procesem akustycznym rozciągniętym w czasie i rzeczami danymi w przestrzeni (rzeczami, z których została wyabstrahowana kategoria „przedmiotu”), o tyle nie da się zaprzeczyć, że także muzyczne słyszenie wychodzi od wyobrażenia zamkniętej struktury, do której odnoszone są szczegóły, jak gdyby były właściwościami określającymi to, co leży u ich podstawy. Antycypowana całość jest analogią do całości danej naocznie i może być bliżej określona przez tytuł jako reprezentująca pewien typ – formę sonatową lub rondo, tak iż z góry zostaje nakreślony system odniesień, na którym może się opierać oczekiwanie słuchacza.

Jeśli dzieła sztuki muzycznej pojmowane są jako takie, nie zaś powierzchownie, jakby stanowiły wiązanki różnych melodii (*Potpourris*), percypowany w danej chwili szczegół nie istnieje dla siebie, lecz jako moment pewnej całości, którą słuchacz uświadamia sobie przez antycypację. Kiedy postrzega on poszczególne części, jego zainteresowanie estetyczne, które przejawia się i realizuje poprzez doświadczanie szczegółów, nieustannie zwraca się – częściowo, a nawet zupełnie – ku całościowej formie. Szczegóły muszą zostać uchwycone jako jej funkcja, aby uzyskać pełną muzyczną rzeczywistość.

3. Muzyka – według pewnej *communis opinio*, w którą nikt, wydaje się, nie wątpi – jest dźwiękowym ruchem (*tönende Bewegung*). Doświadczenie, że stanowi ona taki ruch, stało się punktem wyjścia dla teorii kilku estetyków muzycznych XX wieku, których Rudolf Schäfke określił jako „energetyków”⁴, gdyż – jako w połowie fenomenolodzy, w połowie metafizycy – sprowadzają oni wrażenie ruchu wynikające z następstwa dźwięków do hipotetycznej energii, która – określona przez Augusta Halma mianem „woli” zaś przez Ernsta Kurtha mianem „siły” – działa jako czynnik napędowy (*Agens*) muzyki i stanowi jej ukrytą istotę. O ile jednak przy słuchaniu muzyki nieodparcie nasuwa się wyobrażenie ruchu, o tyle trudno je opisywać i analizować nie popadając w zagmatwany, zadziwiający (*betäubende*) język Ernsta Kurtha; język, w którym psychologiczne i muzyczno-teoretyczne spojrzenie miesza się z metaforyką po części fizykalną, po części życiowo-filozoficzną.

Fenomen ruchu wiąże się ściśle z fenomenem przestrzeni dźwiękowej: przestrzeni nierzeczywistej, którą – wedle Alberta Welleka⁵ – trzeba z jednej strony odróżnić od przestrzeni rzeczywistej, w której muzyka zlokalizowana jest jako dźwięk, z drugiej – od wyobrażeń przestrzeni, jakie przywołuje treść licznych utworów programowych. Zwyczaj mówienia o przestrzeni dźwiękowej zakorzeniony jest nie tylko w żargonie ekspertów, lecz także w języku potocznym.

⁴ Rudolf Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Berlin 1934, s. 394.

⁵ Albert Wellek, *Musikpsychologie und Musikästhetik*, Akademische Verlagsgesellschaft, Frankfurt a/Main 1963, Dodatek.

Wszelako wymiary, aspekty, które wyznaczają przestrzeń dźwiękową i których odwzorowaniem jest wertykalny i horyzontalny wymiar notacji muzycznej, nie są jednoznaczne ani w swej istocie, ani we wzajemnych relacjach. To, że różnice między dźwiękami stanowią przestrzennie wyobrażalne „odległości” i że ma sens określanie interwałów oraz trwał dźwięków jako dwóch „wymiarów”, a także ujmowanie ich we wzajemnej relacji, nie jest tak oczywiste, jak mógłby sądzić naiwny słuchacz, dla którego terminologia i zapis muzyki europejskiej stały się drugą naturą percepcji dźwiękowej.

Dźwięki – o czym świadczy wolna od uprzedzeń obserwacja – są wprawdzie odczuwane jako wysokie i niskie, ale też jako jasne i ciemne, zaś w starożytności – zarówno greckiej, jak i rzymskiej – określano je nawet jako ostre i ciężkie (pytanie czy chodzi tutaj o skojarzenia, czy o cechy przynależne do zjawiska, do rzeczy samej, może pozostać nierozstrzygnięte). Podobnie jak błędem byłoby odrzucać wyobrażenie wertykalności przestrzeni dźwiękowej jako czystej fikcji, sugerowanej przez zapis nutowy, tak też – z drugiej strony – nie da się zaprzeczyć, że w tym wyobrażeniu konwencjonalne aspekty krzyżują się z aspektami naturalnymi. To, iż dźwięki odbierane są zasadniczo jako wysokie i niskie, nie zaś jako jasne i ciemne, wynika ze wskazania jednej z możliwości odbioru zawartych w samym zjawisku.

Nie mniej problematyczny jest zwyczaj mówienia o czasie – wyobrażonym przestrzennie *temps espace* – jako o drugim wymiarze przestrzeni dźwiękowej. Czas bowiem i przebiegi muzyczne, jakie w nim zachodzą, są nieodwracalne; jednak do cech przestrzeni w ścisłym znaczeniu tego słowa należy odwracalność kierunków.

Trudno też wyobrazić sobie ruch bez nośnika. Muzycznemu ruchowi zdaje się brakować podłoża (*Substrat*). Uznanie bowiem, że to dźwięk porusza się w przestrzeni dźwiękowej, byłoby wątpliwą hipotezą. Wyższy dźwięk następujący po niższym jest raczej dźwiękiem „innym” niż „tym samym”, lecz znajdującym się w innym miejscu. W postępującej melodii pierwszy dźwięk nie zmienia położenia, lecz zostaje „zastąpiony” (*abgelöst*) przez dźwięk następny. Z kolei próba Ernsta Kurtha, by energią ruchu, która „przepływa” przez muzykę, hipostazować jako pewną istotę (*Wesenheit*), a dźwięki degradować jedynie do punktów przejściowych, jest zbyt

arbitralna i zbyt głęboko uwikłana w metafizykę, by mogła uchodzić za ostatnie słowo.

Wydaje się, że trudności, na jakie natrafia próba opisu i analizy przestrzeni dźwiękowej i muzycznego ruchu (trudności, które czasami są jak labirynt), mogą zostać przewyciężone dopiero wówczas, gdy wyjdzie się od hipotezy, że w kompleksie wrażeń przestrzennych i ruchowych to rytm, nie zaś – jak przyjął Kurth – melodia, znajduje się na pierwszym miejscu. Ruch rytmiczny, określony w systemie rytmiki taktowej przez trwanie, akcent i rodzaj miary, jest niezależny (lub przynajmniej może być niezależny) od ruchu melodycznego, tego ostatniego jednak nie sposób oddzielić od ruchu rytmicznego. To, iż da się pomyśleć rytm bez następstwa dźwięków, natomiast nie da się pomyśleć następstwa dźwięków bez rytmu, świadczy o tym, że rytm stanowi fundamentalny aspekt muzycznego wrażenia ruchu. Czas – *temps durée* utrwalający się jako *temps espace* – jest prymarnym wymiarem przestrzeni dźwiękowej, zaś wymiar wertykalny jest jej wymiarem drugorzędnym.

Założenie, iż rytmowi przypada pierwszeństwo, pozwala zrozumieć zjawisko, które byłoby trudno wyjaśnić, jeśli wymiarowi wysokości dźwięku – wrażeniu, iż różnice między dźwiękami są odległościami – zostałaby przyznana niezależność. Obserwowano często, iż takie właściwości interwałów, jak odległość i przestrzenność, we współbrzmieniach przejawiają się słabiej, a nawet zostają zniesione – czy to dlatego, że przesłania je lub przytłumia zabarwienie konsonansowe lub dysonansowe, czy też dlatego, że występują wówczas jedynie w postaci rudymen tarnej; Géza Révész – przedstawiciel psychologii dźwięków – zaprzeczył nawet istnieniu tych właściwości we współbrzmieniach. Dopiero w następstwie staje się wyraźne wrażenie odległości między dźwiękami – wertykalności jako wymiaru przestrzeni dźwiękowej. Fakt, iż przejawy odległości i przestrzennego charakteru są, by sformułować to ostrożnie, słabsze w akordach niż w następstwach dźwiękowych, mogłaby wyjaśnić najprościej hipoteza, że wyobrażenie przestrzeni dźwiękowej abstrahuje od fenomenu muzycznego ruchu, którego konstytutywnym aspektem, uzależniającym od siebie pozostałe aspekty, jest rytm. Wertykalność – wrażenie, iż różnice między dźwiękami są wyobrażalnymi przestrzennie odległościami – powstaje dopiero wraz z ho-

ryzontalnością. Ponieważ jednak ruch i rytm w przypadku interwału symultanicznego nie występują, to również wrażenie odległości i przestrzeni zostaje zredukowane lub nawet – jeśli zgodzić się z Révészem – zanika.

4. Teza Romana Ingardena o fenomenologicznej strukturze muzyki, rozwinięta przezeń w polemice z Nicolaïem Hartmannem, głosi, że muzyka jest „jednowarstwowa”, natomiast literatura – „wielowarstwowa”⁶. Rozróżnienie to jest jednak kruche. Mówienie o warstwach dzieła ma – wedle Ingardena, który zarzuca Hartmannowi, iż jego odmienna terminologia wprowadza zamieszanie do stanu rzeczy – sens tylko wtedy, kiedy elementy składające się na warstwę spełniają trzy warunki: 1) są konstytutywne dla wszystkich dzieł sztuki, która ma być charakteryzowana, 2) nadają same z siebie spójność całemu dziełu, 3) są wyraźnie oddzielone od elementów innych warstw⁷. Kryteria te można określić, choć sam Ingarden ich tak nie nazwał, jako: 1) uniwersalność, 2) ciągłość warstwy w sobie i 3) heterogeniczność w stosunku do pozostałych warstw. Warstwy dzieła literackiego, na którym Ingarden najpierw i najdobitniej rozwinął swą teorię i terminologię, stanowią brzmienia (należy je odróżnić od materiału fonetycznego, w którym owe brzmienia realizują się w mowie), znaczenia i przedmioty przedstawione⁸.

Od poszczególnych i zawsze odmiennych wykonan utworu muzycznego odróżnia Ingarden – bez wątplenia słusznie – sam utwór,

⁶ Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Niemeyer, Tübingen ²1960, s. 35. Por. tenże, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. Maria Turowicz, PWN, Warszawa 1960, s. 52–57.

⁷ Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, op. cit., s. 33–34. Tenże, *O dziele literackim*, op. cit., s. 52–53. Ingarden wyróżnia przy tym „warstwę całości znaczeniowych”, która, jak pisze, „stanowi strukturalny szkielet całego dzieła” (s. 52). Przyp. tłum.

⁸ Sam Ingarden następująco określa warstwy dzieła literackiego: „1. Warstwa brzmień słownych i budujących się na nich językowych tworów brzmieniowych wyższego rzędu. 2. Warstwa jednostek lub całości znaczeniowych różnego rzędu. 3. Warstwa różnorodnych uschematyzowanych wygłódów i ciągów lub szeregów wygłódowych, a wreszcie 4. Warstwa przedmiotów przedstawionych w dziele i ich losów”. Por. tenże, *O dziele literackim*, op. cit., s. 53. Przyp. tłum.

który przy wszystkich modyfikacjach, jakim ulega, pozostaje „tym samym”. Różnorodność interpretacji, w których kompozycja przybiera realną, brzmiącą postać, nie znosi tożsamości, jaką oznacza i gwarantuje nazwa *Eroica* czy *Trzecia Symfonia*. Utwór stanowi „czysto intencjonalny”, wyłączony z czasu przedmiot, podczas gdy pojedyncze wykonanie jest realne, związane z *hic et nunc*. Według Ingardena, cechy zależne od interpretacji – szczegóły artykulacji i agogiki lub odcienie *forte* bądź *piano* – nie należą do utworu, a zatem nie tworzą żadnej warstwy. (To, iż granica między kompozycją i interpretacją jest zmienna historycznie, że nowoczesna partytura przedstawia ostatni stopień rozwoju, którego pierwszym stopniem był zapis jedynie zarysu kompozycji, nie zmienia w niczym zasady tego zróżnicowania). Charakterystyka muzyki jako „jednowarstwowej” nie jest nieumotywowana, jednak – nawet bez odwoływania się do argumentacji i terminów stosowanych przez Nicolaia Hartmanna – daje się ona odeprzeć przez immanentną krytykę zawartą w granicach Ingardenowskich przesłanek. W utworze muzycznym – między strukturą (*Tonsatz*) i formą brzmieniową (*Klangform*), ilością i jakością, konstrukcją i funkcją – istnieją różnice podobne do tych, które występują w dziele literackim, przy czym metaforyczny termin – słowo „warstwa” – nie wydaje się jednak adekwatny do muzycznego stanu rzeczy.

Brzmieniowa forma utworu muzycznego, instrumentacja lub obsada, jest od XVII lub XVIII wieku (rozwój dokonywał się w obrębie niektórych gatunków szybciej, w obrębie innych – wolniej) częścią kompozycji, podczas gdy we wcześniejszych epokach była ona sprawą praktyki wykonawczej. Jako zaś aspekt samego dzieła daje się ona oddzielić od pojedynczego, odrębnego odtworzenia – nie inaczej niż zapisane brzmienie słowa (*Wortlaut*), stanowiące jedną z warstw tekstu literackiego, różni się od zmiennego materiału fonetycznego (*variablen Lautmaterial*), w którym się realizuje. Jeśli więc instrumentacja należy do tekstu muzycznego, to – z drugiej strony – różni się ona na tyle wyraźnie od struktury, by – analogicznie do brzmienia słów – można ją było ująć jako osobną warstwę. Struktura (*Tonsatz*) może być pomyślana bez odniesienia do formy brzmieniowej (*Klangform*), zaś instrumentacja może ulec zmianie bez koniecznego naruszenia struktury dzieła. Struktura i forma

brzmieniowa stanowiłyby zatem dwie warstwy utworu muzycznego, które spełniają Ingardenowskie warunki ogólności, tj. ciągłości warstwy w sobie i heterogeniczności względem innych warstw.

Analogicznie można rozumieć różnicę między muzyczną ilością i jakością. Jakości, zarówno harmoniczno-melodyczne, jak i rytmiczne, zasadzają się na ilościach, aczkolwiek nie ograniczają się do nich. Stopnie konsonansu lub dysonansu stanowiłyby czystą abstrakcją, gdyby nie istniały odległości między dźwiękami, przez które owe stopnie się przejawiają. Konsonansowość i dysonansowość są zarazem czymś odmiennym od tychże odległości – od ich *fundamentum in re* – jako osobna warstwa. Interwał jako ilość i stopień sonancji⁹ (*Sonanzgrad*) jako jakość są heterogeniczne w podobny sposób, jak brzmienie i znaczenie w języku.

W kompleksie zjawisk lub aspektów cząstkowych zwanych rytmem muzycznym jakości i funkcje przechodzą nierozdzielnie jedne w drugie, tak iż, jeśli chcielibyśmy zdecydować, czy punkt ciężkości taktu (*Taktschwerpunkt*) stanowiłby jakość, czy też funkcję, okazałoby się to trudne, a nawet arbitralne. Wszelako różnica między jakościami lub funkcjami i stanowiącymi ich podstawę ilościami – cechami dającymi się zmierzyć – nie ulega wątpliwości. Tę samą bowiem jakość lub funkcję – punkt ciężkości taktu – można wyrazić za pomocą różnych ilości: przez modyfikację trwania lub dynamiki. O ile w utworach marszowych i tanecznych stosowne jest zaznaczanie owego punktu ciężkości przez silniejszy akcent (*Nachdrucksakzent*), o tyle w utworze organowym ów punkt może być zaznaczony nie inaczej, jak przez niewielkie agogiczne zwolnienie, które nie zwraca uwagi jako takie, lecz powinno być percypowane jakościowo. Zmienność przedstawiania wskazuje jednak na heterogeniczność, którą można pojmować jako różnicę między „warstwami”. Rytm muzyczny jest – wbrew tezie Ingardena – „wielowarstwowy”.

Oczywista jest wreszcie rozbieżność między akordem jako konstrukcją dźwiękową i funkcją tonalno-harmoniczną, jaką pełni on w kontekście utworu muzycznego z XVIII lub XIX wieku. Hugo

⁹ Termin „sonancja” odnosi się do szeroko pojętych jakości brzmieniowych rozciągających się od brzmień dysonansowych do konsonansowych, przy czym i jedno, i drugie charakteryzują się różnymi stopniami. Przep. tłum.

Riemann, najbardziej rygorystyczny teoretyk harmoniki tonalnej, przypisuje akordom *f-a-c* i *f-as-des* – na pozór zdecydowanie różniącym się zawartością dźwiękową – to samo znaczenie subdominanty w tonacji C-dur. Konstrukcja oddziela się od funkcji.

Oddzielne aspekty utworu literackiego, które wyodrębnia Ingarden (brzmienie, znaczenie i przedmiotowość) dadzą się wyobrazić jako warstwy. Nieadekwatne (*inadäquat*) jest natomiast (choć składania do tego próba przeciwstawienia się tezie Ingardena o „jednowarstwowości” muzyki w takim języku, w jakim została ona sformułowana) poddanie temu samemu metaforycznemu schematowi różnic między strukturą i formą brzmieniową, ilością i jakością, konstrukcją i funkcją, a więc różnic stanowiących muzyczną analogię do warstw utworu literackiego. Rozwarstwienie w sferze rytmu można opisać raczej za pomocą pojęć ilości i jakości, zaś w sferze harmoniki – za pomocą kategorii konstrukcji i funkcji, chociaż nie wydaje się możliwe ani utożsamienie jakości z funkcją, ani ich „nawarstwienie”. Tak jak bezowocna byłaby próba policzenia „warstw” utworu muzycznego, tak też nie da się zaprzeczyć, że zdanie o „jednowarstwowości” jest błędne.

XIV. Kryteria

Nie należy więc mylić dwóch tak różnych rzeczy i z jednej estetyki czynić zarzut przeciw drugiej. O ile pierwsza jest zmysłowym sądem, wykształconą, naturalną zdolnością dostrzegania w pięknych przedmiotach doskonałości i niedoskonałości, rozkoszowania się nimi zmysłowo, a więc żywo, więc przenikliwie, więc w zachwycie, o tyle pozostaje ona zawsze sądem zmysłowym, niejasnym wrażeniem, i takim powinna pozostać. Dusze tak uzdolnione nazywamy geniuszami, pięknoduchami, ludźmi smaku – wedle stopnia, w jakim tę zdolność posiadają. Ich estetyką jest natura, oczywistość w sprawach piękna. Cóż jednak z drugą, właściwie naukową estetyką? Kieruje ona uwagę ku poprzedzającemu wrażeniu, odrywa część od reszty, wyłącza części z całości – już nie pięknej całości; jest to chwilami rozdarte, okaleczone piękno. Wnika ona zatem w poszczególne części, rozmyśla nad nimi, łączy razem, by odtworzyć wcześniejsze wrażenie, porównuje. Im bardziej nad nimi rozmyśla, im dokładniej je porównuje, tym wyraźniejsze staje się pojęcie piękna; to wyraźniejsze pojęcie piękna nie stanowi już sprzeczności w sobie, lecz jest czymś całkowicie różnym od owego niejasnego wrażenia¹.

Podjęta przez Herdera próba uprawomocnienia analizy psychologiczno-estetycznej opiera się na myśli, by podporządkować estetykę zasadzie wymuszonego podziału (*Gewaltenteilung*). Bezpośrednie wrażenie i ogląd – „zmysłowo, a więc żywo, więc przenikliwie, więc w zachwycie” – obejmuje dzieło jako całość, jednak pozostaje na tym stopniu, który Herder (nie inaczej niż Alexander Baumgarten) określa słowem „niejasny” (*verworren*). Termin ten w filozoficznym, akademickim języku XVIII wieku oznacza, iż wrażenie jest bezpośrednie i bezrefleksyjne, co nie wyklucza, że jest ono „wyraźne” (*klar*). „Zrozumiałe” przedstawienia (słowo „zrozumiały” jest przeciwieństwem słowa „niejasny”) zapewnia dopiero analiza za pomo-

¹ Johann Gottfried von Herder, *Sämtliche Werke*, red. Bernhard Suphan, Weidmann, Berlin 1877–1913, t. 4, s. 24.