

takich autorów, jak Wacław Borowy, który tylko w przeszywającym człowieka dreszczu dopatruje się sprawdzianu autentycznej wartości dzieła? Albo, jak krytyk *Ledwie mroku* Andrzeja Falkiewicza, który swoje doświadczenie lektury poświadcza ekstremalnie: „powiniennem [...] rozebrać się i pokazać ciało czytające książkę”.

Powiem tak: krytyka muzyczna traktuje o zagadce subiektywności, o której Edmund Husserl w *Kryzysie nauk europejskich* z 1936 roku pisał jako o najpoważniejszym problemie filozofii. Zauważyli to już nawet niektórzy muzykolodzy.

Andrzej Tuchowski

Uniwersytet Zielonogórski

## KRYTYKA A ANALIZA – DWIE DROGI DO POZNANIA DZIEŁA MUZYCZNEGO

Krytyka muzyczna, utrwalona w świadomości społecznej jako domena działalności środków masowego przekazu zaistniała na fali typowych dla Oświecenia dążeń edukacyjno-informacyjnych. Zainicjowana od początku istnienia wydawnictw periodycznych i kojarzona z pionierskimi działaniami Rousseau, Mathesona, Burneya i Avisona stała się wkrótce trwałym elementem działalności prasowej. Stąd też szereg istotnych funkcji krytyki, na czele których plasowały się: społeczna misja edukacyjna, „kontrola jakości” życia muzycznego, ale także tworzenie środowiskowego czy też ogólnopublicznego forum dyskusyjnego na tematy frapujące tak zawodowych artystów, jak i miłośników muzyki w danym czasie i miejscu. Była więc krytyka strażnikiem „ładu estetycznego” – powszechnie uznanych w danym czasie i miejscu wartości w zakresie piękna, współtworzących opisywany przez Hansa Gadamera *sensus communis*<sup>1</sup>, ale bywała też promotorem wartości nowych, wytyczających nowe przestrzenie kulturowe, wywierając tym samym dalekosiężny wpływ na przemiany gustów licznych rzesz odbiorców muzyki.

Jednakże wymienione powyżej funkcje, kojarzące krytykę muzyczną z misją dziennikarską, nie wyczerpują możliwości jej istnienia. Mieszczą się one w węższym rozumieniu pojęcia „krytyka”, tymczasem jego szersze rozumienie wiedzie nas na wyżyny filozoficzno-estetycznych rozważań na temat problematyki osądu wartości dzieła muzycznego, a przynajmniej próby zracjonalizowania własnego intuicyjnego pojmowania i odczuwania muzyki. Rzecz jasna, początków tak rozumianej krytyki muzycznej doszukać się można u Platona (albo i wcześniej – u Pitagorejczyków), w świetle zaś pojawiającej się od schyłku XIX wieku literatury poświęconej historii i teorii krytyki muzycznej wydaje się nie ulegać wątpliwości, iż kluczową dla wielu autorów kwestią jest

<sup>1</sup> Pojęcie przypisywane Kantowi, por. H. Gadamer, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Warszawa 2007.

poznawcza funkcja omawianej działalności. Nie ma jednak zgody co do relacji pomiędzy dwiema drogami do poznania dzieła – krytyką a analizą.

Według Iana Benta<sup>2</sup>, relacje te kształtuje współczesna konwencja dążąca do całościowego poznania dzieła, określić je zatem można jako komplementarne. Tak więc dążąca do spełniania rygorów metodologii naukowej analiza stara się o obiektywną charakterystykę techniczno-formalnych właściwości dzieła, tymczasem domeną krytyki jest wartościowanie oraz opis emocjonalnego oddziaływania muzyki oparty na subiektywnym osądzie danego krytyka. W pierwszym przypadku dążymy do obiektywizmu i postępujemy zgodnie z procedurami wyznaczonymi metodami uprawomocnionymi przez określone teorie, w drugim zdajemy się na naszą artystyczną intuicję, wrażliwość i doświadczenie. Odmienne rzecz przedstawia Alan Walker<sup>3</sup>, dla którego analiza stała się XX-wiecznym narzędziem krytyki zastępującym dawne, romantyczne poetyckie opisy muzycznych nastrojów, jakie znajdujemy w pismach Schumanna czy Liszta, a które zostały wyparte w wyniku wszechogarniającego wpływu nauki na kulturę XX stulecia. Walker zwraca uwagę, iż twórcy wielu pionierskich teorii, a zarazem metod analitycznych, jak Riemann, Schenker, Reti kierowali się impulsem charakterystycznym dla krytyki właśnie – chcieli zbadać tajemnicę geniuszu, drogą analityczną wyjaśnić różnicę pomiędzy muzyką mistrzowską a zaledwie „dobrą”.

Nie sposób odmówić racji obu autorom, choć należy wyjaśnić przyczyny odmiennych punktów widzenia interesującej nas kwestii. O ile zatem Bent zasłynął jako badacz historii analizy dzieła muzycznego, który starał się bezstronnie przedstawić pewien „abstrakcyjny”, idealny model poznawczy, o tyle Walker sam należał do żarliwych wyznawców tezy o możliwości rozstrzygnięcia kwestii wartości dzieła drogą analizy. Reprezentując szkołę tzw. ewolucjonistów, zasłynął w latach 60. XX wieku postfreudowską koncepcją „dynamicznie stłumionej nieświadomości” (*a dynamically repressed unconscious*), a zarazem definicją muzycznego arcydzieła jako ujęcia intuicyjnie pojętej prawdy poprzez racjonalną organizację<sup>4</sup>. Z tego też punktu widzenia dokonywał analiz różnych aspektów strukturalnej spójności kompozycji powszechnie uznanych za wybitne, po czym wyniki tychże konfrontował z materiałami biograficznymi potwierdzającymi kluczową rolę nieświadomych aspektów aktu twórczego w procesie powstawania tzw. wielkiej muzyki. Przeprowadzając następnie badania percepcji analizowanych wcześniej fragmentów arcydzieł wśród publiczności, którą określić można mianem „wysoce kompetentnej” (studenci londyńskich uczelni muzycznych), doszedł Walker do wniosków dowodzących – jego zdaniem – kluczowej roli podświadomego percypowanej jedności organicznej dla formułowania ocen wartościujących. Stąd też przyjęte przezeń kryteria

aksjologiczne, które jednakże w działaniach analitycznych niejednokrotnie prowadził do sytuacji wręcz kuriozalnych, gdy autor zmuszany był do karkołomnych zabiegów, aby dowieść istnienia jedności strukturalnej tam, gdzie manifestuje się ona nader mgliście. Podobnie zatem, jak wcześniej u Schenkera czy Retiego zauważamy tu tendencje do absolutyzowania norm charakterystycznych dla określonej kultury czy ideologii, czego zresztą bezspornie dowiódł Joseph Kerman<sup>6</sup>, demonstrując istnienie wyraźnego związku pomiędzy „kultem” jakkolwiek rozumianej spójności strukturalnej a hegemonią tradycji muzyki niemieckiej. Jakkolwiek dziś – w dobie globalizacji – anachronizm tego rodzaju posługiwania się przez krytykę analizą wydaje się bezsporny, integracje strukturalna przyjmuje się zaś jako sposób funkcjonowania wyobraźni twórczej raczej niż prober wartości dzieła, to jednak próby uniwersalizowania takich czy innych mechanizmów rozumienia i wartościowania muzyki przez analityków czy psychologów budzą ciągły sprzeciw ze strony antropologów<sup>7</sup>. W pogoni za odkryciem uniwersalnego standardu wyznaczania wartości dzieła krytyka – oczywiście ta w szerokim sensie owego pojęcia – niejednokrotnie zapomina, iż dla Papuasów czy Indian z dorzecza Amazonii wartością większą niż Walkerowska *background unity* może być np. moc odstraszenia demonów, czy też przywabiania zwierzyny, a nawet wśród kultur europejskich (choćby we Włoszech, w Polsce czy w Rosji) wyżej ceniona może być siła emocjonalnego przekazu niż najbardziej wyrafinowane konstrukcje formalne.

Powróćmy teraz do koncepcji Benta. Wydaje się ona spełniać coraz częściej ostatnio wysuwany (w polskim piśmiennictwie głównie przez Mieczysława Tomaszewskiego<sup>8</sup>) postulat ontologicznej pełni dzieła muzycznego – postulat przypominający niejako, iż dzieło jest czymś więcej niż strukturą, porządkiem upostaciowań dźwiękowych. Nie ulega jednak wątpliwości, iż formalno-strukturalne porządki stanowią jego podstawę, badaniem której winna zajmować się właśnie analiza. Z drugiej strony wiemy, iż wchodząc w wymiar kultury, te same upostaciowania formalno-strukturalne zaczynają znaczyć coś poza nimi samymi, zaczynają się „antropomorfizować”, stają się nośnikami przeżyć artystycznych, refleksji estetycznych i emocji. I jakkolwiek analiza może wskazać pewne potencjalne nośniki tych ostatnich (jak choćby postulował Hanslick, wskazując na pojęcie ruchu jako korelatu emocji w muzyce), to jednak ostateczną instancją odbiorczą jest subiektywne odczucie każdego z nas. Model powyższy wydaje

<sup>5</sup> Osobliwie przedstawiają się w tym kontekście wnioski z analizy jednego z utworów kameralnych Schuberta, gdy świadomemu braku dowodów pozwalających uwiarygodnić ową analizę, stwierdza autor rozbrajająco, że przecież jakaś jedność w tym utworze być musi (!) zaś sceptykom proponuje przedstawienie teorii alternatywnej wobec jego własnej – tzn. teorii „niejednorodności strukturalnej” jako manifestacji geniuszu muzycznego.

<sup>6</sup> J. Kerman, *Jak dotarliśmy do analizy i jak z niej wybrnąć*, tłum. D. Macierewicz, „Res Facta” 1994, nr 1 (10).

<sup>7</sup> Por. E. Tolbert, *Music and Meaning: An Evolutionary Story*, „Psychology of Music”, 2001, Vol. 29, No 1, s. 84-94.

<sup>8</sup> M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*, Kraków 2000.

<sup>2</sup> I.D. Bent, [hasło:] *Music analysis*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by S. Sadie, Londyn 1979, t. I, s. 340-380.

<sup>3</sup> Britannica online Encyclopedia: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/399158/musical-criticism>

<sup>4</sup> A. Walker, *On Musical Analysis*, Londyn 1963.

się więc optymalny. W praktyce jednak rysują się trudności. Poza wskazanymi przez Benta przypadkami „nakładania się” na siebie analizy i krytyki, należy zwrócić uwagę na problemy kryjące się za antynomią obiektywizm–subiektywizm. Czy bowiem analiza rzeczywiście dochodzi do prawdy obiektywnej, krytyka zaś jest domeną subiektywizmu? Czy obiektywizm i subiektywizm w postaci „czystej” są w przypadku poznania dzieła muzycznego możliwe?

Jeśli założymy, iż celem analizy i krytyki jest poznanie prawdy o dziele, obie zaś wskazane drogi – czy też oba instrumenty badania – są niezbędne, zważywszy na specyfikę przedmiotu poznania, należy najpierw rozważyć fundamentalną kwestię epistemologiczną: czy istnieje jedna prawda absolutna, czy też tyle prawd, ilu badaczy? W ten sposób dochodzimy do sporu pomiędzy zwolennikami absolutyzmu a relatywistami. Spór ten na korzyść absolutyzmu rozstrzyga stanowisko logiki klasycznej reprezentowane przez Hilarego Putnama. Powiada on, iż teza relatywistyczna głosząca, iż „nie ma prawdy absolutnej” zawiera logiczną sprzeczność: sama bowiem stanowi stwierdzenie absolutystyczne, a więc zaprzeczenie relatywizmu<sup>9</sup>. Jeśli skupimy się na samej tylko sferze rozpoznania formalno-strukturalnych właściwości dzieła, możemy odnieść wrażenie, iż mnogość metod analitycznych prowadzących do odmiennych rezultatów poznawczych zdaje się jednak przesądzać rzecz na stronę relatywistów – zwłaszcza że zdarzają się sytuacje, iż te same metody analityczne prowadzą równie kompetentnych analityków do odmiennych rezultatów. Tu jednak należy pamiętać, iż – jak wskazał Nicolas Cook<sup>10</sup> – żadna ze znanych nam metod analitycznych nie dysponuje zapleczem teoretycznym pozwalającym na przyznanie jej pełnego statusu naukowego – nawet najbliższa tym standardom metoda wsparta na matematycznych teoriach zbiorów, a znana jako *pitch set class analysis* Allena Forte’a. Jeśli więc nawet ta ostatnia ma metodologiczną „skazę” w postaci arbitralnych decyzji analityka we wstępnej fazie grupowania elementów, to cóż dopiero możemy powiedzieć o klasycznej metodzie Schenker’a wielokrotnie odwołującej się do muzycznej intuicji, doświadczenia i sprawności analityka – a więc atrybutów z natury mało sprawdzalnych. Ponadto należy również uwzględnić wskazany przez Adama Groblera fakt względności pojęciowej<sup>11</sup>, której nie powinno się mylić z relatywizmem poznawczym. Na ile więc możliwe jest obiektywne poznanie dzieła muzycznego?

Próby odpowiedzi na powyższe pytanie udzielił Maciej Gołąb<sup>12</sup>. Wychodząc z fenomenologicznego punktu widzenia, dokonał on rozróżnienia na substancje i tzw. laten-

<sup>9</sup> Por. H. Putnam, *Wiele twarzy realizmu i inne eseje*, tłum. A. Grobler, Warszawa 1998.

<sup>10</sup> N. Cook, *A Guide to Music Analysis*, Oxford 1995.

<sup>11</sup> Przykładu dostarcza pytanie tegoż uczonego: kim jest on sam? Z punktu widzenia społeczności akademickiej jest konkretną osobą, ale z punktu widzenia twórców serialu „Było sobie życie” – skomplikowanym ekosystemem pełnym erytrocytów, limfocytów itd. Oczywiście oba punkty widzenia są prawdziwe, nie potwierdzają jednak teorii relatywizmu poznawczego. Por. A. Grobler, *Pomysły na temat prawdy*, Kraków 2001, s. 28.

<sup>12</sup> Por. M. Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wrocław 2003.

cje. Pierwsze są kategoriami, które rozpoznajemy obiektywnie. Mogą być to pojedyncze dźwięki (substancje proste) lub ich kompleksy – np. akordy (substancje złożone) – ich obiektywny status nie podlega wątpliwości. Natomiast na wyższych piętrach działań analitycznych, gdy dokonujemy hierarchizacji relacji pomiędzy dźwiękami mamy do czynienia z latentami, których mechanizm rozpoznania można określić jako intersubiektywny. Jak wcześniej zauważył Victor Zuckerkandl<sup>13</sup> żadna maszyna nie wykryje słyszanych przez nas ciężarów dominantowo-tonicznych i to samo dotyczy innych systemowych hierarchizacji wysokości dźwięku. Nie ma możliwości obiektywnego potwierdzenia tego rodzaju zależności choć – w naszej kulturze – wszyscy je słyszą. Nie słyszą ich jednak Papuasi czy Eskimosi, stąd też Zuckerkandl proponuje określenie omawianego zjawiska mianem symbolu dynamicznego, którego funkcjonowanie determinuje – jak w przypadku każdego symbolu – kultura.

Zastanówmy się teraz nad tą sferą dzieła, której rozpoznanie – zgodnie z typologią Benta – podlega krytyce. Jak wiadomo, ekspresywno-emocjonalne przesłanie muzyki również nie podlega obiektywnej weryfikacji i jedynym – jak dotąd – „detektorem” owych jakości pozostaje sam człowiek. Nieuchronność subiektywnych sądów w tym zakresie spowodowała, iż dążąc do spełnienia wymogów metodologicznej poprawności pozytywistycznie zorientowana muzykologia chętnie zrzekła się owej sfery na rzecz psychologii recepcji. Jednakże od czasów Diltheya nie ulega chyba wątpliwości, iż ta właśnie sfera stanowi esencję, cel i sens istnienia sztuki. Subiektywizm omawianej sfery nie stanowi zaś problemu, jeśli spojrzymy na nią z perspektywy szerszej, ujmującej podobne doznania jednostkowe w grupy, tym bardziej że – jak już nadmieniono – ujęcie intersubiektywne dotyczy też wielu aspektów sprawdzalnego wydawałby się poziomu porządków dźwiękowych.

Wracając jednak do kwestii sądów subiektywnych, nasuwa się pytanie, czy krytyk – bez względu na to, w którym sensie owego pojęcia: a więc reprezentant dziennikarstwa muzycznego, czy też badacz wartości estetyczno-artystycznych – istotnie wyraża jedynie swój własny osąd? Innymi słowy: czy subiektywizm w stanie „czystym” w życiu istnieje? Czy subiektywizm w przypadku krytyki nie jest równie rzadko osiągalnym punktem odniesienia sądów, jak obiektywizm w przypadku analizy? Wszak obecny na sali krytyk wyrażać może odczucia spontanicznie reagującej publiczności, może – świadomie bądź nie – utożsamiać się z nią jako miniaturą wspólnotą zintegrowaną więzami konwencji kulturowo-społecznych. Na podobnej zasadzie – zgodnie z mechanizmem opisanym przez Pierre’a Bourdieua<sup>14</sup> – może stać się wyrazicielem gustów społecznej elity lub też wspólnot większych, od etniczno-narodowej aż do państwowej, czego skrajnym przypadkiem jest wyrażanie przez krytykę oficjalnego punktu widzenia aparatu państwowego w systemach totalitarnych.

<sup>13</sup> V. Zuckerkandl, *Die Wirklichkeit der Musik*, Zurich 1963.

<sup>14</sup> P. Bourdieu, *Distinction. A social critique of the judgement of taste*, Londyn 1979.

Interesujące jest, iż w tym ostatnim przypadku oba rodzaje poznania dzieła sportykają się w tym samym punkcie albowiem – jak uczy historia – w systemach totalitarnych każde rozpoznanie przestrzeni kulturowych determinowane było centralną dla danej ideologii doktryną. Tak więc fundamentalna dla nazizmu doktryna „walki ras” stanowiła podstawę interpretacji mechanizmów rządzących historią przemian stylistycznych w historiozofii Hermanna Matzke<sup>15</sup>, determinowała analityczny ogląd dzieła w analizach Roberta Passenlehnera<sup>16</sup>, miała wpływ na krytykę muzyczną<sup>17</sup>. Podobnie było w przypadku „walki klas” w stalinowskim ZSRR czy też w odniesieniu do „walki jako takiej” – jako „ognia” hartującego społeczeństwo w faszystowskich Włoszech. Jak trafnie zauważył Józef Tischner, w systemach tego rodzaju, w wyniku wchłaniania jednostki przez masę, tak lub inaczej definiowany kolektyw, subiektywne „ja” zostaje zastąpione przez „się”: zamiast „ja myślę, ja uważam” – „myśli się, uważa się” itp.<sup>18</sup>

Mechanizm wpływu na jednostkę sądów i odczuć powszechnych w danej społeczności nie ogranicza się do systemów totalitarnych, choć przyjmuje w nich najbardziej skrajną postać. Zgodnie z socjopragmatyczną teorią Jerzego Kmity mechanizm ten regulują tzw. przekonania normatywne respektowane przez daną jednostkę, jeśli świadomie uznaje je za subiektywną przesłankę określonych, podejmowanych przez siebie czynności<sup>19</sup>.

A zatem w obu drogach wiodących do poznania dzieła muzycznego dominuje intersubiektywizm. Pojęcie to zakłada istnienie „między-podmiotowości” poznania, czyli podkreśla dobrze znaną obserwację, że jakkolwiek każdy z nas nieco odmiennie postrzega rzeczywistość, to jednak istnieje pomiędzy nami więź integrująca. Jeśli każdy z nas tak samo postrzega jakiś obiekt, znaczy to, iż wszyscy potwierdzamy tożsamość postrzeżonych cech (choć niekoniecznie potrafimy je udowodnić). Kolejne intuicyjne, potoczne założenie dotyczy wspólnoty sposobów odbioru: jesteśmy podobnie zbudowani, posługujemy się tymi samymi organami zmysłu, zapewne więc słyszymy i widzimy podobnie. Im bardziej jednak obiekt jest złożony, tym bardziej wzrasta możliwość

<sup>15</sup> H. Matzke, *Über Deutschen Musikausdruck und deutsche Musikpflege*, Wrocław 1933. Szerzej na ten temat – Por. A. Tuchowski, *Rasistowskie podstawy narodowosocjalistycznej myśli o muzyce*, „Muzyka” 1998, nr 1, s. 41-64.

<sup>16</sup> R. Passenlehner, *Vom Wesen der Deutschen Musik*, Regensburg 1937. Autor stawia sobie za cel zbadanie cech specyficznie niemieckich w wielkiej tradycji muzyki niemieckiej, a więc od J.S. Bacha do Wagnera włącznie. Chodzi tu o uchwycenie cech historycznie niezmiennych, występujących niezależnie od przemian stylistycznych i technicznych. Porównując utwory Vivaldiego z ich bachowskimi opracowaniami, przeciwstawia Passenlehner prostotę i jasność muzyki włoskiej, skłonnościom do komplikacji i monumentalizmu, jako cechom typowo niemieckim. Zdaniem autora te właśnie tendencje motywują silniejszą u Niemców niż u innych nacji skłonność do kunsztownej polifonii, w której dopatruje się Passenlehner swoistej rasowej cechy charakterystycznej.

<sup>17</sup> Przykłady takowego wpływu przytacza R. Grunberger w pracy: *Historia społeczna Trzeciej Rzeszy*, tłum. W. Kalinowski, Warszawa 1987.

<sup>18</sup> J. Tischner, *W krainie schorowanej wyobraźni*, Kraków 2002, s. 65-66.

<sup>19</sup> G. Banaszak, J. Kmita, *Spoleczno-regulacyjna koncepcja kultury*, Warszawa 1991.

postrzegania go „z różnych stron”, a więc wykuwania w skomplikowanej rzeczywistości różnych porządków, co charakteryzuje każdą myśl teoretyczną i wyrastający z niej rozbiór analityczny. Tak więc wyobrażone na podstawie zapisu bądź słyszane fenomeny dźwiękowe porządkowane są w myśl określonych teorii, których ramy integrują indywidualne akty poznawcze<sup>20</sup>.

W przypadku sfery ekspresywno-emocjonalnej – a zwłaszcza w odniesieniu do kontekstów aksjologicznych – sytuacja jest bardziej złożona, a margines swobód interpretacyjnych nieporównywalnie szerszy. Niemniej i w tym przypadku można wyróżnić mechanizmy tworzenia więzi integrujących poszczególne podmioty w grupy. Wydaje się, że proces ten realizuje się na dwóch płaszczyznach. Pierwsza kształtuje się w relacji: podmiot–przedmiot poznania, a więc słuchacz–dzieło muzyczne. Skoncentrujmy się teraz na emocjonalno-ekspresywnym kontekście dzieła jako przedmiocie poznania krytyki muzycznej.

Jak wiadomo, nawet tzw. słuchacze kompetentni różnie reagują na tę samą muzykę i przyjęło się sądzić, iż subiektywizm sfery emocjonalnej powoduje, że ilu słuchaczy, tyle rodzajów odbioru. Jednakże tradycja recepcji np. *Etiudy c-moll* op. 10 Chopina poświadcza istnienie pewnych granic owej różnorodności. Fakt, iż dzieło przyjęło się w świadomości szerokich rzesz melomanów jako *Etiuda Rewolucyjna*, jest czynnikiem wysoce znaczącym. Można tę muzykę postrzegać jako wyraz kataklizmu, czegoś gwałtownego i żywiołowego – czy to w sensie kataklizmów naturalnych, czy też społecznych, można dostrzegać w niej wyraz treści heroiczo-patetycznych (na co wskazuje symbolika tonacji, jak i rytmy marszowe w partii prawej ręki), nie ma jednak – przynajmniej w kręgu szeroko pojętej kultury Zachodu – żadnego utrwalonego na piśmie komentatora poświadczającego, że ktoś usłyszał w tym dziele np. muzyczną projekcję wyznań miłosnych. A więc muzyka ta budzi takie skojarzenia, jakie sugeruje swoją dynamiką ruchu: po prostu taka jest. Zauważamy tu analogię do mechanizmu alegorii: lew bywa symbolem potęgi, siły i władzy, trudno zaś w tej roli wyobrazić sobie szczura lub królika. Wszystko to świadczy o tym, iż omawiana płaszczyzna więzów ograniczających potencjalną mnogość odczytań tkwi w samej muzyce.

Pogląd ten wyraża wielu myślicieli i teoretyków muzyki. Odwołując się ponownie do fenomenologicznego punktu widzenia, przypomnijmy opinię Romana Ingardena kwalifikującego „jakości emocjonalne” jako „nie dźwiękowe momenty dzieła” z zastrzeżeniem, iż jakkolwiek nie są one dźwiękowej natury, to jednak pozostają tak ściśle zespolone z tworam dźwiękowymi, że ulegają jakby same przez to głębokiej mody-

<sup>20</sup> Jakkolwiek wszelkie teorie wyrastają z potrzeby syntetycznego ujęcia prawidłowości regulujących jednostkowe wystąpienia określonych fenomenów, a zatem dążą do ścisłości i obiektywizmu (co wyraża się w ograniczaniu indywidualnych swobód interpretacyjnych), to jednak – jak wykazał Maciej Gołąb – wyrastają na konkretnym podłożu kulturowym i ideologicznym. Nie bez znaczenia są też społeczne implikacje ich funkcjonowania – choćby w sensie „układów sił” w społecznościach uczonych. Por. M. Gołąb, *op. cit.*

fikacji. Co więcej – jakości te, twierdzi Ingarden, są specyficzne dla muzyki i jedynie podobne do analogicznych jakości spotykanych w życiu realnym<sup>21</sup>. Z drugiej strony, do podobnych wniosków doszło wielu XX-wiecznych teoretyków muzyki: wspomniany już Victor Zuckerkandl, David Epstein, Leonard Meyer. Wszyscy oni podzielali wyrażane wcześniej przez Hanslika przekonanie, iż głównym generatorem emocji komunikowanych przez muzykę jest zjawisko ruchu, choć każdy z nich postrzegał to zjawisko odmiennie. Ujmując rzecz w dużym uproszczeniu, ruch ten tworzą przepływy konglomeratów muzycznych „substancji” w czasie. Poszczególne upostaciowania ruchu na różnych poziomach muzycznego dyskursu (wysokość, głośność, barwa, metrorhythmika), ich dynamika, wchodząc w wymiar kultury, zaczynają znaczyć coś poza nimi samymi, budzą skojarzenia i emocje. Odwołując się do klasyfikacji Ch.S. Peirce’a, skojarzenia te powstawać mogą na podstawie fizycznego podobieństwa (relacja ikoniczna), bądź na zasadzie kulturowych konwencji (symbol). Do tego należałoby dodać możliwość generowania znaczeń (i zarazem emocji) za pomocą trzeciego z zakreślonych przez Peirce’owski wymiar semantyczny sposobu znaczenia – indeksu. W ten więc sposób funkcjonują mechanizmy muzycznej semiozy determinujące ramy szerokiego zbioru mnogich odczytań ekspresywno-emocjonalnych kontekstów muzyki.

Druga płaszczyzna integracji subiektywnych aktów odbioru omawianych treści w grupy przebiega w relacjach pomiędzy poszczególnymi podmiotami. Grupowanie to przebiegać może na dwojakiej zasadzie:

- 1) ktoś wyraża swoje autentyczne, spontanicznie odczute reakcje, dopiero później zaś „łączy się” (lub jest „łączony” przez innych) w grupy czujących podobnie,
- 2) ktoś świadomie wyraża opinie „ukierunkowane” przez określoną grupę.

W pierwszym przypadku mamy do czynienia z reakcją *a posteriori* wobec dzieła, *a priori* zaś wobec czynników społecznych. W drugim jest na odwrót. Występuje tu więc ewentualny problem niezgodności pomiędzy odczuwaniem a wyrażaniem opinii na piśmie, problem tym większy, im bardziej dany krytyk zależny jest od swojego środowiska czy też różnych grup nacisku. Niezgodność ta zanika lub maleje w przypadku silnych osobowości, postaci o mocnej pozycji społeczno-zawodowej, czy też obdarzonych poczuciem misji kreowania określonych wartości estetyczno-społecznych, jak choćby: Schumann, Wagner, Stasow, Newman czy też G.B. Shaw. Oczywiście – jak już nadmieniono – zawsze istnieje mechanizm „kierunkowania” nieświadomego – mechanizm niezmiernie złożony, którego wyjaśnienie pozostaje na styku filozofii, psychologii i socjologii kultury.

Ukazane mechanizmy potencjalnych uwikłań krytyki w sieci relacji kulturowo-społecznych i politycznych mają ogromne znaczenie poznawcze. Pozwalają one prze-

<sup>21</sup> R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973, s. 115. Warto zauważyć, iż powyższa konkluzja Ingardena została potwierdzona przez nowoczesną psychologię, por. J. Levinson, *Music and negative emotion*, [w:] *Music and Meaning*, red. R. Robinson, Cornell University Press, Ithaca-Londyn 1997, s. 215-241.

śledzić najróżniejsze konteksty recepcji muzyki, odnaleźć społeczno-kulturowe determinanty odczytań dzieła i przyznania im wysokiej bądź niskiej rangi. Umożliwiają ukazanie kulturotwórczych działań dzieł „pomnikowych” – a więc wyjątkowych ze względu na ich rolę w historii idei<sup>22</sup>, a także ujęcie zależności powszechnych w danym miejscu i czasie interpretacji, i tendencji wartościujących od rozpowszechnionych w danym środowisku uwarunkowań ideologicznych i społecznych.

Niezmiernie interesująco w tym kontekście rysuje się historia recepcji twórczości Chopina postrzegana przez pryzmat krytyki muzycznej. Uważna lektura poszczególnych recenzji i ich konfrontacja z wyrażanymi w innych źródłach poglądami autorów, ich zapleczem ideologicznym oraz kontekstem kulturowym mówi bardzo wiele. Tak więc słynna recenzja pióra Maurycego Mochnackiego z 12 marca 1830 roku może być określona jako arcydzieło krytyki muzycznej nie tylko w sensie niezwykle trafności zawartej w niej przewidywań. Jak wiadomo, Mochnacki należał do pierwszych krytyków warszawskich przewidujących młodemu twórcy wielką przyszłość, a zważywszy na wspomnianą wcześniej niemożność obiektywnej weryfikacji wartościujących sądów krytyki, wydaje się oczywiste, iż w tym przypadku weryfikacji dokonał czas. Co więcej, kiedy zważymy, iż Mochnacki sławi 20-letniego kompozytora za „umysł pełen fantazji, pełen życia i bogactw dzielnej imaginacji” i przeciwstawia te zalety wzgardzonej mentalności „wyschłego rachmistrza” – mentalności jak najbardziej Chopinowi obcej – wnioski nasuwają się same. Fragment ten staje się niezmiernie wymowny, gdy odczytamy go przez pryzmat hierarchii wartości przedstawionej przez autora na kartach traktatu *O literaturze polskiej w wieku XIX*<sup>23</sup>, a dotyczącej narodowej filozofii i twórczości artystycznej. Zważywszy na fundamentalne znaczenie myśli Mochnackiego dla kształtowania się polskiej ideologii narodowej, stwierdzić należy, iż myśli te wyrażały przekonania charakterystyczne dla ówczesnego młodego pokolenia Polaków, że wiele z tych myśli przetrwało do dziś, nie sposób nie zauważyć wymowy cytowanego przeciwstawienia. Wszak „fantazja” w rozumieniu Mochnackiego to takie poznanie świata, które wszystko scala, dąży do wielkiej poznawczej syntezy postulowanej wcześniej przez Hoene-Wrońskiego jako konstytutywnej cechy przyszłej filozofii polskiej. Fantazja i polot – przymioty wyrastające z praw samego życia, z jego dynamiki – sławione przez polskich wieszczów narodowych i myślicieli, od Mickiewicza i Libelta aż po Przybyszewskiego i Wasilewskiego, były i są w Polsce niezmiernie cenione w przeciwieństwie do analitycznej pedanterii znanej we współczesnej polszczyźnie jako „dzielenie włosa na czworo”. Jak stwierdza Jerzy Braun, polskie systemy filozoficzne łączy „metafizyka czynu”, umysłowość polska zaś najbliższa jest postawie pragmatycznej: „Polak nie interesuje się spekulacją oderwaną i ceni filozofię o tyle, o ile można z niej wyciągnąć wnioski

<sup>22</sup> Dziełem tego rodzaju jest IX Symfonia Beethovena, której znaczenie w kontekście historii idei od czasów jej powstania aż do narodzin Unii Europejskiej przedstawił wyczerpująco Esteban Buch [w:] *Beethoven's Ninth: A Political History*, University of Chicago Press, 2003.

<sup>23</sup> M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku XIX*, oprac. H. Żywczyński, Kraków 1923, s. 20.

dla życia<sup>24</sup>. Tak więc, w stworzonym przez Mochnackiego panteonie cnót narodowej twórczości uplasował się Chopin wysoko, choć najwyżej – z punktu widzenia ideologii narodowej – ceni Mochnacki literaturę poświadczającą „uznanie siebie w swym jestestwie”, a więc świadomość narodowej tożsamości.

Z kolei zestawienie recenzji pochodzących z niemieckiego obszaru językowego ukazuje, jak dzieła Chopina postrzegano przez pryzmat rozpowszechnionych w społecznościach reprezentowanych przez poszczególnych recenzentów stereotypów i wyobrażeń na temat Polski. Tak więc Heine słyszał w muzyce Chopina najlepsze przymioty trzech narodów: Polski, Francji i Niemiec, z czego wkład kultury polskiej to „zmysł rycerski i historyczna boleść”<sup>25</sup>. Schumann, który podobnie jak Heine dostrzegał wpływ tragicznego losu Polski na twórczość Chopina, podkreślał, iż „w jego pochodzeniu, w losie jego kraju tkwi wyjaśnienie jego zalet, jak też i wad. Gdy mowa o rozmarzeniu, wdzięku, bystrości umysłu, żarliwości i szlachetności, któż by nie pomyślał o nim, ale także – gdy mowa o dziwaczności, chorej ekscentryczności, ba, nawet nienawiści i dzikości”<sup>26</sup>. Tymczasem berlińskiemu krytykowi Ludwigowi Relstabowi, polskość Chopina kojarzyła się z „wandalizmem” świadczącym, iż recenzowany utwór – *Variacje na temat Mozarta* – wyrósł z „surowego pnia ludów słowiańskich”<sup>27</sup>. Pomijając oczywistą różnicę kalibru osobowości Heinego i Schumanna z jednej strony, Relstaba zaś z drugiej, uwagę zwraca również odmiennosc spojrzenia z perspektywy reprezentowanej przez obu wielkich romantyków Nadrenii (czy też – częściowo, w przypadku Schumanna – Saksonii), a z perspektywy zaborczych Prus.

Z kolei krytyczne wobec Chopina uwagi prasy londyńskiej wysuwane były już nie z pozycji nacjonalistycznych, ale raczej konserwatywno-akademickich. Wynikały one z dominującego w muzycznych sferach ówczesnego Londynu przekonania o istnieniu uniwersalnych i ponadczasowych norm techniczno-kompozytorskich, których wzorca upatrywano w największych dokonaniach klasyki niemieckiej. Silne w wiktoriańskim społeczeństwie wpływy Benthamowskiego utilitaryzmu oraz kult profesjonalnej kompetencji – wszystko to stawiało ówczesną krytykę brytyjską przed koniecznością oparcia sądów na technicznych konkretach i wyrazistych odniesieniach do kulturowanych wzorców, nie zaś na czymś tak nieokreślonym jak artystyczna intuicja. Ów trend do postrzegania w krytyce muzycznej rodzaju „ekspertyzy technicznej” przetrwał zresztą w kulturze brytyjskiej (czy też szerzej – kulturach krajów anglojęzycznych) dość długo – jeszcze w połowie XX wieku Benjamin Britten w swych słynnych *Wariacjach na*

temat krytyki domagał się od krytyki głównie „technicznej kompetencji”<sup>28</sup> jakby zapominając o względności punktów odniesień w powyższym zakresie. W XIX wieku trend ten doprowadził do wielu kuriozalnych wręcz przypadków akademickiej pedanterii, co Chopinowi – wszak odległemu od mentalności „wyschłego rachmistrza” – nie mogło wyjść na dobre. Najczęściej atakowano go za rzekomą nieumiejętność budowania większych konstrukcji formalnych i zarzut ten, obecny w pierwszych w Anglii recenzjach prasowych na temat Chopina, wielokrotnie powraca aż do końca XIX wieku, pojawiając się również na kartach poważnych opracowań naukowych, jak choćby w *Studies in Modern Music* Williama H. Hadowa, w której autor zarzuca Chopinowi wręcz „infantyilizm” formalno-strukturalny<sup>29</sup>.

Rzecz jasna, głosy krytyki brytyjskiej były w ówczesnej Polsce znane i – jak można się spodziewać – nie wywołały w naszych kręgach muzycznych zachwyty. Niezmiernie wymowny jest w tym względzie komentarz Hoesicka wietrzącego w opiniach rozpowszechnianych przez londyński „Musical World” akcji zorganizowanej przez krytyków, których z Mendelssohmem łączyła „tożsamość rasy”, a mającej na celu zdyskredytowanie groźnego rywala jakim na brytyjskim rynku muzycznym mógł być wobec Mendelssohna Chopin<sup>30</sup>. Poza tym ironicznym komentarzem, który dziś zostałby opatrzony etykietą „antysemickiego”, trudno przypuszczać, aby w Polsce opinie Davisona czy Hadowa kogoś szczególnie poruszały. Zresztą Hoesick wyraził dość wówczas w kraju powszechne przekonanie, iż „jedynie Polak może właściwie zrozumieć muzykę Chopina”, Szymanowski zaś, który w latach międzywojennych przyznał, że w muzykalność „rasy anglosaskiej” wierzy „niezbyt szczerze”<sup>31</sup>, rozszerzył ów krąg „rozumienia” dzieła Chopina na inne narody słowiańskie cechujące się – jego zdaniem – podobną do naszej, rasowo uwarunkowaną „wzruszeniowością”.

Jednakże u schyłku XIX wieku w samej Anglii pojawiły się głosy, które – podobnie jak Hoesick – dopatrywały się za kulisami opiniotwórczych kręgów muzycznych Londynu mechanizmu obrony grupowych interesów. Wyraził je wielki prześmiewca kuriozów epoki wiktoriańskiej – George Bernard Shaw, choć nie w sugerowanym przez Hoesicka „rasowym” kontekście. W zjadliwej recenzji z prawykonania *Edenu* Charlesa Stanforda z 14 października 1891 roku, bezlitośnie wyszydając akademicką „tytułomanię”, dał Shaw upust swojej ironii w odniesieniu do „gwarancji jakości” udzielanych sobie nawzajem przez szacownych reprezentantów londyńskiego kompozytorskiego establishmentu. „Ciekaw jestem – pytał prowokująco Shaw – co by pomyślał o mnie pan Stanford, gdybym wykorzystał moją sprawność literacką do stworzenia pustej imi-

<sup>24</sup> J. Braun, *Zarys filozofii Hoene-Wronskiego*, Warszawa 2006, s. 20.

<sup>25</sup> Cyt. za: F. Hoesick, *Chopin*, Kraków 1967, t. II, s. 42.

<sup>26</sup> *Robert Schumann o Fryderyku Chopinie*, tłum. E. Bobek i in., red. K. Musioł, Zeszyt Naukowy PWSM Katowice 1963, s. 24.

<sup>27</sup> Cyt. za: T.A. Zieliński, *Chopin. Życie i droga twórcza*, Kraków 1993, s. 300.

<sup>28</sup> B. Britten, *Variations on a Critical Theme*, „Opera”, nr 3, Londyn 1952. Britten ubolewał nad techniczno-kompozytorską ignorancją ze strony krytyki, która ani razu nie wytknęła mu ewidentnych niedoróbek technicznych.

<sup>29</sup> W.H. Hadow, *Studies in Modern Music*, Londyn 1892, t. II, s. 155.

<sup>30</sup> F. Hoesick, *Chopin*, Kraków 1967, t. III, s. 145, 148.

<sup>31</sup> K. Szymanowski, *Pisma muzyczne*, red. K. Michałowski, Kraków 1984, s. 61.



tacji *Raju utraconego* Milтона [...], a potem wysłuchiwał zachwytych znajomych nad jej gramatyczną poprawnością. Jednakże kim jestem, aby mi wierzone, ku zniewadze tak znakomitych muzyków?”. Cóż, z pewnością Shaw nie mógł poszczycić się takimi „kompetencjami” jak profesor Stanford, dr Mackenzie czy dr Parry, choć doskonale wyczuł, iż „panowie ci marnują swój talent i wysiłek”, natomiast „falszywa klasyka, którą produkują nie jest warta więcej niż zapomniane płótna Hiltona i poezja Hode’a”<sup>32</sup>. W innej recenzji z tego samego roku poirytowany absolutyzowaniem norm klasycznej tradycji niemieckiej Shaw wziął w obronę wielkie formy Chopina, atakując zarazem „bezsensowną pedanterię” staromodnych, „niekompetentnych” recenzji, zupełnie nie na miejscu wobec dzieł Chopina, Liszta i Wagnera<sup>33</sup>. Jak widać, pewien trafności swoich ocen artystycznych, w przewrotny sposób wysunął Shaw przeciw akademizmowi jego własną bronią – o „kompetencjach” krytyki świadczy potwierdzanie jej ocen przez historię, nie zaś cenzus zawodowy czy też akademickie tytuły.

Niezależność Shawa wobec londyńskich wielkości muzycznych wynika nie tylko z faktu, że sam nie był muzykiem. Jak wiadomo, jego ironia skierowana była przeciw całemu ówczesnemu brytyjskiemu establishmentowi, co być może wiązało się z jego irlandzkim pochodzeniem lub poglądami politycznymi. Jednakże wśród brytyjskich czytelników gazet recenzje Shawa cieszyły się ogromnym powodzeniem. Świetnie napisane, żywe, błyskotliwe, silnie kontrastowały z bezbarwnym stylem „kompetentnych ekspertów” konserwatywnych akademików. Co więcej – zjadliwa satyra na śmieszności ówczesnej kultury angielskiej w otwartym, tolerancyjnym społeczeństwie brytyjskich przysparzała mu tylko popularności. Być może również i wielu wrażliwych londyńskich melomanów „sekundowało” wielkiemu pisarzowi w jego walkach z ograniczonym konserwatywnym wyczuwając, iż miał rację, wielokrotnie wyżej stawiając Chopina, Liszta i Wagnera ponad profesora Stanforda, doktora Parry’ego i doktora Mackenziego.

Cytowane powyżej recenzje są cennym dokumentem ukazującym społeczno-ideologiczne uwikłania recepcji twórczości Chopina w dziewiętnastowiecznej rzeczywistości. Dostarczają one informacji na temat „zewnętrznych” aspektów dzieła, a więc sposobów jego funkcjonowania w kulturze. Zarazem skłaniają do refleksji nad wymogami stawianymi krytyce w określonych realiach historycznych i kulturowych oraz nad najtrudniejszym, najbardziej złożonym jej powołaniem, jakim jest dokonywanie ocen wartości dzieła. Niewątpliwa wydaje się zależność owych wymogów i oczekiwań od określonego „tu i teraz”, a więc panującej w danym czasie i miejscu ideologii, wyznawanego światopoglądu, mody intelektualnej<sup>34</sup>. Stąd też inaczej kształtował się ideał kry-

<sup>32</sup> Cyt. za: *The Great Composers – Reviews and Bombardments by G.B. Shaw*, red. L. Crompton, University of California Press, 1961, s. 341.

<sup>33</sup> Cyt. za: W.S. Newman, *The Sonata Since Beethoven. A History of the Sonata Idea*, Chapel Hill, 1969, s. 36.

<sup>34</sup> Znaczenie owych zależności dla kształtowania się opinii dziewiętnastowiecznej krytyki polskiej znakomicie ukazują prace Magdaleny Dziadek (*Polska krytyka muzyczna w latach 1890-1914. Koncepcje*

tyka w ujęciu Mochneckiego, Schumanna, Hanslicka, Stasowa czy Shawa i – paradoksalnie – każdy miał swoje racje. Rzecz jednak w tym, aby potrafić „wyczuć” proporcje i granice. Niewątpliwie rację miał Hanslick, domagając się od krytyki muzycznej fachowości. Ale pamiętać trzeba, że działał przeciwko dominującym wówczas dyletanckim, pseudopoetyckim opisom, a także wyrażał nadchodzącego, pozytywistycznego ducha epoki. Z drugiej jednak strony nie można odmówić racji Mochneckiemu, tak wysoko stawiającemu ową „fantazję” i artystyczną intuicję. Do jakich bowiem rezultatów dochodzono w wyniku ślepej wiary we wszechmoc warsztatowej wiedzy, wskazaliśmy już powyżej. Nie ma wątpliwości, iż doświadczenie i erudycja są podstawą w zakresie oceniania warsztatu wykonawczego, albowiem kryteria są dość tu wymierne i trudno sobie wyobrazić krytyka oceniającego nagranie, czy też wykonanie jakiegokolwiek dzieła bez zapoznania się z wcześniejszymi dokonaniem sztuki wykonawczej w powyższym zakresie. Jednakże ocena samego dzieła – zwłaszcza nowego – następuje daleko większych trudności. Jak zawodną w tym zakresie bywała największa nawet wiedza teoretyczna czy też erudycja muzykologiczna, świadczą znane z historii „wpadki”, które zakwalifikować można do nieporozumień określanymi przez Karla Poppera mianem „proroctw historycznych”, wynikłych z ideologicznie warunkowanej pewności, że historia „musi” potoczyć się określoną drogą<sup>35</sup>. Wystarczy wspomnieć tu choćby wykonaną przez Schenkera „epokę geniuszy” łącznie z jego ograniczonym do niemieckich kompozytorów (z wyjątkiem Scarlatti’ego i Chopina) panteonem „wielkich mistrzów muzyki”, druzgocącą ocenę wartości artystycznej oper Pucciniego dokonaną w 1912 r. przez Fausta Torrefranca<sup>36</sup> (głównie na podstawie kuriozalnego zarzutu osławionych „kwint równoległych”), „proroctwo” tegoż, że za dwadzieścia lat opery te zakończą swój żywot publiczny, czy też oceny ferowane w licznych publikacjach Bogusława Schaeffera uzasadniane „niewzruszonymi” prawami dialektyki historii<sup>37</sup>. Co więcej, bywa, iż nawet największym autorytetom muzykologicznym zdarza się formułować wyroki, zapominając o ideologicznej i kulturowej względności punktów odniesień. Z sytuacją taką spotykamy się w przypadku karkołomnej ekwilibrystyki analitycznej Carla Dahlhausa, mającej na celu dostarczenie „dowodu” na potwierdzenie przyjętej z góry tezy, jakim to „kiczem” jest *Andante z V Symfonii Czajkowskiego*<sup>38</sup>. Pomijając komiczną wręcz pedanterię (doszukiwanie się „banalu” w występującym w pierwszych czterech taktach rozwiązaniu dominanty septymowo-kwartowej), czy też niejasne zarzuty typu „kantylena Czajkowskiego trąci kiczem dlatego, że chodzi jej o coś więcej niż tylko o emfazę”,

*i zagadnienia*, Katowice 2002) i Małgorzaty Woźnej-Stankiewicz (*Recepcja muzyki francuskiej w Polsce w II połowie XIX wieku w kontekście idei estetycznej epoki*, Kraków 2003).

<sup>35</sup> K. Popper, *Społeczeństwo otwarte i jego wrogowie*, przekł. H. Kraheńska, Warszawa 2006.

<sup>36</sup> F. Torrefranca, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Turyn 1912, cyt. za: W. Sandelewski, *Puccini*, Kraków 1973, s. 168-169.

<sup>37</sup> Por.: B. Schaeffer, *Muzyka XX wieku: twórcy i problemy*, Kraków 1975.

<sup>38</sup> C. Dahlhaus, *O kiczu muzycznym*, [w:] *Idea muzyki absolutnej*, tłum. A. Buchner, Kraków 1988.

autor dochodzi do konkluzji, z której można wyciągnąć wniosek, iż nie podoba mu się „teatralny patos”, który – jego zdaniem – „pnie się do wyżyn ideału”. Rzecz jasna, nie sposób analitycznie wykazać, „o co chodzi kantylenie Czajkowskiego” i jak ma się ona do jakichkolwiek „wyżyn ideału”. Możemy oczywiście domyślać się, iż Dahlhaus próbuje zracjonalizować swoje negatywne odczucia wobec stylu Czajkowskiego, a podjęte działania analityczne miałyby wykazać, które to kategorie techniki kompozytorskiej przekładają się na negatywne odczucia estetyczne autora. Jednakże w innym tekście Dahlhausu znajdujemy sugestię, iż istota kiczu leży nie tyle w czynnikach techniczno-kompozytorskich, ile w sferze ekspresji, albowiem: „kicz może być z technicznego punktu widzenia bez zarzutu”<sup>39</sup>. Jeśli tak, to czego można oczekiwać od oglądu analitycznego? Gdzie – poza subiektywnym odczuciem autora – znajdziemy dowód poświadczający, że np. instrumentacja głównego tematu omawianej części lub relacje pomiędzy wymiarem harmonicznym-melodycznym a artykulacją i głośnością dźwięku degradują tę muzykę do poziomu kiczu?

Jak wynika z powyższego, dyskusja tego rodzaju wpisuje się bardziej w wymiar krytyki niż analizy. I gdy wczytamy się w ton sformułowanych przez Dahlhausu zarzutów, okazuje się, że rzecz cała sprowadza się w zasadzie do przesadnie – z punktu widzenia autora – afektowanej ekspresji. Typowy dla Czajkowskiego patos jawi się Dahlhausowi jako „natrętny”, uczuciowa wylewność jako „gadatliwość”. A są to przecież cechy wyrażania emocji charakterystyczne nie tylko dla stylu Czajkowskiego, ale dla całej kultury rosyjskiej. Znajdujemy je w intonacji mowy, w grze aktorskiej, w stylu rosyjskiego wykonawstwa muzycznego (słynne *vibrato* smyczków), przekładają się one nawet na sztuki wizualne. Odwołując się do antropologicznej terminologii Elizabeth Tolbert, stanowią one *socio-emotional essence* kultury rosyjskiej<sup>40</sup> – a więc rodzaj niepisanej umowy społecznej normującej werbalne i pozawerbalne sposoby wyrażania emocji. Na podobnej więc zasadzie – patrząc wzrokiem ukształtowanym prusko-berlińskimi normami estetycznymi – można by dopatrzeć się kiczu również w cerkwiach prawosławnych. Ponieważ zaś wspomniana powyżej antropologiczna kategoria kształtuje formę istnienia i recepcji muzyki, wydaje również zasadne przywołanie słusznej skądinąd przestrogi z innego fragmentu cytowanej książki Dahlhausu, iż: „jest rzeczą chybioną wydawanie sądów o jednej formie istnienia (muzyki – przyp. A.T.) podług norm innej formy”<sup>41</sup>.

Oczywiście podejrzenia o nacjonalistycznie uwarunkowane osądzanie wytworów jednej kultury normami innej może wydawać się przesadzone. Wszak w omawianym tekście zarzut kiczu odnosi się do konkretnego dzieła, nie zaś całej muzyki rosyjskiej. Jednakże lektura innych fragmentów *Muzyki absolutnej* podejrzania te pogłębia. Tak się bowiem składa, że kiczu doszukuje się berliński uczyony na ogół u kompozytorów

słowiańskiej, rzadziej łacińskiej sfery kulturowej, a stosowana przezeń metoda wyboru streszcza się do „weźmy dla przykładu”. Tymczasem przykładów melodycznego i harmonicznego banału doszukałby się on bez trudności w samej muzyce niemieckiej – wystarczy rozejrzeć się po twórczości fortepianowej Schuberta, nie wspominając już o słynnym przeboju Beethovena *Dla Elizy*.

Ale to zapewne byłoby błuznierstwem, o czym świadczy reakcja Dahlhausu na zarzut Hansa Georga Naegelego odnoszący się do banalności niektórych przebiegów harmonicznym w *Symfonii C-dur Jowiszowej* Mozarta. Zarzut ten skwitował Dahlhaus jako „głupi”, bo rzekomo dowodzi „nastawienia na szczegół bez związku z kontekstem”<sup>42</sup> – tak, jakby Dahlhausowska „ekspertyza” jakości dzieła Czajkowskiego czymś się pod tym względem różniła. Tymczasem Dahlhaus nie tylko ignoruje wszelkie związki opisywanych przez siebie detali z całością dzieła, jego nastawienie na szczegół prowadzi do zupełnego wyrwania *V Symfonii* Czajkowskiego z jej estetycznego podłoża, do całkowitego zignorowania specyfiki rosyjskiego punktu widzenia w omawianym względzie, czy też szerzej – sygnalizowanej przez polskich myślicieli XIX wieku – słowiańskiej ontologii czucia. Tak więc zamiast próby zrozumienia obcej kultury, zamiast próby zbliżenia się do niej, mamy tu natrętne (żeby znów przywołać Dahlhausowską poetykę) cytowanie Hohenemsera i Hoffmanna, co w odniesieniu do Czajkowskiego ma się tak, jakby przywoływać koncepcje wartości estetycznych Dostojewskiego, Tolstoja, Stasowa czy Jaworskiego w odniesieniu do twórczości mistrzów muzyki niemieckiej. Najwyraźniej więc również i muzyka Czajkowskiego wyrasta z „surowego pnia ludów słowiańskich” – zapewne jeszcze surowszego, niżli muzyka Chopina.

Oczywiście powyższa „krytyka krytyki” nie porusza wszystkich problemów związanych z omówionym tekstem. Nas interesuje głównie powołanie się przez autora na analizę jako arbitra, przez co tworzy się pozór koniecznego w tym wymiarze poznania dzieła, sygnalizowanego wcześniej „dążenia do obiektywizmu”. To z kolei w połączeniu z rangą autorytetu autora daje wrażenie wyroku w majestacie nauki – w istocie zaś jest subiektywną reakcją, do której autor oczywiście ma prawo. W tym przypadku rozjemcą „sporu” autorytetów: Czajkowski–Dahlhaus może być z jednej strony międzynarodowa społeczność słuchaczy kompetentnych (artystów-wykonawców, krytyków, kompozytorów, muzykologów), a z drugiej – wrażliwych na muzykę literatów, reżyserów, plastyków, słowem: reprezentantów drugiego kręgu kompetencji. Jednakże problem w dużej mierze został już rozstrzygnięty przez samo życie, czyli światową praktykę koncertową. Czyżby najwyższej klasy dyrygenci i orkiestry (niekoniecznie ze słowiańskiego kręgu kulturowego), w dorobku których znajdujemy omawiane dzieło, ulegli taniemu urokowi kiczu? Czy ich artystyczny gust jest czymś gorszym niż wyrafinowany smak berlińskiego znawcy?

<sup>39</sup> C. Dahlhaus, *O dziewiętnastowiecznej muzyce średniej*, [w:] C. Dahlhaus, *op. cit.*, s. 474.

<sup>40</sup> E. Tolbert, *op. cit.*, s. 84-94.

<sup>41</sup> *Muzyka trywialna a sąd estetyczny*, [w:] C. Dahlhaus, *op. cit.*, s. 446.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 442.



Do tego dochodzi jeszcze problem radykalizmu ocen. Wszak najwięksi geniusze muzyki byli „tylko ludźmi” i w twórczości każdego z nich można znaleźć momenty słabsze: mniej oryginalne, czasem może wręcz banalne. Ale czy nawet przejściowy, fragmentaryczny banał w ich wydaniu od razu zasługuje na tak drastyczną ocenę? Przecież „kicz” to estetyczny wyrok śmierci – wszak gorszy werdykt zapaść już nie może. Czy zatem uprawnione jest degradowanie dzieła jednego z największych kompozytorów XIX wieku do tego samego poziomu co osławiona *Modlitwa dziewczicy* – niekwestionowanego kiczu, trafnie zresztą przywołanego przez Dahlhausa jako wręcz wzorcowego przykładu w tym zakresie? Bo przecież „kicz – to kicz” (jakby zapewne rzekł Sienkiewiczowski pan Zagłoba) i, jak dotąd, nie próbuje się tego pojęcia stopniować – przynajmniej nie czyni tego Dahlhaus, co sprawia wrażenie, że nie dostrzega on różnicy pomiędzy Czajkowskim a Teklą Bądarzewską.

Złożona problematyka oceny, uwikłana w wiele wskazanych powyżej pozamuzycznych zależności jest – jak wiadomo – domeną krytyki w obu rozumieniach tego słowa. Chodzi tu więc zarówno o głębszą refleksję estetyczną, która może (bo ma na to czas) odwołać się również do analiz poświadczających zarówno np. oryginalność określonych procedur technicznych, jak i krytykę w rozumieniu muzycznego dziennikarstwa, gdzie owego czasu na głębsze studia na ogół nie ma. Ten rodzaj krytyki opartej na „pierwszym wrażeniu” ma jednak również istotne znaczenie poznawcze. Pozwala na odróżnienie spontanicznych wrażeń i na gorąco formułowanych refleksji od reakcji „wtórnych”, ale pogłębionych. Stwarza to możliwość poznania specyfiki recepcji poszczególnych dzieł, sposobu ujawniania się ich artyzmu. Istotny aspekt poznawczy krytyki dziennikarskiej dotyczy więc „tu i teraz” danego dzieła, niepowtarzalnej atmosfery jego zaistnienia w konkretnym akcie wykonawczym. Obiecujących możliwości badawczych powyższego fenomenu dostarcza budząca ostatnio spore zainteresowanie w polskim środowisku filozoficznym koncepcja filozofii teraźniejszości Józefa Bańki<sup>43</sup> określana przez autora mianem recentywizmu. Zgodnie z nią w aktualnej rzeczywistości zawiera się esencja życia, gdyż „człowiek jest istotą, której życie jest ważne bezpośrednio teraz”<sup>44</sup>. Tak więc obiektywnie istnieją ja sam, a wszystko inne jest moją chwilową wirtualną rzeczywistością. Jej istota polega na tym, że nie ma w niej ani przyszłości, ani przeszłości: „jest tylko *recens* – drżące istnienie aktualnej chwili”<sup>45</sup>. Przenosząc więc na grunt owej teorii interesujący nas aspekt poznania dzieła muzycznego, zauważamy, iż z każdym aktem wykonawczym dzieło rodzi się na nowo, dostarcza nowych doświadczeń, mimo że przecież już istniało, istnieje i nadal będzie istnieć. Słuchając kolejnego wykonania poznanej wcześniej kompozycji, krytyk przywołuje uprzednie doświadczenia *a posteriori*, dokonuje zarazem

operacji zwanej przez Bańkę inscenizacją epistemologiczną przedstawień odnowionych. Inscenizacja ta zostaje dostarczona *a recentiori*, a więc właśnie „tu i teraz”.

Wydaje się, iż teoria Bańki może dostarczyć nowego pola dla refleksji nad muzyczną „czasowością” – a więc tematyki, która do tej pory pozostawała w polu widzenia Bergsona i Zuckerkandla, a w literaturze polskiej – Ludwika Bielawskiego. I jakkolwiek nie ma wśród filozofów i fizyków zgodności co do tego, czym jest teraźniejszość (są tacy, którzy wyrażają wątpliwości, że coś takiego istnieje) filozofia Bańki zaś może ściągnąć zarzut próby „indianizacji” kultury europejskiej, to jednak wydaje się, iż stawia ona przed teorią krytyki muzycznej spore możliwości. Ta jednak problematyka przekracza ramy niniejszego studium, choć – niewątpliwie – wyznacza nader interesujące perspektywy dalszych badań.

<sup>43</sup> J. Bańka, *Stan filozofii przed powstaniem recentywizmu i po jego powstaniu*, [w:] *Filozofia po tej i tamtej stronie wieku*, Katowice 2000.

<sup>44</sup> J. Bańka, *Metafizyka wirtualna*, Katowice 2001, s. 52.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 21.