

ROZDZIAŁ 3

Estetyka III

Genealogia nowoczesnej europejskiej muzyki artystycznej

Nie obawiam się, że poezja narodów demokratycznych okaże się niezbyt odważna lub że będzie nader przyziemna. Boję się raczej, by co chwila nie gubiła się w chmurach i aby w końcu nie zaczęła opisywać jakichś całkiem wyimaginowanych krain. Lękam się, że utwory poetów demokratycznych często będą pełne przesadnych i zawiłych obrazów, przeładowanych opisów, dziwacznych kompozycji, i że za sprawą fantastycznych tworów, jakie wylegną się w ich głowach, będziemy niekiedy żałować rzeczywistego świata.

Alexis de Tocqueville *O demokracji w Ameryce*

Wygląda na to, że nasza epoka mogłaby zostać odnotowana w rocznikach sztuki przede wszystkim jako wiek muzy-

ki. [...] Wraz z rozwojem świadomości życia ludzie tracą dar plastyczny. W końcu nawet poczucie koloru zostaje stłumione, ponieważ zawsze jest związane z konkretnym rysunkiem. Rozwinięta duchowość, abstrakcyjne królestwo myśli sięga po dźwięki i tony, aby wyrazić bełkotliwy nadmiar, który być może, nie świadczy o niczym innym, jak tylko o rozpadzie świata materialnego: muzyka jest może ostatnim słowem sztuki, podobnie jak śmierć jest ostatnim słowem życia.

Heinrich Heine *Lutetia*

Co się dzieje? Gdzież ulotniły się z naszej artystycznej kuchni wspaniałe, krwiste, oszałamiające befsztyki, jak Goethe, Beethoven? Jak sprawić, żeby sztuka przestała być wyrazem naszej mierności, a z powrotem stała się wyrazem naszej wielkości, piękności, poezji? Oto mój program: PRIMO zdać sobie jak najboleśniej sprawę z naszego kapcaństwa. SECUNDO odrzucić wszystkie teorie estetyczne, wyprodukowane w ciągu ostatnich lat pięćdziesięciu, a mierzące ukradkiem do osłabienia osobowości; cały ten okres jest zatruty dążeniem do niwelacji wartości i ludzi, precz z nim! TERTIO porzuciwszy teorie, zwrócić się do osób, do wielkich osobowości czasy minionego i w przymierzu z nimi odnaleźć we własnych naszych osobach wieczyste źródła polotu, natchnienia i wdzięku. Albowiem nie ma demokracji, w której by jakiś rodzaj aristokracji, jakiś gatunek wyższości, nie był osiągalny. *Dixi.*

Witold Gombrowicz *Dziennik*, t. 1

W nastawionej filozoficznie teorii sztuki powszechnie są dwa grzechy. Pierwszym jest perspektywa ahistoryczna, jak gdyby sztuka (czy raczej Sztuka) była stałą, niezmienną cechą ludzkiej natury, a nie historycznie rozwijającą się prak-

tyką kulturową czy rodziną praktyk. (Nie jest tak zawsze, a już z pewnością nie w wypadku Hegla. Większość anglo-amerykańskich filozofów analitycznych, z ważnym wyjątkiem Danta, mówi jednak o sztuce bez żadnego wskazania, iż wie, że sztuka, w tym szczególnym znaczeniu, w jakim używają oni tego pojęcia, liczy sobie, być może, nie więcej niż dwa wieki). Drugim grzechem jest mówienie o Sztuce zamiast o poszczególnych, konkretnych dziedzinach sztuki, mimo że zdecydowanie częściej ma się na myśli jakiś szczególny jej rodzaj, a nie Sztukę w ogóle. (Tak więc, kiedy Dewey mówi o sztuce, zazwyczaj chodzi mu o malarstwo, tak jak Heideggerowi chodzi o poezję). W poprzednich rozdziałach grzeszyłem jak prawdziwy filozof. Mówiłem o sztuce ogólnie, a rozważając kwestię jej zastosowań – w sposób ahistoryczny. Pytałem o to, czym powinny one być, a nie o to, czym były i są. Nie jestem jednak filozofem, ale muzykologiem, to znaczy kimś, kto zwykł myśleć w terminach historycznych o rzeczach takich, jakie są lub były, a nie takich, jakie powinny być. Należałoby się zatem zatrzymać, przynajmniej w tym rozdziale, i skierować rozważania na faktyczne, historyczne zastosowania sztuki, a zwłaszcza na jeden szczególny jej rodzaj – muzykę.

Potrzeba zmiany perspektywy naszych rozważań z filozoficznej na historyczną powinna być w tym względzie oczywista. Potrzebujemy testu rzeczywistości. Skoro przedstawiłem już argumenty przemawiające za konkretną odpowiedzialnością na pytanie, czemu sztuka powinna służyć, muszę teraz sprawdzić, czy przynajmniej jeden rodzaj sztuki faktycznie służył takim celom w swojej historii. Gdybyśmy mieli się przekonać, że cele, do których według mnie sztuka powinna dążyć, w rzeczywistości były konsekwentnie ignorowane w stuleciach, które dały nam najwspanialsze przy-

kłady tego, czym sztuka może być i co może osiągnąć, zdrowy rozsądek podpowiadałby, że jest coś nie tak nie tyle ze sztuką, ile z moją teorią. Od początku wiemy, że tym, do czego zmierzamy, jest odpowiedź na pytanie o wartościową funkcję takiej sztuki, jaka już istnieje, a nie jakiejś nieistniejącej jeszcze praktyki, której w nieuzasadniony sposób nadaliśmy miano sztuki. Niniejszy ekskurs historyczny nie jest zatem czymś opcjonalnym, stanowi niezbywalną część rozważań. Inaczej można powiedzieć, że moja teoria sztuki ma być w zamyśle specyficznie heglowskim połączeniem filozofii i historii, esencjalizmu i historycyzmu, zwięźle scharakteryzowanym przez Danta: „Jako esencjalista w filozofii jestem przywiązany do poglądu, że sztuka pozostaje od zawsze niezmienna – że istnieją konieczne i dostateczne warunki do tego, żeby coś było dziełem sztuki niezależnie od czasu i miejsca. Nie rozumiem, jak można uprawiać filozofię sztuki – czy filozofię w ogóle – nie będąc w takim stopniu esencjalistą. Ale jako wyznawca historycyzmu uważam zarazem, że coś, co jest dziełem sztuki w danym okresie, nie może nim być w innym okresie, zwłaszcza że istnieje historia odtworzona przez historię sztuki, w której z wielkim trudem uświadamiamy sobie istotę sztuki – jej konieczne i dostateczne warunki”¹.

Dlaczego jednak muzyka, skoro mógłby to być jakikolwiek inny rodzaj sztuki? Jedną z prostych przyczyn jest to, że jako historyk muzyki wiem o niej znacznie więcej niż o innych rodzajach sztuki, a tym samym mam nadzieję, że będę w stanie mówić o jej rozwoju w sposób kompetentny i powiedzieć o niej coś, co wcześniej nie zostało powiedziane. Ale istnieje też inna przyczyna, dla której muzyka jest szczególnie odpowiednia jako test rzeczywistości, którego potrzebujemy, lepsza nawet niż literatura czy malarstwo. Wyni-

ka ona z abstrakcyjnego charakteru tej sztuki. Muzyka, czego będę dowodził, stała się abstrakcyjna ponad sto lat wcześniej niż sztuki wizualne. Co więcej, a te dwa procesy są wzajemnie powiązane, żadna inna grupa obecnie funkcjonujących artystów nie straciła tak znacznej części swoich dawnych odbiorców, jak dwudziestowieczni kompozytorzy muzyki artystycznej: Bela Bartók, Igor Strawiński i Alban Berg, wszyscy urodzeni w latach osiemdziesiątych XIX wieku, byli ostatnimi kompozytorami, którzy osiągnęli niekwestionowaną pozycję kanoniczną. Bez wątpienia jest to sytuacja niepokojąca w porównaniu z sytuacją poezji (która rozkwita w ostatnich dekadach XX wieku) czy nawet malarstwa (które nie rozkwita). W ciągu ostatniego półwiecza współczesna muzyka artystyczna w znacznie większym stopniu niż inne sztuki została odrzucona nawet przez osoby doskonale wykształcone i stała się niemalże wyłącznie domeną specjalistów. Sto pięćdziesiąt lat temu Chopin, Delacroix i Sand mieli tych samych odbiorców. Wielu ludzi czytających Georga Trakla i ceniących sobie Egona Schielego chętnie także zobaczył i usłyszał *Wozzecka*. Ci sami ludzie, których życie duchowe w dalszym ciągu kształtowane jest przez nowe malarstwo i poezję, którzy tłumnie gromadzą się na wystawie retrospektywnej Luciana Freuda i którzy koniecznie chcą kupić dzieła zebrane Philipa Larkina, porównawiają specjalistom większość premier muzyki współczesnej. Nie oznacza to, że muzyka nie jest dla nich ważna, bynajmniej. Ich wrażliwość, sposoby doświadczania świata są jednak ukształtowane przez muzykę popularną albo dawną muzykę artystyczną, przez Monteverdiego czy Debussy'ego, Schuberta czy Mahlera, a nie przez ich współczesnych.

Hans Belting przywołał niedawno widmo „końca historii sztuki”: „W kulturach odmiennych od zachodniej, jak kultury

Dalekiego Wschodu, znajdujemy wysoce rozwiniętą świadomość granic tradycji danej sztuki, wczesnego zakończenia kształtowania się kanonu. Istotnie jedno z pytań dotyczących stanu sztuki współczesnej brzmi: czy osiągnęliśmy już granicę mediów sztuki w kulturze zachodniej? [...] Jeśliby tak było, miałyby sens nie tylko «wewnętrzna krytyka» sztuki, o której mówiliśmy, ale także ponowna ocena historii sztuki: historii, która nagle staje się dostępna jako kompletna całość². W odniesieniu do poezji taka możliwość nie może być obecnie poważnie brana pod uwagę. Wystan H. Auden, James I. Merrill, Paul Celan, Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, Adam Zagajewski, Josip Brodski: nie ma wątpliwości, że w wypadku wielu języków czas po Oświeceniści to złoty wiek poezji. Chciałoby się wierzyć, że w odniesieniu do malarstwa i muzyki idea „wczesnego zakończenia kształtowania się kanonu” okaże się błędna. Jeżeli jednak za ideą tą opowiedział się historyk sztuki nawet w obliczu tak mocnych, późnodwudziestowiecznych kandydatów do kanonu jak Balthus, Francis Bacon czy Anselm Kiefer, to znacznie bardziej prawdopodobna jest ona w odniesieniu do muzyki. Muzyka ukazuje zatem sytuację i dylematy obecnej sztuki szczególnie radykalnie, ostro i wyraźnie.

A. PRAKTYKI SPOŁECZNE I ICH HISTORIA

Historyk, który był świadkiem zakończenia zimnej wojny i radosnego przyspieszenia historii w końcu lat osiemdziesiątych, w sposób naturalny powróci do niektórych zasadniczych kwestii inspirowanych przez historię. Czym się różni normalny proces stopniowych zmian zachodzących w historii badanej praktyki od rewolucji? I czy zmienny

rytm stopniowych zmian oraz rewolucji nadaje historii tejże praktyki czasową postać zbliżoną do formy muzycznej? Czy historii muzyki europejskiej możemy przypisać jej własną postać, zamiast wtłaczać ją w ramy wzięte z historii innych praktyk, politycznych, społecznych, ekonomicznych czy kulturowych?

Jak już wiemy, zadaniem historyków jest ukazywanie i dążenie do zrozumienia ludzkiego działania i cierpienia w okolicznościach, w których ludzie ci się znajdują, okolicznościach, na które zasadniczo nie mają wpływu. Działania indywidualne i ogólne okoliczności, w których są one podejmowane, stanowią zatem dwa podstawowe poziomy historycznego opisu i interpretacji. Te dwa poziomy można rozdzielić w zakresie pojęć, ale faktycznie są one ściśle ze sobą powiązane: indywidualne działanie może mieć sens jedynie na tle poprzedzających je okoliczności, które z kolei są wynikiem niezliczonych działań indywidualnych.

Jednak okoliczności, mimo że są w gruncie rzeczy skutkami wcześniejszych działań indywidualnych, mogą stać się czymś więcej. Mogą zapoczątkować pewną trwałą praktykę społeczną w specyficznym znaczeniu, jakie pojęciu temu nadał Alasdair MacIntyre. „Praktyka – pisze MacIntyre – jest wszelką spójną i złożoną formą społecznie ustanowionej, kooperatywnej działalności ludzkiej, poprzez którą dobra wewnętrzne wobec tej działalności są realizowane w procesie dążenia do realizacji wzorców doskonałości, które są charakterystyczne dla tej formy działalności i które po części ją definiują; dzięki tak pojętej działalności praktycznej ludzka zdolność do osiągnięcia doskonałości oraz ludzkie pojęcie celów i dóbr ulegają systematycznemu poszerzeniu. Gra w kółko i krzyżyk nie jest praktyką w tym sensie, ani umiejętność rzucania piłką, ale praktyką w tym sensie będzie gra

w futbol i w szachy. Układanie cegieł nie jest praktyką, ale jest nią architektura. Sadzenie rzepy nie jest praktyką, ale jest nią uprawianie ziemi, jak również dociekania fizyczne, chemiczne i biologiczne, czy praca historyka, podobnie jak malowanie i muzyka³.

Tak rozumianą praktykę społeczną określają zwłaszcza dwa aspekty, pozwalające odróżnić jedną praktykę od drugiej. Po pierwsze, jest ona charakteryzowana z perspektywy „dóbr”, które przynosi. Po drugie, względny sukces czy też jego brak w osiąganiu dóbr jest mierzony za pomocą „wzorców doskonałości” danej praktyki. Aby ją opisać i zrozumieć, należy zatem uwzględnić charakterystykę dóbr, do których osiągnięcia dąży, oraz wzorców doskonałości, na podstawie których są one poddawane ocenie.

Jeżeli działanie indywidualne jest częścią już ustanowionej, istniejącej praktyki społecznej, historyk nie może liczyć na jej zrozumienie, czy nawet prawidłowe opisanie jej istotnych cech, bez odniesienia do dóbr i wzorców tej praktyki. (Ktoś, kto nie ma najmniejszego pojęcia, jakie są korzyści i zasady gry w piłkę nożną czy tworzenia muzyki symfonicznej, mógłby zobaczyć i usłyszeć to, co ty i ja widzimy i słyszymy podczas meczu czy koncertu, ale nie będzie wiedział, o co tak naprawdę chodzi). Praktyki ustanawiają ogólne założenia, przesłanki, warunki, ograniczenia, w ramach których konkretne działania mają sens lub go nie mają. Można powiedzieć, że praktyki mają się tak do działań indywidualnych, jak języki do indywidualnych wypowiedzi: praktyka jest językiem, którym posługuje się ktoś, kto ją realizuje.

Rzecz jasna, nasze rozumienie dóbr i wzorców jakiejś praktyki jest w znacznej mierze pośrednie, oparte na doświadczeniu praktycznym, to znaczy przejawia się w umiejętności działania w odpowiedni sposób w określonych sytuacjach,

a nie bezpośrednio, teoretyczne, to znaczy przejawiające się w umiejętności powiedzenia, czym są określone dobra i wzorce. (Nasze stadiony i sale koncertowe pozostawałyby raczej puste, gdyby wpuszczani do nich byli jedynie ci, którzy posiadają gruntowną wiedzę teoretyczną, jednak twierdzenie, że większość ludzi nie ma w ogóle pojęcia, co się dzieje w takich miejscach, byłoby intelektualnie pretensjonalne). Historycy jednak będą siłą rzeczy dążyli do opisania dóbr i wzorców praktyki, którą badają, w sposób możliwie najbardziej teoretyczny i bezpośredni. Nawet jeśli wolą w swojej pracy kłaść nacisk nie na poziom praktyki, ale działań, bezpośrednio rozumienie praktyki, której są częścią, sprawi, że ich opisy i interpretacje działania będą bardziej wiarygodne. Wyraźne preferencje dwudziestowiecznych historyków do koncentrowania badań raczej na praktykach społecznych niż na indywidualnych działaniach mają głębsze korzenie niż prosty brak wiary świadka i uczestnika społeczeństwa masowego w zdolność wywarcia przez jednostkę wpływu na historię. Nawet historycy praktyki artystycznej, dla których konkretne działania poszczególnych osób siłą rzeczy stoją w centrum zainteresowania, nie będą mogli pominąć odpowiadających jej dóbr i wzorców, które czynią takie działania zrozumiałymi.

Powtórzmy za MacIntyre'em, że opisanie i zrozumienie jakiejś praktyki wymaga określenia dóbr, których jest źródłem, oraz wzorców doskonałości, na podstawie których są one poddawane ocenie. Akcent powinien zostać tutaj położony raczej na dobra niż wzorce: te drugie teoretycznie mogą być formułowane niezależnie, chociaż w praktyce są one po prostu częścią tych pierwszych. Innymi słowy, opisanie i zrozumienie jakiejś praktyki wymaga przede wszystkim określenia jej zasadniczych celów.

Warto nadmienić, że historyk powinien, oczywiście, dążyć do wyjścia poza to, o czym pisał MacIntyre, do wzbogacenia opisu celów, o których wyżej była mowa, biorąc pod uwagę środki użyte przez tych, którzy te cele osiągają, oraz instytucje umożliwiające ich osiągnięcie. Aby opisać praktykę dziewiętnastowiecznej muzyki symfonicznej, trzeba zrobić więcej, niż tylko wyjaśnić jej cele. Trzeba również opisać środki, którymi dysponowali wszyscy zaangażowani w tę praktykę (kompozytorzy, wykonawcy, publiczność, wydawcy, krytycy). Innymi słowy, trzeba powiedzieć coś na temat środków kompozytorskich i wykonawczych, stosowanych bezpośrednio przez muzyków do wytworzenia dóbr, oraz tych, które stosuje publiczność, aby z tych dóbr skorzystać (środków takich jak: logika harmoniczna i tematyczna, orkiestra symfoniczna czy sala koncertowa). Należałoby także powiedzieć coś na temat instytucji, które wspierają działania producentów, konsumentów i pośredników (instytucji takich jak: publiczny koncert dla klasy średniej, wydawnictwo czy prasa). Jednym słowem, należałoby się zastanowić nad paradygmatem badanej praktyki jako pewnej konfiguracji, na którą składają się nie tylko jej cele (dobra, których dostarcza, oraz wzorce doskonałości, z punktu widzenia których są one poddawane ocenie), ale także właściwe jej środki (środki stosowane bezpośrednio przez tych, którzy wytwarzają wspomniane dobra, oraz tych, którzy z nich korzystają), jak również instytucje wspierające działania twórców i użytkowników.

Praktykę w ujęciu MacIntyre'a określają dwie cechy: ma ona pewien stopień niezależności względem innych praktyk oraz własną historię. Praktyka jest autonomiczna, a nie heteronomiczna czy funkcjonalna (to znaczy podporządkowana innej praktyce), ponieważ jest formą działalności spo-

lecznej, „poprzez którą dobra wewnętrzne tej działalności są realizowane”, i ponieważ stosuje „[wzorce] doskonałości, które są charakterystyczne dla tej formy działalności i które po części ją definiują”. MacIntyre mówi nam, że dobra są wewnętrzne wobec praktyki, kiedy po pierwsze, „możemy je zdefiniować wyłącznie za pomocą pojęć wziętych” z tej praktyki „oraz za pomocą [wziętych z niej] przykładów” i po drugie, kiedy „można je zidentyfikować i rozpoznać tylko poprzez uczestnictwo w danych praktykach”⁴. Innymi słowy, praktyka jest autonomiczna, ponieważ ma własne cele, nie czerpie ich skądinąd, z innej praktyki, to znaczy dlatego, że jej cele mogą być osiągnięte jedynie przez tę, a nie inną praktykę.

Rzecz jasna, każda praktyka może także służyć do wytwarzania dóbr wobec niej zewnętrznych. W żadnej jednak mierze fakt ten nie sankcjonuje szeroko rozpowszechnionego i grubymi nićmi szytego redukcjonizmu, zgodnie z którym wytwarzanie owych zewnętrznych dóbr jest tym, co w gruncie rzeczy stanowi istotę danej praktyki⁵. Użyteczne jest tu MacIntyre'owskie rozróżnienie dóbr wewnętrznych i zewnętrznych: „Cechą dóbr wewnętrznych jest to, że gdy zostaną osiągnięte, pozostają własnością jakiejś jednostki. Ich cechą jest także i to, że im ktoś więcej ich posiada, tym mniejsza ich ilość pozostaje dla innych. W przypadkach niektórych dóbr dzieje się tak zawsze – jak na przykład w przypadku władzy czy sławy; z innymi dobrami – np. pięknymi – dzieje się tak tylko czasami, zazwyczaj wskutek przypadkowych okoliczności. Dobra zewnętrzne są zatem przedmiotami rywalizacji, w której muszą być zwycięzcy i przegrani. Dobra wewnętrzne są wprawdzie wynikiem dążenia do wyróżnienia się, bycia najlepszym, ale ich cechą jest to, że ich osiągnięcie jest dobrem dla całej wspólnoty

biorącej udział w tej praktyce. Gdy więc Turner przeobraził krajobraz morski w obraz czy gdy W. G. Grace wprowadził zupełnie nową technikę odbijania piłki w krykiecie, ich osiągnięcia wzbogaciły wspólnoty, do których oni należeli⁶.

Druga niezbywalna cecha praktyki, poza autonomią, polega na tym, że nie istnieje ona zwyczajnie w historii, ale ma własną historię. To dzięki praktyce, mówi nam MacIntyre, „ludzka zdolność osiągania doskonałości oraz koncepcje związanych z tym celów i dóbr w sposób systematyczny się rozwijają”. Wzorce doskonałości, na podstawie których podawane są oceny jej dobra, nie są dane niezależnie od tych dóbr, ale stanowią ich integralną część. W rezultacie nasze rozumienie tego, czym są owe wzorce, rozwija się i podlega zmianom wraz z każdym oryginalnym osiągnięciem danej praktyki. Podobnie nawet rozumienie tego, jakich dóbr może dostarczać dana praktyka, może w ten sposób rozwijać się i zmieniać.

Innymi słowy, cele danej praktyki nie są związane z nią raz na zawsze w sposób teoretyczny i niezależny od wykonywania tej praktyki, ale stanowią jej integralną część; w rezultacie rozumienie tych celów prawdopodobnie będzie się rozwijać i podlegać zmianom wraz z każdym oryginalnym osiągnięciem danej praktyki. Siłą rzeczy dotyczy to także środków tym celom służących. Wynika z tego, że praktyka może ulec radykalnej zmianie w miarę swego rozwoju. Jeżeli w trakcie tego procesu nie ztraci swojej tożsamości, to dzieje się tak zapewne dlatego, że jej cele i środki nie podlegają zmianom jednocześnie. Jeśli jednak, jak proponowałem, charakterystyka i zrozumienie praktyki wymagają przede wszystkim określenia jej zasadniczych celów, to ich prawdziwie głęboka transformacja powinna być oznaką rewolucji w historii tej praktyki. Zmiana podstawowych założeń

praktyki byłaby zatem tym, co Thomas Kuhn w *Strukturze rewolucji naukowych* nazwał zmianą paradygmatu⁷.

Niech będzie mi wolno poczynić kolejną dygresję. Powiedzieliśmy już, że paradygmat praktyki jest pewną konfiguracją, na którą składają się nie tylko cele, do których dąży, ale także właściwe jej środki oraz odpowiednie instytucje. Gdybyśmy chcieli zatem napisać całościową historię jakiejś praktyki, musielibyśmy scharakteryzować ją z punktu widzenia zmian, którym ta konfiguracja podlega. Nie powinniśmy przy tym czynić żadnych założeń odnośnie do przyczynowego pierwszeństwa jakiegokolwiek elementu konfiguracji. Zwłaszcza pytanie, czy zmiany w koncepcji celów powodują zmiany stosowanych środków czy też jest odwrotnie, powinno być rozważane oddzielnie w każdym konkretnym wypadku na podstawie szczegółowych ustaleń empirycznych, i nie ma powodu zakładać, że odpowiedź będzie zawsze taka sama. Początkowo wskazane byłoby nawet pominięcie pytania o to, co jest przyczyną czego, i rozpoczęcie po prostu od opisu, w jaki sposób te trzy elementy są ze sobą w każdej chwili powiązane i jakim podlegają zmianom.

Wszystkie one są istotne, jeżeli chcemy mieć całościowy obraz danej praktyki, a zmiany, którym podlega jeden z nich, mogą mieć wpływ na pozostałe, ich znaczenie nie jest jednak równorzędne. Prosta definicja jakiejś praktyki wymaga na przykład uwzględnienia jej celów i środków, ale nie związanych z nią instytucji. Fakt, że nie można w pełni zdefiniować praktyki na podstawie samych jej celów, że trzeba wziąć pod uwagę kombinację celów i środków, staje się oczywisty, kiedy uświadomimy sobie, że w XVII wieku pod wpływem obowiązującej teorii mimetycznej, wyrażającej się w takich hasłach jak *ut pictura poesis*, przedstawienie wizualne i opis literacki miały te same cele, różniąc się jedynie środkami.

Nie można także zdefiniować praktyki na podstawie samych środków: język jest środkiem zarówno dla historyków, jak i powieściopisarzy. Natomiast instytucje, inaczej niż cele i środki, nie są dla tej definicji niezbędne, ponieważ mogą się one zmieniać bez wpływu na zmianę tożsamości danej praktyki: nie trzeba ponownie definiować praktyki muzyki symfonicznej, kiedy koncert jest uzupełniany czy zastępowany przez firmę nagraniową jako wspierającą ją instytucję. Możemy zatem powiedzieć, że cele i środki jakiejś praktyki są niezbędne z punktu widzenia logiki definicji, natomiast instytucje są wobec nich podrzędne. Trzeba jednak mieć na uwadze fakt, że hierarchia ta jest podyktowana jedynie względami owej logiki i w żaden sposób nie wpływa na związki przyczynowe między elementami konfiguracji.

Co więcej, chociaż cele i środki są równie istotne z punktu widzenia logiki definicji, nie są one równie ważne dla logiki opisu. W tym wypadku cele wyznaczają środki i są od nich niezależne, a nie odwrotnie. (Narracje o historii muzyki, podobnie jak te związane z innymi praktykami artystycznymi, najczęściej koncentrowały się na środkach. Historia muzyki zazwyczaj jest opowiadana jako historia stylu, a jej tradycyjna periodyzacja dokonywana jest właśnie z perspektywy stylu. Powinniśmy rozważyć, czy możliwa jest historia muzyki skupiona na celach, z periodyzacją odpowiadającą wewnętrznemu rytmowi rozwoju celów muzycznych). Tutaj także jednak należy mieć na uwadze fakt, że jest to jedynie logika opisu, a nie logika przyczynowa. Charakterystyka celów bez mówienia o środkach zwyczajnie ma sens, w przeciwieństwie do charakterystyki samych środków. To właśnie zrobię, powracając do głównego wątku dyskusji.

Jednak zanim to uczynię, powinienem ostrzec czytelnika. Moja panorama historii muzyki europejskiej z ko-

nieczności będzie malowana grubym pędzlem, z pominięciem wielu szczegółów mogących komplikować obraz oraz z przejaskrawionymi kontrastami i antytezami. Rzeczywistość historyczna nigdy nie jest tak uporządkowana jak w poniższym opisie. Nie powinno to jednak mieć większego znaczenia. Konieczne będzie tu jedynie poprawne ukazanie najważniejszych elementów krajobrazu, tak żeby widoczna stała się droga, którą przeszliśmy, nasza obecna sytuacja i przyszłe perspektywy.

B. MUZYKA FUNKCJONALNA I AUTONOMICZNA

Nowoczesna europejska muzyka artystyczna jest rodzajem praktyki, czy może lepiej byłoby powiedzieć: rodziną wzajemnie powiązanych praktyk w ściśle MacIntyre'owskim sensie, działalnością społeczną z własnymi, wewnętrznymi celami, z których wynika jej względna autonomia. Stwierdzenie to zapewne nie wzbudzi kontrowersji. Pojawia się one jednak, kiedy tylko zechcemy wyznaczyć moment narodzin tej praktyki. Początek epoki nowoczesnej datowany jest przecież na okres pomiędzy V a późnym XIX wiekiem i tak samo różnie jest umiejscawiany początek epoki nowoczesnej w muzyce, to znaczy około roku 1600, 1740 czy 1910. W którym momencie muzyka europejska zyskała wyraźny charakter autonomicznej praktyki? Praktyka jest autonomiczna, jak już wiemy, wtedy, kiedy ma własne cele, nie czerpie ich z innej praktyki. W którym momencie zatem muzyka europejska zyskała własne cele?

Różnica między muzyką autonomiczną a funkcjonalną, czyli między muzyką tworzoną i słuchaną dla niej samej a muzyką, która jest jedynie środkiem jakiejś innej praktyki,

to różnica między „typami idealnymi”, rzadko, jeśli w ogóle faktycznie występującymi w swojej czystej postaci⁸. Większa część muzyki wykonywanej przez stulecia w Europie znajduje się gdzieś pomiędzy tymi dwoma biegunami. Tak więc jeżeli pomyliliśmy autonomię, o którą nam chodzi, z nadejściem samoświadomej teorii autonomii estetycznej w końcu XVIII wieku w Niemczech, musielibyśmy wyłączyć z naszych rozważań znaczną część muzyki, która chociaż zakorzeniona w procesach pozamuzycznych i spełniająca pozamuzyczne funkcje (jak te związane z liturgią, polityką czy rozrywką) może rościć sobie prawo do częściowej czy względnej autonomii. (W końcu nawet wobec takiego paradigmatycznego gatunku muzyki autonomicznej jak kwartet smyczkowy końca XVIII wieku uzasadnione jest twierdzenie, że spełniał funkcję rozrywkową – podtrzymywania nastroju towarzyskiego – nieróżniącą się od tej, którą spełniał włoski madrygał pod koniec XVI wieku). Zamiast liczyć na precyzyjne wyznaczenie momentu, od którego bierze swój początek epoka muzyki autonomicznej, powinniśmy spróbować określić, jakie są cechy częściowej autonomii w muzyce w ogóle, cechy, które nie wynikają z funkcji pozamuzycznych i które świadczą o tym, że muzyka była tworzona częściowo dla siebie samej, to znaczy cechy decydujące o jej artystycznym charakterze („artystyczny” i „autonomiczny” są w tym wypadku synonimami). (To właśnie ciągłość wewnętrznych celów muzyki, w przeciwieństwie do jej zewnętrznych funkcji, umożliwiła późniejsze włączenie dzieł Bacha, Monteverdiego czy Josquina do kanonu wielkiej muzyki artystycznej, mimo że zewnętrzne funkcje ich muzyki się zmieniały).

W niektórych gatunkach muzyki europejskiej niewątpliwie można dostrzec takie cechy już co najmniej od XIII wieku, czyli od kiedy muzycy dokonali znaczącego postępu

w przekształcaniu polifonii ze sposobu upiększania śpiewu liturgicznego w technikę kompozytorską, której wytwory trwały dłużej niż jednorazowe wykonanie. Izorytmiczny motet XIV i początku XV wieku jest prawdopodobnie pierwszym ważnym gatunkiem muzyki artystycznej w tej tradycji. Głównym czynnikiem decydującym o uzyskaniu przez muzykę charakteru artystycznego było pojawienie się kompozycji jako procesu tworzenia muzyki odrębnego od wykonania, a częściowe ich rozdzielenie stało się z kolei możliwe dzięki rozwojowi zapisu nutowego, który pozwolił rezultatom komponowania trwać niezależnie od wykonania. Kompozytor, nie będąc zmuszony do tworzenia muzyki w czasie rzeczywistym, może sobie pozwolić na eksperymenty, na próbowanie nowych rozwiązań, na ryzyko popełniania błędów w stopniu nieporównywalnie większym niż najbardziej nawet wprawny wykonawca, a tym samym może tworzyć muzykę, której charakter potencjalnie będzie znacznie bardziej artystyczny. Zapisana kompozycja umożliwia studiowanie jej, a zatem także naśladowanie i rozwijanie, które – też niezależne od czasu rzeczywistego – mogą być bardziej dokładne i wieloaspektowe.

Wraz z wynalezieniem i rozwojem zapisu wysokości dźwięków między początkiem IX a początkiem XI wieku, a także rozwojem podstawowych elementów notacji rytmicznej, rozpoczętym na początku XIII wieku i zakończonym praktycznie na początku XIV, stało się możliwe utrwalenie na piśmie różnych wysokości i długości trwania dźwięków, do połowy XX wieku będących dwoma zasadniczymi parametrami myślenia muzycznego. Zapis nie był absolutnie niezbędnym czynnikiem umożliwiającym rozdzielenie kompozycji i wykonania: wielu kompozytorów znanych było z umiejętności wykonywania znacznej części pracy w pamięć

ci, a nie na piśmie. Możliwe jest także ustne przekazanie dzieła wykonawcom. Znaczenie zapisu wynika raczej z faktu, że tekst pisany czyni z muzyki przedmiot dokładnych obserwacji, niezależnych od rzeczywistego czasu wykonania. Dzięki tekstowi muzyka może zatem zyskać cechy przedmiotu („dzieła” w pierwotnym znaczeniu tego słowa) odrębnego od wykonań.

Rosnącą stopniowo świadomość odrębności komponowania od wykonania można prześledzić na podstawie wzrastającej częstotliwości, z jaką nazwiska kompozytorów pojawiają się w źródłach utrwalających ich muzykę. Zwyczaj ten, stanowiący wyjątek jeszcze w wieku XIII, w następnym stuleciu stał się regułą. W 1477 roku Johannes Tinctoris, flamandzki kapelmistrz na dworze neapolitańskim, uznawał za całkowicie naturalne odróżnianie „kompozytorów” (*compositores*) od „śpiewaków” (*concentores*) oraz mówienie o „dziełach” muzycznych (*opera*) jako o czymś, czego się nie tylko „słucha” (*audio*), ale także „analizuje” (*considero*). Dzieła podziwianych kompozytorów warto traktować według Tinctorisa jako wzorce do naśladowania, podobnie jak klasyczne dzieła poetyckie. W znanym fragmencie swojej *Liber de arte contrapuncti* twierdził: „nie istnieje ani jeden utwór muzyczny, który skomponowany przed więcej niż czterdziestoma latami, uznawany byłby przez uczonych za wart słuchania. Tymczasem obecnie, nie wspominając niezliczonych śpiewaków o najpiękniejszej dykcji, rozkwita [...] [twórczość] ogromnej liczby kompozytorów, takich jak Jean Ockghem, Jean Regis, Antoine Busnoys, Firmin Caron i Guillaume Faugues, którzy szczytą się tym, iż studiowali tę boską sztukę pod kierunkiem niedawno zmarłych Johna Dunstable’a, Gilles’a Binchoysa i Guillaume’a Dufaya. Niemal ze wszystkich ich dzieł wydobywa się taka słodycz, iż

wedle mego sądu należy je uznać za odpowiednie nie tylko dla mężów i bohaterów, ale nawet dla nieśmiertelnych bogów. W istocie zawsze gdy ich słucham lub studiuję, odchodzę szczęśliwszy i bardziej oświecony. Podobnie jak Wergiliusz w swym boskim dziele, *Eneidzie*, wziął za wzorzec Homera, tak i ja, na Herkulesa, dla moich skromnych prac wzięłem za wzór tych kompozytorów, otwarcie naśladowałem ich godny podziwu styl komponowania, zwłaszcza jeżeli chodzi o układ konsonansów”⁹.

Zdaniem Tinctorisa, przedmiotem naśladowania był styl kompozytorskiego kontrapunktu, a nie pojedyncze dzieło. Już w XVI wieku powszechnym sposobem tworzenia mszy polifonicznej było oparcie jej na pomysłach motywicznych i kontrapunktycznych wziętych z konkretnego wzorca polifonicznego, motetu lub pieśni, podziwianego poprzednika, w procesie komponowania technicznie określanym mianem naśladowania (*imitatio*) lub – przez tych, którzy chcieli pochwalić się swoją greką – parodią (*parodia*). Jednak już dla Tinctorisa tym, co podlega naśladowaniu, są wytwory kompozytorów, nie śpiewaków.

Pierwsze świadectwo pełnej świadomości faktu, iż komponowanie przynosi dzieła o innym charakterze niż wykonanie, można znaleźć w szeroko rozpowszechnionym podręczniku muzyki z 1537 roku, napisanym przez luteńskiego kantora Nicolausa Listeniusa. Wcześniej piszący o muzyce, podążając za Arystotelesowskimi pojęciami kontemplacji (*theoria*) i działania (*praxis*), odróżniali „muzykę teoretyczną” (*musica theorica/theoretica*), czyli sztukę wyzwołaną służącą naukowemu kontemplowaniu relacji wysokości dźwięków, od „muzyki praktycznej” (*musica practica*), służącej różnym aspektom rzemiosła, którym jest tworzenie muzyki. Listenius zaś wprowadził jeszcze jedną kategorię,

wzorowaną na Arystotelesowskim pojęciu tworzenia (*poiesis*), mianowicie „muzykę pojetyczną” (*musica poetica*), a tym samym wyraźnie rozróżnił teorię kompozycji i tę związaną z wykonaniem. Muzyka pojetyczna, wyjaśnia Lin⁹ tenius, „polega na tworzeniu czy wytwarzaniu, to znaczy na takiej pracy, która nawet po śmierci rzemieślnika pozostaje dziełem doskonałym i skończonym” (*opus perfectum et absolutum*)¹⁰.

Rozwój nowoczesnej europejskiej muzyki artystycznej byłby nie do pomyślenia bez tego częściowego rozdzielania komponowania od wykonania w procesie tworzenia muzyki oraz bez trwania wytworów kompozycji w oderwaniu od wykonania. Są to zasadnicze cechy odróżniające tradycję muzyki artystycznej od tradycji muzyki popularnej, przynajmniej w znaczeniu, w jakim pojęcia te będą tutaj używane. Popelnilibyśmy jednak błąd, zakładając zbyt ścisły rozdział muzyki artystycznej od popularnej. Nie powinniśmy zwłaszcza wyobrażać sobie, że pojawienie się tej pierwszej doprowadziło do całkowitego zaniku drugiej. W muzyce europejskiej od co najmniej końca XIII wieku obydwa te nurty pozostają raczej w ciągłej, złożonej interakcji. Innymi słowy, powinniśmy pamiętać, że „muzyka artystyczna” i „muzyka popularna” nie są niczym innym, jak tylko użytecznymi heurystycznie typami idealnymi, a znaczna część europejskiej twórczości muzycznej łączy oba typy w różnych proporcjach.

Przyjrzyjmy się ponownie naszym typom idealnym. Sugerowałem, że autonomia muzyki opiera się na jej artystycznym charakterze, z czego wynika autonomiczność muzyki artystycznej oraz funkcjonalność muzyki popularnej. Powiedziałem następnie, że rozdzielanie komponowania od wykonania oraz trwanie wytworów tego pierwszego jako tek-

stów pisanych w oderwaniu od wykonań to zasadnicze cechy muzyki artystycznej, w przeciwieństwie do popularnej. Zarówno muzyka popularna, jak i artystyczna istnieją w czasie rzeczywistym, w wykonaniu. Sposób istnienia tej pierwszej mógłby być nazwany procesem. Ta druga natomiast istnieje także jako przedmiot, który może być studiowany niezależnie jako tekst pisany, będący wynikiem komponowania; ma ona zatem własny, swoisty sposób istnienia, przynajmniej od XV wieku nazywany dziełem (w znaczeniu odmiennym od tego, w jakim pojęcie to było używane w rozdziale pierwszym, synonimicznym raczej do mojego „tekstu”). Warto zauważyć, że symetria między tymi dwoma typami nie jest doskonała: muzyka może być procesem, nie będąc jednocześnie dziełem, ale jako dzieło musi ona istnieć zarazem jako proces, ponieważ tekst pisany jest także zbiorem wskazówek, jak należy go wykonać. Można by powiedzieć, że proces to naturalny sposób istnienia muzyki, podczas gdy istnienie w formie dzieła jest czymś dla niej sztucznym, wymagającym wysiłku¹¹.

Proces i dzieło, dwa przeciwstawne sposoby istnienia muzyki, sprzyjają z kolei dwóm różnym sposobom jej doświadczania. [Z procesem muzycznym utożsamiamy się albo poprzez uczestniczenie w wykonaniu, albo przynajmniej poprzez uważne śledzenie tego, co robią wykonawcy. Położenie nacisku na wydarzenia dziejące się w czasie rzeczywistym skłania słuchacza albo do dokładnego ich śledzenia, albo do powracania do nich od czasu do czasu, w każdym jednak wypadku jest on przez nie wciągany i biernie utożsamia się z muzyką w tych momentach, w których w ogóle zwraca na nią uwagę. Inaczej dzieło, które obiektywizuje muzykę, sprzyjając postawie nie biernego utożsamienia, ale aktywnej kontemplacji z pewnego dystansu. Studiowanie

muzyki niezależnie od czasu rzeczywistego, we własnym tempie, daje także możliwość ogarnięcia jej w całości, to znaczy jako formy, jako czasowej konfiguracji, w której każdy pojedynczy moment spełnia jakąś funkcję w tworzeniu całości, do której należy, a nie jako sekwencji luźno powiązanych lub w ogóle niepowiązanych, następujących po sobie pojedynczych momentów. Dzieło, nawet wtedy, kiedy odbiera się je w czasie rzeczywistym, domaga się takiego sposobu odbioru, w którym bieżący moment będzie słyszany i rozumiany w odniesieniu do oczekiwanych jego konsekwencji i zapamiętanych momentów go poprzedzających, a forma utworu będzie się wyłaniała jako zamknięta całość, nie tyle w samym doświadczeniu muzyki, ile w pamięci o nim. Warto zauważyć, że istnieje związek między ideą autonomii artystycznej a ideą wytworów sztuki zobiektywizowanych w dzieło. Jako forma, to znaczy zamknięta całość, dzieło chce być kontemplowane ze względu na siebie samo, nie chce być natomiast postrzegane jako część większej całości czy procesu. Jedyne, co rzeczywiście istnieje w doświadczeniu muzyki, to pojedynczy moment, który kojarzymy z powszechnym sposobem słuchania. Jest on jednak wyjątkowo nietrwały, efemeryczny, przemijający. Forma jako całość może wznieść się ponad proces przemijania i osiągnąć nieśmiertelność, ale jedynie kosztem rzeczywistości. Forma, której doświadczamy, nie jest czymś rzeczywistym, ale czymś, co wywołuje się z pamięci, czymś wyobrażonym. Ta dialektyka przemijającej rzeczywistości i wyobrażonej transcendencji charakteryzuje nie tylko nasze doświadczenie muzyki, ale w ogóle doświadczenie czasu. Doświadczenie muzyki jest zatem prototypem doświadczenia naszego własnego istnienia. „Sztuka autonomiczna zaś jest po trosze zorganizowaną nieśmiertelnością, utopią i *hybris* zarazem” – mówi Adorno¹².

(To użyteczne rozróżnienie popularnej, funkcjonalnej praktyki „muzyki na co dzień” [*Umgangsmusik*], którą wszyscy aktywnie współtworzyli, i artystyczną, autonomiczną praktyką „muzyki prezentowanej” [*Darbietungsmusik*], która rozdzielała muzyków od słuchaczy, wprowadził Heinrich Besseler. Rozwinął on także dostrzeżoną przez Hugona Riemanna różnicę między aktywnym i biernym sposobem słuchania¹³. Besseler postrzega te kategorie jako rzeczywistość historyczną, ja natomiast widzę w nich elementy typów idealnych. Łączę słuchanie bierne z muzyką funkcjonalną, a słuchanie aktywne z muzyką artystyczną, podczas gdy według Besselera te dwa rodzaje słuchania pozwalają również ustalić granicę między epoką klasyczną a epoką romantyczną w muzyce artystycznej).

Krótko mówiąc, w wypadku funkcjonalnej muzyki popularnej mamy zatem do czynienia ze sposobem istnienia będącym procesem wykonawczym zachodzącym w czasie rzeczywistym oraz sposobem doświadczenia muzyki poprzez postawę biernego utożsamiania się z luźno powiązanymi lub w ogóle niepowiązanymi pojedynczymi momentami następującymi po sobie, a w wypadku autonomicznej muzyki artystycznej – ze sposobem istnienia będącym skomponowanym dziełem niezależnym od czasu rzeczywistego oraz sposobem doświadczenia muzyki poprzez aktywną kontemplację jej formy, całości, w której pojedyncze momenty nie pojawiają się niezależnie, ale są ze sobą powiązane poprzez funkcje, które pełnią w tworzeniu tej całości. Ważne jednak, aby pamiętać, że w rzeczywistości te dwa typy występują razem w różnych proporcjach oraz że nawet jako typ idealny muzyka artystyczna z góry zakłada istnienie muzyki popularnej jako sobie przeciwstawnej: dzieło kontemplowane w sposób aktywny osiągamy poprzez zmaganie

z przebiegającym w tle procesem, z którym biernie się utożsamiamy.]

Jak już zostało powiedziane, opisanie i zrozumienie jakiejś praktyki wymaga przede wszystkim określenia jej zasadniczych celów, a ich prawdziwie głęboka transformacja powinna być oznaką rewolucji, zmiany paradygmatu w historii tej praktyki. Chciałbym dodać do tego następujące stwierdzenie: wraz z każdą kolejną zmianą paradygmatu w historii nowoczesnej europejskiej muzyki artystycznej zmianom podlegały określone relacje i proporcje między jej elementami artystycznymi i popularnymi.

C. NARODZINY MUZYKI MIMETYCZNEJ

Inaczej niż architekci, rzeźbiarze czy poeci nowocześni muzycy europejscy nie mieli żadnych klasycznych przykładów muzyki antycznej, z którymi mogliby porównać swoje własne utwory. „Muzyka antyczna”, jaką znali, była dziedzictwem klasycznych idei na temat muzyki przekazanych w *Państwie* i *Timajosie* Platona, w *Polityce* i *Poetyce* Arystotelesa, w *Komentarzu do snu Scypiona* Makrobiusza z początku V wieku, we *Wprowadzeniu do muzyki* Boecjusza z początku VI wieku oraz w innych mniej znanych tekstach. Znaleźli w nich dwie podstawowe idee dotyczące istoty i celów muzyki: pierwszą, mówiącą o tym, że muzyka jest zmysłowym wcieleniem poznawalnej rozumowo harmonii (*harmonia*), oraz drugą, mówiącą o tym, że jest ona zdolna wywoływać różne uczucia (*pathos*) i w ten sposób trwale kształtować charakter człowieka (*ethos*).

Z *Timajosa*, tekstu znanego w średniowiecznej łacińskiej Europie, można się było dowiedzieć, że zarówno du-

ża kosmiczna, jak i dusza człowieka zostały uformowane z wykorzystaniem tych samych proporcji, proporcji systemu pitagorejskiego, które łączą je z harmonią muzyczną, ze skalą diatoniczną. W *Śnie Scypiona*, który Cyceon opisał w ostatniej księdze swojego *Państwa*, tony skali diatonicznej są tworzone przez osiem sfer nieba otaczających Ziemię. Szeroko rozpowszechniony *Komentarz* Makrobiusza utrwalili i spopularyzowali pojęcie muzyki sfer. Ta sama harmonia prostych stosunków liczbowych jest zatem zawarta w strukturach świata, w człowieku i w muzyce, w tym, co Boecjusz, największy autorytet w dziedzinie muzyki w epoce średniowiecza, nazwał „*musica mundana, humana et instrumentalis*”. Dzieła Platona były głównym źródłem przekonania, że określone skale, rodzaje rytmu oraz instrumenty mogą w szczególny sposób oddziaływać na ludzkie uczucia, a tym samym kształtować charakter człowieka. Nic zatem dziwnego, że w książce Boecjusza, w otwierającym ją rozdziale, zatytułowanym „Muzyka jest z natury z nami powiązana i może uszlachetniać lub psuć nasz charakter”¹⁴, można znaleźć następujące słowa: „Z czterech dyscyplin matematycznych trzy zajmują się dążeniem do prawdy, podczas gdy muzyka związana jest nie tylko z rozważaniami, ale także z moralnością. Nic nie jest bardziej typowe dla natury ludzkiej, niż być ukojoną przez słodkie modi i poruszoną przez ich przeciwieństwa”¹⁵.

Z wypowiedzi teoretyków muzyki wynika, że na rozwój muzyki w średniowieczu i później największy wpływ miały właśnie te dwie antyczne idee mówiące o jej celach, po pierwsze, że jest ona dźwiękowym wcieleniem poznawalnej rozumowo harmonii prostych stosunków liczbowych, zawartej również w strukturze kosmosu, i po drugie, że jest ona zdolna w szczególny sposób oddziaływać na ludzkie

uczucia i kształtować charakter człowieka. Wydaje się jednak, że do połowy XVI wieku praktyka polifonii wokalne, obejmująca najbardziej rozwinięte pod względem artystycznym gatunki, mszę i motet, dążyła prawie wyłącznie do realizacji celu wyrażonego w idei harmonii. Etyczny potencjał muzyki był z obowiązku chwalony we wprowadzeniach do traktatów o muzyce, nie wpływał natomiast na konkretną treść *musica practica*. Opisujący praktykę polifonii teoretycy nie uczyli muzyków, jak zachować czy zwiększyć wpływ na ludzkie uczucia. Od końca XIII wieku do początku XVI europejska muzyka artystyczna, o czym świadczą zarówno zachowane przykłady tej praktyki, jak i poświęcona jej współczesna refleksja teoretyczna, dążyła raczej do osiągnięcia doskonałej harmonii. (Aby uniknąć nieporozumienia, spieszę dodać, że w epoce, w której idea harmonii rozbrzmiewała tonami wieczności, boskości i kosmosu, dążenie do jej osiągnięcia przez wielkich mistrzów piętnastowiecznej i szesnastowiecznej polifonii, od Guillaume'a Dufaya do Orlanda di Lassa, zaowocowało muzyką o ogromnej sile ekspresji, głębi i różnorodności, muzyką, bez której mielibyśmy jedynie mgliste wyobrażenie o tym, czym jest pogrążenie się w żarliwej modlitwie czy ekstatycznej kontemplacji).

Świadomość rozwoju, świadomość praktyki coraz bardziej zbliżającej się do swojego celu, jest wyraźna w pismach Tinctorisa, który w 1477 roku odrzucił jako bezwartościową muzykę mającą więcej niż czterdzieści lat. Od połowy XVI wieku zaczęła się szerzyć opinia, że rozwój ten osiągnął swój cel. Dla szwajcarskiego humanisty Heinricha Glareana polifonia wokalna Josquina des Prez z początku XVI wieku oraz współczesnych mu twórców francuskich i flamandzkich była „sztuką doskonałą, do której nic nie można już

było dodać” (*ars perfecta, qui nihil addi potest*), jak pisał w 1547 roku¹⁶. Według Gioseffa Zarlina, weneckiego ucznia i późniejszego następcy flamandzkiego kapelmistrza w kościele Świętego Marka, Adriana Willaerta, praktyka ta ostatecznie została udoskonalona przez jego nauczyciela. Zarlino wyraźnie nawiązuje do Glareana, kiedy stwierdza, że muzyka jego czasów „została doprowadzona do takiej perfekcji, iż niemalże nie sposób wyobrazić sobie niczego lepszego”¹⁷. Monumentalny traktat Zarlina z 1558 roku, *Le Istitutioni harmoniche*, był powszechnie i słusznie uznawany za najlepszy z istniejących traktatów teoretycznych poświęconych *ars perfecta* aż do początku XVIII wieku, kiedy jego ustalona pozycja została podważona przez *Gradus ad Parnassum*, podręcznik ścisłego kontrapunktu z 1725 roku, napisany przez dworskiego kapelmistrza z Wiednia Johanna Josepha Fuxa. (Tymczasem miejsce Josquina i Willaerta jako klasycznych przedstawicieli polifonii wokalne zajął rzymski kompozytor z końca XVI wieku, Giovanni Pierluigi da Palestrina, którego muzyka i styl zostały włączone do repertuaru kapeli papieskiej i stały się częścią kanonu).

Podobnie jak Glarean, który chwalił Josquina, stwierdził, że „nikt nie wyrażał namiętności duszy za pośrednictwem muzyki lepiej niż ten «symfonik»”¹⁸, Zarlino w żadnym wypadku nie był obojętny na etyczny wymiar muzyki. Przeciwnie, opowieści o niezwykłym wpływie, jaki muzycy antyczni potrafili wywrzeć na uczucia, uznawał za całkowicie wiarygodne i sądził, że „także w czasach obecnych muzyka może mieć takie oddziaływanie”¹⁹. Owo „oddziaływanie”, chociaż imponujące i ważne, nie zyskało jednak w jego opinii miana głównego celu tworzenia muzyki. Istotą muzyki była dla niego harmonia (świadczy o tym sam tytuł jego summy o muzyce teoretycznej i praktycznej, „Podstawy har-

monii"): „ogólnie rzecz biorąc [...], muzyka nie jest niczym innym, jak tylko harmonią”²⁰. „Harmonia” tradycyjnie była definiowana jako „zgodność dysonansów, oznaczająca zgodność różnorodnych rzeczy, które mogą być ze sobą połączone”²¹, zgodność pomyślana jako proporcja wyrażająca się w prostych stosunkach liczbowych.

Harmonia muzyczna zawierała się w relacjach konsonansowych między co najmniej dwoma dźwiękami, a przede wszystkim między co najmniej dwoma równoczesnymi melodiami. Dwa zagadnienia, które Zarlino gruntownie omówił w praktycznej części swojej książki, to modi i kontrapunkt. Był on wyraźnie przekonany, że doskonałe opanowanie tych dwóch zagadnień daje kompozytorowi wiedzę o tym, jak tworzyć harmonijną muzykę. Ostatecznym celem *ars perfecta* był harmonijny ruch równocześnie przebiegających melodii wokalnych, rządzone przez teorie modi i kontrapunktu. Właściwe użycie modi gwarantowało harmoniczną integralność poszczególnych linii melodycznych w kompozycji polifonicznej, a właściwe zastosowanie zasad kontrapunktu – harmoniczną integralność polifonicznej całości. Szczególnie istotna była doktryna kontrapunktu, ponieważ decydowała ona o tym, które harmonie wertykalne są dozwolone, i mówiła, w jaki sposób poprawnie przejść od jednej do drugiej. Ponieważ największym zagrożeniem konsonansowej istoty „harmonii” były dysonanse, nauka koncentrowała się na ścisłej ich kontroli. Dodatkowo objaśniano specjalne techniki kontrapunktyczne, z których najważniejszą nazywano fugą (*fuga*). Pozwalało to stosować ten sam lub podobny materiał melodyczny we wszystkich głosach frazy, a co za tym idzie, sprawić, jak to już ujął Tinctoris, żeby wszyscy wykonawcy śpiewali „głosami różnorodnymi, ale nie przeciwnymi sobie”²².

Praktykę polifonii wokalne, opartą na idei muzyki jako dźwiękowego wcielenia poznawalnej rozumowo harmonii prostych stosunków liczbowych, zaczęto jednak poddawać krytyce, kiedy tylko Zarlino udoskonalił jej podstawy teoretyczne²³. Między połową XVI a początkiem XVII wieku europejska muzyka artystyczna doświadczyła pierwszej zmiany paradygmatu. Mówiąc w dużym skrócie, zaczęto poważnie traktować drugą z antycznych idei muzyki, według której muzyka jest zdolna do pobudzania uczuć i kształtowania charakteru, nie odrzucając przy tym idei muzyki jako harmonii. Kiedy w połowie XVII wieku rewolucja ta dobiegła końca, a nowa praktyka zdążyła się uformować, okazało się, że opiera się ona nie na jednym, ale na dwóch konkurencyjnych celach, ucieleśniania harmonii oraz przedstawiania uczuć. Idea muzyki jako siły etycznej przestała być w końcu konwencjonalnie wykorzystywana do ukazywania zalet muzyki, stała się natomiast celem zdolnym nadać kierunek samej praktyce. Relacje między tymi dwiema antycznymi ideami uległy zaś zmianie.

Być może pierwszym teoretykiem, który niewątpliwie przyczynił się do rozpowszechnienia idei muzycznego przedstawiania uczuć, był kolejny włoski uczeń Willaerta Nicola Vicentino, obok Zarlina najbardziej znacząca postać w teorii muzyki lat pięćdziesiątych XVI wieku. W traktacie *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* z 1555 roku wielokrotnie powtarzał, że muzyka powinna wyrażać znaczenie słów, „pokazywać za pomocą harmonii związane z nimi uczucia”²⁴, i domagał się, żeby harmonia była uczuciom podporządkowana: „muzyka tworzona do słów, tworzona jest w jednym celu: wyrażenia za pomocą harmonii myśli, uczuć i ich oddziaływania”²⁵. Pojęcie naśladowania połączyło w myśleniu Vicentina sztukę poety i kompozytora,

którego określał on mianem przywodzącym na myśl Luteniusa, „muzycznym poetą” (*Poeta Musico*)²⁶. Proces naśladowania rozpoczynał się od uczuć i prowadził poprzez słowo poetyckie, kompozycję muzyczną i dźwięki tworzone przez śpiewaków aż do słuchacza, w którym owe naśladowane uczucia miały zostać rozbudzone.

Stojąc na stanowisku, że naśladowanie i rozbudzanie uczuć jest fundamentalnym celem tworzenia muzyki, Vicentino bez wątpienia inspirował się klasycznymi opisami niezwykle silnego etycznego i emocjonalnego oddziaływania muzyki antycznej, opisami tak powszechnie w jego epoce znanymi, że mógł odwoływać się do nich w sposób następujący: „owo oddziaływanie, które, jak piszą Autorzy, było osiągnięte w epoce antycznej”²⁷ – i spokojnie zakładać, że jego czytelnicy będą dokładnie wiedzieli, o które opisy chodzi. Programowym celem, który sobie wyznaczył i który ogłosił samym tytułem swojego traktatu: „Muzyka antyczna przywrócona praktyce nowoczesnej”, nie było antykwaryczne przywrócenie stylistycznych i kompozytorskich środków muzyki antycznej, ale odzyskanie dla współczesnych muzyków jej niezwyklej siły.

Innymi słowy, Vicentino twierdził, że odzyskane powinny zostać nie środki, ale cele muzyki. Jeżeli chodzi o środki, to wymagały one nie przywrócenia, ale dalszego rozwoju, ponieważ ich zdolność oddziaływania osłabła wskutek przyzwyczajenia się do nich słuchaczy. Kwestia ta wymaga naszej uwagi. W okresie, o którym jest mowa, zainspirowana humanizmem lektura starożytnych autorów pogańskich wbrew pozorom inicjowała raczej postępowe, a nie konserwatywne praktyki, rozwój nowych środków i stylów muzycznych, a nie przywracanie starych. W muzycznej wersji „sporu starożytników z nowożytnikami”, któremu początek dał Vi-

centino i który, jak zobaczymy, trwał aż do połowy XVIII wieku, „starożytnicy”, którzy chcieli, żeby praktyka muzyki była rozwijana pod sztandarami naśladowania uczuć, byli przeważnie orędownikami zmian stylistycznych. Obrońcy harmonii natomiast stali na straży stylistycznego *status quo*. Nietrudno się domyślić przyczyn tej sytuacji. Harmonia, czy to kosmiczna, ludzka, czy muzyczna, nie podlega zmianom. Rządzące nią prawa można było stopniowo odkrywać i opisywać, a praktykę muzyczną, w którą jest wcielona, doskonalić. Kiedy jednak została już udoskonalona (przez Josquina, Willaerta, Lassa i Palestrinę), a jej zasady zostały sformułowane (przez Zarlina), historia stylistyki dobiegła końca. Ponownie mogła zacząć się rozwijać jedynie pod wpływem innej idei, a konkretnie tej związanej z oddziaływaniem muzyki na uczucia. Kiedy praktyka polifonii wokalne osiągnęła perfekcję, jedyną drogą rozwoju było wynalezienie innej praktyki.

W imieniu „nowożytników” najbardziej elokwentnie przemawiał Zarlino, natomiast najbardziej znaczącym rzecznikiem „starożytników”, teoretykiem, który sformułował ich program najbardziej przekonująco, nie był wcale Vicentino, ale uczeń Zarlina, lutnista z Florencji Vincenzo Galilei. Wśród kompozytorów, poetów i amatorów, tworzących w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XVI wieku nieformalną akademię znaną jako Camerata hrabiego Giovanniego de' Bardi, koncentrujących swe zainteresowania na projekcie odrodzenia greckiej muzyki antycznej Vicentina, Galilei był autorytetem w dziedzinie teorii muzyki. Jednak w przeciwieństwie do Vicentina, którego faktyczna wiedza na temat muzyki antycznej była znikoma, Galilei zajął się studiami nad nią poważniej niż którykolwiek z jego poprzedników i miał to szczęście, że w latach 1572–1582

mógł korzystać z rad wielkiego uczonego, florenckiego filologa Girolama Mei, mieszkającego w Rzymie. Kiedy Galilei zainicjował między nimi korespondencję, Mei gruntownie poznał już właściwie całą teorię muzyki starożytnej Grecji, i to właśnie jego rozumienie tej muzyki, a także argumenty na rzecz jej wyższości nad praktyką nowoczesną ostatecznie zadecydowały, że Galilei odwrócił się od Zarlina. Rezultatem tego był *Dialogo della musica antica, et della moderna* z 1581 roku, główny manifest Cameraty.

Wcześniej Galilei, podobnie jak Zarlino, wierzył, że celem muzyki jest dostarczanie przyjemności za pomocą harmonii. Mei pokazał mu, że można wyobrazić sobie inny cel, cel, który wzbogaca muzykę o wymiar etyczny, a tym samym dostarcza przyjemności wyższego rodzaju niż zwykła przyjemność zmysłowa, a także w jaki sposób można poddać krytyce muzykę nowoczesną z perspektywy muzyki antycznej. Celem muzyki starożytnych, twierdził Mei, nie była zwykła uciecha dla uszu, do czego dążyli współcześni, ale rozbudzanie uczuć.

Zainspirowany tymi poglądami Galilei zaczął wierzyć, że cel praktyki nowoczesnej jest odpowiedni jedynie dla muzyki instrumentalnej, będąc zarazem niższym od etycznego celu antycznej praktyki wokalne. „Praktyka muzyki – pisał w swoim *Dialogo* – została wprowadzona przez ludzi [...] po pierwsze [...] po to, by z większą skutecznością wyrażać koncepty umysłu [...], a po drugie, żeby wpajać je w ludzkie umysły dla ich korzyści i pociechy”²⁸. Owe „koncepty”, które muzyka ma wyrażać i wpajać, to przede wszystkim przekazywane przez słowa uczucia, a korzyści słuchaczy są rozumiane w sensie Horacjańskim, nie tylko jako przyjemność, ale także doskonalenie moralne, „nie tylko jako umilające życie, ale również służące cnocie”²⁹. Takie były

cele muzyki antycznej i takie też być powinny, ale nie są, cele praktyki nowoczesnej.

Praktyka nowoczesna, którą Galilei utożsamia z polifonią, rozpoczęła się jakieś sto pięćdziesiąt lat wcześniej (co ciekawe, chronologia Galilei jest uderzająco podobna do chronologii Tinctorisa) i (kolejne echo *ars perfecta* Glareana) „od tego czasu aż do dzisiaj [...] osiągnęła najwyższy szczyt doskonałości, jaki człowiek może w ogóle sobie wyobrazić”³⁰. Niemniej jednak „żaden rozumny człowiek nie uważa, iż przywrócono ją do stanu, w jakim była w starożytności”³¹. Wynika to z faktu, że praktyka nowoczesna traktuje kontrapunkt jako cel sam w sobie, zapominając, wedle słów Giovanniego de' Bardi, że „tak jak dusza jest szlachetniejsza od ciała, tak i słowa są szlachetniejsze od kontrapunktu”³². Galilei uważał, że pod względem teoretycznym zadanie przywrócenia muzyki do jej starożytnego stanu zostało już wykonane przez Girolama Mei. Jeżeli chodzi jednak o stronę praktyczną, nadal nie zostało ono zrealizowane.

Wymagało ono odwrócenia się od polifonii francusko-flamandzkiej. W swoich listach do Galilei Girolamo Mei utrzymywał, że celem muzyków starożytnych „nie była słodycz konsonansów, która zadowala uszy (ponieważ nie ma żadnego świadectwa ani dowodu na to, że stosowali je w swoim śpiewie), ale doskonałe i skuteczne wyrażenie wszystkiego, co chcieli przekazać [...] za pomocą wysokich i niskich dźwięków [...] wspieranych przez stonowany temperament wolnych i szybkich”³³. Zainspirowani tymi poglądami Galilei i jego przyjaciele z Cameraty doszli do wniosku, że jeżeli nowoczesna muzyka wokalna ma zrezygnować z dążenia do osiągnięcia przyjemności zmysłowej na rzecz wyższego celu, jakim jest skuteczne oddziaływanie etyczne, to musi również zrezygnować z polifonii na rzecz mono-

fonii. Przedstawianie uczuć w melodii polega na wyborze odpowiedniej tesyтуры głosu, odpowiedniego rytmu i tempa. Polifonia nie tylko utrudnia podążanie za słowami, ale – co gorsza – przedstawia te same słowa na kilka różnych sposobów, przyporządkowując im różne tesyтуры, rytmy, i w różnych głosach.

W swoich późnych, niepublikowanych pracach Galilei złągodził to skrajnie antypolifoniczne stanowisko i stał się orędownikiem tego, co było znane jako „monodia”, to znaczy melodii wokalne podtrzymanej przez akompaniament instrumentalnych harmonii konsonansowych. Przyznawał, że konsonanse instrumentalne nie tylko cieszą uszy: „muzyk różnorodnością interwałów, a w szczególności konsonansów przekazuje intelektowi wszystkie namiętności duszy odpowiednio kształtowane przez tekst”³⁴.

We Włoszech grunt pod tego rodzaju fakturę melodii wokalne z akordowym akompaniamentem instrumentalnym był dobrze przygotowany. Już w roku 1528 Baldassare Castiglione w swoim *Il cortegiano* opowiadał się za pieśnią solową z akompaniamentem wioli (*il cantare alla viola*) jako najbardziej odpowiednią formą dworskiej muzyki wokalne. Jednak reformy wywodzące się z kręgu Cameraty poszły dalej, nie będąc jedynie wyrazem upodobań do konkretnego sposobu wykonania, ale inicjując żywotne style oraz gatunki muzyczne. Ich trwałym dziedzictwem było wprowadzenie odmiennej faktury, która mogła stanowić alternatywę dla klasycznej polifonii imitacyjnej *ars perfecta* nawet w wypadku najbardziej ambitnej muzyki artystycznej. Tak więc różnorodność celów, będąca najważniejszym osiągnięciem końca XVI wieku, pociągała za sobą analogiczną różnorodność środków, a przede wszystkim różnorodność faktur. Nowy gatunek, jakim była opera, stanowiący najdonioślejszy owoc

dyskusji toczących się w kręgu Cameraty, najszerzej wykorzystywał melodię wokale z akompaniamentem instrumentalnym i stał się gatunkiem najbardziej rozwiniętym artystycznie, podważając dominującą pozycję polifonicznej mszy i motetu.

Nowy paradygmat, częściowo naszkicowany przez Vincenzina, został więc ostatecznie sformułowany w *Dialogo Vincenza Galilei*. Istnieją dwie praktyki muzyczne, nowoczesna i antyczna. Celem pierwszej nie jest „nic innego, jak tylko przyjemność słuchania”³⁵, a w związku z tym dobrze służą jej środki polifoniczne, to, co Zarlino nazywał harmonią. Natomiast druga chciała „doprowadzić odbiorcę do odczucia tego samego, co odczuwał muzyk”³⁶, po to, by być użyteczną pod względem etycznym, dlatego też nie mogła traktować harmonii jako celu samego w sobie, ale musiała podporządkować ją uczuciom wyrażanym przez słowa. Ponieważ wychowanie etyczne jest w sposób oczywisty szlachetniejsze od zwykłej przyjemności, ten cel antycznej praktyki proponowany jest jako alternatywny i wyższy ideał także dla praktyki nowoczesnej.

Na początku wieku XVII ten nowy paradygmat został zwięźle podsumowany przez Claudia Monteverdiego, czołowego kompozytora nowych „starożytników”. Kiedy w 1600 roku Giovanni Maria Artusi, boloński kanonik i sumienny uczeń, a zarazem naśladowca Zarlina, poddał kilka fragmentów niepublikowanych madrygałów Monteverdiego krytycznej analizie w książce zatytułowanej *L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica* (co było znaczące, przedstawiając je w oderwaniu od towarzyszących im tekstów poetyckich), dał Monteverdiemu znakomitą okazję do wyrażenia i obrony swoich artystycznych zamierzeń we wstępie do piątej księgi madrygałów z 1605 roku, tekście

szczegółowo objaśnionym przez brata kompozytora, Giulia Cesare, w *Dichiaratione*, który dwa lata później ukazał się w *Scherzi musicali* Claudia Monteverdiego. Na zarzut Artusiego, że niektórzy kompozytorzy współcześni hołdują tylko jednej zasadzie, „spełniania swoich kaprysów”³⁷, Claudio Monteverdi odpowiedział: „nie komponuję swoich utworów w sposób przypadkowy”³⁸ oraz że kompozytor współczesny, podobnie jak jego poprzednicy, również „opiera się na fundamencie prawdy”³⁹. To jednak ten właśnie fundament został zmieniony. Obecnie istniały dwie odrębne praktyki muzyczne, starsza, „pierwsza praktyka” (*prima prattica*), „pod względem kompozycji ostatecznie udoskonalona przez Mistrza Adriana [Willaerta], a pod względem najrozsądniejszych reguł przez znakomitego Zarlina”⁴⁰, jak wyjaśniał brat kompozytora, oraz nowsza, „druga praktyka” (*seconda prattica*). Owa druga praktyka różniła się od pierwszej przede wszystkim w podejściu do dysonansów, wprowadzając i rozwiązując je w sposób zabroniony przez ścisłe reguły Zarlina. Podstawowe dążenie *seconda prattica* polegało na rozluźnieniu tych reguł, nie tyle mającym prowadzić do ich unieważnienia i odrzucenia jako nieistotnych, ile wprowadzającym swobodę, której efekt ekspresyjny można było odczuć jedynie na tle owych ścisłych reguł pozostających w pamięci. Dysonanse nie były tu uważane za zagrożenie dla „harmonii”, zagrożenie, które musi podlegać ścisłej kontroli i być podporządkowane konsonansom, ale raczej za niezależne środki ekspresyjne, ekspresyjne po części właśnie z uwagi na ich kontrowersyjne brzmienie.

W często cytowanym fragmencie Giulio Cesare wyjaśnia, w jaki sposób zmienił się fundament prawdy, dopuszczając owe kontrowersyjne, nowe techniki kompozytorskie: „Według niego [Claudia Monteverdiego] pierwsza

praktyka to ta, która zależy od doskonałości harmonii, to znaczy ta, która postrzega harmonię nie jako podwładną, ale władającą, nie jako służkę słów, ale ich panią. [...] Druga praktyka [...] to dla niego ta, która zależy od doskonałości melodii, to znaczy ta, która postrzega harmonię nie jako władającą słowami, ale ich podwładną”⁴¹. Odwołując się bezpośrednio do *Państwa* Platona (398 d), Giulio Cesare przez „melodię” rozumiał jedność „słów, harmonii [to znaczy melodii] i rytmu” (*oratione, harmonia, Rithmo*). Przypatrywał także pogląd Platona, że słusznie jest, „kiedy rytm i harmonia podążają za słowami, a nie kiedy słowa podążają za nimi”, pogląd, który bezsprzecznie był główną inspiracją słynnego hasła jego brata. (Z kolei Claudio Monteverdi dowiódł, że jego cele są tożsame ze starożytną etyczną wizją muzyki, cytując tytuł pierwszego rozdziału dzieła Boecjusza w przedmowie do swoich *Madrigali guerrieri ed amorosi* z 1638 roku: „to [aby poruszyć nasz umysł] jest celem, który dobra muzyka powinna zawsze przed sobą stawiać – jak twierdzi Boecjusz, mówiąc «muzyka jest z nami powiązana i uszlachetnia lub psuje charakter»”⁴²).

Samo hasło z wyjątkową jasnością i siłą wyrażało zasadniczą opozycję leżącą u podstaw nowego paradygmatu, nowej wizji tego, czemu muzyka ma służyć, opozycję między ideą muzyki będącej wcieleniem niewzruszonej i wiecznej harmonii istniejącej w stworzonym przez Boga wszechświecie, a ideą muzyki jako mimetycznego medium, naśladowczego pełne uczuć i różnorodne intonacje ludzkiej mowy oraz potęgującego emocjonalną siłę śpiewanych słów. Opozycja ta decydowała przede wszystkim o statusie harmonii: z jednej strony harmonia była rozumiana jako istota muzyki, autonomiczna i niczemu niepodlegająca; z drugiej strony była ona podporządkowana czemuś ważniejszemu, naśla-

dowaniu i wyrażaniu uczuć śpiewającego bohatera, uczuć, których charakter i przedmiot został jasno przedstawiony w tekście. Nieprzypadkowo Artusi przytaczał fragmenty madrygałów Monteverdiego bez tekstu: dla niego liczyła się jedynie autonomiczna harmonia. Nic też dziwnego, że dla kompozytora to oderwanie harmonii od tekstu było nie do przyjęcia.

Druuga praktyka w centrum stawiała tekst. Należał on do muzyki zgodnie z Platonską definicją (muzyki jako jedności słów, harmonii i rytmu), a także dlatego, że wyjaśniał i sankcjonował określone użycia harmonii, które same w sobie były pozbawione znaczenia. Dla pierwszej praktyki natomiast nawet muzyka wokalna zasadniczo nie była „niczym innym, jak tylko harmonią”, jak ujął to Zarlino. Tekst był dodany do muzyki, ale sam muzyką nie był, ponieważ autonomiczna harmonia rządziła się swoją własną logiką. Galilei miał rację, twierdząc, że polifonia była właściwym środkiem muzyki czysto instrumentalnej, chociaż trzeba powiedzieć, iż łatwiej zobaczyć to z perspektywy późniejszej, XX czy raczej końca XVIII wieku, ponieważ w czasach, o których mówimy, muzyka instrumentalna zwyczajnie nie dorównywała pod względem bogactwa artystycznego współczesnej jej polifonii wokalne. Z powodu samego faktu, że *ars perfecta* była sztuką wokalną, nie powinniśmy zapominać o cechach, jakie dzieliła ona z muzyką, którą w XIX wieku nazwalibyśmy absolutną, o jej względnej niezależności nie tylko od zewnętrznych funkcji (rzecz jasna, była to przede wszystkim muzyka liturgiczna, lecz stosowane przez nią środki były w znacznym stopniu niezależne od liturgii), ale także od języka.

Rozdźwięk między harmonicznymi a mimetycznymi celami muzyki, powstały w połowie XVI wieku pod wpły-

wem poglądu, że uczucia mogą być poważnie brane pod uwagę jako przedmiot zainteresowania muzyki, że wymagania harmonii i uczuć nie muszą być ze sobą zbieżne oraz że prymat i niezależność harmonii mogą zostać podane w wątpliwość, obowiązywał przynajmniej do końca trzeciego ćwierćwiecza XVIII stulecia. Idea, która w połowie XVI wieku poruszała wyobraźnię pojedynczych zainspirowanych humanizmem wizjonerów, idea muzyki jako sztuki mimetycznej, zdolnej naśladować uczucia, w ostatnim ćwierćwieczu tego stulecia stała się poglądem dominującym w bardziej postępowych kręgach. Nastąpiło to jednakże bez jednoczesnego odrzucenia idei harmonii, tak więc obydwie idee musiały odtąd współistnieć obok siebie. A napięcie między dwiema praktykami Monteverdiego można było wyrazić nie odczuć jeszcze w połowie XVIII wieku w polemice Jeana-Jacques'a Rousseau ze znakomitym teoretykiem harmonii i najbardziej znaczącym kompozytorem francuskim tamtego czasu, Jeanem-Philippem Rameau.

Podziw Rameau dla Zarlina, którego uważał za swojego najważniejszego poprzednika w dziedzinie teorii harmonii, jest dobrze udokumentowany (Rameau z aprobatą cytuje zdanie Brossarda na temat Zarlina, że był on „księciem nowoczesnych muzyków”⁴³), a o centralnej pozycji, jaką w jego myśleniu o muzyce zajmowała idea harmonii, można dowiedzieć się z samego tytułu jego wpływowego *Traité de l'harmonie* z 1722 roku. Tym, co przede wszystkim skłoniło Rousseau do podjęcia polemiki, było typowo zarlinowskie utożsamienie przez Rameau istoty muzyki z harmonią oraz będące tego konsekwencją podporządkowanie jej melodii. Rameau rozpoczął swój traktat następująco: „Muzyka to nauka o dźwiękach; tym samym dźwięk jest głównym przedmiotem muzyki. Muzyka zasadniczo dzieli

się na harmonię i melodię, dalej pokażemy jednak, że ta druga jest jedynie częścią pierwszej oraz że wiedza na temat harmonii jest wystarczająca do całkowitego zrozumienia wszystkich własności muzyki⁴⁴.

W swoim *Szkicu o pochodzeniu języków*, prawdopodobnie z lat 1754–1761, Rousseau twierdził, że muzyka i język miały wspólne źródło w ludzkich potrzebach moralnych i uczuciach, a odkąd się rozdzieliły, język wyrażał idee rozumu, natomiast melodia – namiętności duszy. Jednak „w miarę jak język się udoskonalał, melodia, narzucając sobie nowe reguły, niepostrzeżenie traciła swą dawną energię, a rachunek interwałów zastępował finezję intonacji [...]. Również wówczas zanikały powoli te cuda, jakie wytwarzała, gdy była tylko akcentem i harmonią poezji, której dawała taki wpływ na namiętności, jaki mowa dalej będzie wywierać tylko na rozum⁴⁵. Kiedy muzyka utraciła intymny związek z mową i zaczęła być utożsamiana z czysto abstrakcyjną harmonią, „pozbawiona została efektów duchowych, jakie wytwarzała, gdy była podwójnie głosem natury⁴⁶. Tym, co podnosi muzykę do poziomu sztuki pięknej, dowodził Rousseau, jest samo naśladowanie, a tym, co pozwala jej naśladować uczucia, nie jest harmonia, czyste dźwięki i ich interwałowe relacje, które mogą dostarczyć jedynie przyjemności zmysłowej, ale melodia, która podąża za modulacjami pełnego emocji podmiotu mówiącego.

Polemika Rousseau z Rameau stanowi zatem rekapitulację najważniejszych kwestii w sporze Galilei z Zarlinem sprzed około stu siedemdziesięciu lat. Podobieństwa między stanowiskami Rousseau i Galilei są nie mniej uderzające niż otwarte przyznanie się przez Rameau do długu intelektualnego u Zarlina. Obejmują one nawet takie niezbadane szczegóły rozważań Galilei jak porównanie funkcji wertykalnych

konsonansów w muzyce do funkcji kolorów w malarstwie – z jego niepublikowanego *Discorso intorno all'uso dell'Enharmonio* – którą to kwestię Rousseau, najprawdopodobniej nieznający tej pracy, rozwinął bardzo interesująco, porównując linie melodyczne z rysunkiem, a akordy z kolorystyką, twierdząc przy tym, że zarówno w muzyce, jak i w malarstwie jedynie linie służą przedstawianiu, podczas gdy akordy i kolory dostarczają zwykłej przyjemności zmysłowej. Argumentacja Rousseau, rozwinięta w rozdziale poświęconym kwestii o zasadniczym znaczeniu, to znaczy melodii, zasługuje na obszerniejsze przytoczenie: „Tak jak uczucia, jakie wzbudza w nas malarstwo, nie pochodzą z barw, tak też wpływ, jaki muzyka ma na nasze dusze, nie jest wcale dziełem dźwięków. Piękne odcienie barw sprawiają przyjemność oczom, ale ta przyjemność jest czysto doznaniowa. To rysunek, naśladowanie daje tym barwom życie i duszę, to namiętności, jakie one wyrażają, poruszają nasze, to przedmioty, jakie przedstawiają, nas pobudzają. [...] Melodia czyni właśnie w muzyce to, co rysunek czyni w malarstwie; to ona tworzy linie i figury, które akordy i dźwięki jedynie zabarwiają. [...] Tak zatem jak malarstwo nie jest sztuką układania barw w sposób przyjemny dla oka, tak też muzyka nie jest sztuką układania dźwięków w sposób przyjemny dla ucha. Gdyby było inaczej, jedno i drugie należałoby do nauk przyrodniczych, a nie do sztuk pięknych. Jedynie naśladowanie wynosi je do tej rangi. A co czyni z malarstwa sztukę naśladowczą? Rysunek. Co z muzyki czyni jedną z nich? Melodia⁴⁷.

Obydwie te polemiki pokazują, w jakim stopniu nowsza, mimetyczna koncepcja muzyki, przyjęta przez często niecodyletanckich intelektualistów, zmusiła do zajęcia pozycji obronnych wykształconych, zawodowych strażników tra-

dycyjnego rzemiosła, opowiadających się za wcześniejszą koncepcją harmoniczną. Kiedy w XVII i XVIII wieku ktoś mówił o muzyce, najczęściej miał na myśli jej najbardziej reprezentacyjny gatunek, jakim była opera. W tej atmosferze „starożytnicy” z łatwością zyskiwali przewagę w sporze z „nowożytnikami”. Program opracowany pod koniec XVI wieku we Włoszech i aktualny przez niemal dwa stulecia w całej Europie został zakwestionowany dopiero pod koniec XVIII wieku przez nową wizję muzyki instrumentalnej, jaka narodziła się w Niemczech.

Aby uzasadnić swoje opowiadanie się za ideałem muzyki jako sztuki mimetycznej, naśladowącej uczucia, Rousseau, podobnie jak Vicentino i Galilei, odwoływał się do legendarnej siły etycznej muzyki starożytnej. Jak już jednak wiemy, z zaświadczających o tej niezwyklej sile legend, które nigdy nie zapomniano i które ukształtowały standardowy repertuar tematów *laus musicae* w średniowieczu, nikt nie wyciągnął wówczas żadnych poważnych konsekwencji praktycznych. Co spowodowało, że w połowie XVI wieku po raz pierwszy przedstawianie uczuć podważyło pozycję idei harmonii i stało się dominującym celem tworzenia muzyki? Nie roszcząc sobie prawa do wyczerpującego objaśnienia genezy tej gruntownej zmiany, która doprowadziła do reorganizacji celów i środków całej praktyki muzycznej, skoncentrujemy się na dwóch istotnych jej przyczynach.

Po pierwsze, szesnastowieczna rewolucja w naukach przyrodniczych czyniła ideę harmonii kosmicznej, której harmonia muzyki miała odpowiadać, coraz mniej wiarygodną. Jak zauważył Alexandre Koyré, nauka nowoczesna, sugerując rozdział między wartością a faktem, musiała podważyć i ostatecznie odrzucić takie pojęcia-wartości jak harmonia pomimo znaczących prób ratowania ich przez Jo-

hannesa Keplera i Marina Mersenne’a. Zarlino mógł nadal włożyć w analogię pomiędzy muzyczną a kosmiczną harmonią, ponieważ dla niego harmonijna zgodność różnych elementów w obydwu wypadkach opierała się na proporcjach wyrażalnych przez podobne stosunki liczbowe. Ale kiedy o tym pisał, naukowcy zaczęli już podważać tradycyjną kosmologię ptolemejską i proponować nowe wizje matematycznej struktury wszechświata, zmieniając zamknięty kosmos przednowoczesny w nieskończony wszechświat nowoczesnej nauki.

W tym samym czasie empiryczne badania w dziedzinie akustyki, podjęte przez naukowca Giovanniego Battistę Benedettiego, a następnie przez Galilei, pokazały, że proporcje czystej intonacji, na których opierał się pogląd na harmonię muzyczną Zarlina, nie mogą w istocie być podstawą praktyki nowoczesnej. Dla teoretyków harmonii polifonicznej strój ten – identyczny ze strojem syntoniczno-diatonicznym Ptolemeusza – był bardzo atrakcyjny, ponieważ wszystkie konsonanse, zarówno doskonałe, jak i niedoskonałe, były w nim czyste; w konkurencyjnym stroju pitagorejskim czyste były jedynie te pierwsze, ściśle mówiąc, tylko one były uznawane za konsonanse, co prowadziło do rozbieżności z praktyką, dla której konsonansami były także tercje i seksty. Ptolemejski strój syntoniczno-diatoniczny został ponownie odkryty przez pierwszego prawdziwego humanistę wśród teoretyków muzyki, Franchina Gaffuria, który opisał go w pracy z 1518 roku *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, a Giovanni Spartano w *Errori di Franchino Gafurio* (1521), Lodovico Fogliano w *Musica theoretica* (1529) oraz Zarlino walczyli o to, by stał się on podstawą współczesnej praktyki. Dowód, który Benedetti przedstawił w liście do Cipriana de Rore (około 1563) oraz w *Diversarum*

speculationum mathematicarum & physicorum liber (1585), na to, że użycie czystej intonacji w praktyce polifonicznej musiało doprowadzić do obniżenia wysokości dźwięku, pozabawił harmonię polifoniczną jej podstaw teoretycznych. Tak więc wiarygodność analogii między harmonią niebiańską i muzyczną została podważona z obu stron. Owo „rozstrojenie nieba” (żeby posłużyć się parafrazą słynnego wiersu Johna Drydena dokonaną przez Johna Hollandera) oznaczało, że muzyka musiała znaleźć nową rację bytu.

Po drugie, jak tylko empiryzm naukowy zaczął podważać wiarygodność analogii między harmonią muzyczną i kosmiczną, humanistyczne uwielbienie dla antycznych idei i praktyk zapewniło muzyce alternatywną rolę etyczną, opartą na podrzędności harmonii względem słów. Jak już wiemy, Giulio Cesare Monteverdi, chcąc uprawomocnić drugą praktykę, powołał się na autorytet Platona. Fragment z *Państwa*, w którym Platon dowodzi wyższości słów nad harmonią i rytmem, jakieś siedemdziesiąt pięć lat wcześniej przywołał biskup Jacopo Sadoletto, przyszły członek soboru trydenckiego, w *De liberis recte instituendis* z 1533 roku, aby dowieść słuszności swojego, a później także soborowego poglądu, że muzyka powinna podążać za tekstem. (Książkę Sadoleta znał i cytował Galilei). Ten sam fragment z Platona był inspiracją dla tych, którzy chcieli podporządkować słowom autonomiczną „harmonię” francusko-flamandzkiej tradycji polifonicznej, niezależnie od tego, czy chodziło im o reformę muzyki kościelnej czy świeckiej.

Dwa kolejne wydarzenia dodatkowo wpłynęły na zwrot w kierunku uczuć wyrażanych przez słowa. Florencja końca XV wieku była świadkiem, jak w pismach neoplatońskiego filozofa i maga Marsilia Ficina rodziła się szeroko oddziałująca i spójna teoria, wyjaśniająca, w jaki sposób muzyka

osiąga swoje niezwykle efekty. Żeby posłużyć się słowami czołowego badacza muzycznej magii Ficina, D.P. Walkera, Ficino „jest najwcześniejszym z pisarzy renesansu, o których wiem, że poważnie traktowali osiąganę przez muzykę efekty i podchodzili do nich z praktycznego punktu widzenia, nie traktując ich jedynie jako elementu retorycznego tematu *laus musicae*. Dając im racjonalne wyjaśnienie, wyzwolił je ze statusu mniej lub bardziej legendarnego zjawiska, uczynił z nich interesującą rzeczywistość i dzięki swojej astrologicznej muzyce wskazał sposoby ich odrodzenia”⁴⁸. Teorie Ficina znał Zarlino, a co bardziej interesujące, znał je także niejaki L'Ottuso Accademico, obrońca Monteverdiego, który w liście opublikowanym przez Artusiego (w *Seconda parte dell'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica*, 1603) posłużył się cytatem z jego pism, żeby wyjaśnić, jak muzyka wpływa na uczucia. W połowie XVII wieku Kartezjusz wzbogacił świat muzyczny o nową, chociaż zbliżoną teorię na temat istoty i działania uczuć w swoich *Les passions de l'âme* (1649).

W tym samym czasie systematycznie rosnący wpływ *Poetyki* Arystotelesa, powszechnie dostępnej dopiero od 1498 roku, kiedy ukazał się jej łaciński przekład pióra Giorgia Valli, zwiększył znaczenie nauki platońskiej, wyznaczając muzyce, obok poezji, cel mimetyczny oraz zadanie wzmacniania pełnej emocji mowy dramatycznej. Pamiętamy, jak Rousseau opowiadał się za przyznaniem muzyce statusu sztuki pięknej ze względu na jej zdolności naśladowania. Arystotelesowska idea przedstawiania (*mimesis*) była gruntem, na którym muzyka mogła być porównywana z poezją, ostatecznie w XVIII wieku pozwalając jej dołączyć do kształtującego się wówczas nowoczesnego systemu sztuk pięknych. Tak więc przejście od harmonii do naśladowania uczuć

sprawiło również, że teoretycy muzyki coraz częściej szukali źródeł inspirujących pojęć i idei już nie w matematycznych dyscyplinach kwadrywium, ale w poetyce i retoryce. Muzyka krok po kroku zmieniała się z przednowoczesnej sztuki wyzwolonej, sprzymierzonej z kwadrywium, w nowoczesną sztukę piękną, sprzymierzoną z innymi sztukami pięknymi.

Krótko podsumowując tę część naszej opowieści, warto przypomnieć, że nowy paradygmat, który zaczął rozwijać się pod koniec XVI wieku i pozostawał aktualny przez cały wiek XVIII, skonfrontował ze sobą dwie idee muzyki, starszą, według której muzyka jest dźwiękowym wcieleniem abstrakcyjnej harmonii, oraz nowszą, według której muzyka służy naśladowaniu ludzkich uczuć. Idea naśladowania oznaczała powrót do antycznej koncepcji muzyki jako składającej się z *harmonia*, *rhythmos* oraz *logos*, a także podporządkowywała harmonię słowom, które określały przedstawiane uczucia, a tym samym uzasadniały użycie konkretnych środków harmoniczych. Idea abstrakcyjnej harmonii natomiast w niej samej upatrywała istoty muzyki i nie potrzebowała słów do uzasadnienia niezależnej logiki decydującej o wyborze właściwych dźwięków oraz pochodów interwałowych. Innymi słowy, zasadnicza różnica między tymi dwiema ideami polegała na tym, że w idei naśladowania język traktowany był jako niezbędny element muzyki, podczas gdy w idei abstrakcyjnej harmonii nie był tak ważny. Nawiasem mówiąc, nie powinno się w żadnym wypadku mylić tego rozróżnienia z rozróżnieniem muzyki wokalne i instrumentalnej. Pozbawione tekstu przykłady z Artusiego pokazują, że muzyk *prima prattica* nawet muzykę wokálną pojmował w kategoriach abstrakcyjnego kontrapunktu. Z kolei muzycy związani z ideą naśladowania słuchali melodii instrumentalnej tak, jakby towarzyszył jej tekst, który okreś-

lał przedstawiane uczucia, jak wyjaśnił Johann Mattheson w *Der vollkommene Capellmeister* z 1739 roku.

Idea naśladowania miała oczywiście uzasadnienie etyczno-polityczne. Przedstawianie uczuć można było traktować jako służące celom rozwoju samoświadomości człowieka i doskonalenia moralnego. Krytycy idei abstrakcyjnej harmonii wskazywali, że jej uzasadnienie jest bardziej wątpliwe. Według jej obrońców przyjemność dostarczana przez harmonię muzyczną miała głębokie uzasadnienie metafizyczne, ponieważ wcielona w muzykę harmonia była tą, która istniała w świecie stworzonym przez Boga, a zatem harmonia muzyczna była wyjątkowo odpowiednim środkiem głoszenia Jego chwały. (Jak zauważył Tinctoris w 1477 roku, „sztuka kontrapunktu [...] wraz z konsonansami, uznanymi przez Boecjusza za kierujące całą przyjemnością słuchania muzyki, została stworzona na cześć i chwałę Jego wiecznego majestatu”⁴⁹). Według jej krytyków jednak przyjemność dostarczana przez harmonię muzyczną była zwykłą przyjemnością zmysłową, „niczym innym, jak tylko przyjemnością słuchania” – jak stwierdził Galilei. Idea ta była najlepiej urzeczywistniana przez środki zasadniczo abstrakcyjnego, chociaż wokálnego kontrapunktu gatunków sakralnych, jakimi były msza i motet. Idei naśladowania najlepiej służyły środki opatrzonej tekstem melodii wokalne z akompaniamentem instrumentalnym w świeckim gatunku, jakim była opera.

Nowy paradygmat zmienił zasadniczo relację między naszymi typami idealnymi muzyki artystycznej i popularnej. Podobieństwa między muzyką abstrakcyjną i artystyczną z jednej strony oraz między muzyką mimetyczną i popularną z drugiej nie są przypadkowe. Muzyka mimetyczna, muzyka, która przedstawia i wzmacnia uczucia śpiewającej postaci, domaga się popularnego sposobu słuchania, w którym

odbiorca w danym momencie biernie utożsamia się z tą postacią, a także sprzyja popularnemu sposobowi istnienia muzyki jako procesu wykonania odbywającego się w czasie rzeczywistym. Muzyka mimetyczna jest sztuką wykonawcy, udane oddanie naśladowanego przedmiotu zależy bardziej od wykonawcy niż od kompozytora. Monodie z początku XVII wieku, powiedzmy te, które tworzył Sigismondo d'India, będą nużące, jeżeli nie zostaną ożywione przez przekonującego śpiewaka. Carl Philipp Emanuel Bach wprost powiązał muzykę mimetyczną ze sztuką wykonawcy, parafrazując w pracy z 1753 roku, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, wersy z *Ars poetica* Horacego, twierdząc ponadto, że wykonawca, który chce poruszyć innych, musi najpierw sam być poruszony⁵⁰. (Bardziej realistycznie dowodził racji przeciwnej Diderot w swoim *Le Paradoxe sur le comédien* z 1773 roku: wielki aktor wie, jak przedstawiać zewnętrzne oznaki uczucia, sam jednak podczuwając pozostaje nieporuszony; w przeciwnym razie nie mógłby zagrać dwukrotnie tej samej roli⁵¹). W następnym stuleciu Eduard Hanslick, zagorzały wróg „estetyki uczuć”, którą uważał za „zgniłą”, przekonująco dowodził, że jest to estetyka wykonawcy: „Aktem, w którym uczucie bezpośrednio się wypowiada, jest nie tyle komponowanie utworu, ile reprodukcja tegoż, tj. wykonywanie. [...] Wykonawca posiada moc wypowiadania się z całą swobodą za pomocą instrumentu. Wszystkie żary i burze wewnętrzne, wszystkie uczucia błogie lub radosne [...]. Kompozytor pracuje wolno i z przerwami, wykonawcę pochłania ruch nieustający; pierwszy utrwala utwór muzyczny, drugi wypełnia nim chwilę. Utwór spod pióra kompozytora wyrasta wolno, wykonanie zaś jest częścią tego, co przeżywamy. [...] Wszak jeden i ten sam utwór może zachwycać lub sta-

wać się przykrym, stosownie do tego, jak go nam przedstawiło wykonanie”⁵². Jeżeli muzyka mimetyczna jest muzyką wykonawcy, to muzyka abstrakcyjna jest muzyką kompozytora. Muzyka postrzegana jako abstrakcyjna logika relacji między dźwiękami domaga się artystycznego sposobu odbioru, w którym chce się wyjść poza pojedyncze momenty, żeby ogarnąć formę całości poprzez aktywną kontemplację, polegającą na oczekiwaniu na moment kolejny i przywoływaniu z pamięci przeszłego, a także sprzyja artystycznemu sposobowi istnienia skomponowanego i napisanego dzieła, stosunkowo niezależnemu od czasu rzeczywistego.

Europejska kultura muzyczna XVII i XVIII wieku niewątpliwie sprzyjała mimetycznemu i popularnemu aspektowi nowego paradygmatu. Abstrakcyjne dziedzictwo *ars perfecta* utraciło centralną pozycję, jaką zajmowało w wieku XV i XVI, i stało się domeną prowincjonalnych, konserwatywnych i pedantycznych, ale często zarazem wykształconych i wprawnych, profesjonalnych muzyków kościelnych, zarówno katolickich następców Palestriny, jak i luterańskich kantorów niemieckich. Na pierwszym planie była teraz opera wraz ze swoimi kosmopolitycznymi, wielkomiejskimi, postępowymi i często dyletanckimi wyznawcami. (Spadek liczby publikacji muzycznych ukazujących się w Europie po 1620 roku, odnotowany przez Lorenza Bianconiego, który przekonująco tłumaczył go czynnikami ekonomicznymi, być może jest również przejawem obniżenia prestiżu abstrakcyjnej muzyki artystycznej⁵³). Między mniej więcej rokiem 1780 a 1820 jednak kolejna zmiana paradygmatu, tak zasadnicza jak ta z końca XVI wieku, mająca miejsce tym razem nie we Włoszech, ale w Niemczech, całkowicie zrewolucjonizowała praktykę muzyki w Europie.

D. NARODZINY MUZYKI ABSTRAKCYJNEJ

Aby zrozumieć tę nową rewolucję, trzeba sobie uświadomić, że tym, co ją wywołało, nie było wprowadzenie nowych celów, ale raczej zmiana w relacjach między już istniejącymi. Muzyka abstrakcyjna ponownie stała się ważną dziedziną innowacyjnej działalności i myśli, podczas gdy muzyka mimetyczna utraciła swoją dominującą pozycję, a w niektórych kręgach zaczęła nagle być uważana za sztukę staromodną i wyczerpaną. Trudno sobie wyobrazić lepszy symbol tej rewolucji niż to, jak mało znanego luterńskiego kantora z prowincjonalnego Lipska pośmiertnie zmieniła ona w światowego „kompozytora kompozytorów”, „prekursora harmonii” (*Urvater der Harmonie*), jak w 1801 roku nazwał go Beethoven⁵⁴, tego, którego *Wohltemperiertes Klavier* oraz *Kunst der Fuge* zawarły w sobie dla pożytku nowej epoki wszelkie tajniki abstrakcyjnej polifonii. Było to niewątpliwie najbardziej spektakularne przewartościowanie w historii muzyki.

(Warto przy okazji zauważyć, że chociaż zmiana ta była z pewnością jednostronna, ignorująca przywiązanie Bacha do idei *mimesis*, to jednak nie wymagała całkowitego zafałszowania: sam Bach w znacznej mierze uważał się za spadkobiercę tradycji *ars perfecta* Glareana. Zasadnicze dla jego samoświadomości, jak podaje Johann Abraham Birnbaum, było pojęcie „doskonałości”. Żeby posłużyć się słowami Christopha Wolffa: „przyczyna niezrozumienia przez Scheibego i braku kompromisu za strony Bacha [w „słynnym sporze [...] między Scheibem a Birnbaumem (mówiącym w imieniu Bacha)"] wynika z dążenia dzieł Bacha do doskonałości. Birnbaum czyni w swoich rozważaniach częste alu-

zje do «doskonałości», co znajduje zwieńczenie w postaci liczby mnogiej w jego zwięzłej wzmiance o «wspaniałych doskonałościach czcigodnego kompozytora dworskiego» (*die sonderbaren [niewątpliwe, wyróżniające] Vollkommenheiten des Herrn Hof-Compositeurs*). Indywidualistyczna wierność Bacha zasadom, całkowicie niepodlegająca dyskusji, znajduje swoje uzasadnienie w jego deklaracji doskonałości⁵⁵. I dalej: „doskonałość zakłada wiedzę o «najbardziej ukrytych tajnikach harmonii»”⁵⁶. Wyrażenie „najbardziej ukryte tajniki harmonii” pochodzi z pośmiertnych wspomnień o kompozytorze, opublikowanych przez Carla Philippa Emanuela Bacha i Johanna Friedricha Agricolego⁵⁷. Zasadnicze dla pośmiertnego wizerunku Bacha jest pojęcie harmonii. Goethe w ten sposób pisze do Carla Friedricha Zeltera o wrażeniu, jakie zrobiła na nim muzyka organowa Bacha, kiedy słuchał jej w miejscowości Berka w grudniu 1818 roku: „To właśnie tam [...] po raz pierwszy zyskałem pewne pojęcie o twoim wielkim mistrzu. Powiedziałem sobie, że to jakby wieczna harmonia rozmawiająca wewnątrz siebie samej, jak to czynić mogła w łonie Boga, tuż przed Stworzeniem świata. I podobnie poruszała się w mojej najgłębszej duszy, i wydawało się, że nie mam uszu i nie są mi one potrzebne, ani też żaden inny zmysł, a już najmniej oczy”⁵⁸).

Nie oddalibyśmy jednak sprawiedliwości sytuacji po 1800 roku, gdybyśmy sądzili, że idea muzyki mimetycznej zwyczajnie znikła i została zastąpiona przez coś innego. Przeciwnie, pozostała główną zasadą kosmopolitycznej kultury operowej, a dla wielu, być może dla większości muzyków i słuchaczy nadal była naturalnym i oczywistym sposobem myślenia o celach muzycznych. Nawet muzyki instrumentalnej nadal słuchali oni tak, jak słuchał jej Johann Matthesson, jak gdyby gesty muzyczne niosły ze sobą ukryty tekst

określający jej treść ekspresyjną. Popularność muzyki programowej w drugiej połowie XIX wieku pokazuje, że mimetyczna koncepcja muzyki jako sztuki siłą rzeczy zawierającej ukryty lub jawny element językowy nie utraciła znaczenia nawet w najbardziej zaawansowanych kręgach szkoły nowoniemieckiej. Ale jeśli nawet rewolucja dokonująca się około roku 1800 nie spowodowała zniknięcia tej koncepcji, to dostarczyła jej poważnego przeciwnika, ożywiając ideę muzyki abstrakcyjnej i przenosząc ją z prowincjonalnych chórów kościelnych do samego centrum dyskusji o estetyce.

Tak więc odrodzenie idei muzyki abstrakcyjnej, to znaczy niemimetycznej (lub – jak w 1846 roku miał ją nazwać Wagner – „muzyki absolutnej”), pojawienie się nowej, niemieckiej „metafizyki muzyki instrumentalnej” (żeby posłużyć się ulubionym określeniem jej najwybitniejszego badacza, Carla Dahlhaus) było zasadniczym elementem zmiany paradygmatu około 1800 roku. Najważniejszymi tekstami tego odrodzenia były dwa szkice Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, *Beethovens Instrumentalmusik* (opublikowany w 1813 roku, ale na podstawie dwóch recenzji z 1810 i 1813 roku) oraz *Alte und neue Kirchenmusik* z 1814 roku. Opierając się na wczesnych pismach Jeana Paula (*Hesperus*, 1795), Wilhelma Heinricha Wackenrodera (*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, 1797) oraz Wackenrodera i Ludwiga Tiecka (*Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, 1799), Hoffmann wysunął w tych szkicach przekonujący argument na uzasadnienie reinterpretacji muzyki instrumentalnej, uznawanej przez oświeconą opinię za ubogą, mimetyczną krewną muzyki wokalne (będącą „więcej rozkoszowaniem się niż kulturą” – w słynnym ruskowskim stwierdzeniu Kanta)⁵⁹, i ukazał ją jako medium zdolne dać wyraz istotnej, metafizycznej sferze, niedostępnej

językowi. Ranga i znaczenie abstrakcyjnego kontrapunktu w XV i XVI wieku opierały się na przekonaniu, iż jest on wcieleniem czegoś znacznie ważniejszego niż same dźwięki, a mianowicie poznawalnej rozumowo harmonii wraz z jej znaczeniem kosmicznym i boskim. Pogląd ten stracił na wiarygodności i splendorze wraz z rewolucją naukową. Szkice Hoffmanna wyraźnie pokazują, że odrodzenie i odzyskana vitalność idei muzyki abstrakcyjnej wiązały się ze znalezieniem czegoś podobnego do pojęcia harmonii, czegoś, co nadałoby zwykłym dźwiękom znaczenie metafizyczne czy religijne.

„Kiedy o muzyce mówi się jak o sztuce niezależnej, czyż termin ten nie powinien się odnosić wyłącznie do muzyki instrumentalnej, która gardzi wszelką pomocą, wszelkimi domieszkami innych sztuk (poezji), i daje czysty wyraz swojej osobliwej naturze artystycznej?”⁶⁰ – tymi słowami Hoffmann zaczyna swój szkic *Beethovens Instrumentalmusik*. W muzyce wokalne „poezja sugeruje słowami konkretne nastroje”⁶¹. Istnieją nawet pewni „nieszczęśliwi kompozytorzy muzyki instrumentalnej, którzy usilnie próbowali przedstawić konkretne uczucia czy nawet wydarzenia”⁶². Nie ma to jednak większego związku z „osobliwą naturą muzyki”⁶³. Rolą muzyki nie jest przedstawianie określonych uczuć, wrażeń czy wydarzeń. „Jedyną [jej] tematyką jest nieskończoność”⁶⁴. „Muzyka odkrywa przed człowiekiem nieznaną sferę, świat całkowicie oddzielony od zewnętrznego świata zmysłowego, świat, w którym odrzuca się konkretne uczucia na rzecz niewyraźnej tęsknoty”⁶⁵. Następnie Hoffmann jeszcze bardziej radykalnie odwraca sytuację na niekorzyść tych, którzy chcieliby słuchać muzyki instrumentalnej tak, jakby była ona sztuką mimetyczną, twierdząc, że jest przeciwnie, że nawet w muzyce wokalne możliwości przed-

stawiania, jakie ma poezja, zostają przewyciężone przez zdolność muzyki do wykraczania poza konkretne uczucia, w stronę sfery niedostępnej dla języka: „w śpiewie, gdzie poezja sugeruje słowami konkretne nastroje, magiczna moc muzyki działa jak cudowny eliksir filozofa. [...] Każde uczucie – miłość, nienawiść, złość, rozpacz etc. – przedstawione nam w operze zostaje ubrane przez muzykę w purpurowe blaski romantyzmu, tak że nawet nasze przyziemne odczucia przenoszą nas z codzienności do królestwa nieskończoności”⁶⁶.

„Nieskończoność”, „nieznana sfera, świat całkowicie oddzielony od zewnętrznego świata zmysłowego”: czytelnicy Hoffmanna w epoce postkanowskiej musieli tu rozpoznać Kantowską noumenalną sferę rzeczy samej w sobie, sferę całkowicie niepoznawalną, ale będącą podstawą ośmiennego, dostępnego poznaniu – fenomenalnego świata ludzkiego doświadczenia. Sztuki mimetyczne nie są w stanie wyjść poza sferę fenomenalną i przeniknąć noumenalnej, może to natomiast zrobić abstrakcyjna muzyka instrumentalna. Zatem znaleziony został odpowiedni substytut harmonii kosmicznej, gwarantujący rangę i znaczenie abstrakcyjnej muzyki niemimetycznej.

Sześć lat po Hoffmannie Artur Schopenhauer wprost utożsamiał ową „nieznaną sferę”, którą muzyka jako jedyne medium jest w stanie wyrazić, z Kantowską noumenalną sferą rzeczy samej w sobie, a następnie, co z pewnością u Kanta wywołałoby grymas niezadowolenia, określił ją jako wolę (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819). „Musimy przyznać jej [muzyce] – pisał Schopenhauer – o wiele poważniejsze i głębsze znaczenie, które odnosi się do samej istoty świata i naszej jaźni”⁶⁷. „Muzyka jest mianowicie tak bez pośrednim uprzedmiotowieniem i odbiciem woli

całości, jak sam świat”⁶⁸. Schopenhauer, podobnie jak Hoffmann, był zdania, że nawet muzyka wokalna nie powinna być słuchana jak sztuka mimetyczna. Kiedy muzyka jest połączona ze słowami czy pantomimą, nie naśladuje ich, ale to one raczej „są wobec niej tylko dowolnym przykładem jakiegoś ogólnego pojęcia”⁶⁹. Również w wykładach Hegla na temat sztuk pięknych można znaleźć podobną opinię: „tekst pozostaje w służbie muzyki, a jego znaczenie sprowadza się tylko do tego, że dostarcza świadomości bliższego wyobrażenia o tym, co artysta uczynił tematem swego dzieła”⁷⁰.

Odchodząc od tego filozoficznego ujęcia, można powiedzieć, że – jak pokazuje szkic Hoffmanna *Alte und neue Kirchenmusik* – wymiar metafizyczny i religijny mogą być ze sobą ściśle powiązane. Samemu Hoffmannowi metafizyka wydawała się religią epoki postchrześcijańskiej. „Dźwięk w sposób słyszalny wyraża świadomość najwyższego i najświętszego, mocy duchowej, która wznieca iskrę życia w całej naturze, i w ten sposób muzyka oraz śpiew stają się wyrazem całej obfitości istnienia – peanem na cześć Stwórcy! Na mocy swojego zasadniczego charakteru jest więc muzyka formą kultu religijnego”⁷¹. Dawna muzyka kościelna została udoskonalona przez Palestrinę, którego sztuka była czystą harmonią: „Bez ozdoby i bez impetu melodii akord następuje po akordzie; większość z nich to doskonałe konsonanse, których śmiałość i siła poruszają i unoszą naszego ducha z niewyraźną mocą. Ta miłość, ten konsonans wszystkich rzeczy duchowych w naturze, obiecany chrześcijaninowi, znajduje wyraz w akordach, które zaistniały dopiero wraz z chrześcijaństwem; akordy i harmonia stały się w ten sposób obrazem i wyrazem owego obcowania duchów, owej więzi z wiecznym ideałem, natychmiast nas ogarniającej i panującej nad nami”⁷².

Krótko mówiąc, muzyka Palestriny „rzeczywiście jest muzyką z innego świata”⁷³. Schyłek dawnej muzyki kościelnej rozpoczął się, kiedy „muzyka przeniosła się z kościoła do teatru, a następnie z pustą ostentacją, jaką tam zyskała, przeniosła się z powrotem do kościoła”⁷⁴. W każdym jednak razie „jest niemożliwe, żeby dzisiejszy kompozytor pisał tak jak Palestrina. [...] Wydaje się, że owe czasy, zwłaszcza te, kiedy chrześcijaństwo świeciło jeszcze pełnym blaskiem swojej chwały, odeszły na zawsze”⁷⁵. Jednak nawet w dzisiejszych czasach „oszałamiający spektakl, dawany przez ludzi odrwanych od wszelkiej świętości i prawdy”, nie przeszkadza „bardziej wrażliwej duszy” rozpoznać „istnienia ducha”⁷⁶. „Nasze tajemnicze pragnienie odkrycia działań tego ożywającego, naturalnego ducha i odkrycia w nim naszej istoty, naszego domostwa w innym świecie, pragnienie pobudzające dążenie do wiedzy, stoi również za niedającymi spokoju dźwiękami muzyki, które opisywały z coraz większym bogactwem i doskonałością cuda tego odległego królestwa. Jest całkiem jasne, iż w ostatnich czasach muzyka instrumentalna osiągnęła wyzyny, o których nie marzyli wcześniejsi kompozytorzy”⁷⁷. Zwłaszcza Haydn, Mozart i Beethoven są tymi kompozytorami, „w których duch objawił się z taką chwałą”⁷⁸. Nowa muzyka kościelna mogła rozwinąć się jedynie na bazie „nowej sztuki”, którą stworzyli⁷⁹. Jednak wydaje się, że symfonia Beethovena zajęła miejsce mszy Palestriny w epoce, w której chrześcijaństwo nie świeciło już pełnym blaskiem swojej chwały, i stała się nowym objawieniem „innego świata”, sfery ducha.

Niemieccy poeci i filozofowie romantyczni w tym na różne sposoby określającym absolutie, który objawiać miała muzyka, znaleźli realny substytut harmonii, koncepcję zdolną usankcjonować rangę i znaczenie muzyki abstrakcyjnej,

niemimetycznej, odpowiedź na lekceważące stwierdzenie Kanta („więcej rozkoszowanie się niż kultura”). Dwa czynniki uczyniły tę koncepcję wiarygodną i zapewniły jej imponującą trwałość. (Po pierwsze, idea instrumentalnej muzyki absolutnej, wolnej od tekstu, programu czy funkcji, stanowiła doskonałą odpowiedź muzyki na żądanie niedawno wysunięte przez niemiecką teorię estetyki, aby sztuka była niezależna od wszelkich funkcji społecznych. Szeroko oddziałujący traktat Karla Philippa Moritza *Über die bildende Nachahmung des Schönen* z 1788 roku apelował o sztukę autonomiczną, skoncentrowaną na doskonałym i samowystarczającym dziele, szczególnie zaś *Krytyka władzy sądownia* Kanta (1790) była powszechnie czytana (i, być może, częściowo źle odczytywana) jako obrona estetycznej autonomii sztuki.

Pojawienie się i popularność tej nowej teorii autonomii artystycznej zadziwiająco zbiegły się w czasie ze zmianami w strukturach mecenatu artystycznego oraz wynikającą z tego zmianą społecznej pozycji artysty, jaka nastąpiła w XVIII wieku w niemieckim obszarze językowym. Zastąpienie tradycyjnego mecenatu kościelnego i dworskiego bardziej anonimowymi instytucjami rynkowymi, takimi jak koncert publiczny czy muzyczny dom wydawniczy, uczyniło artystę funkcjonującego na zasadzie wolnego strzelca bardziej niezależnym, a jego sytuację jednocześnie bardziej niepewną niż w wypadku służby kościelnej i dworskiej. Martha Woodmansee na przykład dowodziła w książce *The Author, Art, and the Market*, że idea sztuki autonomicznej została wprowadzona pod koniec XVIII wieku w Niemczech, aby powstrzymać proces komercjalizacji literatury w warunkach gospodarki rynkowej: „zasadniczym celem tej filozofii było oderwanie wartości dzieła od tego, na ile było ono w stanie

zaspokoić upodobania odbiorców, którzy nade wszystko pragnęli rozrywki⁸⁰. Co więcej, teoria głosząca wewnętrzną doskonałość dzieła sztuki nadała temu dziełu cechę boskości: „w swojej genezie teoria autonomii artystycznej jest z pewnością zastępczą teologią”⁸¹.

Bez wątpienia idee mogą mieć i faktycznie mają źródła społeczne oraz ekonomiczne i – co być może ważniejsze – łatwiej uzyskują wpływ w pewnych sytuacjach społecznych i ekonomicznych. Nie powinniśmy jednak ulegać iluzji, że określenie ich socjoekonomicznej genezy oznacza powiedzenie wszystkiego, co warto na ich temat powiedzieć. Pierwotna funkcja jakiejś idei nie decyduje w zasadzie o tym, czy w dłuższej perspektywie będzie ona przekonująca czy nie. Trzymając się ściślej tematu, trzeba dodać, iż z faktu, że teoria sztuki autonomicznej pojawiła się pod koniec XVIII wieku w Niemczech, nie powinniśmy wyciągać wniosku, że wcześniej i gdzie indziej sztuka nie była autonomiczna ani że wtedy w Niemczech stała się prawdziwie autonomiczna. Jak sugerowałem, w owym kontraście między muzyką autonomiczną a funkcjonalną lepiej widzieć kontrast między „typami idealnymi”, a większą część muzyki wykonywanej przez stulecia w Europie postrzegać jako usytuowaną gdzieś pomiędzy tymi dwoma biegunami. Niemniej nie można zaprzeczyć, że nowa teoria estetyczna znacznie wzmocniła autonomię artystyczną, czyniąc ją świadomą samej siebie i zapewniając jej racjonalne uzasadnienie.

Drugim czynnikiem, który warunkował wiarygodność i wpływy idei muzyki absolutnej, było pojawienie się jeszcze przed powstaniem szkiców Hoffmanna sporego repertuaru imponującej pod względem artystycznym muzyki instrumentalnej w postaci dzieł klasyków wiedeńskich. Symfoniczna i kameralna muzyka Mozarta oraz Haydna z lat osiemdzie-

siatych XVIII wieku, międzynarodowe uznanie dla symfonii Haydna, czego najlepszym przykładem były jego londyńskie triumfy z lat dziewięćdziesiątych, a także wrażenie, jakie w następnej dekadzie zrobiły symfonie Beethovena – całkowicie uwiarygodniły ideę muzyki instrumentalnej jako czegoś o większym znaczeniu niż zwykła rozrywka. Dojrzałe wiedeńskie symfonie i kwartety smyczkowe, ukazujące instrumentalne dyskursy o imponujących rozmiarach, dyskursy, których wewnętrzna spójność i znaczenie opierały się na harmonicznym i motywicznym logice relacji tonalnych, domagały się poważnego traktowania jako obiektów estetycznej kontemplacji.

Nowy paradygmat, który pojawił się około roku 1800, wiązał się zatem z owocną interakcją i napięciem między tradycyjną i nieco staroświecką, ale nadal żywotną ideą muzyki mimetycznej oraz opartą na niej włosko-francuską kulturą operową (kulturą w swoich początkach arystokratyczną, oświeconą i o nastawieniu kosmopolitycznym, poszukującą przyjemności i znajdującą ją w pięknie zmysłowym, oswojoną z konwencjami, kulturą bliską naszemu typowi idealnemu muzyki popularnej) a awangardową ideą abstrakcyjnej muzyki absolutnej oraz opartą na niej austriacko-niemiecką kulturą muzyki symfonicznej (kulturą bliską naszemu typowi idealnemu muzyki artystycznej, w swoich początkach średnioklasową, romantyczną i nastawioną nacjonalistycznie, skoncentrowaną na doskonaleniu duchowym i kontemplacji wzniosłej, ponadzmysłowej rzeczywistości ostatecznej, wielbiącą oryginalność). Te dwie kultury zostały znakomicie i swoiście skonfrontowane w 1888 roku w *Przypadku Wagnera* Nietzschego, który poddał je krytyce z perspektywy rozkwitu – jak w *Carmen*, muzyce, której piękno dostarcza przyjemności i inspiruje, oraz schyłku –

jak w *Parsifalu*, muzyce, której wzniosłość jest sygnałem wy-czerpania i je pogłębia. Fakt, że te dwie idee pozostawały ze sobą w interakcji i że ich konflikt przynosił owoce przez cały wiek XIX, najlepiej ukazuje fenomen, który można by nazwać „mimetyzacją” symfonii w muzyce programowej Berlioza i Liszta oraz „absolutyzacją” opery w dramacie muzycznym Wagnera⁸². Mniej więcej do pierwszej wojny światowej idea naśladowania utrzymywała swoją pozycję, natomiast idea abstrakcyjnej harmonii coraz mocniej świeciła swoim awangardowym blaskiem. Otrzymała ona drugie życie, kiedy w 1854 roku Wagner odkrył Schopenhauera i wciągnął jego teorię w służbę dramatu muzycznego. Dzięki pozycji, jaką Wagner zajmował w wysokich kręgach artystycznych, i dzięki oryginalnemu przyswojeniu przez Nietzschego koncepcji muzyki Schopenhauera (za wyjątkiem pesymizmu) w *Narodziinach tragedii* z 1872 roku (książce, która około roku 1900 stała się biblią dla wielu artystów) romantyczna idea muzyki absolutnej pozostawała całkowicie wiarygodna przez pierwszą dekadę XX wieku.

E. ZIMNA WOJNA MIMESIS I ABSTRAKCJI

Obecnie nadal tworzymy muzykę według założeń owego dziewiętnastowiecznego paradygmatu. Paradygmat ten jednak, obejmujący rywalizację pomiędzy dwoma odrębnymi poglądami na cele tworzenia muzyki, z natury niestabilny, nie przetrwał okresu pierwszej wojny światowej całkowicie nienaruszony. Tendencje, tkwiące w nim od początku, przeszły przez brzemienne w skutki okres szybkiego nasilenia i radykalizacji, mniej więcej w latach 1908–1924, i stały się odczuwalne dopiero po drugiej wojnie światowej,

kiedy osiągnięty został „zenit nowoczesności” (żeby posłużyć się tytułem niedawno opublikowanego studium poświęconego jednej z najważniejszych instytucji muzycznych tego czasu)⁸³. Tendencja do faworyzowania muzyki abstrakcyjnej kosztem mimetycznej wzrosła na początku wieku XX w takim stopniu, że już w jego połowie owocna interakcja, jaka zaistniała między tymi dwiema ideami w wieku poprzednim, została głęboko naruszona, a w niektórych przypadkach całkowicie ustała.

Zwłaszcza dwa fakty dobrze charakteryzują sytuację, jaka zaistniała w XX wieku. Po pierwsze, idea muzyki abstrakcyjnej, która w wieku poprzednim określiła się poprzez swoją awangardową opozycję w stosunku do mimetycznego *status quo*, zatriumfowała tak całkowicie w kręgach muzyki artystycznej, że od połowy XX wieku idea naśladowania przestała być traktowana poważnie nawet jako coś, czemu należałoby się sprzeciwić. Po drugie, rozumienie muzyki abstrakcyjnej zmieniło się ponownie, tak że nie była ona już postrzegana jako wcielenie ani harmonii, ani abso-lutu, ale jako muzyka sama w sobie, czysta forma brzmieniowa, nieodsyłająca do żadnego transcendentnego znaczenia. Powinniśmy przyjrzeć się kolejno tym dwóm faktom.

W muzyce mimetycznej, jak już wiemy, język, użyty wprost czy też implikowany, jest postrzegany jako zasadniczy jej element, na równi z harmonią, a nie jako coś do niej dodanego. To język nazywa przedmiot przedstawienia muzycznego. W XX wieku idea ta zyskała tak złą sławę w kręgach muzyki artystycznej, że zrozumienie, jak w ogóle mogła być traktowana poważnie, od kilku dekad wymaga pewnego wysiłku wyobraźni historycznej. Muzyka artystyczna z pogardą odwróciła się plecami do idei naśladowania i pozostawiła ją jako niemal wyłączną domenę muzyki popular-

nej. Ktoś mógłby zauważyć, jedynie z lekką przesadą, że w połowie wieku tylko piosenka popularna i muzyka filmowa bez wstydu czy tłumaczenia się mogły pozostawać otwarcie mimetyczne.

Fakt ten przejawiał się w odrzuceniu takich sposobów słuchania muzyki instrumentalnej, które zakładają istnienie jakiegoś zakodowanego w niej, ukrytego programu, sposobów szeroko rozpowszechnionych jeszcze na początku XX wieku, w związanym z tym zaniku muzyki programowej i w takim odbiorze muzyki wokalne, w którym nie zwraca się większej uwagi na tekst. Program „hermeneutyki muzycznej”, udoskonalony przez Hermanna Kretzschmara na początku wieku (w *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik* oraz *Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik: Satzästhetik*, opublikowanych w „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters” z 1902 i 1905 roku), program zasadniczo skierowany na odczytanie emocjonalnej treści muzyki instrumentalnej, nie przyjął się i zaczął być postrzegany jako próba ostatniej szansy zachowania zdyskredytowanych sposobów słuchania z dziewiętnastowiecznej, a nawet osiemnastowiecznej przeszłości. W symptomatycznym eseju *Stosunek do tekstu*, który ukazał się w 1912 roku w *Der blaue Reiter* Wassilego Kandinskiego i Franza Marca, Arnold Schoenberg wyjaśniał, dlaczego propozycje takie, jakie przedstawił Kretzschmar, są nie do przyjęcia: „Wagner [...], chcąc przeciętnemu człowiekowi pośrednio przekazać to, co jako muzyk oglądał sam, bezpośrednio, postępował słusznie, podkładając programy pod symfonie Beethovena. Niebezpieczny staje się ów proces wówczas, gdy przekształca się w powszechny nawyk. Sens jego przekształca się wtedy w coś wręcz przeciwnego: usiłuje rozeznaczyć w muzyce wydarzenia i uczucia tak, jakby musiały się one w niej znaj-

dować”⁸⁴. Pogląd Schoenberga opiera się na przesłance Schopenhauerowskiej, zgodnie z którą muzyka nie przedstawia niczego, co może być jednocześnie określone przez język, ale raczej kopiuje rzeczywistość, której język nie jest w stanie osiągnąć, a jedynie może być jej pośrednią i niedoskonałą ilustracją (i rzeczywiście, kilka zdań wcześniej czytamy, że „Schopenhauer [...] w doprawdy wyczerpujący sposób mówi o istocie muzyki”⁸⁵). W swoich wykładach nortonowskich na Uniwersytecie Harvarda na temat poetyki muzycznej (1939–1940) Igor Strawiński drwił z radzieckiego „rewolucyjnego i romantycznego kultu [...] Beethovena” jako opartego na „pomysłach Romain Rollanda, który, jak wiadomo, słyszał w *Eroice* «szczęk szabli», hałasy bitewne i lament pokonanych”⁸⁶. Różne formy muzyki programowej, oparte przede wszystkim na poglądzie Schopenhauera, że można słuchać muzyki instrumentalnej, jakby była ilustrowana przez program literacki, poważnie traktowane jeszcze przez Mahlera, Debussy’ego i Straussa, zostały w podobnym duchu odrzucone przez kompozytorów następnej generacji. Jeżeli chodzi o zwracanie uwagi na słowa, charakterystyczne jest świadectwo Schoenberga z 1912 roku: „Przed kilku laty poczułem się głęboko zawstydzony, dokonując odkrycia, że przy paru doskonale mi znanych pieśniach Schuberta nie mam właściwie pojęcia, co dzieje się w wierszach stanowiących ich podłoże. Później jednak, gdy przeczytałem owe wiersze, okazało się, że nic dla zrozumienia tych pieśni nie zyskałem, bo wiersze bynajmniej nie zmusiły mnie do zmiany poglądów na muzyczne wykonanie pieśni. Przeciwnie, okazało się, że nie znając tych wierszy, głębiej może pojąłem ich treść, prawdziwą treść, niż gdybym był przyłgnał do samej tylko powierzchni słów i myśli”⁸⁷. Tendencja do tego, co można nazwać słuchaniem abstrak-

cyjnym, została odnotowana sto lat wcześniej przez Hegla w jego wykładach: „Podobne zjawisko obserwujemy również u słuchającej publiczności, zwłaszcza jeśli idzie o muzykę dramatyczną. [...] Treść jest więc tu podwójna: akcja zewnętrzna i wewnętrzne odczuwanie. [...] Słuchacz jednak rychło uwalnia się od tej treści [akcji] [...] i interesuje się tylko partiami właściwie muzycznymi i melodyjnymi. [...] publiczność [...] może [...] zacząć słuchać z zadowoleniem dopiero wtedy, gdy rozlegają się dźwięki właściwych partii muzycznych i rozkoszować się przy tym tylko ich czysto muzycznym brzmieniem. Tak więc zarówno kompozytor, jak publiczność są tu już o krok tylko od tego, by całkowicie oderwać się od treści słów i zacząć traktować muzykę jako sztukę dla siebie samoistną i jako taką się nią rozkoszować”⁸⁸.

Co bardziej znaczące, Schoenberg wiąże te abstrakcjonistyczne tendencje w muzyce z narodzinami abstrakcji w malarstwie: „Jeśli Karl Kraus mowę nazywa matką myśli, W. Kandinsky i Oskar Kokoschka malują obrazy, których materialna, zewnętrzna przedmiotowość jest chyba jedynie okazją do fantazjowania za pomocą barw i form, a wyrażają się tak, jak dotychczas wyrażał się jedynie muzyk, są to przejawy stopniowo rozszerzającego się zrozumienia prawdziwej istoty sztuki. I z wielką radością czytam książkę Kandinskiego *O duchowych elementach w sztuce*, gdzie ukazana zostaje droga dla malarstwa i obudzona nadzieja, iż ci, którzy pytają o tekst, o materialność, niebawem już nie będą mieli o co pytać”⁸⁹.

Przytoczmy fragment notatki z 1814 roku, znalezionej w dokumentach Schopenhauera: „celem każdej sztuki jest osiągnięcie kondycji muzyki”⁹⁰. Książka Kandinskiego i jego rozwój w tych latach w istocie potwierdziły to rozpoznanie, a Schoenberg szybko zdał sobie z tego sprawę⁹¹. Odrzucenie

mimesis stało się wówczas czymś, co muzyka mogła podzielać z malarstwem.

Nie rozumiemy jeszcze w pełni przyczyn tego odrzucenia. Nie możemy być nawet pewni, że wiemy, jak w tym wypadku odróżnić przyczyny od konsekwencji. Niektóre z tych pierwszych nie są jednak trudne do zgłębienia. Zrozumiałe jest, że niespotykane wcześniej traumy, jakich społeczeństwa europejskie doświadczyły od zbrodniczych polityków między 1914 a 1989 rokiem, mogły skłonić niektórych artystów do poszukiwania schronienia w sferze sztuki hermetycznie zamkniętej przed resztą świata, sferze, w której posługiwali się ezoterycznymi językami, zrozumiałymi jedynie przez wtajemniczonych w misteria sztuki. Jest też sprawą oczywistą, że jakiegokolwiek wyjaśnienie tych przyczyn musi uwzględniać kontynuację oraz intensyfikację procesów socjoeconomicznych, które towarzyszyły narodzinom filozofii autonomii estetycznej pod koniec XVIII wieku. Ponieważ coraz wyraźniej było widać, że w warunkach gospodarki rynkowej muzyka artystyczna nie miała szans wygrać rywalizacji o żadną rozrywkę publiczność z muzyką popularną, musiała uzasadnić ona swoje istnienie przez dążenie do osiągnięcia innych celów, a skoro tworzenie muzyki popularnej było podporządkowane idei naśladowania, tworzący muzykę artystyczną siłą rzeczy chcieli z niej zrezygnować. Nic nie opisuje lepiej tej sytuacji niż snobistyczna pogarda, z jaką Theodor W. Adorno, najbardziej radykalny rzecznik idei muzyki abstrakcyjnej i autonomii estetycznej z połowy XX wieku, wyrażał się o „przemyśle rozrywkowym”, „utowarowionej”, „sfetyzowanej” muzyce popularnej, jaką wytwarza, i „prymitywnych”, popularnych sposobach słuchania, jakim sprzyja. Diagnoza jego *Filozofii nowej muzyki* z 1949 roku jest jasna: „W malarstwie współczesnym od-

wrót od figuralności [...] był spowodowany obawą przed zmechanizowanym towarem artystycznym, zwłaszcza przed fotografią. Podobnie muzyka radykalna była w swych początkach reakcją przeciw komercyjnej deprawacji tradycyjnego języka. Była antytezą wciągnięcia muzyki w orbitę przemysłu kulturalnego⁹².

Ale porzucenie *mimesis* muzycznej było tylko jednym z aspektów nowej, dwudziestowiecznej sytuacji. Drugi aspekt wiązał się z radykalną zmianą w sposobie rozumienia abstrakcji muzycznej. Najważniejszy tekst związany z tą zmianą pojawił się niespodziewanie wcześniej, w 1854 roku, w postaci „wkładu w rewizję estetyki muzyki”, zatytułowanego *O pięknie w muzyce*, antagonisty Wagnera – Eduarda Hanslicka.

Hanslick pomyślał swoją książkę jako polemikę przeciwko wciąż wpływowemu rozumieniu muzyki jako sztuki mimetycznej, a na samym wstępie uczynił założenie, które pozbawiało ideę naśladowania całej wiarygodności, a mianowicie, że muzyka jest sztuką zasadniczo instrumentalną, a w muzyce wokalne tekst jest elementem pozamuzycznym. Argumentacja przeciwko tym, którzy twierdzili, że muzyka przedstawia emocje, z łatwością zwyciężała przy takim założeniu. Jak pamiętamy, analizując w *Retoryce* kwestię emocji (ks. II, r. 1–11), Arystoteles pokazał, że nie są one zwyczajnie irracjonalne, ponieważ każde konkretne uczucie – poza tym, że jest odczuciem lub stanem ducha – ma również składnik racjonalny, którym jest to, co można by dzisiaj nazywać przedmiotem intencjonalnym, jest odczuwane w stosunku do kogoś, a tym samym ma swoje przyczyny, może być uzasadnione lub nie: jeżeli odczuwamy gniew na tych, którzy nas znieważyli, będziemy mieli powody, aby przestać go odczuwać, kiedy uświadomimy sobie, że zniewaga ta jest

wyobrażona lub niezamierzona. Podobnie wnioskował Hanslick, który twierdził, że konkretna emocja – poza tym, że jest wrażeniem, odczuciem – musi również mieć składnik racjonalny, którym jest myśl o przedmiocie intencjonalnym. Schopenhauer uważał, że muzyka bardzo dobrze sprawdza się w przekazywaniu owego elementu uczuciowego, nie może natomiast przedstawiać racjonalnego: „[Muzyka] nie wyraża nigdy zjawiska, lecz wyłącznie najgłębszą istotę, rzecz samą w sobie każdego zjawiska, wolę samą. Dlatego nie wyraża tej lub innej określonej uciechy, tego lub innego zmartwienia, bólu lub przerażenia, lub radości, lub wesołości, lub spokoju ducha, lecz samą uciechę, samo zmartwienie, samo przerażenie, samą radość, samą wesołość, sam spokój ducha, niejako *in abstracto* wyraża to, co w nich istotne bez wszelkich dodatków, a więc także bez motywów po temu⁹³.

Następnie objaśnia: „Muzyka potrafi wprawdzie wyrazić własnymi środkami każde poruszenie woli, każde doznanie, ale dodanie słów dostarcza nam ponadto jeszcze ich przedmioty, motywy, które je powodują⁹⁴. Podobnego zdania był Hanslick, a kiedy język został już z definicji wyłączony przez niego z muzyki, mógł śmiało i przekonująco skonkludować, że muzyka nie przedstawia konkretnych emocji.

We fragmencie książki, który rozbrzmiewa echem muzycznego sporu starożytników z nowożytnikami z końca XVI wieku i który czyta się tak, jakby autor dyskutował z Rousseau czy nawet z Vincenzem Galilei (fragment, który może wydawać się zaskakująco anachroniczny, dopóki nie przypomnimy sobie, że książka Hanslicka ukazała się wkrótce po rozprawach Wagnera, projektujących odrodzenie tragedii antycznej), wyjaśnia on, dlaczego nowoczesna, abs-

trakcyjna koncepcja muzyki przewyższa tę antyczną: „[Nasi estetycy] niezmiennie rozpoczynają [...] od ulubionego preludium «jak to nawet zwierzęta podlegają wrażeniom tonów». [...] Jestże to jednak istotnie wielki zaszczyt w tym towarzystwie być entuzjastą dla muzyki? Po produkcjach ze zwierzętami następują zazwyczaj okazy gabinetowe ludzkie. Są one po części wszystkie w guście Aleksandra Wielkiego, którego Tymoteusz grą na flecie naprzód wprowadził we wściekłość, a następnie ukoił śpiewem. [...] Nie ulega to żadnej wątpliwości, że muzyka u starożytnych ludów wywierała daleko bezpośredniejsze wrażenie niż dzisiaj, gdyż człowiek pierwotnej kultury bliższy był wszystkiego, co elementarne, i skłonniejszy do składania hołdów, niż później, kiedy górę wzięła świadomość bytu i celów”⁹⁵.

Wyłączenie języka z dziedziny muzyki w sposób naturalny doprowadziło do teorii czegoś „specyficznego muzycznego [...] właściwego związkowi tonalnym bez odniesień do zewnętrznych, pozamuzycznych kontekstów”⁹⁶. Piękno muzyczne to piękno „leżące wyłącznie w tonach i ich artystycznym połączeniu”⁹⁷. Hanslick dobitnie stwierdza w słynnym zdaniu, że „treścią muzyki są dźwięki ułożone w pewną formę i wprowadzone w ruch”⁹⁸. „Toteż forma (kształty tonów) przeciwstawiana zazwyczaj uczuciu, uważanemu za treść, forma właśnie jest treścią muzyki, jest samą muzyką”⁹⁹.

Co jednak z obawą Rousseau i Kanta, że tak oczyszczona muzyka jest pusta, jest zwykłą rozrywką? Odpowiedź Hanslicka różni się od tej, której udzielili romantycy. Nie domaga się on od muzyki mocy odsłaniania „absolutu”. Rangę muzyki abstrakcyjnej opiera natomiast na fakcie, że jest ona owocem pracy twórczego umysłu ludzkiego. „Jakże szlachetne jest podążanie myślą za duchem twórczym”¹⁰⁰. To właśnie pozwala mu na konkluzję, że „muzyka jest grą

[*Spiel*], a nie – igraszką [*Spielerei*]”¹⁰¹. W istocie, jak zanotował Dahlhaus¹⁰², Hanslick zadał sobie wiele trudu, aby kolejne wydania jego książki nie zawierały fragmentów mówiących o muzyce absolutnej językiem romantycznej metafizyki, a zwłaszcza fragmentu końcowego, który w pierwszym wydaniu miał następującą treść: „Muzyka oddziałuje na [na słuchacza] nie wyłącznie i nie absolutnie poprzez właściwe sobie piękno, lecz zarazem jako dźwiękowe odzworowanie wielkich ruchów kosmicznych. Dzięki głębokim i tajemnym związkowi z naturą znaczenie dźwięków wyrasta ponad nie i pozwala nam w dziele ludzkiego talentu odczuć nieskończoność”¹⁰³. Nic dziwnego, że Hanslick postanowił usunąć takie zdania, ponieważ tym, co cała jego teoria faktycznie potwierdza, jest przekonanie, iż poza tym, że formy dźwiękowe są twórcami ludzkiego ducha, nie ma w nich żadnego transcendentnego znaczenia. Tym samym Hanslick przyjmuje romantyczną koncepcję muzyki jako sztuki zasadniczo abstrakcyjnej, niemimetycznej, ale bez typowego dla niej uzasadnienia znaczenia i rangi takiej muzyki. Formalizm to romantyzm bez metafizyki¹⁰⁴.

Paradoksalnie rok 1854, w którym ukazała się książka *O pięknie w muzyce*, był zarazem rokiem, w którym Wagner odkrył Schopenhauera. Niewielki traktat Hanslicka był od razu powszechnie czytany i dyskutowany, ale przez pół wieku musiał współzawodniczyć z Schopenhauerowską metafizyką muzyki absolutnej. Dopiero w okresie około pierwszej wojny światowej została ona całkowicie odrzucona (w teorii muzyki; ostatnim znaczącym tekstem z nią związanym była prawdopodobnie książka Ernsta Kurtha o Brucknerze z roku 1926), podczas gdy formalistyczna interpretacja muzyki abstrakcyjnej Hanslicka stała się normą. W 1925 roku jeden z najbardziej wpływowych teoretyków harmonii, Heinrich

Schenker, przyswoił słynne zdanie Hanslicka, stwierdzając, iż „muzyka jest żyjącym ruchem tonów w przestrzeni danej w Naturze: ułożeniem (wykonaniem w linii melodycznej, linearyzacją) danej przez Naturę dźwiękowości”, i nie sugerując przy tym, że ten „żyjący ruch” ucieleśnia noumenalną wolę czy cokolwiek innego¹⁰⁵. (Nie można twierdzić, że Schenker zrezygnował z całej metafizyki, ale to już inna historia). Podobne do Hanslicka stanowisko zajął Strawiński w swoich wykładach harwardzkich, traktując „zjawisko muzyczne jako element spekulacji utworzony za pomocą dźwięku i czasu”¹⁰⁶. Zadał on swoim słuchaczom typowe dla formalizmu pytanie retoryczne: „Czyż nie jest to w gruncie rzeczy domaganie się od niej czegoś niemożliwego, spodziewając się, iż wyrazi ona uczucia, przełoży sytuacje dramatyczne, potrafi naśladować naturę?”¹⁰⁷. I dał na nie typowo formalistyczną odpowiedź, nie pomijając przy tym swojej koncepcji muzyki wokalne: „Odkąd [śpiew] przyjął na siebie misję wyrażania sensu mowy, wyszedł z dziedziny muzycznej i nie ma już z nią nic wspólnego”¹⁰⁸. Dla Strawińskiego, podobnie jak dla Hanslicka, uzasadnieniem wartości muzyki abstrakcyjnej wydaje się to, że „muzyka [...] skłania nas do wzięcia czynnego udziału w pracy umysłu, który porządkuje, ożywia i tworzy”¹⁰⁹.

Co prawda, nieformalistyczna interpretacja muzycznej abstrakcji przetrwała do połowy wieku w kręgu Schoenberga. Sam Schoenberg, zdecydowany rzecznik teorii Schopenhauera, jak wiemy, połączył ją z charakterystycznym, profetycznym mesjanizmem. W szkicu o Gustavie Mahlerze stwierdzał: „jest tylko jedna treść, którą chcą wyrazić wszyscy wielcy ludzie: tęsknota ludzkości za jej przyszłą formą, za nieśmiertelną duszą, za rozplynięciem się we wszechświecie – tęsknota tej duszy za jej Bogiem”¹¹⁰. A jeszcze

w 1950 roku pisał, że „muzyka wyraża profetyczne przesłanie; ukazujące wyższą formę życia, ku której zmierza ludzkość”¹¹¹. W roku 1918 ten rodzaj utopijnej interpretacji muzyki był propagowany, znowu na podstawie założenia jawnie schopenhauerowskiego, przez Ernsta Blocha, który nazwał muzykę „pierwszą osadą na świętej ziemi”¹¹². Przypadek Adorna jest bardziej złożony. Trzeba przyznać, że jego przywiązanie do romantycznej metafizyki muzyki instrumentalnej jest znikome. Jego interpretacja muzyki abstrakcyjnej nie jest jednak również formalistyczna. W przekonaniu, że znaczenie abstrakcyjnej formy muzycznej wykracza poza samą formę, że forma wskazuje na pewną całość większą od niej samej, Adorno bliższy jest Hoffmannowi niż Hanslickowi. W przeciwieństwie jednak do Hoffmanna, Schoenberga i Blocha twierdzi, że nie jest ona umiejscowiona w jakimś innym świecie, ale w społecznej rzeczywistości kompozytora. „Nawet najbardziej nowatorskie zjawiska tej [nowej] muzyki wyrastają z tych samych założeń społecznych i kulturalnych, z których wychodzą słuchacze. Dysonanse, które słuchaczy przerażają, mówią o ich własnym stanie; właśnie i tylko dlatego są dla nich tak nieznośne”¹¹³.

Poglądy Adorna nie są ani mniej, ani bardziej przekonujące od poglądów Hoffmanna czy Schopenhauera. Pół wieku później trudno zrozumieć, jak można było w ogóle uznać je za wiarygodne, ale dla wielu osób jednak takie były: musiały spotkać się z głęboką potrzebą duchową. Jednak pomimo niezaprzeczalnego oddźwięku, który jego interpretacja muzycznej abstrakcji jako oznaki rzeczywistości społecznej znalazła wśród europejskiej awangardy lat pięćdziesiątych, to właśnie interpretacja formalistyczna zajęła w XX wieku dominującą pozycję także wśród kompozytorów amerykańskich. (Dawnym paradygmatom pozostali na-

tomia wierni wykonawcy oraz ich publiczność). Dokonana przez Hanslicka transformacja romantycznej metafizyki muzyki instrumentalnej w formalizm i wzrost jego znaczenia w XX wieku są ilustracją tak samo gruntownej zmiany w interpretacji muzyki abstrakcyjnej jak ta, która zaszła pod koniec wieku XVI. W obydwu wypadkach muzyka abstrakcyjna została pozbawiona fundamentalnego uzasadnienia, wartości metafizycznej. W obydwu trzeba także wyjść poza ewolucję praktyki muzycznej, aby wyjaśnić przyczyny zmiany, jakimi były odpowiednio odkrycia naukowe około roku 1600, które podważyły wiarygodność idei harmonii kosmicznej i muzycznej, oraz zwrot antymetafizyczny, jaki nastąpił w filozofii w połowie XIX wieku i ponownie na początku XX. Muzyka abstrakcyjna, która nie była już ani wcieleniem poznawalnej rozumowo harmonii, ani też nie wyrażała absolutu, musiała odtąd polegać na sobie samej, nie będąc niczym innym, jak tylko czystą formą dźwiękową, pozbawioną znaczenia transcendentnego.

W 1854 roku muzyka mogła już sobie pozwolić na zwrot antymetafizyczny: istniało tak wiele wspaniałej muzyki instrumentalnej, że praktyka ta nie potrzebowała już odniesień do filozofii czy religii, żeby uzasadnić swoją rację bytu. Z dwóch faktów, które ukształtowały praktykę muzyki artystycznej w XX wieku: pozostawienia *mimesis* jako niemal wyłącznej domeny muzyki popularnej oraz zastąpienia metafizycznej interpretacji abstrakcji interpretacją formalistyczną, ten pierwszy odzwierciedlił i wzmocnił to, co – jak wydaje się z perspektywy naszego własnego *fin de siècle'u* – pozostawiło na tej praktyce najbardziej znaczący ślad. Obydwa jednak utorowały drogę idei mówiącej o tym, że odrzucenie tonalności przez muzykę artystyczną było konieczne i nieuniknione, idei, która w latach pięćdziesiątych

zamieniła się w dogmat o takim zasięgu, że nawet Strawiński czuł potrzebę nawrócenia się na serializm. Twierdzenie, że to antymimetyzm i formalizm umożliwiły niemal powszechne przyjęcie atonalności przez twórców muzyki artystycznej, na pierwszy rzut oka może się wydawać zagadkowe i paradoksalne: atonalność służyła pierwotnie hiperekspresjonistycznym dążeniom do uchwycenia funkcjonowania poważnie zmałowanego umysłu, wrzuconego w świat zdeintegrowany (nie bez powodu *Wozzeck* Berga z lat 1917–1922 jest najważniejszym arcydziełem tego pierwotnego okresu). W rzeczywistości jednak atonalność, zwłaszcza w swojej drugiej fazie, chłodnej i obiektywnej, formalistycznej, dodekafonicznej, była doskonałym narzędziem dla tych, którzy chcieli trzymać ideę przedstawiania na dystans. Przypomnijmy, że tym, co w rzeczywistych dźwiękach, z których stworzona jest muzyka, pozwala nam słyszeć wyobrażone linie ukierunkowanego ruchu, jest tonalność (wraz z metrum) i że tym samym trzeba z niej zrezygnować, jeżeli nie chce się, żeby na fundamencie rzeczywistego dzieła wyrósł jakiś świat wyobrażony. Dzieło tonalne może być abstrakcyjne, ale nie przestaje jednocześnie być przedstawiające (tym, co przedstawia, jest abstrakcyjny przedmiot). Nie wystarcza to tym, którzy chcą podążać za antymimetycznymi, formalistycznymi impulsami aż do ich radykalnego końca. Jeżeli celem jest rezygnacja z wszelkiego przedstawiania (nawet przedstawiania przedmiotów abstrakcyjnych), dzieło, w którym to, co słyszysz, jest wszystkim, co masz (ponieważ nie ma tam nic więcej), to szansę powodzenia daje jedynie odrzucenie tonalności.

Rozdzielenie mimetycznej muzyki popularnej i abstrakcyjnej muzyki artystycznej osiągnęło najbardziej radykalną formę we wczesnych latach pięćdziesiątych w Darmstadcie

i zbiegło się w czasie, jak zauważył Richard Taruskin, z najbardziej radykalną fazą zimnej wojny¹¹⁴. Inge Kovács pokazała szczegółowo, jak duży wpływ na politykę programową Międzynarodowych Wakacyjnych Kursów Nowej Muzyki w Darmstadzie wywarła zimnowojenna konfrontacja między Wschodem a Zachodem¹¹⁵. Zdaniem Kovács, pragnienie zapewnienia awangardzie przestrzeni wolnej od wszelkich presji społecznych było reakcją przeciwko stalinowskiej polityce kulturalnej z lat 1948–1949¹¹⁶. W przemówieniu ze stycznia 1948 roku Andriej Żdanow wzywał do tworzenia muzyki „realistycznej”, przeznaczonej dla mas, i potępiał indywidualistyczny „formalizm”. Formalizm w muzyce został również potępiony w uchwale Komitetu Centralnego z 10 lutego tegoż roku. (Według Żdanowa i jego towarzyszy z biura politycznego „formalizm” powstał przede wszystkim z impulsu antymimetycznego, ponieważ faworyzuje „formę” kosztem „treści”). „Na tle tych historycznych wydarzeń – podsumowuje Kovács – uderzające jest, że awangarda zachodnioeuropejska coraz mocniej propagowała i reprezentowała dokładnie to, co było przedmiotem stalinowskich represji. Jej rozwój około roku 1950 trzeba tym samym rozumieć w kontekście zimnej wojny, co nie powinno wykluczyć innych prób jego wyjaśnienia, zwłaszcza wobec dopiero co przeżytej dyktatury narodowego socjalizmu i drugiej wojny światowej. I odwrotnie, można zauważyć, że to, czego Sowieci żądali od muzyki, nie grało żadnej roli we wczesnych latach pięćdziesiątych w Darmstadzie. [...] Koncentrowano się na wewnętrznych problemach muzyki”¹¹⁷.

Swoją zawiłą obronę autonomii artystycznej i muzycznej abstrakcji również Adorno przeprowadził na tle nie tylko wtargnięcia w kulturę „przemysłu rozrywkowego”, ale

także oficjalnego stanowiska Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego. Fakty te nie ograniczały się wyłącznie do Europy Zachodniej czy muzyki. Warto przypomnieć, że amerykański estetyzm „sztuki dla sztuki” końca lat czterdziestych i pięćdziesiątych miał swoje korzenie w antystalinizmie lewicy nowojorskiej późnych lat trzydziestych. Clement Greenberg i Harold Rosenberg, prawdopodobnie najbardziej wpływowi krytycy promujący po wojnie nowe malarstwo amerykańskie, opowiedzieli się dokładnie za tym rodzajem sztuki nowoczesnej, który był przedmiotem ataku stalinistów. Jeżeli chodzi o powojenną sytuację sztuk wizualnych w Europie, o której pisze Jean Clair, to uderzające jest jej podobieństwo do opisanych tutaj faktów z dziedziny muzyki. W scenariuszu Claira rolę Darmstadtu gra Kassel i odbywające się tam „Documenta”, zainicjowane w 1956 roku z wyraźną intencją „pokazania Zachodowi w mieście położonym blisko kurtyny, która podzieliła Europę na dwie części, że Niemcy nigdy nie przestały być krajem nowoczesności”¹¹⁸. Nowa ortodoksja końca lat pięćdziesiątych awansowała sztukę awangardową do roli uniwersalnego języka: *Abstrakte Kunst eine Weltsprache*, jak to ujęto w tytule ważnej niemieckiej książki z 1958 roku. „Werner Haftmann, jeden z pierwszych dyrektorów «Documenta», [...] proklamował [tę ortodoksję] w katalogach i na afiszach: «Sztuka abstrakcyjna jest idiomem wolnego świata». [...] Ponieważ sens zawiódł, ponieważ został wypaczony [przez reżimy totalitarne], właściwe było proponowanie sztuki oczyszczonej z wszelkiego sensu, sztuki pozbawionej kształtu, pozbawionej pamięci i przeszłości. [...] Niemcy, z krajobrazem i życiem codziennym naznaczonymi stałą obecnością wojenska, które stały się przyczółkiem kultury amerykańskiej w Europie, a w szczególności Berlin: Tiergarten i Gropius

Bau, kilkaset metrów od muru, były dwoma miejscami, w których odbywały się wielkie festiwale nowoczesności”¹¹⁹.

Zrozumiałe było pragnienie trzymania się z dala od banałów sztuki socrealistycznej czy komercyjnej, ale dopóki pozostawało ono całkowicie negatywne i reakcyjne, dopóty samo w sobie nie mogło dostarczyć zadowalającego programu wartościowej twórczości artystycznej. Stało się to oczywiste po śmierci Stalina, kiedy w niektórych krajach komunistycznych, zwłaszcza w Polsce, partie rządzące uświadomiły sobie, że wykreowany przez Darmstadt styl awangardy muzycznej był nieszkodliwy politycznie. Jak tylko zezwolono na serializm, został on odrzucony przez najbardziej znaczących kompozytorów, którzy wyszli poza awangardyzm (emblematiczna pod tym względem pozostaje *Pasja* Pendereckiego). W tym samym czasie na Zachodzie awangarda przyjęła komfortową rolę oficjalnie dotowanego establishmentu artystycznego (podwójnie komfortową, ponieważ łączyła oficjalne wsparcie z pochlebnym wizerunkiem własnym antyburżuazyjnych wywrotowców), rolę tego, co w XIX wieku zwykło się określać mianem sztuki akademickiej¹²⁰. Przyszłe badania pokażą, czy i w jakim stopniu patronat państwa nad awangardą w powojennej Europie był wynikiem jawnej i w pełni świadomej polityki związanej z kreowaniem wizerunku zachodnich wolności i przeciwstawieniem jej reżimowi, któremu Sowietci poddawali sztukę. Jest już jednak jasne, że schyłek i ostateczne wyczerpanie się awangardy ściśle zbiegły się w czasie z końcową fazą zimnej wojny, to znaczy z erozją i zanikiem najważniejszego argumentu przemawiającego za jej społecznym i politycznym znaczeniem. (W Stanach Zjednoczonych, gdzie bezpośrednio dotacje państwowe są akceptowane w znacznie mniejszym stopniu niż w Europie, awangarda muzyczna

stała się całkowicie akademicka dosłownie i w przenośni, wcześniej zajmując posady na uniwersytetach, gdzie osiągnęła obecnie wiek emerytalny). „Odpowiedź na pytanie, co rzeczywiście spowodowało upadek muru berlińskiego – pisze Roger Scruton – z pewnością powinna zawierać w sobie pewne odniesienia do amerykańskiej kultury popularnej, która tak ujęła serca młodych, że ich nieodparte pragnienie dołączenia do tego zaczarowanego świata nie zniosłoby już ani chwili oczekiwania”¹²¹. Wątpliwe jest, żeby odpowiedź ta musiała uwzględnić także odniesienie do twórczości artystycznej Darmstadtu, i nie ma w tym nic złego: pomimo biblijnego precedensu nie powinniśmy oczekiwać, że muzyka będzie obalać mury (a tak czy owak, dobywająca się ze wzmacniaczy muzyka popularna sprawdzi się w tym lepiej niż artystyczna). Należy jednak oddać sprawiedliwość darmstadtzkiej polityce kulturalnej, stojącej w obronie autonomii artystycznej.

Argumentacja Adorna z *Filozofii nowej muzyki* z roku 1949 pod pewnym względem była powtórzeniem gruntownego rozpoznania sytuacji muzyki nowoczesnej, jakiego w latach dwudziestych XIX wieku dokonał w swoich *Wykładach o estetyce* Hegel. (Faktycznie, Adornowska interpretacja abstrakcji muzycznej jako zmierzającej w kierunku społecznie rozumianej całości nosiła wszelkie znamiona desperackiej próby usankcjonowania muzyki absolutnej, którą kochał, i przynajmniej częściowo pozostając pod urokiem Hegla, czuł, że jest ona zagrożona brakiem znaczenia). Hegel, niesprzyjający romantyzmowi ani niezachwycony romantyczną metafizyką muzyki instrumentalnej, ale świadomy znaczenia jej niedawnej emancypacji, rozpoznał sprzeczność, która kierowała ewolucją muzyki współczesnej. Przyznawał, że wyzwolenie muzyki od języka było za-

sadniczym warunkiem jej bezprecedensowego rozwoju jako jednej ze sztuk. Jednocześnie nie wierzył jednak, jak Hoffmann i Schopenhauer, że ta wolność od pojęciowo określonej treści umożliwiła muzyce wyrażanie świata poza światem. Przeciwnie, ostrzegał, że ta sama wolność, która pozwoliła muzyce rozwinąć się jako sztuce, zagraża jej jednocześnie tym, co nazywał „utrąą metafizycznego znaczenia”. A ponieważ dla Hegla najwyższym celem sztuki było zapewne nie zmysłowego wcielenia boskości, religijnej esencji epoki, wyzwolenie muzyki instrumentalnej oznaczało dla niego upadek muzyki jako Sztuki i ponowne zaistnienie jej w postaci zwykłej sztuki. W tej samej chwili, w której muzyka rozwija swoje środki wyrazu artystycznego, dochodząc do najwyższego stopnia wyrafinowania, staje się zagrożona utratą znaczenia, brakiem znaczenia.

„Zwłaszcza w nowszych czasach muzyka, odrywając się od jasnej dla siebie treści, zamknęła się w swym własnym elemencie, ale też dlatego 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 tylko znawców, ale posiada mniejsze znaczenie dla ogólnoludzkiej potrzeby sztuki”¹²². I dalej: „spośród wszystkich gałęzi sztuki muzyka posiada najwięcej możliwości ku temu, by wyzwolić się nie tylko od wszelkiego rzeczywistego tekstu, ale także od wyrażania jakiegokolwiek określonej treści, oraz ku temu, by zadowolić się pewnym zamkniętym w sobie następstwem połączeń, zmian, przeciwieństw i zapośredniczeń, należących do czysto muzycznej dziedziny tonów. Ale muzyka jest wówczas pusta i pozbawiona znaczenia i ściśle biorąc, z uwagi na brak jednego z głównych momentów wszelkiej sztuki, tj. duchowej

wej treści i wyrazu, nie powinna być jeszcze uważana za sztukę. 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 wyrażone za pośrednictwem słów, czy też musi się ją w sposób mniej określony wyczuć z tonów, z ich harmonijnego układu i melodyjnego brzmienia”¹²³. Lekcja, jaka wynikła dla współczesnych kompozytorów z rozpoznania Hegla, była następująca: „Głębi należy raczej dopatrywać się w tym, że kompozytor poświęca także w dziedzinie muzyki instrumentalnej równie troskliwą uwagę obu stronom, tj. zarówno wyrazowi jakiegóś (oczywiście nie bardzo określonej) treści, jak i muzycznej strukturze dzieła”¹²⁴.

W połowie XX wieku Adorno stwierdził, że diagnozy Hegla całkowicie potwierdziła sytuacja współczesnej muzyki artystycznej, ale odszedł od wizji dziewiętnastowiecznego filozofa, wskazując siły rynku jako genę wzrostu autonomii artystycznej. W *Filozofii nowej muzyki* pisał: „W wyniku swej wewnętrznej logiki zjawisko muzyczne, które niegdyś było znakiem, coraz bardziej petryfikuje się w byt nieprzejrzyisty dla samego siebie. [...] ścisłość faktury, jedyna broń muzyki przeciw wszechobecności establishmentu, tak bardzo zasklepiła ją w sobie samej, że nie dociera już do niej zewnętrzna rzeczywistość, niegdyś dostarczając jej treści, dzięki której muzyka absolutna stawiała się naprawdę absolutna. [...] Nowatorskiej muzyce pozostaje tylko trwanie w zasklepieniu, bez ustępstw na rzecz kuszącego pseudo-humanizmu, który właśnie ta muzyka z powodzeniem demaskuje jako zakapturzony antyhumanizm. Racja bytu nowatorskiej muzyki tkwi nie tyle w jej pozytywnej treści, ile

w tym, że [...] zadaje ona kłam treści ustroju społecznego, który odrzuca. W obecnych warunkach nowatorska muzyka skazana jest na stanowczą negację¹²⁵. Nawet jednak ta negacja okazuje się pustym, chociaż heroicznym gestem: „Osiągnięcie duchowej wolności jest równoznaczne z wyjałowieniem ducha. [...] Muzyka ta [nonkonformistyczna] zachowuje wprawdzie swą społeczną prawdziwość na mocy antytezy wobec społeczeństwa, przez izolację; ale ta izolacja właśnie ją wyjaławia”¹²⁶. W rezultacie „nowa muzyka jest już z góry nastawiona na to, że nie będzie słuchana [...]”. Nowa muzyka jest najprawdziwszym SOS¹²⁷.

Adorno zgadza się zatem z poglądem Hegla, że nowoczesna, abstrakcyjna muzyka artystyczna rozwija się w sytuacji stale rosnącego zagrożenia brakiem znaczenia, ale nie przyjmuje jego sugestii, żeby z taką samą uwagą jak abstrakcyjną strukturę tonalną traktować jej treść duchową, ponieważ pociąga to za sobą kompromis z – jego zdaniem – całkowicie niereformowalnym społeczeństwem współczesnym i jego komercyjną kulturą. Nie trzeba jednak przyjmować tego bezkompromisowego (i – moim zdaniem – całkowicie niemądrego) stanowiska, aby stwierdzić, że zarówno Hegel, jak i Adorno w każdym razie zwrócili uwagę na ten aspekt sytuacji muzyki nowoczesnej, który ma podstawowe znaczenie i który można ignorować, ale nie można udawać, że go w ogóle nie ma. Radykalne rozdzielenie abstrakcyjnej muzyki artystycznej i mimetycznej muzyki popularnej w XX wieku istotnie spowodowało groźbę utraty znaczenia przez tę pierwszą oraz groźbę trywializacji tej drugiej.

Czy owo zagrożenie brakiem znaczenia może być skutecznie przezwyciężone? Dychotomia celów tworzenia muzyki abstrakcyjnej i mimetycznej, z której perspektywy zaproponowałem spojrzenie na historię nowoczesnej euro-

pejskiej muzyki artystycznej, zakłada dwie odrębne strategie obrony muzyki przed utratą znaczenia. Po pierwsze, można by liczyć na pojawienie się jeszcze innej koncepcji, szukającej potwierdzenia rangi muzyki abstrakcyjnej w pewnego rodzaju rzeczywistości ostatecznej, koncepcji, która zastąpiłaby zdyskredytowane poglądy o poznawalnej rozumowo harmonii czy świecie noumenalnym, znajdującym się ponad światem pozorów. Chociaż zajmowanie się prorocztwami nie jest zadaniem historyka, muszę wyznaczyć, iż perspektywa sukcesu tego rodzaju strategii wydaje mi się jak najbardziej odległa w naszej zdecydowanej postmetafizycznej epoce, a w każdym razie niepożądana, właśnie z powodu nadziei, że wiek ten pozostanie postmetafizyczny. Druga strategia, która ma znacznie większe szanse, objęłaby pewną formę zbliżenia i wzajemnego dostosowania idei abstrakcyjnych i mimetycznych, ponowne wzbogacenie abstrakcji przez *mimesis*. W wypadku muzyki instrumentalnej takie wzbogacenie siłą rzeczy oznaczałoby ponowne umieszczenie muzyki w kontekście możliwym do ujęcia językowego: figuratywnego tytułu, programu, „archetypowej fabuły” (żeby użyć terminu Anthony’ego Newcomba¹²⁸), odniesienia poprzez cytaty czy aluzję do innej muzyki, odwołania do stylu, który spełniał kiedyś pewną funkcję (powiedzmy, tańca), antropomorficznego gestu, sugerującego mówiące, śpiewające, poruszające się lub tańczące ciało, czegokolwiek tego rodzaju.

(Warto przy okazji zauważyć, że gest mimetyczny może odgrywać podobną rolę w malarstwie abstrakcyjnym. Ernst H. Gombrich pisze: „Wydaje mi się nieprzypadkowe to, że tym z dwudziestowiecznych nowatorów, który zrozumiał rolę przedstawienia w kompozycji prawie abstrakcyjnych konfiguracji, był Paul Klee, będący również muzykiem. Chociaż wzór był pierwszy w jego budowaniu z ele-

mentów, przypisywał mu on tytuł, kierunek, potencjalną wagę lub skalę, sięgając po jakiś element ze świata widzialnego. [...] [Tak więc] kształty wpadają na swoje miejsce, nasza interpretacja jest prowadzona, możemy czuć pchnięcie kierunku wraz z jego wpływem emocjonalnym"¹²⁹. Co najmniej równie dobrze rozumiał to Henri Matisse. Jego malarstwo z lat 1907–1917, jeden z prawdziwie klasycznych zbiorów sztuki XX wieku, charakteryzowało się daleko idącym wyzwoleniem kreski, a zwłaszcza koloru, z funkcji przedstawiania. Jego obrazy nie są jednak nigdy całkowicie abstrakcyjne. Przeciwnie, zawierają w sobie przedstawiające drogowskazy, w pewnym sensie podobne do gestów mimetycznych czy tytułów w muzyce instrumentalnej, znaki, które służą jako wskazówki kierujące interpretacją tego, co zasadniczo jest abstrakcyjną grą kresek i kolorów. *Lekcja gry na fortepianie* [1916, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Nowy Jork] to tytuł jednego z najpiękniejszych jego obrazów, ale wszystkie one są wspaniałą lekcją muzyki, lekcją zarówno dla malarzy, jak i kompozytorów, lekcją tego, jak zachować równowagę między abstrakcją i *mimesis*).

Na ostatnie kilka dekad historii muzyki można w istocie patrzeć jak na symptomatyczne dla tej właśnie tendencji stopniowe zanikanie muzycznej zimnej wojny między abstrakcją i *mimesis*, zanikanie, dla którego włączenie Mahlera do kanonu w latach sześćdziesiątych można uznać za emblematyczne. W komponowaniu tendencja ta była wyraźna już na początku lat sześćdziesiątych i przejawiała się w takich zróżnicowanych zjawiskach jak powrót symboliki literackiej jako nieodłącznej części kompozycji w dziełach Györgya Ligetiego i Krzysztofa Pendereckiego, określanie form instrumentalnych za pomocą pojęć dramatycznych przez Elliotta Cartera i Witolda Lutosławskiego, ponowne

zaangażowanie techniką cytatu i kolażu u Luciana Beria, a przede wszystkim powszechny, międzynarodowy powrót do tonalności jako realnej możliwości komponowania oraz wzrastająca świadomość ewidentnej artystycznej (w przeciwieństwie do komercyjnej) banalności technologii. (Warto odnotować szczególnie ciekawy przypadek złożonego malarstwa abstrakcji i *mimesis* w nowszym malarstwie, jaki prezentują dzieła Anselma Kiefera). Tę samą tendencję można było dostrzec w muzykologii niemieckiej lat siedemdziesiątych i amerykańskiej lat osiemdziesiątych, przejawiającą się w coraz powszechniejszych próbach przekroczenia ściśle formalistycznych sposobów interpretacji tekstów muzycznych, w ponownym odkryciu hermeneutyki muzycznej, a zwłaszcza w rekontekstualizacji interpretowanych praktyk muzycznych i zniesieniu wszelkich ograniczeń związanych z dopuszczalnością kontekstów.

Tendencje te ożywiły nadzieje, że kanon muzyki artystycznej nie zamknął się wraz z pokoleniem lat osiemdziesiątych XIX wieku. Perspektywy nowej muzyki wydają się dzisiaj lepsze niż w jakimkolwiek momencie ostatnich pięćdziesięciu lat, ponieważ ponownie dała o sobie znać potrzeba sztuki niosącej duchowe znaczenie, a warunki zimnej wojny z połowy wieku XX stały się już bladym wspomnieniem. Z jednej strony polityczne uzasadnienie awangardy jako związanej z kreowaniem wizerunku zachodnich wolności nikogo już nie interesuje, a od twórczego artysty oczekuje się czegoś więcej niż zwykłej demonstracji niezależności. Bycie jedynie przeciwko (przeciwko Stalinowi, komercji czy tradycji) już nie wystarcza. Z drugiej strony – w porównaniu z sytuacją panującą w epoce partii totalitarnych – zmniejszył się lęk, że *mimesis* mogłaby ulec politycznej manipulacji. Jednocześnie wraz z upływem czasu coraz mniej

wiarygodne stają się przekonania niegdyś rozpowszechnione w bardziej światłych kręgach muzycznych, że atonalność i serializm są wynikiem nieuchronnego „procesu historycznego”, a nie jednym z możliwych rezultatów rozwoju stylistycznego, i że większość miłośników muzyki klasycznej, w przeciwieństwie do profesjonalistów, potrzebuje jedynie więcej czasu i osłuchania, aby włączyć do kanonu twórczość akademickiej awangardy. Pierwsze zanikło razem z wiarą w jakąkolwiek konieczność historyczną, a drugie po prostu wtedy, kiedy uświadomiono sobie, że cały ten czas i osłuchanie nic nie zmieniły w sytuacji muzyki awangardowej. Coraz bardziej prawdopodobne stają się natomiast to, że najlepsze z obecnych kompozycji będą przyciągać nie tylko profesjonalistów oraz że kanon ponownie się poszerzy, ponieważ najbardziej ambitni i utalentowani kompozytorzy nie będą już widzieli potrzeby dalszego samookaleczania się przez odrzucenie *mimesis* i tonalności, nie będą już czuli, że albo muszą mówić sztucznym esperanto, albo w ogóle nie będą słyszani. Kiedy wolno im będzie ponownie mówić językiem naturalnym, będą w stanie odnowić dialog z dawnymi mistrzami tego języka i tym samym odnowić tę tradycję.

Nadal istnieje zatem nadzieja dla muzyki europejskiej, tak jak dla Europy w ogóle, w chwili, w której wychodzi ona z krótkiego, ale niezwykle destrukcyjnego wieku XX (1914–1989). Zanim jednak popadniemy w bezkrytyczny optymizm, powinniśmy pamiętać, że jak zwykle trudno będzie osiągnąć i utrzymać chwiejną równowagę między muzyką popularną a artystyczną. Jeżeli odrodzenie *mimesis* nie zostanie połączone z dążeniem do przekonującego porządku abstrakcyjnego, jeżeli głębia ekspresji nie spotka się ze złożonością strukturalną, istnieje mała szansa, że muzyka przyszłości, niezależnie od jej siły ekspresji, będzie w stanie unik-

nąć podejrzenia o pustkę i kontynuować tradycję, której wzorce doskonałości zostały określone przez znakomitych twórców od Dufaya do Strawińskiego. Dowodziłem, że naturalnym, zwykłym sposobem istnienia muzyki jest dla niej forma popularna w przeciwieństwie do formy artystycznej, która zawsze jest narażona na pewne wątpliwości i wymaga uzasadnienia. Nie chodzi tu zatem o przyszłość muzyki popularnej, ale muzyki artystycznej. A kwestia ta pozostaje otwarta, ponieważ idea porządku abstrakcyjnego jest obecnie pozbawiona znaczącego uzasadnienia metafizycznego, które miała w najwspanialszych okresach rozwoju muzyki artystycznej, i jest mało prawdopodobne, że otrzyma je w przyszłości. Możemy jedynie żywić nadzieję, że skromne uzasadnienie Hanslicka (mówiące o przyjemności płynącej ze śledzenia poczynąń twórczego umysłu) będzie tu wystarczające. (Powszechny wpływ technologii na obecny stan rzeczy nie dostarcza żadnej wskazówki na temat tego, co przyniesie przyszłość, ponieważ jest dwuznaczny: z jednej strony film i telewizja sprzyjają popularnemu sposobowi słuchania, nieciągłemu i nieuwważnemu; z drugiej jednak strony nagranie, które daje nam Wagnerowską „niewidzialną orkiestrę”, może być narzędziem umożliwiającym najbardziej skupione i uważne słuchanie artystyczne, jakie możemy sobie wyobrazić).

Jak się okazuje, nawet Adorno przez cały czas nosił się z myślą o „ocaleniu” muzyki programowej. W niedawno opublikowanej pośmiertnie książce o Beethovenie można znaleźć takie oto zapadające w pamięć słowa: „Kwestia, czy muzyka może przedstawiać coś konkretnego, czy jest jedynie grą form wprawionych w ruch przez dźwięki, nie ma w istocie związku z tematem. Fenomen ten może być porównany raczej do snów, których formie muzyka w tak wielu aspektach jest bliska, o czym doskonale wiedział roman-

tyzm. Kiedy słucha się początkowego fragmentu rozwinięcia pierwszej części *Symfonii C-dur* Schuberta, przez krótką chwilę można odnieść wrażenie, że jest się na chłopskim weselu; opowieść wydaje się nawet rozwijać, ale w jednej chwili zanika, zatopiona w pędzie muzyki, która kiedy już się napełni tym obrazem, przebiega dalej według całkowicie odmiennego schematu. Obrazy świata materialnego pojawiają się w muzyce jedynie bezładnie, dziwacznie, rozblyskując przed nami, aby za chwilę zniknąć; są jednak dla niej z a s a d n i c z e, właśnie w swojej zanikającej, wyczerpującej się formie. Program jest i był budzącą pamięcią muzyki. – Jesteśmy w muzyce na tej samej zasadzie co w snach. Jesteśmy na chłopskim weselu, a za chwilę zostajemy z niego wyrwani przez strumień muzyki Bóg wie gdzie (być może tak samo jest ze śmiercią, być może oznacza to pokrewieństwo muzyki ze śmiercią). – Wierzę, że te ulotne obrazy są o b i e k t y w n y m i, a nie jedynie subiektywnymi skojarzeniami. [...] W myśl takiej teorii można podjąć próbę ocalenia idei muzyki programowej”¹³⁰.

Czy można domagać się wyraźniejszego dowodu na to, że nawet w połowie wieku marzenie o *mimesis* muzycznej nie zostało całkowicie zniweczone? Wizja Adorna stanowi jedną z możliwości powrotu do tej złożonej gry abstrakcji i *mimesis*, zapładniającej muzykę w tym, co według niego było jej najbardziej twórczym momentem.

F. ZNACZENIE ABSTRAKCJI

Stopniowe uniezależnienie od tradycyjnych funkcji społecznych, osiągnięcie, które rozłożyło się na kilka wieków i które uświadomiła sobie niemiecka teoria estetyki

pod koniec XVIII wieku, jest powszechnie uznawane za najważniejszy aspekt procesu modernizacji sztuki. Jest to, w istocie rzeczy, uderzające, że nie tylko literatura, malarstwo i muzyka, ale nawet tak mało prawdopodobna kandydatka do autonomizacji, jak architektura, w końcu przeszły przez ten proces. Jeżeli chodzi o architekturę, z oczywistych przyczyn najbardziej opornego członka klubu sztuk autonomicznych, Witold Rybczyński tak oto komentuje listę „najważniejszych budynków ostatnich stu lat”, których wyboru dokonali czytelnicy „Architectural Record” w 1991 roku: „Najbardziej uderzający w związku z tą listą [...] był fakt, że większość budynków, które architekci uznali za ważne, nie była znana ogółowi społeczeństwa albo jeżeli była znana, to jako godne uwagi dzieła sztuki, a nie jako ważne miejsca. [...] W przeszłości nie można było sobie wyobrazić [...], żeby budowla pozbawiona jakiegokolwiek znaczenia społecznego, publicznego czy kulturowego mogła zostać uznana za istotne osiągnięcie architektoniczne. Wzorce ważnej architektury – katedry, sądy, siedziby rządu – były zarazem ważnymi miejscami publicznymi. [...] Dopiero w epoce nowoczesnej aspekt estetyczny budynku oddzielono od jego faktycznej funkcji”¹³¹.

Nie zamierzam zaprzeczać, że autonomia jest istotną cechą modernizacji. Obraz, który wylania się z tej książki, pokazuje jednak, że autonomizacja, proces odrywania się sztuki od kontekstu jej tradycyjnych funkcji społecznych, powinien być postrzegany jako jeden z aspektów ogólniejszej tendencji, zwrotu w kierunku abstrakcji. To właśnie ten ogólny zwrot abstrakcyjny, którego autonomizacja jest jedynie aspektem, znamionuje nowoczesność sztuki. Najlepszą jego egzemplifikację stanowi los nowoczesnej muzyki, ponieważ muzyka jako medium, dla którego abstrakcja jest

bardziej naturalna niż dla literatury czy sztuk wizualnych i dla którego oderwanie się od funkcji społecznych jest nieporównywalnie łatwiejsze niż dla architektury, znacznie wcześniej niż inne sztuki dokonała tego decydującego zwrotu. Podobny przełom w dwudziestowiecznym malarstwie pokazuje jednak, że chodzi tu o coś więcej niż po prostu o naturalny rozwój tendencji tkwiących w muzyce. Pojawienie się abstrakcji jest stosunkowo późnym faktem w historii obu tych dziedzin, przejście czysto instrumentalnych gatunków muzycznych z peryferii do centrum sztuki nastąpiło dopiero pod koniec XVIII wieku (choć, jak wcześniej dowodziłem, już genezy *ars perfecta* przednowoczesnych mistrzów polifonii wokalne można do pewnego stopnia upatrywać w abstrakcji), a narodziny malarstwa abstrakcyjnego – na początku wieku XX. Naprawdę usprawiedliwiona byłaby interpretacja narodzin tego drugiego jako realizacji dążenia malarstwa do kondycji muzyki, dążenia, które Walter Pater przypisał wszystkim dziedzinom sztuki w 1877 roku („Każda sztuka bezustannie usiłuje zaistnieć na sposób muzyki”¹³²). Jak już wiemy, manifest Kandinskiego z 1912 roku, *O duchowości w sztuce*¹³³, poparł tę interpretację i faktycznie natychmiast został w ten sposób odczytany przez Schoenberga¹³⁴. Gombrich pisze: „Odwracając się od świata widzialnego, sztuki plastyczne odkrywają nieznane jeszcze lądy, które należy zbadać i oznaczyć, tak jak muzyka je odnalazła i oznaczyła w uniwersalnym dźwięku”¹³⁵. I dodaje: „cała lub prawie cała [dwudziestowieczna sztuka] próbuje przedstawiać świat wewnętrzny, odczucia oznaczając kształtami i kolorami”¹³⁶.

Co więcej, jak pokazuje obecny rozwój obydwu dziedzin sztuki, zwrot abstrakcyjny okazał się nie tyle jednostkowym wydarzeniem rewolucyjnym, ile raczej coraz bar-

dziej zdecydowaną radykalizacją, której ważnym etapem było dojście do całkowitej abstrakcji, do momentu, w którym załamuje się podział na dzieło i świat sztuki, a ambicją artysty jest tworzenie jedynie rzeczywistych przedmiotów (żeby powrócić do pojęć zdefiniowanych w pierwszym rozdziale). Ambicja ta, zaskakująco trudna do zaspokojenia z powodu naszych głęboko zakorzenionych nawyków odbioru sztuki, nakazujących nam w dziele widzieć czy słyszeć jakiś świat, praktycznie wyznaczyła jeden z nurtów plastycznej i muzycznej awangardy drugiej połowy XX wieku, ten, w którym centralnymi postaciami byli Marcel Duchamp i John Cage i w którym wielu artystów podjęło znaczący wysiłek, by sprowadzić obraz jedynie do zróżnicowanej, płaskiej powierzchni. Michael Fried pisze: „[Wczesne prace Franka Stelli] doskonale pasują do tej wersji modernizmu, która stoi na stanowisku, że najbardziej rozwinięte malarstwo ostatnich stu lat skłania do konstatacji, iż obrazy nie są niczym więcej, jak tylko szczególną podklasą rzeczy wyposażonych przez tradycję w pewne konwencjonalne cechy (jak ta, że zazwyczaj składają się z płótna naciągniętego na drewnianą ramę, na ogół prostokątną), których arbitralność, kiedy zostanie rozpoznana, domaga się ich eliminacji. Według tego poglądu [poglądu, który Fried definitywnie odrzuca] twierdzenie o dosłownym charakterze podobrazia, manifestowane z coraz większą otwartością w malarstwie modernistycznym od Maneta do Stelli, ukazuje ni mniej, ni więcej, jak tylko rosnące zrozumienie podstawowej «prawdy», że obrazy pod żadnym względem nie różnią się od innych klas przedmiotów istniejących na świecie”¹³⁷. Danto cytuje Frieda, dodając swój komentarz: „I dość paradoksalnie, gdyby rozumieć obrazy jako mówiące o sobie, że są jedynie rzeczami w świecie, to fakt ten byłby podstawą do

odrzuć tego, co mówią: jabłko nie stwierdza, że jest właśnie jabłkiem. W pewnym sensie nic nie może być łatwiejsze i trudniejsze zarazem niż stworzenie dzieła, które miałoby być tylko identyczne ze swoją fizyczną podstawą, gdyż *ipso facto* byłaby ona przedmiotem dzieła, a z logicznego punktu widzenia fizyczna podstawa nie posiada tematu. Jest to problem analogiczny do tego, kiedy to współcześni artyści walczyli o uzyskanie powierzchni, która była płaska; gdyż choć nic nie wydaje się łatwiejsze – bo powierzchnie były płaskie – to zadanie nie było możliwe do wykonania z tego powodu, że jakkolwiek równo farba została położona, to wynik przedstawiał obrazową głębię nieokreślonej ekstensji”¹³⁸.

Pomimo pojawienia się pod koniec XIX wieku francuskiej *poésii pure*¹³⁹ literatura mogłaby się wydawać sztuką oporną wobec abstrakcji ze względu na charakter swojego medium. Jednak „zwrot ekspresywny”, jakiego sto lat wcześniej dokonała poezja romantyczna, przejawiający się w przejściu od przedstawiania świata obiektywnego do ekspresji subiektywności, analizowany przez M. H. Abramsa w jego klasycznej pracy *Zwierciadło i lampa*¹⁴⁰ oraz przez Charlesa Taylora w *Źródłach podmiotowości*¹⁴¹, powinien być postrzegany jako kolejny aspekt tego samego ogólnego dążenia w kierunku abstrakcji. Pod koniec XVIII wieku, pisze Charles Taylor, „zdolności przedstawiania przestają być jedynie – czy też przede wszystkim – narzędziem poprawnego obrazowania niezależnej rzeczywistości, a zaczynają również pełnić rolę środków ekspresji, poprzez które manifestujemy to, czym jesteśmy [...]. Ta ekspresjonistyczna rewolucja rozpoznaje i wynosi na wyżyny nową władzę poetyczną, jaką jest twórcza wyobraźnia”¹⁴². Za chwilę stanie się jasne, dlaczego istnieje związek między subiektywizacją

i abstrakcją, dlaczego zwrot ekspresyjny nie jest zwykłym przejściem od przedstawiania świata zewnętrznego do przedstawiania wewnętrznego, ale raczej wycofaniem, abstrahowaniem od świata obiektywnego. Prawdą jest jednak, że natura języka broni literaturę przed tego rodzaju całkowitym i trwałym wycofaniem, jakie dla muzyki, a nawet malarstwa stanowi realną możliwość.

Warto przy okazji zauważyć, że ów nowoczesny zwrot w kierunku abstrakcji w żadnym razie nie jest własnością jedynie gustu elitarnego. Przeciwnie, ukształtował on pewne aspekty kultury popularnej naszego czasu w sposób nie mniej znaczący, niż przekształcił kulturę intelektualistów. Niech za przykład posłuży to osobliwe zjawisko, jakim jest kult sławnych osób. Dawny kult „bohaterów”, mężczyzn i kobiet podziwianych za ich niezwykle osiągnięcia, został w XX wieku najpierw uzupełniony, a później stopniowo wyparty przez kult „sław”, mężczyzn i kobiet podziwianych za to, że są podziwiani („sławnych dzięki sławie”) ¹⁴³. Podczas gdy imię czy wizerunek bohatera oznaczały konkretną, określoną wartość lub treść (dojście do świętości, wygraną bitwę, ukończoną symfonię), imię lub wizerunek sławy jest jedyną konkretną wartością lub treścią i nic poza tym nie oznacza. To czek *in blanco*, który szeroka publiczność otaczająca uwielbieniem wypełnić ma takimi wartościami, jakie jej się podobają, abstrakcja, która ma zostać skonkretyzowana zgodnie z indywidualnymi pragnieniami odbiorców tego wizerunku. W tym sensie fotografia sławy w gazecie ma te same cechy co abstrakcyjne dzieło sztuki.

Jeżeli zatem prawdą jest, że to zwrot abstrakcyjny znamienuje nowoczesność sztuki, trzeba następnie zapytać, skąd się wzięło owo dążenie sztuki nowoczesnej do abstrakcji i jakie jest jego znaczenie? Przyczyny tego dążenia wydają

mi się znacznie głębsze od wspomnianego już pragnienia ucieczki przed komercjalizacją, na którą powołuje się tak wielu historyków i krytyków kultury, przeważnie pozostających pod wpływem Adorna. Zostały one tutaj wspomniane, wymagają jednak dokładniejszego omówienia.

Decydująca wskazówka pochodzi od teoretyka społeczeństwa Hegla, który wcześniej niż ktokolwiek inny dostrzegł i nazwał zasadnicze cechy oraz problemy nowoczesności. Zdaniem Hegla, my, ludzie nowocześni, zasadniczo różnimy się od starożytnych w poczuciu tego, kim jesteśmy. Myślimy o sobie jako o „wolnych podmiotach”, to znaczy istotach, których życie ma sens jedynie wtedy, kiedy jest ukształtowane przez nasze własne wolne wybory. „Prawo szczególności podmiotu do osiągnięcia swego zaspokojenia – pisze Hegel w *Zasadach filozofii prawa* z 1821 roku – czyli – co oznacza to samo – prawo do podmiotowej wolności, stanowi punkt zwrotny i centralny w różnicy między starożytnością a czasami nowożytnymi. Prawo to zostało w swej nieskończoności wyrażone przez chrześcijaństwo [tzn. jest wyrażone w chrześcijaństwie jako ideał, aspiracja], pozostając ogólną, rzeczywistą zasadą nowej formy świata”¹⁴⁴. (Także Tocqueville, inny wielki teoretyk epoki nowoczesnej, wyraźnie uchwycił chrześcijańskie korzenie nowoczesności: „Najgłębsze i najbardziej wszechstronne umysły Rzymu i Grecji nigdy nie wpadły na tę ogólną, lecz zarazem jakże prostą myśl, iż ludzie są tacy sami i przychodzą na świat z takim samym prawem do wolności. [...] Dopiero Chrystus ogłosił ludziom, iż są równi”¹⁴⁵). Myśl ta przebiega przez *Zasady* jak lejtmotyw: „W państwie Platona nie jest jeszcze uznawana wolność podmiotowa, gdyż zwierzchność przydziela jeszcze jednostkom ich zajęcie. W wielu państwach orientalnych przydział ten doko-

nuje się na zasadzie urodzenia. Natomiast konieczność uwzględnienia podmiotowej wolności wymaga wolnego wyboru [zajęcia] przez jednostkę”¹⁴⁶. „Sam człowiek musi wypowiedzieć swoje «Ja chcę». To «Ja chcę» stanowi ową wielką różnicę między światem starożytnym a nowożytnym”¹⁴⁷. „Zasadą nowożytnego świata w ogóle jest wolność podmiotowości”¹⁴⁸.

Moglibyśmy sparafrazować tę myśl Hegla za pomocą pojęć podobnych do tych, które pojawiły się w poprzednim rozdziale, i powiedzieć, że podczas gdy nasi przednowocześni przodkowie dążyli jedynie do umiejętnego odgrywania tradycyjnych ról i opowieści życiowych przypisanych im od urodzenia, my, ludzie nowocześni, chcemy być nie tylko aktorami, ale także autorami naszych własnych, samodzielnie napisanych opowieści. Nawet jeżeli opowiadamy się za jakąś tradycyjną rolą społeczną, chcemy, żeby była naszym własnym wyborem. Dla nas, pisze Hegel, „na to, do jakiego szczegółowego stanu indywiduum należy, mają swój wpływ usposobienie, urodzenie oraz okoliczności zewnętrzne, ale ostateczne i istotne określenie tej przynależności zależy od subiektywnego mniemania i szczególnej arbitralnej woli, która w tej właśnie sferze nadaje sobie swe prawo, zdobywa zasługi i cześć”¹⁴⁹. I dalej: „Także i pod tym względem zaznacza się w odniesieniu do zasady szczególności i subiektywności arbitralnej woli różnica w życiu politycznym Wschodu i Zachodu oraz świata antycznego i nowożytnego. Podział całości na stany dokonuje się wprowadzić na Wschodzie i w świecie antycznym obiektywnie i z samego siebie, gdyż podział ten jest sam w sobie rozumny, ale zasada subiektywnej szczególności nie dochodzi przy tym zarazem do swego prawa, gdyż przydzielanie indywiduów do określonych sta-

nów pozostawione zostaje np. panującemu [...] albo samemu urodzeniu [...]. W ten sposób subiektywna szczególność jako nie włączona do organizacji całości i w tej całości nie pojednana okazuje się z tego powodu (jako, że i ona występuje również jako moment istotny) czymś wrogim, zgubnym dla porządku społecznego [...]. Podmiotowa szczególność natomiast utrzymywana przez obiektywny porządek w ten sposób, że jest z tym porządkiem zgodna i zarazem jako taka, która ma swoje uprawnienie, staje się zasadą wszelkiego ożywienia społeczeństwa obywatelskiego, rozwoju działalności myślowej, zasługi i czci. Uznanie prawa do tego, by wszystko, co w społeczeństwie obywatelskim i państwie konieczne jest dzięki rozumowi, dokonywało się zarazem jako za pośredniczone przez arbitralną wolę, jest bliższym określeniem tego, co głównie w powszechnym wyobrażeniu nosi nazwę wolności¹⁵⁰.

Poszanowanie prawa wolności jednostki nie jest zatem po prostu *differentia specifica* epoki nowoczesnej. Jest to raczej przyczyna, dla której porządek nowoczesny potencjalnie przewyższa porządek antyczny, ponieważ zapewnia harmonię między subiektywnymi, indywidualnymi wyborami i obiektywnym porządkiem społecznym.

Choć jednak poszanowanie prawa podmiotowej wolności jest niezbędnym warunkiem wartościowego życia, to samo w sobie nie wystarcza, żeby wypełnić je wartościową treścią. Musimy mieć możliwość wolnego wyboru tego, co będzie treścią naszego życia, lecz sama w sobie podmiotowa wolność nie pomoże nam dokonać żadnego konkretnego wyboru. Wybór może pochodzić jedynie spoza wyobcowanej, wolnej, indywidualnej podmiotowości, z już istniejącego obiektywnego, społecznego kontekstu praktyk i instytucji. (To właśnie czyni wiarygodnym często powtarzane

przez późnego Heideggera twierdzenie, że słuchamy głosu „bycia”, zwłaszcza w Gadamerowskim tłumaczeniu „bycia” jako „tradycji”. Ale wczesny Heidegger mówi nie mniej otwarcie: „Historia jednak – a ściślej historyczność – jest tylko dlatego możliwa jako sposób bycia jestestwa stawiającego pytania, że u podstaw swego bycia jest ono określone przez dziejowość¹⁵¹). Używając pojęcia „państwo” w zwodniczo szerokim sensie, który obejmuje nie tylko organizację polityczną, ale cały obiektywny porządek społeczny, wszystkie społeczne praktyki i instytucje wraz z rodziną, a przede wszystkim społeczeństwem obywatelskim, Hegel pisze: „Określenia indywidualnej woli zostały przez państwo doprowadzone do obiektywnego istnienia i dopiero dzięki państwu osiągają one swoją prawdę i swoje urzeczywistnienie. Wyłącznym warunkiem osiągnięcia celu szczegółowego i dobrobytu jest państwo¹⁵². (Sporadyczne używanie przez Hegla pojęcia „państwo” w tym właśnie szerokim sensie, obejmującym cały obiektywny porządek społeczny wraz z rodziną i społeczeństwem obywatelskim, jest szczególnie niefortunne z punktu widzenia naszej post-totalitarnej perspektywy, ponieważ kłóci się z naszą zrozumiałą nieufnością wobec państwa w wąskim znaczeniu tego słowa, w którym pozostaje ono odrębne od rodziny i społeczeństwa obywatelskiego. Niebezpieczeństwem nieprzewidzianym przez Hegla w jego optymizmie jest sytuacja, w której państwo pożera społeczeństwo obywatelskie, zamiast stać na straży warunków sprzyjających jego rozwojowi. W tym aspekcie Heglowskie rozumienie kondycji nowoczesnej powinno zostać uzupełnione przez poglądy Constanta i Tocqueville’a).

Hegel nie był zresztą ani pierwszym, ani ostatnim filozofem, który szedł w tym kierunku. „Naturalne miejsce cno-

ty – powiada Monteskiusz – jest obok wolności, ale tak samo nie istnieje ona przy nadmiernej wolności co przy niewoli”¹⁵³. W *The Morality of Freedom* Joseph Raz pisze: „Całkowita autonomia człowieka jest niemożliwością. [...] Autonomiczna osobowość może się ukształtować i rozwijać jedynie na tle biologicznych i społecznych ograniczeń”¹⁵⁴. „Dobrobyt człowieka – kontynuuje Raz – zależy w znacznym stopniu od jego powodzenia w społecznie zdefiniowanych i określonych dążeniach i działaniach”¹⁵⁵. Jest tak dlatego, że „samo istnienie pewnych ogólnych celów wymaga instytucji społecznych”¹⁵⁶, a także dlatego, że „jednostka nie może osiągnąć tego celu przez [...] rozmyślanie”, lecz jedynie „przez przyzwyczajenie”¹⁵⁷.

Osobliwym niebezpieczeństwem, przed którym stajemy my, ludzie nowocześni, jest to, co Hegel nazywa „zasadą niepodzielnej jednostkowości”¹⁵⁸, niebezpieczeństwem polegającym na tym, że przywiązując nadmierną wagę do podmiotowej wolności, nasza samoświadomość w takim stopniu może zostać ogarnięta przez obsesję na tle tego niezbywalnego, ale abstrakcyjnego prawa oraz przez lęk, że każdy konkretny wybór, którego dokonujemy, mógłby ograniczyć naszą wolność (co zresztą byłoby nieuniknione), iż nie zdołamy w ogóle zrealizować naszego prawa i uczynić z niego konkretnego użytku, aby dokonać faktycznego wyboru, zobowiązując się do kultywowania określonych praktyk i dbania o określone instytucje. Krótko mówiąc, my, ludzie nowocześni, jesteśmy zagrożeni tym, że kochając zbyt mocno naszą subiektywną wolność, możemy nie być w stanie uczynić jej obiektywną i rzeczywistą, zamiast wieść wartościowe życie, zostaniemy skazani na pustkę i brak znaczenia. Podobne zagrożenie w radykalnym indywidualizmie z innej perspektywy dostrzegł Tocqueville: „System arystokratycz-

ny połączył wszystkich obywateli w długi łańcuch, który ciągnął się od chłopca do króla. Demokracja zerwała ten łańcuch i rozdzieliła wszystkie jego ogniwa. [...] W ten sposób demokracja nie tylko każe ludziom zapominać o przodkach, ale również pozbawia ich myśli o potomkach i odsuwa ich od współczesnych. Demokracja stale sprowadza człowieka do niego samego i może go skazać na całkowite zamknięcie w kręgu własnej samotności”¹⁵⁹.

Niebezpieczeństwo to, jak sądził Hegel, w najbardziej namacalny sposób wyraziło się za jego życia, w okresie terroru rewolucji francuskiej. Wola, pisze, ma „ową a b s o l u t n ą m o ż l i w o ś ć a b s t r a h o w a n i a od każdego określenia [...] jeśli ucieczka od wszelkiej treści jako pewnego ograniczenia jest tym, do czego wola sama siebie określa [...], to mamy wtedy wolność negatywną”. I dalej: „kierując się ku rzeczywistości, [wolność negatywna] staje się zarówno w sferze politycznej, jak i religijnej fanatyzmem burzenia każdego istniejącego porządku społecznego, fanatyzmem usuwania wszystkich jednostek podejrzanych o sprzyjanie pewnemu porządkowi i fanatyzmem burzenia każdej znowu się wyłaniającej organizacji”¹⁶⁰. Nawet pomijając sferę polityczną, dla samej jednostki skutki są katastrofalne, ponieważ grożą jej egzystencją pustą i pozbawioną znaczenia. „Wola, która [...] chce tylko tego, co abstrakcyjnie ogólne, nie chce n i c z e g o i dlatego nie jest wolą. Szczegółowość, której pragnie wola, jest pewnym ograniczeniem, gdyż wola, aby być wolą, musi w ogóle się ograniczyć”¹⁶¹. Typowym wytworem specyficznie nowoczesnego, jednostronnego przywiązania do nieograniczonej wolności podmiotowej nie jest zatem tylko rewolucjonista francuski z okresu terroru, gotów do użycia gilotyny, aby nie dopuścić do powstania jakiegokolwiek porządku społecznego, czy gułag, zmuszający spo-

łeczeństwo obywatelskie do całkowitego posłuszeństwa. Jest nim również artysta romantyczny z jego dążeniem, by „być pięknym”, by ochronić wewnętrzną czystość duszy przed zbrukaniem przez realne życie: „Wola, która niczego nie postanawia, nie jest wolą rzeczywistą [...]. Przyczyną ociągania się mogą być także skrupuły umysłu świadomego tego, że określając coś, wdaje się w skończoność, narzuca sobie ograniczoność i rezygnuje z nieskończoności, gdy tymczasem umysł nie chce wyrzec się totalności, która jest jego celem. Umysł taki jest jednak umysłem martwym, chociaż chce być umysłem pięknym”¹⁶².

Jak ujął to esteta Kierkegaarda (z ukłonem w stronę Sokratesa): „Ożeń się, będziesz tego żałował; nie żeń się, będziesz tego także żałował”¹⁶³. Stary Montaigne, chociaż również był człowiekiem nowoczesnym, wiedział lepiej: „Tak jest też i z duchem; jeśli go nie zatrudnić pewnym przedmiotem, który go spęta i okiełzna, wówczas rzuca się bezładnie to tu, to ówdzie, w szerokie pole urojeń, [...] i nie ma szaleństwa i niedorzeczności, której by nie spłodził w czasie tego wzruszenia [...]. Dusza, która nie ma ustalonego celu, gubi się: jak bowiem powiadają, być wszędzie znaczy nie być nigdzie”¹⁶⁴.

Odnotujmy na marginesie, że jednym z aspektów dążenia sztuki w kierunku abstrakcji jest równoczesne dążenie do interioryzacji, odwrócenie się od przedstawiania świata zewnętrznego i zainteresowanie wewnętrznymi stanami ducha. Przyczyna, dla której te dwie tendencje są blisko ze sobą związane, powinna być jasna. Odwrócenie się od świata zewnętrznego jest równoznaczne z rezygnacją z jakiegokolwiek konkretnego określenia pustej i abstrakcyjnej wewnętrżności. Według Hegla interioryzacja ta jest typowa dla nowoczesnej, „romantycznej” (to znaczy chrześcijańskiej)

sztuki w ogóle: „Prawdziwą treścią romantyki jest absolutna wewnętrżność, odpowiednią zaś formą duchowa podmiotowość jako ujęcie samoistności i wolności strony wewnętrznej. Ten w sobie nieskończony oraz sam w sobie i dla siebie ogólny czynnik jest absolutną negatywnością wszystkiego, co szczegółowe, jest prostą jednością z sobą samym, jednością, która wchłonęła w siebie wszelką różnorodność”¹⁶⁵. I dalej: „nowe zadanie sztuki może polegać tylko na tym, by [...] uczynić przedmiotem oglądu nie pogrążanie się czynnika wewnętrznego w cielesność zewnętrzną, lecz przeciwnie, wycofanie się pierwiastka wewnętrznego do siebie – może polegać tylko na tym, by przedmiotem oglądu uczynić duchową świadomość Boga w podmiocie. [...] treścią i formą nie jest tu ani czynnik naturalny jako taki (słońce, niebo, gwiazdy itd.), ani krąg greckich bogów piękna, ani bohaterowie i zewnętrzne czyny w sferze etyczności rodzinnej i życia politycznego; wartość nieskończoną otrzymuje tu rzeczywisty, jednostkowy podmiot w swym wewnętrznym życiu, gdyż tylko w nim rozprzestrzeniają się i skupiają w istnienie wieczyste momenty prawdy absolutnej, rzeczywistej tylko jako duch”¹⁶⁶.

Podobnie jak chrześcijańska zasada podmiotowej wolności, która aby wejść w rzeczywistość społeczną, musiała przejść przez żmudne procesy historyczne, jak reformacja i rewolucja francuska, tak i proces „romantycznej” interioryzacji treści artystycznej został zradikalizowany i pogłębiony dopiero pod koniec XVIII wieku, w okresie, w którym historycy literatury umiejscawiają decydujący zwrot, przejście od przedstawiania świata zewnętrznego do wyrażania wewnętrżnych stanów ducha. Muzyka, która – jak widzieliśmy – jest medium szczególnie nadającym się do ekspresji świata wewnętrznego, bardziej niż zewnętrznego, musiała

znaleźć się w centrum owego zwrotu. Nic dziwnego, że w kluczowym miejscu Hegłowskiej charakterystyki sztuki romantycznej pojawiły się metafory muzyczne: „Strona wewnętrzna, doprowadzona w ten sposób w tym stosunku do ostatniej krańcowości, jest wyrażaniem siebie pozbawionym zewnętrzności, czymś niewidzialnym i słyszającym niejako tylko samo siebie, dźwiękiem jako takim bez przedmiotowości i postaci, jakimś unoszeniem się nad wodami, melodią unoszącą się nad światem, który w swoje własne przejawianie się i związane z nim heterogeniczne zjawiska zdolny jest wchłonąć i odzwierciedlić tylko odbłask tego bytu duszy w sobie. [...] zasadniczy ton sztuki romantycznej – właśnie dlatego, że jej zasadę stanowi coraz bardziej rosnąca ogólność i nieustrudzenie czynna głębia serca – jest muzyczny, a uwzględniając określoną treść wyobrażeń – liryczny. Pierwiastek liryczny jest dla sztuki romantycznej niejako elementarną, zasadniczą cechą, tonem, który rozbrzmiewa nawet w eposie i dramacie, i który, niby jakieś ogólne tchnienie duszy, owiewa nawet dzieła sztuki plastycznej, gdyż i w tej dziedzinie duch i serce pragną w każdym ze swych tworów przemawiać do ducha i serca”¹⁶⁷.

Pojęcie „liryczności” zostanie szerzej omówione w rozdziale piątym. Teraz chciałbym dodać, że najgłębsze źródło abstrakcyjnego zwrotu sztuki nowoczesnej, którego jednym z aspektów jest oderwanie różnych dziedzin sztuki od ich tradycyjnych funkcji społecznych, tkwi w typowo nowoczesnej tendencji rozpoznanej przez Hegla, a mianowicie w niechęci całkowicie wolnej jednostki do jakiegokolwiek określenia samej siebie, do nadania swojemu życiu jakiegokolwiek obiektywnej treści. Jednym z celów sztuki, jak tutaj dowodziłem, jest pokazanie nam, kim jesteśmy, i umożliwienie nam rozumienia samych siebie. Artysta nowoczesny

przedmiotem swojej sztuki często czyni samego siebie, pokazuje nam nie tyle świat, ile własne doświadczenie tego świata. (Beethoven czyni siebie przedmiotem swojej sztuki w stopniu, który dla Bacha, mimo jego zamiłowania do szyfrowania własnego imienia w swoich kompozycjach, byłby nie do przyjęcia, a nawet niezrozumiały). Sztuka abstrakcyjna jest doskonałym obrazem wolnej podmiotowości, podmiotowości unikającej wszelkich determinacji, dążącej za to do nieograniczonej całości. Przypomnijmy twierdzenie Hoffmanna o tym, że „jedyną tematyką [muzyki] jest nieskończoność”, czyli Kantowska rzeczywistość noumenalna. Przypomnijmy także poglądy Schopenhauera, mówiącego, że „musimy przyznać jej o wiele poważniejsze i głębsze znaczenie, które odnosi się do samej istoty świata i naszej jaźni”, i że „muzyka jest mianowicie tak bezpośrednim uprzedmiotowieniem i odbiciem woli całości, jak sam świat”. Przy rozważaniu tego rodzaju twierdzeń nie powinna nas zniechęcać zdewaluowana już metafizyka, na którą się one powołują. Istotne jest tutaj raczej rozpoznanie, że w przeciwieństwie do sztuki mimetycznej, z jej skończoną i określoną tematyką, nowa sztuka abstrakcyjna dąży do całości nieskończonej, do świata jako całości, i do pożądającej jaźni, zanim pożądanie to skupi się na czymś konkretnym. Niezależnie od tego, czy mamy na myśli świat czy jaźń, jako sfery noumenalne, nieskończone i całkowicie niezdeterminowane są one jednakowo niewyraźne.

Ogólnie rzecz biorąc, dążeniem artystów przednowoczesnych było przedstawianie w różnorodnych mediach treści, której sami nie byli autorami, ale którą przekazała im tradycja klasyczna i chrześcijańska. Artysta nowoczesny wymyśla natomiast treść swojego dzieła, dążąc do wyrażenia własnego, niepowtarzalnego ja. Nic dziwnego, że wcześniej

(tym wcześniej, im bardziej radykalnie jest nowoczesny) czy później natknie się on na widmo jałowości: czysta jaźń jest pusta, uzyskuje jakąś treść jedynie w kontakcie z czymś innym niż ona sama. Nic dziwnego, że muzyka była nękana przez to widmo dłużej i mocniej niż inne sztuki. Jednym z najbardziej intrygujących twierdzeń w *Dziedzictwie cnoty* MacIntyre'a jest sugestia, że moralną strukturę danego społeczeństwa najlepiej wyraża specyficzny dla niego gatunek narracyjny. Tak więc, na przykład, struktura moralna społeczeństwa bohaterskiego „zawiera schemat pojęciowy obejmujący trzy główne, powiązane wzajemnie elementy: koncepcję tego, co wymaga dana rola społeczna od wypełniających ją ludzi; koncepcję doskonałości lub cnót jako cech umożliwiających jednostce robić to, co wymaga od niej jej rola; oraz koncepcję kondycji ludzkiej – kruchej i podległej siłom przeznaczenia i śmierci [...]. Wszystkie trzy elementy mogą zajmować swoje wzajemnie powiązane miejsca tylko w ramach większej jednoczącej je struktury [...]. Struktura ta to narracyjna forma epiki lub sagi [...]. Struktura społeczeństwa heroicznego faktycznie jest odgrywaną w rzeczywistości narracją epicką”¹⁶⁸.

Sztuka abstrakcyjna w zaproponowanym tutaj ujęciu jest taką formą dla nowoczesności, typowym przejawem rozpoznanej przez Hegla kondycji nowoczesnej, a tym samym jej obecna sytuacja wyraźnie odzwierciedla poważniejszy dylemat, przed którym stoimy. Chcemy chronić nasze nowoczesne prawo podmiotowej wolności, ale nie za cenę niemożności korzystania z tego prawa, mając jednocześnie nadzieję, że odnajdziemy się w obiektywnym świecie społecznym, który zaoferuje nam wartościowe ku temu okazje, świecie praktyk społecznych, w których pragnęlibyśmy uczestniczyć i które chcielibyśmy rozwijać, oraz insty-

tucji, które chcielibyśmy chronić i doskonalić. Sytuacja ta odbija się w naszej sztuce jak w dobrym zwierciadle. W swojej najbardziej radykalnej formie sztuka ta jest gloryfikacją nowoczesnej, całkowicie wolnej podmiotowości, dążącej do wszystkiego i do niczego niezobowiązanej. I właśnie w tej najbardziej radykalnej formie musi stawić czoło tej samej utracie znaczenia i tej samej jałowości, przed którą staje gloryfikowana przez nią subiektywność. Tym, czego potrzebuje, jest subiektywność z domieszką obiektywności, abstrakcja z domieszką *mimesis*, to znaczy połączenie, które najlepsza muzyka ostatnich dwóch stuleci realizuje nadzwyczaj dobrze.