

# Jarosław Domagała

---

## Myśli o muzyce w pracy Henryka Elzenberga "Kłopot z istnieniem – aforyzmy w porządku czasu"

---

Kultura i Edukacja nr 3, 62-72

---

2007

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# KOMUNIKATY–SPRAWOZDANIA

Jarostaw Domagała

## MYŚLI O MUZYCE W PRACY HENRYKA ELZENBERGA „KŁOPOT Z ISTNIENIEM – AFORYZMY W PORZĄDKU CZASU”

---

Henryk Józef Maria Elzenberg (1887–1967), filozof wartości, etyk i humanista, kształcił się w Szwajcarii – w Zurychu, Trogen i Genewie. Studiował następnie literaturę francuską i starożytną na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Paryskiego. Podczas pobytu w Paryżu uczęszczał na wykłady filozoficzne, m.in. Henryka Bergsona. Wykładał później na szwajcarskim uniwersytecie w Neuchatel. Po powrocie do Polski osiadł w Krakowie i podjął badania naukowe nad myślą Gottfrieda Leibniza. Podczas I wojny światowej służył w Legionach. Po wojnie nauczał w gimnazjach w Zakopanem, Piotrkowie Trybunalskim i Krakowie<sup>1</sup>. Po zakończeniu II wojny światowej został profesorem Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, w placówce tej pozostał do końca życia.

H. Elzenberg, będąc indywidualistą, dystansował się od rozmaitych mód i szkół filozoficznych. Funkcjonował przez lata na „pograniczu” szkoły lwowsko-warszawskiej, odnosił się krytycznie do jej nadmiernego logicyzmu. Życie i działalność naukowa Elzenberga zbiegają się z trudem poszukiwania wartości, sensu, ich natury i porządku, zawierają rozczarowanie do wartości realizowanych w życiu społecznym, głównie do tych, jakie niosła historia XX wieku<sup>2</sup>.

Jedną z ważniejszych pozycji w dorobku Henryka Elzenberga jest praca *Kłopot z istnieniem – Aforyzmy w porządku czasu*. Ten zbiór myśli zaprezentowanych w aforystycznej formie daje obraz stanu przeżyć intelektualnych autora, zawiera analizy i śmiałe konstatacje. H. Elzenberg porusza różnorodne zagadnienia, zaskakuje przy tym wielością zainteresowań oraz kompetencją w posługiwaniu się wiedzą teoretyczną i praktyczną.

---

<sup>1</sup> *Toruński słownik biograficzny*, K. Mikulski (red.), Toruń 2000, s. 3–5.

<sup>2</sup> W. Tyburski, A. Wachowiak, R. Wiśniewski, *Historia filozofii i etyki do współczesności – źródła i komentarze*, Toruń 2002, s. 623.

## 1. Muzyka w kulturze

Na uwagę i pogłębioną refleksję zasługują myśli autora dotyczące muzyki. Przedstawiane poglądy i oceny świadczą o rozumieniu roli muzyki jako ważnego elementu kultury i cennego środka wychowania estetycznego.

Muzyka jest dla H. Elzenberga bardziej określona niż słowo. Stwierdza, że „chcieć ją objaśniać, to ją zaciemniać”<sup>3</sup>. Podkreśla, że muzyka ma treść i treść ta jest wyraźnie określona. Zauważa, że są ludzie oskarżający muzykę o wieloznaczność i twierdzący, że słowa zrozumiałe są zawsze. Zdaniem filozofa, słowa wydają się ogólnikowe, wieloznaczne i niezrozumiałe w porównaniu z muzyką, nie wystarczają do określenia i scharakteryzowania muzyki. Potrzeby kontaktu człowieka z muzyką wynikają z chęci posługiwania się tym specyficznym i na swój sposób określonym językiem, tworzywem o określonej i precyzyjnej treści. W celu pełniejszego wyrażenia swoich poglądów H. Elzenberg przywołuje myśl niemieckiego kompozytora – Feliksa Mendelssohna: „To co dla mnie wyraża muzyka, którą kocham, jest raczej zanadto określone niż za mało, by się słowa do tego mogły stosować”<sup>4</sup>.

Choć muzyka nie operuje słowami, jest na swój sposób, zdaniem Elzenberga, także językiem, ma swoją mowę, którą twórca lepiej lub gorzej, ale zawsze jakoś rozumie. Język ten jest czasami przetłumaczalny na język myśli, a twórca przeżywa etapy swego ludzkiego rozwoju w postaci utworów muzycznych. Filozof przywołuje przykład Ludwika van Beethovena, którego życie splata się wyraźnie z twórczością, różne etapy egzystencji przenikają się z dojrzwaniem i kształtowaniem dzieł muzycznych<sup>5</sup>. Utwór kształtuje realne życie, wyznacza mu tok i kierunek, dlatego artysta w swym rozwoju czuje i myśli, że ma za sobą dzieła, którą są jego siłą i które określają jego ludzką rzeczywistość. W wyniku tego procesu artysta staje się stopniowo tworem swych dzieł, tak samo, jak i one są jego tworam. U najwybitniejszych artystów przeżycia, rozumiane jako wszystko to, co się dzieje z ich wnętrzem, przenikają do świadomości w postaci aktu twórczego. H. Elzenberg uważa, że nagromadzony potencjał przeżyciowy wybucha w postaci dzieł sztuki i dopiero wówczas artysta uświadamia sobie subiektywne odczucia, że „to oto i tak oto kocha, tego nienawidzi, nad tym oto i tak oto boleje, o tym oto wątpi, do tego dąży”. Przeżycia te nie tylko wzbogacają i tworzą dzieła sztuki, lecz występują od początku aktu twórczego i przechodzą wszystkie fazy tworzenia. W twórczości rozgrywa się dramat życia, „realny ludzki dramat człowieka”, dzieła są natomiast etapami i wyznacznikami tego dramatu<sup>6</sup>.

Zdaniem Elzenberga, to nie sztuka nadaje wartość życiu, ale intencja, w jakiej się ją tworzy i z nią obcuje. W humorystycznej formie pisze: „[...] można słuchać muzyki

<sup>3</sup> H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem*, Toruń 2002, s. 367.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 367.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 426.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 425.

od rana do wieczora trzysta sześćdziesiąt dni w roku: jeżeli to tylko układy dźwięków i jeżeli to tylko przyjemność, lepiej grać w brydża<sup>7</sup>. Stwierdza, iż nie ma nic piękniejszego, jak człowiek zdolny do myślenia i uczucia. Przywołuje znamienną myśl Thomasa Eliota: „Im doskonalszy artysta, tym zupełnie będą w nim oddzieleni człowiek, który cierpi, i umysł, który tworzy<sup>8</sup>”.

Dowodem wnikliwego i głębokiego spojrzenia filozofa na zagadnienia sztuki są słowa: „[...] czysta sztuka i czysta nauka to jedyne czyste rzeczy na świecie. Piękno to blask, którym świecimy w puste pola naszego doznania. [...] piękno jest jednocześnie kształtem czegoś i czegoś zasłoną, drogą i zbłądzeniem z tej drogi<sup>9</sup>”. Zdaniem filozofa, piękno i dobro to nie są rzeczy, którymi można cieszyć się i którym można służyć w samotności. Wymagają one wspólnoty, kochać je można tylko „pospołu”.

Kilkakrotnie autor koncentruje swoją uwagę na problematyce recepcji muzyki. Sam stwierdza o sobie, iż ma zbyt intelektualne usposobienie, ażeby należycie odczuwać muzykę, pisze: „Słyszac pieśń albo sonatę, widzę raczej co bym powinien czuć, niż czuję rzeczywiście; doznaję raczej aspiracji ku pewnemu uczuciu niż samego uczucia<sup>10</sup>”.

H. Elzenberg stawia pytanie, „dlaczego ucinamy tak szybko nasze najpiękniejsze przeżycia: zasłuchanie w muzykę, zapatrzenie w jakiś piękny obraz przyrody?” Próbuje równocześnie udzielić odpowiedzi, mówiąc o obawie człowieka przed koniecznością pracy wewnętrznej, która choć kosztowna umożliwia „dociągnięcie się” do poziomu przedmiotu – spokoju. To właśnie spokój, zdaniem autora, umożliwi obrzydzenie naszych codziennych podnieceń i uniesień, które pozwalają nam odczuć, że to, czym żyjemy, zwykle jest przemijaniem i śmiercią. Osiągnięcie przez człowieka całą swoją istotą „Pełni” wymaga przejścia przez swoistą agonię, tego typu agonii człowiek się lęka i „co rychlej wycofuje się w małość<sup>11</sup>”.

Ważne myśli na temat recepcji muzyki zawiera zapis w dzienniku z 29 VII 1942 r., w którym filozof poświęca więcej miejsca rozumieniu i odczuwaniu muzyki. Muzyka jest dla niego sztuką symboliczną, tylko utwory podatne na interpretację symboliczną są zrozumiałe i odczuwalne. Interesujące jest to, co rozumie pod postacią symbolizmu. Otóż symbolizm na płaszczyźnie najbliższej to: „[...] dźwięk to uczucie, harmonia to sploty i kombinacje uczuć, zmiany siły i tempa to zmiany siły i tempa w znaczeniu emocjonalnym”. Symbolizm zawarty w muzyce w dalszej płaszczyźnie posiada inne, bogatsze znaczenie: „[...] te kombinacje, te wzmocnienia i osłabienia, napięcia i odprężenia, przyspieszenia i zwolnienia, to jest coś więcej: to są kształty bytu samego<sup>12</sup>”.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 445.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 435.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 428.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 58.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 318.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 321.

H. Elzenberg porusza kilkakrotnie zagadnienie korelacji muzyki i literatury. Uważa, że pełne przeżycie muzyczne umożliwia coś, czego nie daje poezja – egzaltację potężniejszą od poetyckiej. Dostrzega w muzyce środek odnawiający człowieka – „kąpiel odnowicielską”, dzięki której dusza wraca do swej nieokreśloności, do punktu wyjścia. Zauważa jednocześnie, że poezja bardziej przemawia do tego, co w człowieku jest gotowe i ukształtowane. Dostrzega również, że swoista „muzyka” wiersza, ażeby stać się pełną muzyką, musi zmierzyć się z nieustępliwą materią praw metrycznych.

Oceniając poezję polską, zauważa jej niemuzyczność. W swej ocenie ówczesnej poezji posuwa się daleko, stwierdzając dobitnie, iż muzyczność poezji jest „w stanie zupełnego odpływu; widać dno wyschniętego strumienia”. Jako najważniejsze elementy muzyczne poezji wymienia: 1) operowanie samą barwą dźwięku, 2) falowanie tempa (*rallentanda* i *acceleranda*<sup>13</sup>), 3) falowanie dynamiki (*crescenda* i *decrescenda*<sup>14</sup>). Konkludując, stwierdza, iż tym wszystkim ówczesna poezja polska albo wcale nie operuje, albo bardzo słabo. Ocena ta dotyczy poezji Młodej Polski, twórczości okresu międzywojennego oraz twórczości wcześniejszej. Zauważa, że styl Adama Mickiewicza nie jest rozlewny, a poezja jego w żadnym sensie nie jest muzyką: „Nie śpiewa – ale i nie faluje; nie jest morzem, ani szumem drzew wielkich”.

## 2. Egzemplifikacje

Elzenberg wypowiada odważne sądy o poszczególnych kompozytorach, oceny te nacechowane są przy tym gruntowną znajomością przedmiotu i wnikliwością spojrzenia. Niekiedy szczegółową analizę zastępuje krótkie stwierdzenie, oddające w istocie w sposób pełny i przejrzysty poglądy autora. Myśli te ujęte są czasem w humorystyczną formę, umożliwiającą charakteryzowanie w skrótowy i dowcipny sposób twórczości wybranych kompozytorów.

W dzienniku znaleźć można wypowiedzi filozofa o twórczości Ryszarda Wagnera<sup>15</sup>, wybitnego niemieckiego kompozytora, twórcy dramatu muzycznego. Przykładem za-

---

<sup>13</sup> Tempo zasadnicze może w ciągu utworu lub jego części ulegać chwilowej zmianie, przyspieszeniu lub zwolnieniu. Do oznaczenia zmian tempa używa się m.in. następujących określeń: *rallentando* (wł.) – zwalniając; *accelerando* (wł.) – przyspieszając. F. Wesołowski, *Zasady muzyki*, Kraków 1998, s. 76–77.

<sup>14</sup> Dynamika muzyczna określa zjawiska związane z natężeniem siły dźwięków i jego zmianom w utworze muzycznym. Stopniowe narastanie lub zmniejszanie natężenia siły dźwięków oznacza się m.in. poprzez: *crescendo* (wł.) – wzmacniając, *decrecendo* (wł.) – osłabiając. F. Wesołowski, *Zasady muzyki*, Kraków 1998, s. 80.

<sup>15</sup> Ryszard Wagner (1813–1883) – niemiecki kompozytor. Pełnił funkcję dyrektora teatrów w Magdeburgu, Królewcu oraz dyrygenta orkiestry teatralnej w Rydze. W 1943 r. został dyrygentem Królewskiej Opery w Dreźnie. Po stłumieniu Wiosny Ludów osiedlił się w Zurychu, gdzie napisał kilka dzieł filozoficzno-teoretycznych oraz ważnych kompozycji muzycznych. W 1861 r. powrócił do Niemiec, gdzie sztuka jego zyskiwała coraz większe uznanie. W osobie króla bawarskiego Ludwika II znalazł przyjaciela i protektora. Duży wpływ na poglądy filozoficzne Wagnera wywarła w tym okresie przyjaźń z F. Nietzschem.

interesowania dorobkiem tego kompozytora jest zapis z dnia 21 V 1919 r., w którym autor wspomina o dogłębnym studiowaniu warstwy literackiej i muzycznej *Tetralogii*. Na całość tego dzieła, noszącego właściwy tytuł *Pierścień Nibelunga* (*Der Ring des Nibelungen*), składają się cztery wielkie dramaty: *Złoto Renu* (*Das Rheingold*, 1853–1854), *Walkiria* (*Die Walküre*, 1854–1856), *Zygfryd* (*Siegfried*, 1851–1869), *Zmierzch Bogów* (*Götterdämmerung*, 1850–1874)<sup>16</sup>. Cykl ten oparty jest na średniowiecznym eposie germańskim, którego treścią jest walka młodości ze starością, czynu z biernością. *Pierścień Nibelunga* wyróżnia się bogatą orkiestracją, rozbudowanym aparatem orkiestrowym, uzupełnionym rzadko używanymi instrumentami. Dominuje tu faktura polifoniczna i diatoniczna harmonika oraz nowatorski język harmoniczny. Kształtowanie melodii i połączeń akordów opiera się na „ciążeniu dźwięków prowadzących”. Wagner wykorzystuje w swoisty sposób możliwości systemu dur–moll, który nasycy bogatą i gęstą chromatyką.

Innym przykładem zainteresowania Elzenberga twórczością Wagnera jest zapis w dzienniku sporządzony w Wiedniu 15 V 1918 r. po wysłuchaniu dramatu muzycznego *Rheingold*<sup>17</sup> w Operze Ludowej. Autor krytycznie ustosunkowuje się do wykonania dzieła i samej kompozycji. Za wady uważa rozwlekłość utworu, zbyt długie opowiadania i nadmierne rozwinięcie scen bez znaczenia dla akcji. Dostrzega także inne mankamenty dzieła, które wylicza z dużą precyzją. Píše o powtarzaniu efektów bez stopniowania napięcia oraz o „przewlekaniu sytuacji, o których się wie z góry, jak się rozwiążą”. Zauważa, że muzyka mogłaby zyskać na skrótach, ale i zarazem pyta retorycznie: „[...] czy tę muzykę z jej świetnościami można sobie bez nadmiaru choćby pomyśleć?”<sup>18</sup>. Dostrzega znakomite muzyczne fragmenty kompozycji, zauważa jednak również braki dzieła, które pomniejszają całościowy efekt. Za istotny defekt utworu

---

W 1872 r. artysta przeniósł się do Bayreuth, gdzie dzięki pomocy króla Ludwika i grona wpływowych przyjaciół wybudował teatr przeznaczony do wykonań jego dramatów. Wagner był wybitnym przedstawicielem niemieckiej muzyki neoromantycznej. Czołowe miejsce w jego dorobku zajmują dzieła sceniczne, jego kompozycje są pod wieloma względami nowatorskie. Cechuje je: idea syntetycznego dzieła sztuki (*Gesamtkunstwerk* – słowo i muzyka pochodzą od jednego twórcy), muzyczna koncepcja dzieła wywodzi się z tekstu i opiera się na jego ciągłości, „melodia nieskończona” (*unendliche Melodie* – melodia pozbawiona cezur, silnie dramatyczna), „melodia absolutna” (*absolute Melodie* – melodia nieujęta w ramy metryczne), technika „motywów przewodnich”, rozbudowanie partii orkiestrowych. *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 940–941.

<sup>16</sup> *Opera – kompozytorzy, dzieła, wykonawcy*, A. Batta (red.), Köln 2001, s. 794–795.

<sup>17</sup> Dramat muzyczny *Złoto Renu* (*Rheingold*) wchodzi w skład tetralogii *Pierścień Nibelunga*. Prapremiera dzieła odbyła się w Monachium w 1869 r. Utwór składa się z czterech scen, libretto jest autorstwa kompozytora. Akcja dramatu rozgrywa się w pradawnych czasach na ziemiach Germanii. W dziele tym ukazane zostały ważne koncepcje twórcze Wagnera: konieczność nawrotu do antycznej tragedii greckiej (gdzie słowo, muzyka i akcja sceniczna były całkowicie równorzędnymi elementami dzieła sztuki), czerpanie treści dramatu ze świata ludowych legend i mitów, potępienie zbrodniczej żądzy władzy i bogactwa, apoteoza miłości pełnej żaru, negacja zamkniętej arii operowej – uważał ją za nonsens z dramatycznego punktu widzenia. J. Kański, *Przewodnik operowy*, Kraków 1985, s. 532–540.

<sup>18</sup> H. Elzenberg, *Kłopot z...*, s. 117.

uważa rozdźwięk pomiędzy materialnością akcji i intencją dzieła. Za bezcelowe uważa użycie starych, brutalnych mitów dla wyrażenia treści religijno-metafizycznej.

Pomimo formułowanych pewnych zastrzeżeń Elzenberg wysoko ocenia dzieła Wagnera, dostrzega ich nowatorstwo i osobiwy charakter. Zauważa wartość mistyczną dzieł oraz ich estetyczno-filozoficzny charakter. Zapis w dzienniku z 21 V 1919 r. przywołuje i opisuje mistyczne i niezwykle silne odczucia filozofa po wysłuchaniu *Zygfyryda*. W tetralogii *Pierścień Nibelunga*, w tym w *Zygfyrydzie*, objawia się w całej pełni tak charakterystyczna dla twórczości Wagnera technika motywów przewodnich. Motywy te to niejako muzyczne odpowiedniki postaci, ich uczuć, czynów i idei. Przeważnie diatoniczna struktura głównych motywów i ich wyrazista rytmika przyczyniają się do wywołania wrażenia surowej mocy i potęgi, zgodnie z atmosferą libretta<sup>19</sup>. W nawiązaniu do muzycznego motywu *Zygfyryda* i w celu pełnego opisanego swych przeżyć filozof odnotowuje w dzienniku pewne zdarzenie: „Otóż dnia pewnego – była to wczesna wiosna – przechadzałem się wzdłuż jeziora tonącego we mgle, gdy się to mistyczne wrażenie do ostateczności spotęgowało. Wypełniły mi świadomość dwie rzeczy: motyw Wagnera i ta płaszczyzna wód we mgłę wtopiona, gdzie nic w ogóle innego widać nie było; czułem coś jak objawienie, wobec którego jak dymy rozwiewały się wszystkie przedmioty, kategorie, pojęcia: aż w końcu spostrzegłem, że nawet kategorię bytu odczuwam jako nieodpowiednią, jako czyste już tylko skrępowanie: że ja wcale nie miałem objawienia, że coś jest, albo że tak a tak, tylko że czasem nie można już o niczym powiedzieć ani »jest« ani »nie jest«, bo się stoi poza tym [...]”<sup>20</sup>.

Elzenberg wypowiada pogląd na temat twórczości Ryszarda Straussa<sup>21</sup>, ocenia ją krytycznie. Swoją opinię zawiera w jednym, krótkim i dosadnym stwierdzeniu: „[...] Któregoś dnia chciał słoń przedrzeźniać niedźwiedzia, że tak niezgrabnie tańczy, i powstała muzyka Straussa”<sup>22</sup>. Należy przypomnieć, iż twórczość tego niemieckiego kompozytora pozostawała w pierwszym okresie pod wpływem bliskich Elzenbergowi klasycystycznych koncepcji Johanna Brahmsa, w późniejszym czasie zaznaczył się tu wpływ neoromantyzmu i nawiązanie do muzyki programowej Franciszka Liszta i Hectora Berlioz. Charakterystyczne jest, iż Elzenberg, wysoko oceniając sztukę Wagnera, prezentuje krytyczny sąd o twórczości Straussa, gdy na przykład sztuka dramatyczna

<sup>19</sup> J. Kański, *Przewodnik operowy...*, s. 541.

<sup>20</sup> H. Elzenberg, *Kłopot z...*, s. 139–140.

<sup>21</sup> Ryszard Strauss (1864–1949) – niemiecki kompozytor i dyrygent. Pełnił stanowisko kapelmistrza w Meiningen, Monachium, Weimarze, Berlinie (I dyrygent i generalny dyrektor muzyczny), Wiedniu (dyrektor opery). W dorobku kompozytorskim Wagnera czołowe miejsce zajmują poematy symfoniczne, opery i pieśni solowe. Do najbardziej znanych dzieł należą: poematy symfoniczne (*Don Juan*, *Dyl Sowizdrzał* i *Don Kichot*), opery (*Salome*, *Elektra*), balety, koncerty instrumentalne, muzyka kameralna, pieśni na głos z towarzyszeniem fortepianu. *Encyklopedia muzyki*, A. Chodkowski (red.), Warszawa 1995, s. 848–849.

<sup>22</sup> H. Elzenberg, *Kłopot z...*, s. 77.

Straussa, wywodząc się z Wagnerowskiej koncepcji dramatu muzycznego, przerasta nowatorstwem języka muzycznego i instrumentacją dzieła kompozytora z Bayreuth. Warto zauważyć jednocześnie, iż R. Strauss przez długi czas znajdował się pod wpływem R. Wagnera, wykorzystywał technikę motywów przewodnich oraz specyficzny język instrumentacji.

W dzienniku kilkakrotnie znaleźć można ważne myśli o niemieckim kompozytorze doby klasycznej Ludwiku van Beethovenie<sup>23</sup>. Elzenberg zauważa z dużą celnością: „[...] cała muzyka Beethovena to, rzec by można, jedna *Eroica* w stu odmianach”<sup>24</sup>. Właśnie ta kompozycja – *III Symfonia Es-dur op. 55* jest, według filozofa, najbardziej reprezentatywna dla całej twórczości kompozytora. Elzenberg zauważa, iż materią muzyki Beethovena jest to, co twórcy nie jako artyście, ale jako człowiekowi stawia największy opór. Beethoven asymiluje w swej twórczości to, co wydaje się jemu wrogię, przy całej swej wielkości potrafi umiejętnie łączyć elementy stylu pozornie sprzeczne.

Elzenberg dokonuje porównania Ludwika van Beethovena i Johanna Wolfganga Goethego. Stwierdza, że Goethe jest dla niego wzorem człowieczeństwa, pięknego, zwycięskiego ukształtowania, zaś Beethoven wzorem sposobu czucia<sup>25</sup>. Uważa, iż kompozytor ten osiągnął w dziedzinie czucia tę granicę wzniosłości i głębi, poza którą wyjście jest niemożliwe. Beethoven jest dla Elzenberga takim samym mistrzem czucia, jak Goethe życia, Napoleon – czynu, Chrystus – świętości. Filozof żywi dla tego kompozytora wiele uznania i szacunku, mówi, że jest mu bliższy niż Goethe.

Charakterystyczne jest dostrzeżenie w sztuce Beethovena wymiaru pozamuzycznego – bardzo ludzkiego. Zbieżne jest postrzeżenie postaci Beethovena przez Elzenberga i wybitną polską muzykolog doby międzywojennej – Stefanię Łobaczewską, która dostrzegając walkę wewnętrzną twórcy o właściwą postawę człowieka, walkę o przezwyciężenie pesymizmu i wiarę w lepsze jutro, zauważa również przekonania kompozyto-

---

<sup>23</sup> Ludwik van Beethoven (1770–1827) – kształcił się w Bonn pod kierunkiem Ch.G. Neefe w zakresie gry na fortepianie, organach i kompozycji. Kształcił się następnie w Wiedniu u J. Haydna, J. Schenka i A. Salieriego. Przez całe życie związany był z Wiedniem, gdzie dał się poznać jako wybitny kompozytor i wirtuoz. Beethoven wytyczył rozwój muzyki na cały XIX wiek. Stworzył nową fakturę instrumentalną – fortepianową, kameralną i symfoniczną, rozwinął formę sonatową i wariacyjną. Rozszerzył znacznie zasób środków harmoniczných, w zakresie kontrapunktu zerwał ostatecznie z polifonią baroku. Był wybitnym nowatorem w zakresie formy i techniki wariacyjnej, forma wariacyjna jest u niego ważnym elementem formy cyklicznej. Wprowadził do orkiestry liczną obsadę instrumentalną, był pierwszym kompozytorem, dla którego oznaczenia wykonawcze stały się istotnym współczynnikiem utworu. Dzieło Beethovena jawi się jako synteza dwóch wieków muzyki. Sztuka jego jest subiektywna i wolna od konwencji, jest wynikiem przeniknięcia materii ideał jednostki dzieła artystycznego. B. Schaeffer, *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983, s. 251–257.

<sup>24</sup> H. Elzenberg, *Kłopot z...*, s. 215.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 160.



ra ujawniające potrzebę wewnętrznego odrodzenia człowieka w duchu wszechmiłości i braterstwa<sup>26</sup>.

W dzienniku z 3 VII 1942 r. Elzenberg pisze o *Sonacie c-moll op. 111* Ludwika van Beethovena<sup>27</sup>. Utwór ten przywołany jest świadomie, stanowi bowiem przykład wielkiego dzieła powstałego w późniejszym okresie twórczości kompozytora. Dzieło należy do grupy trzech ostatnich sonat fortepianowych op. 109, op. 110 i op. 111. W kompozycji tej Beethoven idzie drogą swobodnego rozszerzenia formy i wydobywania z instrumentu całej wymowy oraz siły wyrazu. Sonata jest syntezą tego wszystkiego, co miał do powiedzenia w ostatnim okresie swej twórczości i co mógł powiedzieć za pośrednictwem fortepianu. Z utworu emanuje nastrój wewnętrznego spokoju, postrzeganego nie jako spokój człowieka biernego, ale jako wyraz głębokiej wiary w nieograniczone możliwości człowieka w walce o najwyższą wartość – nienaruszalną godność ludzką<sup>28</sup>. Zainteresowanie Elzenberga tą właśnie kompozycją wydaje się uzasadnione. Filozof zauważa, iż w dojrzałym, późnym okresie życia artyści tworzą dzieła, które mają swoisty czwarty wymiar, ponadindywidualny charakter i syntetyczność.

W niezwykle trafny i zwięzły sposób Elzenberg podsumowuje całą sztukę Beethovena, są to trzy słowa: potęga, wzruszeniowość i tragizm<sup>29</sup>.

W odniesieniu do Beethovena używa jeden raz humorystycznego określenia, które przy całej swej zwięzłości zawiera jednak ważną myśl. W dzienniku z dnia 31 III 1951 r. pisze, iż po dłuższej przerwie ponownie słuchał *V Symfonii c-moll op. 67* L. van Beethovena. Przywołując swoje odczucia po wysłuchaniu dzieła, stwierdza: „Świat jest jednak mocno zbudowany, jeżeli go Beethoven nie rozwalił”<sup>30</sup>.

W dzienniku z 29 VII 1942 r. Elzenberg podejmuje kwestię struktury formalnej i konstrukcji dzieła muzycznego. Stwierdza, że obcy jest mu ten element muzyki, który zbliża ją do architektury z powodu wspaniałych i doskonałych konstrukcji formalnych. Nie jest mu bliska w muzyce jej strona strukturalna. Gdy strona strukturalna uniezależnia się i staje się wartością samą w sobie, traci kontakt z muzyką. Z tego też powodu muzykę Jana Sebastiana Bacha odbiera jako hermetyczną w znacznej części jego twórczości. Elzenberg zauważa, że struktura dzieła to tylko niezbędne ramy, przez które „przelewa się” masa dźwiękowa, z jej całym dynamizmem, harmonią, barwą i pięknos-

---

<sup>26</sup> W biografii poświęconej niemieckiemu twórcy pisała: „Nie odrywając się od otaczającej rzeczywistości, nie zapominając o tych jej stronach, które stanowią o tragedii współczesnego człowieka, przeciwnie, czując potrzebę ukazania owej tragedii raz jeszcze – Beethoven chce równocześnie dać wyraz temu, że wraz ze wszystkimi uczciwymi ludźmi swej epoki usiłuje znaleźć ratunek przed tym złem. Ale ratunku szuka tym razem na innej płaszczyźnie – wyłącznie uczuciowej”. S. Łobaczewska, *Beethoven*, Kraków 1983, s. 212.

<sup>27</sup> H. Elzenberg, *Kłopot z...*, s. 318.

<sup>28</sup> S. Łobaczewska, *Beethoven...*, s. 196–198.

<sup>29</sup> H. Elzenberg, *Kłopot z...*, s. 319.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 386.

cią zmysłową<sup>31</sup>. Spośród elementów strukturalnych dzieła muzycznego najlepiej wyczuwa rytm, jego zdaniem melodia, jako podstawowy element formotwórczy dzieła muzycznego, ma charakter zrozumiały i wyczuwalny dla wszystkich.

W dzienniku z 26 II 1924 r. H. Elzenberg wspomina o Karolu Szymanowskim<sup>32</sup>. Zapis wiąże się z obecnością filozofa na koncercie, podczas którego wykonywano muzykę wybitnego rodzimego kompozytora. Nie można z całkowitą pewnością ustalić, jakie utwory wówczas wykonano. Z zapisu filozofa wynika, iż były to utwory do tekstów Jarosława Iwaszkiewicza. Prawdopodobnie chodzi o powstały w 1918 r. cykl pieśni do słów Jarosława Iwaszkiewicza pt. *Pieśni muezina szalonego* op. 42 na sopran i fortepian lub skomponowany w 1922 r. cykl pt. *Trzy kołysanki na głos i fortepian* op. 48<sup>33</sup>. Cykle te pełne są chromatyki i ozdobnych koloratur, urzekają barwnością i pięknem melodii. Elzenberg wysoko ocenia twórczość Szymanowskiego, jest pełen uznania dla jego postawy ideowej. Pisze o nim jako jednym z artystów, którzy „tworzą radośnie i bez owego obłąkanego rozłamu między ideałem a życiem”. Zauważa świadomy wybór wierszy, odkrywa, że Szymanowski wybiera zawsze teksty młodzieńcze, przekorne i pełne werwy. Po wysłuchaniu wymienionych utworów podkreśla, iż: „z tego wszystkiego piękno wykwiła bez szamaństwa i celebrowania”. Postrzega twórcę jako człowieka, który: „nie zwracałby sobie głowy „jakimś światem ideału, który by życiu zasadniczo się przeciwstawiał!”<sup>34</sup>.

H. Elzenberg docenia K. Szymanowskiego za umiejętności pisanie muzyki do niemuzycznego wiersza. Dla potwierdzenia przywołuje kompozycje Szymanowskiego do

<sup>31</sup> Ibidem, s. 321.

<sup>32</sup> Karol Szymanowski (1882–1937) – studiował w Warszawie pod kierunkiem M. Zawirskiego i Z. Noskowskiego. W 1905 r. przyłączył się do grupy kompozytorów *Młodej Polski*, która nawiązywała do współczesnych kierunków muzyki zachodnioeuropejskiej. W pierwszym okresie twórczość Szymanowskiego wykazywała związek z Chopinem i ulegała wpływom muzyki niemieckiej późnego romantyzmu. Drugi okres twórczości to czas szukania inspiracji w egzotyce, przemiana środków kompozytorskich, odejście od wagnerowskiego aparatu orkiestrowego i neoromantycznej harmoniki w kierunku impresjonistycznym. Kolejny zwrot stylistyczny w twórczości nastąpił w latach 20., charakteryzował się zainteresowaniem muzyką ludową, narodową. Różnorodny i obszerny dorobek kompozytorski stawia Szymanowskiego w rzędzie czołowych twórców europejskich. *Encyklopedia muzyki*, A. Chodkowski (red.), Warszawa 1995, s. 880–881.

<sup>33</sup> W skład cyklu *Pieśni muezina szalonego* wchodzi 6 pieśni na sopran i fortepian: 1. *Allah, Allah, Akbar...*, 2. *O, ukochana ma...*, 3. *Ledwie blask słońca złoci dachy wież...*, 4. *W południe miasto białe od gorąca*, 5. *O tej godzinie, w której miasto śpi...*, 6. *Odeszłaś w pustynię zachodnią*. Cykl ten wydany został w 1922 r. w Wiedniu w Uniwersal-Edition. Cykl pieśni *Trzy kołysanki na głos i fortepian* op. 48 z 1922 r. składa się z następujących części: 1. *Pochyl się cicho nad kołyską...*, 2. *Śpiewam morzu, gwiazdom i tobie...*, 3. *Biały krąg księżycy olbrzymi...* Pieśni te dedykowane Helenie Kahn-Cassella opublikowano w Wiedniu w Uniwersal-Edition w 1926 r. S. Golachowski, *Karol Szymanowski*, Kraków 1982, s. 107–108; *Słownik muzyków polskich*, t. II, Kraków 1967, s. 236.

<sup>34</sup> H. Enzelberg, *Kłopot z...*, s. 167.

słów Juliana Tuwima<sup>35</sup>, Kazimierzy Iłłakowiczówny<sup>36</sup> i Jarosława Iwaszkiewicza<sup>37</sup>. Zauważa, że zbyt uchwytne muzyczność przeszkadza pracy twórczej i właściwemu zespoleniu obydwu sztuk<sup>38</sup>.

Reasumując, należy zauważyć, iż H. Elzenberg był w swych poglądach niezależny, nie ulegał wpływom zmieniających się orientacji filozoficznych i ideologicznych. Niezależność jego spojrzenia dotyczyła właściwie wszystkiego, o czym rozmyślał, wyjątek stanowił tu przedmiot samych rozmyślań. „Kłopot z istnieniem” to świadectwo trudu poznania nieabsolutności prawdy, sprzeczności myśli i idei z doświadczeniem<sup>39</sup>. Niezależność poglądów w zakresie postrzegania różnych problemów życia dotyczy również spojrzenia na muzykę. Poglądy Elzenberga, jakkolwiek zbieżne często z poglądami uznanych muzykologów i krytyków muzycznych, nacechowane są niezależnością od zmiennych mód i orientacji. Świadczą o dogłębnym zrozumieniu zagadnień muzycznych oraz posługiwaniu się dużą wiedzą i doświadczeniem w dziedzinie muzyki. Dowodzą zarazem, iż autor miał subiektywne i przemyślane spojrzenie na określone dzieła i ich twórców. Widoczne są tu pewne sympatie, kompozytorzy, których szczególnie cenił oraz twórcy, o których wypowiadał się krytycznie. Podejmowanie problematyki muzycznej, sposób mówienia o niej dowodzi wielkiej wrażliwości filozofa, jest zarazem świadectwem właściwej oceny i rozumienia wartości estetycznych w życiu człowieka.

---

<sup>35</sup> Twórczość pieśniarska zajmuje ważne miejsce w dorobku kompozytorskim Szymanowskiego. K. Szymanowski napisał w 1921 r. cykl pieśni na głos i fortepian op. 46 pt. *Słowieńce*, dedykowany Stanisławie Korwin-Szymanowskiej bis do słów Juliana Tuwima. W skład zbioru wchodzi następujące pieśni: 1. *Słowieńce*, 2. *Zielone słowa*, 3. *Święty Franciszek*, 4. *Kalinowe dwory*, 5. *Wanda*. Utwory te są jednymi napisanymi do słów J. Tuwima, opublikowane zostały w 1923 r. w Wiedniu przez Uniwersal-Edition. S. Golachowski, *Karol Szymanowski*, Kraków 1982, s. 107.

<sup>36</sup> K. Szymanowski napisał w latach 1922–1923 cykl pieśni do słów Kazimierzy Iłłakowiczówny pt. *Rymy dziecięce* dedykowane Alusi Bartoszewiczówniej. W skład cyklu op. 49 wchodzi dwadzieścia piosenek dla dzieci na głos i fortepian: 1. *Przed zaśnięciem*, 2. *Jak się najlepiej opędzić od szerszenia*, 3. *Mieszkanie*, 4. *Prosię*, 5. *Gwiazdka*, 6. *Ślub królowej*, 7. *Trzmiel i żuk*, 8. *Święta Krystyna*, 9. *Wiosna*, 10. *Kołysanka lalek*, 11. *Gil i sroka*, 12. *Smutek*, 13. *Wizyta u krowy*, 14. *Kołysanka Krzysi*, 15. *Kot*, 16. *Kołysanka lalki*, 17. *Myszy*, 18. *Zły lejba*, 19. *Kołysanka gnadego konia*, 20. *Nikczemny szpak*. Cykl wydany został w Wiedniu w 1928 r. przez Uniwersal-Edition, *Słownik muzyków polskich*, t. II, Kraków 1967, s. 236.

<sup>37</sup> H. Elzenberg mógł znać znaczną część twórczości pieśniarskiej K. Szymanowskiego napisaną do słów J. Iwaszkiewicza. Kompozytor często sięgał w swym dorobku po teksty Iwaszkiewicza, do którego tekstów powstały następujące dzieła: *Pieśni muezina szalonego* op. 42 – 6 pieśni na sopran i fortepian z 1918 r.; *Król Roger* op. 46 opera w trzech aktach do libretta kompozytora i Jarosława Iwaszkiewicza powstała w latach 1918–1924; *Trzy kołysanki na głos i fortepian* op. 48 z 1922 r. *Słownik muzyków polskich*, t. II, Kraków 1967, s. 236.

<sup>38</sup> H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem*, Toruń 2002, s. 230.

<sup>39</sup> W. Tyburski, A. Wachowiak, R. Wiśniewski, *Historia filozofii i etyki do współczesności...*, s. 623–624.

**LITERATURA:**

*Encyklopedia muzyki*, A. Chodkowski (red.), Warszawa 1995.

Enzelberg H., *Kłopot z istnieniem – aforyzmy w porządku czasu*, Toruń 2002.

Golachowski S., *Karol Szymanowski*, Kraków 1982.

Kański J., *Przewodnik operowy*, Kraków 1985.

Łobaczewska S., *Beethoven*, Kraków 1983.

*Opera – kompozytorzy, dzieła, wykonawcy*, A. Batta (red.), Kōln 2001.

Schaeffer B., *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983.

*Słownik muzyków polskich*, t. II, Kraków 1967.

*Toruński słownik biograficzny*, K. Mikulski (red.), Toruń 2000.

Tyburski W., Wachowiak A., Wiśniewski R., *Historia filozofii i etyki do współczesności – źródła i komentarze*, Toruń 2002, s. 623.

Wesołowski F., *Zasady muzyki*, Kraków 1998.