

Stefan Jarociński

Musica libera i musica adhaerens

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (37), 122-139

1978

Artykuł został zdigitalizowany i 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Stefan Jarociński

***Musica libera i musica
adhaerens***

Zródło niepo-
koju racjonali-
stów

Muzyka zawsze sprawiała mnóstwo kłopotów tym, którzy ją chcieli na gwałt usemantyczniać, nie tylko politykom, lecz również samym twórcom. Wszystkich racjonalistów — zarówno pokroju idealistycznego, jak i materialistycznego — niepokoił fakt, że oto istnieje wytwór ludzki, produkt kultury, który wymyka się władzy rozumu i nie daje istoty swego przekazu, tego co komunikuje, ująć w ścisłe kategorie pojęciowe. Chodziło oczywiście o muzykę czystą, tzw. wolną od związku ze słowem czy poezją, muzykę, którą wiek XIX nazwał „absolutną”.

To, że taka muzyka musi zawierać jakieś posłanie, nie ulegało dla nikogo wątpliwości. Złożyły się na to przeświadczenie długie dzieje muzyki europejskiego kręgu kulturowego, gdzie tradycja przypisywania jej własności ekspresyjnych i psychagogicznych sięgała co najmniej pitagorejczyków. Można powiedzieć, iż od zarania naszej kultury muzyce przyznawało się zdolność poruszania sfery uczuciowej i zmysłowej człowieka. Sfera intelektualna zaczęła wchodzić w zakres rozważań nad muzyką stosunkowo późno, w miarę kształtowania się jej

zwartego logicznie systemu i jego obrastania w pewną warstwę znaczeniową, przekładalną z grubsza na język pojęciowy¹.

Dzisiejsza estetyka muzyczna, gdy zastanawia się nad problemami odbioru muzyki przez słuchacza, przechodzi do porządku nad stosowanym przez dawną psychologię podziałem życia psychicznego na trzy sfery — myśli, woli i uczucia i, pod wpływem niewątpliwych zdobyczy psychologii „postaci”, zasadniczy akcent kładzie na jedność procesu psychicznego człowieka. W całościowej ciągłości przeżycia estetycznego wywołanego przez dane zjawisko muzyczne nie sposób przewidzieć, jaki charakter odbioru przeważy. „To czy utwór muzyczny — po-

¹ Ostatnio Anna Barańczak, dając widocznie wyraz zaniepokojeniu słabymi postępami muzykologii w wypracowaniu metod odczytywania „znaczeń” muzyki, rzuciła szereg trafnych spostrzeżeń, a nawet sugestii metodologicznych, ale w zakończeniu swego interesującego wystąpienia, wiedzioną z pewnością najlepszymi intencjami w niesieniu pomocy „zacfanej” dyscyplinie, chyba trochę przesadziła, ukierunkowując ambicje jej przedstawicieli na — cytuję — „rozpatrywaniu muzyki jako pełnoprawnego, bo również obdarzonego możliwością znaczenia, składnika kultury”. Wynikałoby bowiem z tej konkluzji, że po pierwsze, muzyka nie była dotąd i nie jest nadal „pełnoprawnym składnikiem kultury”, oraz po drugie, że dopóki muzykologia nie znajdzie odpowiedniego klucza do rozszyfrowania znaczeń muzyki, dopóty ani muzyka nie ma co marzyć o „równouprawieniu” kulturalnym z innymi sztukami, ani muzykologia — o doścignięciu innych nauk humanistycznych w postęпах interpretowania zjawisk artystycznych. Temat wymaga może szerszej dyskusji, warto wszelako przypomnieć autorce, że „walka o treść” muzyki toczy się co najmniej od stu lat i że w ten „niewinny” spór estetyczny włączały się aż nazbyt często motywacje ideologiczne, aby nas to szczególnie zachęcało do prób jego rozwikłania, które skądinąd, być może, w ogóle jest nieosiągalne. A poza tym, czy autorka jest pewna, że rozszerzanie zasobu konotacji muzycznych nie idzie w parze z zubożaniem przeżyć dostarczanych przez muzykę — Por. Barańczak: *Jak muzyka znaczy?* „Teksty” 1976 nr 6.

Spór o
istnienie
świata znaczeń
muzycznych

Dużo zależy
od słuchaczy

wiada L. B. Meyer — prowadzi do przeżycia efektywnego czy intelektualnego, zależy od dyspozycji i wykształcenia słuchacza”².

To słuszne stwierdzenie należałoby może uzupełnić mocniejszym podkreśleniem socjokulturowego aspektu, jak to czyni M. Wallis: „Każde dzieło sztuki powstaje w pewnym określonym kręgu kulturowym, w pewnej epoce, w pewnym narodzie i w pewnym środowisku, i jest przeznaczone przede wszystkim dla odbiorcy z tego kręgu kulturowego, z tej epoki, z tego narodu i z tego środowiska”. W dalszych zaś wywodach Wallis dodaje jeszcze, że odbiorca, któremu brak odpowiednich kwalifikacji (wiedzy, zasobu doświadczeń wewnętrznych, wrażliwości i uczuciowości), lub nie należy do tego samego narodu, środowiska, epoki i kultury, może nie doznać przeżycia estetycznego, jakie chciał w nim wywołać artysta, lub mylnie zinterpretować jego przekaz³. Wymienione tu warunki, jakie muszą zaistnieć, aby dzieło sztuki odebrane zostało w obiegu społecznym zgodnie z intencjami twórcy, składają się na to, co nazwaliśmy potocznie kontekstem kulturowym, decydującym o wymiarach „horyzontu oczekiwań” odbiorcy (określenie K. Mannheim’a). Kiedy twórca przekracza granice owego „horyzontu”, a dzieje się to często z dziełami oryginalnymi i nowatorskimi, naraża się na konflikt z odbiorcą i musi upłynąć pewien czas, zanim odbiorca oswoi się z ich „innością” i nauczy właściwie odczytywać zawarte w nich przesłanie artysty. Sprawy te są o tyle ważne dla naszych rozważań, że rzucają sporo światła na problem obrastania muzyki, a ściślej danego systemu muzycznego czy stylu warstwą znaczenio-

² L. B. Meyer: *Emocja i znaczenie w muzyce*. Kraków 1974 PWM, s. 56.

³ M. Wallis-Walfisz: *Wyraz i życie psychiczne. O rozumieniu dzieł sztuki przedstawiających przedmioty psychiczne*. Wilno 1939 Wil. Tow. Filoz., s. 137.

wą. W jaki sposób znaczenia osadzają się na muzyce, zanalizował to szczegółowo cytowany już przez nas L. Meyer. My zaś ograniczymy się tu wyłącznie do paru uwag ogólnych.

W systemie muzycznym dźwięk zmienia swój tryb istnienia, staje się nutą, czyli swego rodzaju znakiem, który może, ale nie musi odnosić się do jakiejś rzeczywistości pozamuzycznej. Ze świata akustyki przeniesiony zostaje w świat abstrakcji, jakim jest system muzyczny, gdzie podobnie jak w języku poety i pisarza, rządzą reguły swoistej gramatyki i składni, niekoniecznie zgodne z prawidłami akustyki i logiki. Za pomocą tego systemu kompozytor może nadawać różnoraki „sens” swoim dziełom, a jego talent (jeśli go ma) bądź wyciska na nich indywidualne piętno w ramach panującego w danym czasie stylu muzycznego, bądź zapowiada jego zmianę. Jednakże sam system muzyczny, na bazie którego dokonują się te niejako powierzchowne przemiany stylistyczne, trwa niewzruszenie jedynie w umysłach teoretyków, a w istocie zmienia się nieustannie z upływem czasu i wciąga, jak długo się da, w orbitę swych skodyfikowanych reguł wszelkie od nich odstępstwa, nadając im cechy legalności. Wprawdzie poeta również dopuszcza się stosowania rozmaitych licencji, ale jego baza językowa jest mniej płynna, i co najważniejsze, bezpośrednio związana z rzeczywistością. Dlatego też porównywanie systemu muzycznego z językowym wymaga szczególnej ostrożności.

Ani pojedynczy dźwięk, ani ich szereg nie jest równoważny słowu, czyli znakowi. Funkcję znaku pełni w muzyce związek między dźwiękami uzależniony od pewnych układów całościowych. Komunikat muzyczny nie odsyła słuchacza do jakiejś konkretnej rzeczywistości, lecz do świata podwójnie fikcyjnego, stworzonego przez system i przez artystę, nie można zatem zawartego w komunikacie symbolu przedstawienia czy „sensu” zweryfikować,

Nuta, czyli
znak

Muzyczne
zagadki

zwłaszcza że sens ten jest zakodowany tylko częściowo i jako taki zdany na subiektywne odczucie odbiorcy i jego dowolną interpretację. Jak daleko sięga w komunikacie muzycznym stopień symbolizacji, czyli zakodowania sensu, zależy to od kompozytora, od stopnia skonwencjonalizowania systemu muzycznego, a także od gatunku muzyki, jej stylu, epoki, kultury, wreszcie od stopnia „wtajemniczenia” słuchacza, czyli jego „horyzontu oczekiwań”. Wyobraźnię słuchacza nawet obytego z muzyką oblega wiele zagadek łatwych, trudnych lub wręcz niemożliwych do rozszyfrowania, bowiem w świecie znaczeń, jakie ona zawiera, stosunki między dźwiękami (czyli to, co w systemie językowym odpowiadałoby w przybliżeniu znakom) mogą pochodzić z różnych układów całościowych i konwencji, zarówno dawnych, współczesnych, jak i nowo powstających, jawnie trafiających do świadomości słuchacza i jakby tylko instynktownie przezeń wyuczowanych, z oporami torujących sobie drogę do jego estetycznego przeżycia lub przyjmowanych przez niego jako coś naturalnego, choć w istocie musiały być niegdyś zaakceptowane i tylko dzięki długotrwałemu krążeniu w kulturze nabrały charakteru naturalnego.

Konotacje powstają w wyniku kojarzenia przez odbiorcę pewnych struktur dźwiękowych z pojęciami, obrazami i wyobrażeniami pozamuzycznymi. Cechę intersubiektywności nadaje tym skojarzeniom kultura danego czasu i miejsca. Dźwięki jakiejś struktury czy całościowego układu niczego nie denotują, wytyczają tylko słuchaczom granice skojarzeń. Debussy w tym właśnie widział zaletę i wyższość muzyki nad innymi sztukami, że ona „nie podlega jak kolory czy słowa ścisłym wyznacznikom”⁴. Apel Verlaine’a z 1882 r.: „*De la Musique avant toute chose (...) Où l’Indécis au Précis se*

⁴ R. Peter: *Claude Debussy*. Paris 1944 Gallimard, s. 119.

joint”⁵, podjęty przez symbolistów, był świadectwem podniesienia muzyki do rangi wzoru dla poezji i nic bardziej znamiennego niż to odwrócenie ról w przesiąkłej pozytywistycznym racjonalizmem świadomości francuskich poetów, co prawda dopiero u schyłku „romantycznej” epoki.

Powtarzanie i powielanie, czyli standardyzacja „kompleksów konotacyjnych” (określenie Meyera) czy wiązek kojarzeniowych wyobrażeń utrwała wprawdzie i upowszechnia „rozumienie” muzyki przez słuchacza, ale równocześnie prowadzi stopniowo i nieuchronnie, podobnie jak w metaforyce poetyckiej, do ich spłaszczenia, zbanalizowania i utraty pierwotnej siły ekspresyjnej. Toteż sztuka zachodnia, w przeciwieństwie do wschodniej, broni się jak dotąd skutecznie przed tendencjami do sformalizowania swej symboliki i metaforyki muzycznej, poetyckiej czy ikonicznej, pisarze zaś współcześni jak zauważa N. Frye, broniąc się „przed definiowaniem i identyfikowaniem własnych archetypów (tworzących wspomniane wyżej wiązki kojarzeniowe — S. J.), starają się zapewnić im niejaką płynność i niejednoznaczność oraz uchronić je przed skostnieniem w obrębie jednego modelu interpretacyjnego”⁶.

Debussy, który jeszcze jako świeżo opierzony kompozytor śledził pilnie od początku ruch symbolistów, w lot chwycił istotę apelu Verlaine’a i przykładu Mallarmégo, w każdym razie lepiej niż młodzi dezertery ruchu, nawracający później do klasycystycznych wzorów, i kiedy jeden z nich skarżył się przed nim, że „późota pewnych słów języka francuskiego zmatowiała od zbyt częstego obracania się w szkaradnym świecie”, dla Debussy’ego nie była

Skuteczna
obrona sztuki
Zachodu

⁵ P. Verlaine: *Art poétique*. W: *Oeuvres poétiques complètes*. Paris 1973 Gallimard („Pléiade”), s. 326, wersy 1 i 8.

⁶ N. Frye: *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton 1957, s. 102.

Uniwersalny
system

to żadna nowina, gdyż wiedział od dawna, że nawet w muzyce „stało się podobnie z wieloma akordami, których brzmienie zbanalizowało się (...) tracąc równocześnie swoją naturę symboliczną”⁷. Przewrót, jakiego zaczął dokonywać w muzyce, uwolniwszy się od magii Wagnera, którego estetyka była mu obca, a leitmotywy towarzyszące niezmiennie postaciom w operach Wagnera przywoływały mu na myśl „obłąd kogoś, kto wręczając wizytówkę, wyspiewywałby jej treść”⁸, polegał właśnie na tym, aby „zapomnieć wszystkiego co go nauczono w konserwatorium” (jego własne słowa — S.J.), odejść od wszelkich szablonów, w tej liczbie od owych Wagnerowskich „wizytówek”, które nie były niczym innym jak semantycznymi znakami, a procedura sama trywializacją muzyki uciekającej od jednoznaczności, i wreszcie wyzwolić ją z kajdanów narosłych znaczeń. Czy można go winić, że pod działaniem nowatorstw języka i składni, jakie wprowadził do muzyki, trzeszczące już przed nim od nadmiaru „odchyleń” więzadła systemu zaczęły się gwałtownie rozpadać? Systemy nie trwają wiecznie, a jemu przypadła wielka rola dziejowa — otwarcie szerokiego pola pod budowę nowego systemu muzycznego, bardziej chłonnego i elastycznego, a przy tym prawdziwie uniwersalnego, bardziej dostosowanego do spożytkowania zarówno zdobyczy technicznych cywilizacji przemysłowej, jak i bogactwa kultur pozaeuropejskich.

Zanim wszakże doszło w muzyce do tej „rewolucji” ustrojowej, która burząc podstawy panującego systemu, nie zniszczyła jednak wszystkich stru-

⁷ C. Debussy w liście do E. Chaussona z 6 września 1893 r. W: „La Revue Musicale” 1 grudzień 1925.

⁸ C. Debussy: *Impressions sur la tétralogie à Londres*. „Gil Blas” 1 czerwiec 1903.

ktur mogących potencjalnie wywoływać skojarzenia pozamuzyczne, problemy znaczenia oraz „treści” i jej symboliki pozostawały nadal nie rozwiązane w sposób, który mógłby zadowolić umysły ściśle. Nie przesądzając sprawy, czy one w ogóle mogą być rozwiązane, warto przytoczyć to, co mówi na ten temat jeden z dzisiejszych luminarzy muzykologii, szczególnie dbały o jak najdalej idące uściślenie terminologii muzycznej: „do rodzaju nośników sensu, do gatunku kompozycji i struktury dzieła przenika jako treść z jednej strony to co warunkuje ich powstanie, treść leżąca w intencji kompozytora, z drugiej — czas historyczny tkwiący w strukturze nośników sensu i jego intencjonalnej treści: od narodowości i krajozobrazu, warunków nauczania i szkół, konkretnych historycznych znaczeń i funkcji muzyki w kościele, szkole, na sali koncertowej i w domu, kulturowo historycznych sytuacji, kierunków i tendencji aż po ingerencję uwarunkowań społecznych. (...) Werbalno-technologiczna analiza (łącznie z jej własnym językiem znakowym, takim jak np. redukcje obrazu nutowego, diagramy, cyfry, litery itd.) doprowadza wprawdzie badacza” — stwierdza autor — „do pojęciowego poznania bezpojęciowego sensu muzyki”, ale na tym nie powinno się kończyć jego zadanie, gdyż „muzyka nie wyczerpuje się nigdy i nigdzie w okrzykanym tzw. «czysto muzycznym» sensie, lecz posiada treści (...) związane z sensem muzycznym. (...) Treścią — przypomina raz jeszcze cytowany autor — jest nie tylko to wszystko, co zdomowało się w muzyce w momencie jej powstawania, zgodnie z intencją, sytuacją historyczną, rzeczywistością społeczną, lecz również to, co rozwinęło się w historii jej recepcji i na nią złożyło”. Niestety — przyznaje autor — „Metoda naukowego odkrywania i nazywania treści muzycznych, jak też przeprowadzania dowodu jej «zadomowienia się»

Pojęciowe
poznane bez-
pojęciowego

w materialności muzycznej” jest „jeszcze mniej zaawansowana niż analiza technologiczna”⁹.

Demokratyzacja kultury muzycznej w XIX w. i silna presja swoistego snobizmu mieszczaństwa, przejawiającego się w górnych jego warstwach potrzebą muzyki, która by służyła, podobnie jak dawniej arystokracji, nie tylko celom rozrywkowym, ale i duchowym, byle by muzyki bardziej dostępnej mniej doświadczonym uszom słuchaczy w odczytywaniu jej zawiloci, przyspieszyły w dużym stopniu najpierw proces konwencjonalizowania się symboliki muzycznej, a w następstwie — rozkładu systemu będącego jej podstawą. Pokusie „obrazowania” natury, wyzyskiwania „kolorytu lokalnego” z jego folklorem, stwarzania odpowiednich nastrojów, bohaterских eposów, nie mówiąc już oczywiście o ekspresji uczuciowej, ulegali niemal wszyscy romantycy, począwszy od Beethovena, poprzez Berliozę, Lisztę, Schumanna i Mendelssohna, aż do Mahlera, Straussa, Sibeliusa i Schönberga. Tym celem służyła cała akuszeria kompozytorska: tzw. programowość, literackie tytuły utworów i ich części, odautorskie komentarze — wszystko co mogło ułatwić mieszczańskim słuchaczom właściwe „rozumienie” i odczuwanie muzyki. Nic też dziwnego, że problem „treści” i zdolności ekspresyjnej muzyki stał się od dwudziestych lat XIX w. naczelnym przedmiotem rozważań estetycznych najwybitniejszych filozofów pierwszej połowy tego stulecia oraz niekończących się sporów między estetykami w drugiej jego połowie i nieomal aż do naszych czasów. Problem ten podzielił estetyków na dwa główne obozy: 1) rzecznicy *heteronomii* muzyki utrzymywali, że istota muzyki leży poza światem dźwięków, że jest ona wyrazem i symbolem lub też ucieleśnie-

Pokusa
wszystkich
romantyków

⁹ H. H. Eggebrecht: *Uwagi o metodzie analizy muzycznej*. Tłum. M. Stanilewicz. „Res Facta” 1973 nr 7, s. 45, 47.

niem (inkarnacją) i manifestacją jakiejś rzeczywistości pozamuzycznej, natomiast 2) zwolennicy *autonomii* muzyki uważali, że muzyka jest kreacją czegoś nowego, własnego i nieporównywalnego, że jej istota leży w niej samej i nie ma odniesienia do czegokolwiek poza nią.

O ile poglądy autonomistów można uznać za zjawisko nowe w tradycji myśli o muzyce, a w ich rosnącej z połową wieku popularności dopatrywać się objawu raczej obrony muzyki przed inwazją tendencji semantyzacyjnych niż jakiejś określonej ideologii społeczno-politycznej, to przeświadczenie o heteronomii muzyki panowało, jak już mówiliśmy na wstępie naszych rozważań, od początków europejskiej kultury. Nowością natomiast tego stanowiska była dość zasadnicza różnica, jaka zarysowała się w pojmowaniu heteronomii muzyki wśród estetyków i kompozytorów romantycznych, dzieląc ich z kolei na dwa odłamy: jednych, którzy głosili prymat „treści”, rozumiejąc przez nią albo to wszystko pozadźwiękowe, czego muzyka jest wyrazem, symbolem czy znakiem, albo to, czego muzyka jest ucieleśnieniem (inkarnacją), obojętnie bytu realnego czy metafizycznego, oraz drugich, którzy wysuwali prymat „formy”. Jakkolwiek oba odłamy łączyło podkreślanie przeciwieństwa „treść” — „forma”, co różniło je wspólnie od „autonomistów”, dla których ten problem w ogóle nie istniał, to jednak w praktyce rzeczników prymatu „formy” zaszeregowywało się mylnie do autonomistów lub nawet oni sami, ewoluując przeważnie w tym kierunku, za takich się uważali ¹⁰.

Rozłam
wśród hetero-
nomistów

¹⁰ F. Gatz: *Musik-Aesthetik in ihrem Hauptrichtungen*. Stuttgart 1929. Publikacja ta jest przykładem, jak nawet estetykowi profesjonalnemu trudno jest rozgraniczyć ściśle wedle tego podziału filozofów, teoretyków, poetów i nawet kompozytorów. W rezultacie np. Schumanna czy Liszta raz zalicza się do heteronomistów, a innym razem, na podstawie ich pism — do autonomistów.

Mimowolnym sprawcą wydobycia na światło dzienne zagadnienia treści i formy, które w oczach estetyków drugiej połowy XIX w. nabrało charakteru podstawowej antynomii i zarazem przedmiotu kontrowersji w samym podejściu do niego i sposobie jego naświetlenia, był I. Kant ze swoją nauką o dwóch typach piękna: pięknie „związanym” (*pulchritudo adhaerens*), zawartym w dziełach sztuki wprowadzających w swój zakres elementy treści, i pięknie „wolnym” (*pulchritudo vaga*). Na pierwszy typ piękna powoływała się estetyka „treści”, na drugi — estetyka „formy”. Dla Kanta, który usiłował pogodzić racjonalizm z empiryzmem, a ściślej z sensualizmem, istota piękna leżała w harmonii rozumu i zmysłowości. Harmonię tych władz poznawczych, czyli równowagę osiąga się najłatwiej w kontemplacji i przeżyciu estetycznym zwłaszcza układów bezprzedmiotowych, czysto formalnych, nie pobudzających nas do żadnych odniesień do świata rzeczywistego, słowem — bezinteresownych.

Cudowny
pomnik Kanta

Fascynacji, jaką wzbudza do dziś cudowny pomnik wystawiony przez Kanta rozumowi ludzkiemu na przełomie oświecenia i romantyzmu, musieli ulegać ludzie XIX w. i nikt, kto szukał własnego samookreślenia, nie mógł minąć obojętnie idei i metod, dzięki którym powstała tak wspaniała budowla na chwałę racjonalizmu. Ponieważ jednak najdoskonalsze nawet dzieło myśli ludzkiej może być źródłem błędów, jeśli poszczególne jego fragmenty uznane zostaną przez następców, bez wnikania w intencje całościowe twórcy, za podstawę do konstruowania własnych systemów poznawczych, więc też i przytoczony wyżej pomysł teoretyczny Kanta o dwóch rodzajach piękna doczekał się osobliwej kariery, i za sprawą tych, którzy chcieli na nim, a właściwie na wywiedzionym z niego sztucznie ostrym podziale na „treść” i „formę” oprzeć ogólną naukę estetyki czy później teorii sztuki, do dziś jeszcze wprowadza zamęt w umysłach.

Również poglądy Kanta na muzykę znalazły żywy oddźwięk w umysłowości dziewiętnastowiecznej. Wedle Kanta, „z punktu widzenia kultury (...) muzyka zajmuje wśród sztuk pięknych najniższe miejsce o tyle, że uprawia jedynie grę wrażeniami”. Zanim doszedł do takiej konkluzji, wyjaśniał: „Bo przemawia ona za pomocą samych tylko czuć (bez pojęć), a tym samym nie pozostawia, jak poezja, niczego, co należałoby przemyśleć. (...) Jest ona oczywiście więcej rozkoszowaniem się niż kulturą (...). Ponieważ modulacja jest niejako powszechną, zrozumiałą dla każdego człowieka mową uczuć, muzyka uprawia ją (...) jako mowę afektów i na tej drodze przekazuje (...) idee estetyczne. Wobec tego jednak, że te idee estetyczne nie są pojęciami (...), forma układu tych czuć (harmonia i melodia) służy zamiast formy mowy do tego, aby przez proporcjonalne stopniowanie ich ogólnego charakteru wyrazić ideę estetyczną pewnej całości (...) stosownie do tematu, którym jest dominujący w utworze afekt”¹¹.

Na lekceważącym w porównaniu do innych sztuk stosunku Kanta do wartości poznawczych muzyki zaciążyła panująca w Niemczech przez dwa wieki (XVII i XVIII) w nauczaniu muzyki osławiona *Affektenlehre*, która wprawdzie bocznymi schodami weszła do racjonalistycznego systemu wielkiego filozofa, ale zyskawszy sobie w ten sposób jego *consensus* (skoro jej nie odrzucił, by przemyśleć rzecz na nowo), odzywać się będzie jeszcze niejednokrotnie aż do naszych czasów, w patrzeniu na muzykę przez pryzmat kantowski, zarówno estetyków, jak polityków i pisarzy, a nawet samych muzyków.

Hegel, mimo że doprowadził racjonalizm do najskrajniejszej postaci, jaką sobie można wyobrazić,

Więcej
delektacji niż
kultury

¹¹ I. Kant: *Krytyka władzy sądzienia*. Tłum. A. Landman. Warszawa 1964 PWN, s. 264—266. Biblioteka Klasyków Filozofii.

Wyższa ocena
Hegla

rozciągając panowanie rozumu z epistemologii kantowskiej na całą rzeczywistość („*Sein und denken sind identisch*”) i przypisując logikę całości świata i jego historii, znacznie wyżej niż Kant oceniał rolę muzyki w kulturze. Wprawdzie w zmysłową formę przekazu muzycznego nie wchodzi przestrzenna przedmiotowość (dźwięki zanikają), ale za to może muzyka wyrażać doskonale abstrakcyjną podmiotowość. „Dlatego też — powiada Hegel, królestwo tonów nie zmuszone służyć tylko za system znaków, może w swej wolności rozwinąć taki sposób kształtowania, który widzi swój istotny cel w wyposażeniu formy w artystycznie bogatą konstrukcję dźwięków (...) Dzieło muzyczne, jeśli zrodziło się z uczucia i przeniknięte jest bogactwem duszy i serca, może równie silnie (jak poezja) oddziaływać na słuchaczy”¹².

Cokolwiek powiedziałyby się o tym poglądzie Hegla na muzykę, trafiał on do przekonania wielu romantyków, tym więcej że sam Hegel widział w sztuce romantycznej (do której zaliczał poezję, muzykę i malarstwo, podczas gdy do symbolicznej architektury, a do klasycznej rzeźbę) szczytowy etap dziejów świata, pojmowanych jako dialektyczne wznoszenie się ku rzeczywistości absolutnej, czyli ku Rozumowi.

W filozofii Kierkegaarda, w jego wypowiedziach o muzyce spotykają się wątki myślowe pochodzące zarówno od Kanta, jak i od Hegla. Kierkegaard powiada, że „muzyka stanowi medium bezpośredniości”, a działanie jej uznaje za silniejsze niż słowa, gdyż „jest (to — S. J.) medium bardziej zmysłowe od języka” i zaczyna się „tam gdzie się kończy mowa”, co nie znaczy, że jest medium bogatszym od języka. Przeciwnie, „stoi niżej” niż słowo, gdyż tyl-

¹² G. W. F. Hegel: *Wykłady o estetyce*. Tom III. Tłum. J. Grabowski i A. Landman. Warszawa 1967 PWN, s. 172—173. Biblioteka Klasyków Filozofii.

ko to, co może być wyrażone słowami, uważa Kierkegaard za „duchowe” i nawet odwołuje się tu do świadomości ludowej, w której podaniach „muzyka występuje jako siła demoniczna”¹³.

Wagner, wychodząc z innych pozycji, upatrywał nie tyle niższość, co słabość muzyki w tym, że nie oddaje ona pewnych treści w sposób jednoznaczny i po to m.in., żeby tej „słabości” zaradzić, stosował wspomniane tu już „wizytówki” w postaci leitmotywów, a do swego monumentalnego Gesamtkunstwerku, budowanego na fundamencie muzyki i spotęgowanej ekspresji uczuciowej, wzywał do pomocy wszystkie inne sztuki.

Nie odosobnione bynajmniej stanowisko Kierkegaarda, usuwającego muzykę ze sfery ducha w świat zmysłowy, pierwotny i magiczny, ukazuje wymownie, jak w epoce romantyzmu, który wzniósł muzykę na najwyższe miejsce w hierarchii sztuk za to właśnie, że „nie potrzebuje ona pośrednictwa myśli” i przeto „bliższa jest naszemu «ja» wewnętrznemu niż inteligencja”, wciąż jeszcze silnie oddziaływała racjonalistyczna myśl oświecenia. Jednakże, w przeciwieństwie do idealisty Kierkegaarda, nie przeszkadzało to antyheglowskiemu materialistcie L. Feuerbachowi nobilitować muzyki w imię tego, że „w zmysłowości leży tajemnica bezpośredniej wiedzy”. Również E. A. Poe, nie mniej wybitny poeta niż autor niesamowitych opowieści, ale też rzecznik skrajnie racjonalistycznej techniki przekazu artystycznego, w którego uszach obco musiało brzmieć takie obiegowe w Europie romantycznej słowo, jak „natchnienie”, choć już autentyczni twórcy przedstawiali je wstydliwie używać, umiał dostrzec w mu-

Oświeceni
w romantyzmie

¹³ S. Kierkegaard: *Albo — albo*. Tom I. Tłum. J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1976 PWN, s. 76—78, 81, Biblioteka Kłasyków Filozofii.

¹⁴ Cyt. wg W. Tatarkiewicz: *Historia filozofii*. Tom III. Warszawa 1958 PWN, s. 54.

zyce wartości jej tylko właściwe, gdy ostrzegął kompozytorów: „Jeżeli wyrażacie dźwiękami idee zbyt określone, odbieracie muzyce jej charakter duchowy, idealny, wewnętrzny i jak najbardziej istotny. (...) Muzyka staje się wtedy ideą dotykálną i łatwo uchwytną, rzeczą ziemską i prostacką”¹⁵. Nie dość tego — Poe sam próbował, z niemałym powodzeniem, umuzyczniać tok wersu poetyckiego (*The Raven*, *Ulalume*, *The Bells*), a Verlaine i symboliści francuscy uznają to zadanie niemal za kanon poetyckiej twórczości.

Głowy (francuskie) nazbyt racjonalne

Jeśli idzie o stosunek do muzyki, anglosascy wcześniejsi romantycy bliżsi byli niemieckim niż francuskim, których dopiero Mallarmé i symbolizm, ale też na krótko, przyprawił o lekki zawrót głowy aż nazbyt racjonalnie myślącej. Shelley, szukając unii swej wyobraźni i serca ze wszechświatem, marzył o nieprzerwanej muzyce, która by mu w tym dopomogła; Coleridge wielbił sztukę gotycką za jej wzniosłość. W jej obliczu „rzeczywistość, która mnie otacza, staje się nieobecna, a moje całe jestestwo zwraca się i rozszerza ku nieskończoności (...)”. Występując zaś przeciw kopiowaniu natury już stworzonej (*natura naturata*) przez artystów, którzy powinni czuć się twórcami (*natura naturans*), wskazywał na przykład muzyki „najpełniej ludzkiej ze sztuk pięknych i najmniej mającej analogii z naturą” i dodawał: „człowiek jest przeznaczony do wyższego stanu istnienia; i to jest głęboko zawarte w muzyce, w której zawsze istnieje coś więcej i coś oprócz bezpośredniej ekspresji”¹⁶.

I aby zamknąć to sumaryczne z konieczności przy-

¹⁵ E. A. Poe w przedmowie do drugiego wydania *Poems* (1831). Cyt. wg A. Coeuroy: *Musique et littérature*. Paris 1923 Bloud & Gay, s. 184—185.

¹⁶ S. T. Coleridge: *Ogólny charakter literatury i sztuki gotyckiej oraz O poezji czyli sztuce*. W: *Manifesty romantyzmu 1790—1830*. Warszawa 1975 PWN, s. 71, 83, 87 (tłum. J. Kamionkova).

pomnienie czytelnikom rozmaitych stanowisk, jakie wobec muzyki zajmowali filozofowie, estetycy i bardziej świadomi swych celów artystycznych poeci romantyczni, warto zatrzymać się przynajmniej na chwilę nad poglądami Schopenhauera, które odziaływać zaczęły wprawdzie w drugiej połowie XIX w., a szczególną popularność zdobyły sobie dopiero u jego schyłku, jednakże główny ich kościec uformował się już pod koniec drugiej dekady wieku¹⁷.

Schopenhauer wyszedł od problemów, jakie stawiał sobie Kant, jedyny z filozofów tej epoki, którego szanował, choć właśnie w polemice z nim krystalizowały się jego własne odmienne poglądy. Innych, jak Fichtego, Schellinga, a zwłaszcza Hegla, uważał za szarlatanów tumaniących umysły młodzieży¹⁸. Schopenhauer zgadzał się z Kantem, że dla podmiotu poznającego świat jest tylko Wyobrażeniem świata rzeczywistego, czyli że podmiot jest identyczny z przedmiotem poznania, wielość zaś przedmiotów odpowiada wielości podmiotów poznania. Ponieważ jednak świat to nie tylko wielość przedmiotów zmysłowych poznawanych przez podmiot, lecz również ich ukierunkowana wola ruchliwość i zmienność, więc podmiot i przedmiot poznania jest również podmiotem i przedmiotem woli, a zatem świat jest nie tylko wyobrażeniem, lecz także Wola. Podstawową formą poznania jest ogląd. Na sumę wiedzy ludzkiej składa się ogląd ponadindywidual-

Poglądy
Schopenhauera

¹⁷ Mowa tu o głównym dziele Schopenhauera *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819).

¹⁸ Zwłaszcza Heglowi nie szczędził Schopenhauer złośliwych epitetów i to już w przedmowie do II wydania (1847) swej rozprawy doktorskiej (1813), mówiąc o „nierozumie Hegla” i „niezdarnym szarlatanie jak Hegel”, w samym zaś tekście rozprawy — „taki ubożuchny dobrodziej jak Hegel” itp. — A. Schopenhauer: *Poczwórne źródło twierdzenia o podstawie dostatecznej*. Tłum. I. Grabowski. Warszawa 1904 nakładem tłumacza, s. XII, XIII i 12.

ny, kierowany przez ponadindywidualną wolę. Rolę myśli w nauce sprowadza Schopenhauer do przekazywania przy pomocy pojęć, a zatem w postaci mocno zubożonej i schematycznej, tej wiedzy, jaką umysł uzyskuje w oglądzie konkretnych przedmiotów świata rzeczywistego. Sztuka jest także formą wiedzy jak nauka, z tym że ta ostatnia daje nam tylko pojęcie przedmiotu, podczas gdy sztuka wyraża lub wyobraża jego ideę. „Na pytanie «czym jest życie?» (...) każde prawdziwe, udane dzieło sztuki odpowiada zupełnie prawidłowo w sobie właściwy sposób (...). Muzyka odpowiada też na nie, i to głębiej niż wszystkie inne sztuki, wypowiada bowiem najgłębszą istotę wszelkiego życia i bytu w języku zrozumiałym całkiem bezpośrednio, który nie daje się jednak przełożyć na język rozumu”. Jeden tylko warunek musi być spełniony, dodaje Schopenhauer — a dotyczy to obcowania z każdą sztuką — a mianowicie, że odbiorca „musi przyczynić się własnymi siłami do wydobycia na jaw tej mądrości”, bowiem „w dziełach sztuki jest zawarta wszelka mądrość, ale tylko *virtualiter* lub *implicite*”. „Dzieło sztuki nie dostarcza zmysłom wszystkiego bez reszty, lecz tylko tyle, ile trzeba, by skierować fantazję na właściwą drogę; zawsze musi jeszcze zostać jakaś praca dla niej, i to najważniejsza”¹⁹.

Praca dla
fantazji

Wszystkie te idee, zarówno oryginalnego chowu epoki, jak i przejęte z bardziej lub mniej odległej przeszłości, w niejednym swym aspekcie zbieżne, w innych różniące się między sobą, krążyły w kulturze XIX w., kształtując opinie i wyobrażenia ludzi o muzyce i charakterze jej oddziaływania na

¹⁹ A. Schopenhauer: *Über das Innere Wesen der Kunst*. W II tomie *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Tłum. J. Garewicz: *Schopenhauer*. Warszawa 1970 WP, s. 208—210. Myśli i Ludzie. Znakomity wykład wstępny tłumacza w tej ostatniej pozycji ułatwił autorowi zwięzłe ujęcie interesującej go tu problematyki.

nich. Wiele z tych idei przetrwało do dziś, jednym pomagając w odsłanianiu jej bezpojęciowego sensu, innych zniechęcając swoją ogólnikowością, która umie tylko — jak prawdziwie czysta muzyka (*musica libera*) — sugerować uchwycone przez jej twórców tajemnice tego czy innego świata, zamiast je nazywać po imieniu.

Sugerowanie
tajemnic
obu światów