

Dominik Burakowski

Muzyka - nauka czy sztuka?

Sztuka i Filozofia 32, 41-47

2008

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Dominik Burakowski

Muzyka – nauka czy sztuka?

Od niepamiętnych czasów, na przestrzeni wielu wieków i epok historycznych, po dziś dzień zadajemy pytanie: czym jest muzyka? Czy możemy rozpatrywać ją tylko jako sztukę? Jeżeli tak, to jakie są jej ramy formalne i jakie miejsce w niej zajmuje?

W niniejszym szkicu zamierzamy ukazać niewystarczalność ujmowania muzyki w kategoriach estetycznych. W naszym przekonaniu nie jest ona także tylko „sztuką wykonawczą”, czy też nabytą umiejętnością. Za najbardziej aktualne uważamy jej rozumienie zakorzenione w myśli antycznej, gdzie traktowana była wprost jako nauka matematyczna, co też dobitnie wyraził w swojej lapidarnej definicji Kassiodor: „Muzyka jest nauką o liczbach” (*Musica est disciplina quae de numeris loquitur*)¹.

Odwołując się do takiego jej pojmowania, możemy przeprowadzić, w duchu pitagorejskim, następujące rozumowanie:

Istotą muzyki jest proporcja i liczba.

↓

Naturalny jest tym samym związek muzyki z matematyką.

↓

Pitagorejczycy uznają zatem muzykę wprost za naukę matematyczną.

↓

Jako że rzeczywistość ugruntowana jest na podstawach matematycznych, czyli stanowi strukturę uporządkowaną, a fundamentem muzyki jest proporcja i miara, teoretyk muzyki ujmuje proporcje rzeczywistego świata.

↓

Tym samym teoria muzyki staje się działem teorii bytu – ontologii.

Z powyższego rozumowania wynika, że dla samych pitagorejczyków muzyka była nauką, nie zaś sztuką. Nauką o tyle istotną, że odwoływała się bezpośrednio do naczelnej ich idei – istnienia niejawniej harmonii świata, stanowiącej przyczynę wszelkiego uporządkowania w rzeczach².

¹ Cassiodorus, *De artibus ac disciplinis*, V, (Patrologia Latina, s. 1209). Zob. też: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 2: *Estetyka średniowieczna*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 95.

² Zob. D. Burakowski, „Ontologiczny wymiar pitagorejskiej proporcji harmonicznej”, *Przegląd Filozoficzny. Nowa Seria* 2002, nr 3 (43), s. 19–29.

Poniżej, odwołując się przede wszystkim do ustaleń pitagorejskich i do Boecjusza, wskażemy na aktualność takiego właśnie pojmowania natury muzyki. Pojmowania silnie akcentującego spekulatywny i czysto poznawczy wymiar muzyki, odrzucającego implikacje sensualno-zmysłowe.

Wybitny średniowieczny teoretyk muzyki Jakub z Leodium stwierdził, iż „muzyka w obiektywnym sensie odnosi się do wszystkiego, do Boga i stworzeń, do nauk teoretycznych i praktycznych”³. Prócz oczywistych wartości etycznych i katartycznych, stanowi ona swoiste medium dogłębnego poznawania prawdy świata, a tym samym prawdy o sobie samym. To właśnie muzyka, jako teoria „słyszania rozumem”, wiedzie filozofa do wsłuchiwania się w *logos* świata, nieosiągalny zgoła niebiański ład, uporządkowany według miary, liczby i proporcji.

Muzyka jest w tym sensie nauką o proporcjach liczbowych. W jednym z najdoskonalszych pitagorejskich świadectw, Archytas z Tarentu podaje słynną typologizację trzech rodzajów średnich występujących w muzyce: arytmetycznej, geometrycznej i odwrotnie proporcjonalnej (harmonicznej). Podział ten, jak wiadomo, bezpośrednio inspirował Arystotelesa w nauce sylogistyki⁴.

Poszukując źródeł podkreślających rzeczoną przez nas ideę „jedności” rozważań natury muzycznej i ontologicznej, natrafiamy na szczególnie instryktywny w swym znaczeniu fragment Platońskiego *Fedona* [61a], w którym Sokrates relacjonuje swój sen, będący w istocie nakazem „czynienia muzyki”, albowiem, jak powiada: „Filozofia jest największą muzyką” (*hos philosophias ouses megistes mousikes*).

Ustępn ten stanowi bez wątpienia nawiązanie do pitagorejskiego przekonania o niejawnej harmonii zawartej w naturze człowieka. Nawiązanie tym cenniejsze, że Platon, mimo historycznie stwierdzonej głębokiej inspiracji pitagoreizmem, bardzo rzadko odwołuje się w sposób bezpośredni do tej nauki (w literaturze przedmiotu przyjmuje się, że znane są dwa takie momenty: księga X *Państwa* – mit o Erze oraz *passusy* z *Timajosa*). Stwierdzić trzeba jednak, że nie istnieje żaden Platoński dialog, w którym nie byłoby mowy o muzyce. Wielki filozof nawiązuje do niej nieustannie, wskazując na jej znaczenie nie tylko w rozważaniach etycznych, ale także czysto metafizycznych.

Podkreślmy, że Platon dokonuje w dialogach swoistego rozróżnienia muzyki. Stąd też możemy mówić o funkcjach muzyki w *polis*. Rozpatruje także muzykę jako *technę*, odrzucając jednak w *Gorgiaszu* (449d) ujmowanie jej w kategoriach nabytej umiejętności. Ową Platońską myśl rozwinię w epoce średniowiecznej wspomniany już przez nas Jakub z Leodium, stwierdzając dobitnie, iż „muzyka z samej natury jest bardziej spekulatywna niż praktyczna”. Dla Platona muzyka jest formą dialektyki, poznawaną jedynie umysłem (*nous*), określoną wprost jako *sophia*.

³ W. Tatariewicz, *Historia estetyki...*, op. cit., s. 126.

⁴ Porfiriusz, *In Ptolemei Harmonica commentarius* 236, (Diels, B2).

Odwolując się raz jeszcze do *Fedona*, zauważamy odniesienie Platona do pitagorejskiego poglądu o utożsamieniu harmonii z duszą⁵. Polemika Sokratesa z uczniem Filolaosa, Simmiaszem, wskazywałaby na fakt, iż dusza związana jest z harmonią ciała, a zatem jest śmiertelna. Jednak według Filolaosa dusza jest tożsama z liczbą, ma „liczbową naturę”, a zatem jest substancjalnym bytem. Dodajmy, że ze wszech miar oryginalna pitagorejska koncepcja duszy–harmonii, miała być zwalczana przez Arystotelesa w zaginionym dialogu *Eudemos*⁶. W nim bowiem Stagiryta podaje argument, będący w naszym przekonaniu, bardzo trudnym do podważenia, następującym rozumowaniem: o harmonii mówimy tylko w kontekście dysharmonii. Jeżeli dusza miałaby być harmonią, to musiałaby być również dysharmonią, a jako że przeciwieństwo duszy nie istnieje, dusza nie jest harmonią.

Nie zmienia to faktu, że dla pitagorejczyków pojęcie harmonii staje się centralnym pojęciem metafizyki. Powstaje zatem pytanie, jak należy je zdefiniować? Wydaje się, że niewystarczające jest utrwalone w literaturze przedmiotu określenie jej tylko poprzez pryzmat „jedności przeciwieństw”. Takie rozumienie odnosiło się bardziej do współbrzmienia konsonansowego, jak powie Boecjusz, będącego z definicji „jednością elementów różnorodnych doprowadzonych do jednego”⁷. Harmonia w nauce pitagorejskiej spełnia rolę naczelnego pryncypium, jest najwyższą metafizyczną zasadą zasad, wszystkiego, co istnieje. W tym kontekście należy ją odróżniać także od *kosmosu*, rozumianego jako dokonana już struktura. To właśnie harmonia jest źródłem wszelkich struktur uporządkowanych, liczba zaś jej emanatem. Czymże zatem jest muzyka? Dla pitagorejczyków bez wątpienia – nauką badającą odwzorowania Harmonii – Zasady w świecie.

Owo pitagorejskie przekonanie doprowadza do stwierdzenia zależności między pierwotną harmonią świata (*harmonia mundi*) a harmonią głęboko zakorzenioną w ludzkiej naturze. Założenie to staje się podstawą teorii *ethosu*, w myśl której określony układ dźwięków wpływa na duszę człowieka⁸. Teoria ta sprowadza się do fundamentalnej triady:

Rhythmos – Harmonia – Logos

Rhythmos reguluje ruch wszystkich zjawisk w świecie. *Harmonia* sama w sobie, odzwierciedlając jego ład i porządek, wpływa przez szeregi dźwiękowe (*harmoniai*) na kształtowanie (*paidetikon*) duszy. Pitagorejska typologizacja rodzajów *harmoniai* jest jednym z najistotniejszych momentów rozwojo-

⁵ Platon, *Fedon*, przekł. W. Witwicki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, 86b i n.

⁶ O istnieniu niniejszego pisma Arystotelesa dowiadujemy się z przekazu Filoponosa. Por. Arystoteles, *O duszy*, w: idem, *Dzieła wszystkie*, przekł., wstęp i komentarze P. Siwek, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1992, t. 3, I, 4, 407b.

⁷ „Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens”. Zob. Boethius, „De institutione musica libri quinque”, I, 8, w: *Patrologiae cursus completus*, Series Latina, accurate J.P. Migne, t. 63, Paris 1860 (dalej skrót: PL), s. 1176.

⁸ Por. E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przekł. Z. Skowron, Musica Jagiellonica, Kraków 1997, s. 37.

wych greckiej teorii muzyki. Omawia ją między innymi Platon w księdze *III Państwa*, przyrównując określone szeregi dźwiękowe do kształtowania pożądanej postawy obywatelskiej (np. *harmoniai* frygijskie ze względu na swój entuzjastyczny charakter doprowadzały człowieka do oczyszczenia z lęków i napięć).

Reasumując, pitagorejskie *harmoniai* stanowią środek do osiągnięcia równowagi wewnętrznej. To właśnie przez kształtowanie muzyczne człowiek staje się „właściwie zharmonizowany”. Z tych to względów pitagorejczycy wyróżniają *harmoniai* etyczne, wpływające na równowagę wewnętrzną, praktyczne, budzące w człowieku określone akty woli oraz entuzjastyczne. W tym sensie muzyka ma wymiar psychagogiczny, prowadzącą się do zdolności kierowania duszą.

W jednym z najwnikliwszych komentarzy do pitagorejskiej teorii muzyki, autorstwa Boecjusza, znajdujemy potwierdzenie głoszonej przez tę szkołę zasady o dwoistości natury muzyki. W traktacie *De institutione musica libri quinque* wybitny komentator myśli antycznej stwierdza, iż z jednej strony jej przedmiotem są niezmiennie prawidła harmonii, ujmowane w języku matematyki, z drugiej zaś, jak już wspomnieliśmy, słyszalne szeregi dźwiękowe są w stanie wykształcić u słuchacza określoną postawę etyczną. Najwymowniejszy jednak był pitagorejski pogląd, iż cały wszechświat jest nieustannie wybrzmiewającą symfonią, a muzyka, która brzmi w nas, jedynie jej odbiciem (*speculum*)⁹.

Muzyka, z samej natury niesłyszalna (muzyka harmonijnie złożonego kosmosu), staje się tym samym podstawą muzyki słyszalnej (w myśl teorii Filolaosa – realnie wybrzmiewającej w nas). Zadaniem filozofa jest zatem wsłuchiwanie się w harmonijny *logos* świata. Owo wsłuchiwanie się z kolei dla pitagorejczyków było równoznaczne z oczyszczaniem duszy. Uwidacznia się tu kolejna istotna funkcja muzyki – funkcja katartyczna.

Wspomniany traktat *De institutione musica* stanowi w naszym przekonaniu nie tylko najdoskonalszą syntezę greckiej teorii muzyki, ale także bezpośrednio wpływa na charakter odczytywania filozofii pitagorejskiej. Dodajmy, że aktualność tego dzieła jest zauważalna jeszcze w XIX wieku! W traktacie tym bowiem Boecjusz, zdecydowanie z pozycji platońskiej, podkreśla ontologiczny charakter muzyki, sprzeciwiając się jednocześnie poglądom perypatetyckim. Traktat ten *notabene* zawiera skonsolidowaną krytykę ustaleń Arystoksenosa, według którego istotą muzyki jest wrażenie i pamięć. W obszernym rozdziale, wymownie zatytułowanym „Adversus Aristoxenus”, podaje w wątpliwość empiryczne podstawy muzyki, twierdząc, że harmonia jest trwałym komponentem ludzkiej natury¹⁰. Nikt przeto nie może podważyć doniosłości muzyki, albowiem, jak powiada, jest ona jedyną nauką matematyczną bezpośrednio oddziałującą na duszę człowieka.

⁹ Boethius, „De institutione musica”, I, 1, PL, s. 1168.

¹⁰ Boethius, „De institutione musica”, III, 1, PL, s. 1223–1225. Zob. też D. Burakowski, „Arystoksenos z Tarentu i problem teoretycznych podstaw muzyki starogreckiej”, *Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej* 2003, nr 48, s. 27–37.

Właśnie w tym dziele Boecjusz szczegółowo omawia osławioną pitagorejską triadę¹¹:

musica mundana – musica humana – musica instrumentalis

Triadę, do której odwoływali się wszyscy niemalże teoretycy muzyki epoki średniowiecza, uznając ją za niezbywalny kanoniczny porządek. Dla Boecjusza *musica mundana* i *musica humana* stanowią przejaw tej samej prawdy. Osobno rozpatrywana była *musica instrumentalis*, doprowadzając tym samym do zaskakującej konstatacji, o której powiemy w konkluzji niniejszego szkicu.

To Boecjusz wreszcie funduje scholastyczną regułę, wyrażoną później przez Jakuba z Leodium – *consonantia habetur in omni creatura*, wskazującą na aktualność pitagorejskiej nauki jeszcze w XIV wieku (przyjmuje się, że system pitagorejski zaczął się załamywać wraz z rozwojem muzyki wielogłosowej).

Omówiwszy pokrótce *credo* i istotę pitagorejskiego rozumienia muzyki, zatrzymajmy się przez chwilę w czasach bardziej nam współczesnych. Nie ulega však wątpliwości, że pitagorejski pogląd o matematycznych podstawach muzyki był wykorzystywany przez większość najwybitniejszych astronomów epoki renesansu, najdobitniej zaś wyrażony został w dziełach Galileusza i Keplera. Kepler, co warto podkreślić, badając ruchy gwiazd posługiwał się wprost pitagorejską skalą; nadto, co budzi jeszcze większe uznanie, wprowadzał system dur-moll z ich niebiańskiej cyrkulacji.

Jest oczywiste, iż pitagorejską ideą *anima mundi* inspirował się w swoim systemie filozoficznym Leibniz (*harmonia praestibilita*); podobnie Newton i Herschel.

Jeżeli zaś chodzi o aktualność pitagorejskiej, a dokładniej Archytasowej nauki akustyki, powiedzieć można, że najpełniej uwidoczniała się w rezonansowej teorii słyszenia Hermanna von Helmholtza¹². Ten nieco zapomniany fizjolog i teoretyk muzyki stworzył w XIX wieku jedną z najoryginalniejszych teorii dotyczących percepcji słuchowej; oparł ją na pitagorejskich proporcjach interwałowych.

Nawiązując do pytania zawartego w tytule niniejszych rozważań, interesującym z punktu widzenia rozwoju teorii muzyki wydaje się moment odejścia od spekulatywnego jej rozumienia na rzecz bardziej humanistycznego. Wydaje się, że przełomem, który doprowadził do ujmowania muzyki w kategoriach artystycznych była działalność *Cameraty Florenckiej* – stowarzyszenia teoretyków, estetyków i poetów końca XVI wieku. Wedle ich stanowiska muzyka jest przede wszystkim sztuką generującą określone uczucia, a jej przedmiotem – realny układ dźwięków, nie zaś matematyczne proporcje.

¹¹ Boethius, „De institutione musica”, I, 2, PL, s. 1171–1172.

¹² Zwraca na ten fakt uwagę m.in. wybitny niemiecki muzykolog Heinrich Husmann w swoim słynnym *Wstępie do muzykologii*. Wydanie polskie w przekładzie J. Zabzy ukazało się w 1968 roku (patrz s. 149–151).

Odrzucili tym samym pitagorejski model wiecznej harmonii, niedostępnej poznaniu zmysłowemu. Jak powie wprost Giulio Caccini – „celem muzyki jest sprawianie przyjemności i poruszanie uczucia ducha”¹³.

Punkt widzenia Cacciniego jest jednak punktem widzenia praktyka, zajmującego się przede wszystkim sztuką wokalną. Mimo to, stanowi on dość rzadki w literaturze przedmiotu przykład kompletnego odrzucenia, by nie rzec, zlekceważenia nauki greckiej i ujmowania muzyki w kategoriach naukowych. Pod tym względem odbiega nawet od poglądów innych czołowych przedstawicieli *Cameraty* (Galilei, Bardi).

W świetle powyższych rozważań naturalnym wydaje się postawienie fundamentalnego pytania: kim jest muzyk? Tak właśnie zatytułowany jest ostatni rozdział I księgi Boecjańskiego traktatu *De institutione musica*. Wybitny komentator myśli antycznej wyszczególnia w nim trzy klasy muzyków. Dodajmy, że niniejszy podział koresponduje ze wspomnianą przez nas triadą: *musica mundana* – *musica humana* – *musica instrumentalis*. Powiedzieliśmy jednakże, że człon triady *musica instrumentalis* był rozpatrywany bez powiązania z dwoma pozostałymi. Ma to związek z ogólnym pitagorejskim rozumowaniem, obecnym w całej niemalże epoce średniowieczna, wedle którego muzykiem nie jest ten, kto opanował manualnie grę na instrumencie! Boecjusz stwierdza dobitnie – „O ileż cenniejsza jest znajomość muzyki, polegająca na dogłębnym poznaniu zasad ją tworzących, nie zaś na praktycznym wykonaniu”. Przewyższa ją w takim samym stopniu, w jakim dusza przewyższa ciało. Pierwszą i najniższą grupę stanowią zatem muzycy praktycy, nieposługujący się, według Boecjusza, w jej uprawianiu rozumem.

Drugą grupę stanowią kompozytorzy i twórcy. Jednakże i oni, zdaniem Boecjusza, nie odwołują się bezpośrednio do czynności intelektu. Posługują się bardziej „naturalnym instynktem” tworzenia, nie zaś wiedzą.

Prawdziwym muzykiem jest przeto ten, kto dysponuje mocą spekulatywnego wglądu. Muzyk teoretyk, odwołujący się do naukowych jej podstaw i dysponujący „prawdziwym sądem”. Lapidarnie rzecz ujmując, prawdziwy muzyk wie, praktyk tylko umie.

Logicznym następstwem takiego rozumowania jest deprecjacja empirycznego wymiaru muzyki. Konstatacja z punktu widzenia współczesnego rozwoju muzyki dla wielu zaskakująca i też, w naturalny sposób, niemożliwa do zaakceptowania. Nie zmienia to doniosłości powyższych idei, a także aktualności obserwowanej w dziełach wielu współczesnych twórców. Nie bez przyczyny bowiem wielki dwudziestowieczny kompozytor, wizjoner, a także miłośnik kultury antyku – Iannis Xenakis – powie, że „jeżeli chodzi o muzykę – wszyscy jesteśmy pitagorejczykami...”.

¹³ Por. Z. Szwejkowski, „Giulio Caccini wobec teorii Cameraty Florenckiej”, *Muzyka* 1986, nr 1, s. 51.

¹⁴ Boethius, „De institutione musica”, I, 34, PL, s. 1196.

Music – Science or Art?

Autor is trying to show insufficiency of understanding music only in terms of aesthetics. To fully understand its essence, we should refer to the understanding of music characteristic for ancient Greek philosophy. Because of that, author underlines music's primary metaphysical dimensions, resolving music to the medium of deep comprehension of the truth of being and harmony enclosed in human nature.