

Jolanta Bauman-Szulakowska

Sztuka europejska jako element kształtujący europejską tożsamość : dychotomia związków

Studia Artystyczne nr 2, 7-12

2014

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.

Sztuka europejska jako element kształtujący europejską tożsamość - dychotomia związków

Europa to proces, nieustająca zmienność, w którym bierze udział także sztuka muzyczna, pochodna ewoluujących konstelacji społecznych, idei i innowacyjnych przedsięwzięć, jakich na tym „półwyspie Azji” od zarania nie brakowało. Europa to także wypadkowa ścierania się różnorodnych, najczęściej kontrastowych, koncepcji; efekt konstruowania tej specyficznej tożsamości, zbudowanej dychotomicznie, operującej przeciwstawieniami zakotwiczonymi w grecko-rzymskim poczuciu własnej odrębności. Zarówno racjonalne podstawy i estetyka piękna *Apollina*, jak i ekstaza *Dionizosa*; przenikanie się pogaństwa i judeochrześcijańskich dogmatów; samo chrześcijaństwo skonstruowane z judaizmu i neoplatonizmu, opozycja Raju i Piekła wraz ze sprokurowanym w XIII wieku czyścem; konfrontacja świata demokracji i azjatyckiego imperium na zasadzie walki „cywilizacji” i „barbarzyńców”; wreszcie fundamentalne dla „ducha” kontynentu infiltracje Orientu z obiema Księgami Pisma na czele oraz plemienne reguły współżycia¹ – w ciągu wieków uformowały ową ciągle odmieniającą się tożsamość kulturalną Europy. Podążam za kluczową tezę Gerarda Delanty’ego – Europa powstała z konfliktów². W tych niezliczonych i najczęściej binarnych przewartościowaniach muzyka brała udział, jak to leży w jej właściwościach, na samym końcu przemian – jako najbardziej abstrakcyjna i ulotna ze sztuk – stanowiąc dopełnienie i zwieńczenie tych przeobrażeń.

Niniejsze, znacznie zredukowane i wyselekcjonowane, refleksje zamierzam oprzeć na trójdzielny, greckim schemacie zbudowanym na opisie wybranych, rzecz jasna, czynników kształtujących ową europejską identyfikację, na zarysowej prezentacji jednego z głównych znamion naszej kulturowej istoty, czyli oddziałującym od początku po dzień dzisiejszy kanonie koincydencji konfliktów w rozmaitych dziedzinach, by wreszcie zastanowić się, jak w tych sferach funkcjonowała i promieniowała sztuka dźwięków, będąca sumą tych wektorów, ich nieokreślonym, acz uświadamianym i rozpoznawanym emocjonalnie wcieleniem.

1. Zasada sprzęgania się przeciwieństw istnieje w naszej świadomości, w filozofii, nauce, prawie, potwierdzona w do dziś obowiązujących zrębach prawa kanonicznego³ zawartych w słynnym traktacie Gracjana *Concordia discordantium Canonum* z 1140 roku. Reguły takiego myślenia obecne są w całej historii idei, od Heraklita poczynszony przez Hegla do marksizmu; od manicheizmu, gnostyckiego dualizmu Marcjona w I wieku, dialektyki biernej materii i aktywnej formy, dedukcji i indukcji, realizmu i idealizmu, teorii i praktyki Arystotelesa czy erystyki Zenona z Elei; od mistrza dialektyki Abelarda, średniowiecznej scholastyki współistniejącej z mistyką, przez jednoczące się sprzeczności w teorii Mikołaja z Kuzy, dualizm ducha i materii Kartezjusza po *natura naturans* i *natura naturata* Barucha Spinozy czy pokoleńskie spory starożytników i nowożytników, gwelfów i gibelinów, klasyków i romantyków aż po *Dialektykę Oświecenia* Theodora Wiesengrunda Adorno (1947, z Maxem Horkheimerem).

Skonfliktowane idee odgrywają konstruktywną rolę w dziedzinie literatury, czego dowodem mogą być wyodrębnione przez Michaiła Bachtina dwie linie rozwoju europejskiej literatury: dialogowanej i monologicznej⁴, podobnie jak polifonia stylu w ujęciu Henriego Focillona⁵; linie relacji romantycznej metafory i realistycznej metonimii; związków syntagmatycznych i paradygmatycznych; rys sinusoidy w literaturze Juliana Krzyżanowskiego, najbardziej zaś znany kontrast reprezentuje strukturalizm w teorii Ferdynanda de Saussure’a. Jeżeli Michel Pastoreau mówi o średniowiecznej praktyce ścierania się przeciwieństw, by przypomnieć dialektykę stanowiącą fundament trivium, a współczesny nam Ernest Gellner tak właśnie, binarnie, widzi postmodernistyczne spory intelektualne⁶ – obok analitycznych i syntetycznych układów społecznych według obrazu Abrahama Masłowa⁷ czy w obliczu obecnej nauki uprawianej agonistycznie, bez konsensusu, jak to opisuje Jean François Lyotard – znaczy to, iż owo burzliwe i nieustannie odnowicielskie zbliżanie się odmiennych krańców trwa w Europie od wieków, w przeciwieństwie do chińskiej, czy początkowo arabskiej, tolerancji religijnej i przenikania się idei.

Współwystępowanie od starożytności *mythos* i *logos*, *sacrum* i *profanum*⁸, świadomość par *agonu* i *alei* obok szaleńczego *ilinx* i *mimicry*⁹, procesów ewolucyjnych i rewolucyjnych wstrząsów, dychotomii nauki i sztuki, nauki i religii na bazie zniesionego przez Arystotelesa podziału na *doxa* i *episteme*, kultury „niskiej” i „wysokiej”, głębokiej i powierzchniowej, wiedzy „zimnej” (edukacja) i „gorącej” (doświadczenie); świadomość istnienia krajów morskich i lądowych, stąd otwartych i autorytarnych¹⁰, świata przekazu werbalnego i niewer-

balnego, mentalności pana i niewolnika, zróżnicowania rozwoju szlachty niemieckiej i francuskiej we frapującej analizie socjologicznej Norberta Eliasa¹¹ do syndromu *pantohenizmu*, owej typowej europejskiej jedności w wielości, co stanowi motto dla kontynentu: *In varietate concordia* – wszystko to budowało tożsamość Europy, jej odrębność, stwarzało grunt dla powtarzających się racjonalnych i humanistycznych czy strukturalnych renesansów, od karolińskiego począwszy po protestancki i modernistycznie eksperymentalny, orientacji zawsze odwołujących się do dziedzictwa antyku.

Linia wahadłowa w rozwoju sztuki w ujęciu Wolfflina¹²; rozdział od XVI wieku sztuki mimetycznej i abstrakcyjnej oraz analizy i hermeneutyki w teorii Karola Bergera, destrukcji i restytucji poprzez sztukę, co określa Arnold Hauser¹³; sztuka grafiki i malarstwa, prądy kolorystyczne (manieryzm, barok, romantyzm) i strukturalne (klasycyzm, neoklasycyzm, niektóre odmiany modernizmu), chrześcijańskie formy abstrakcyjne i dekoracyjne wywiedzione z epoki wędrówki ludów, podobnie jak objawiający się w sztuce rzymskiej chrześcijański załączek epickości¹⁴; opozycja wreszcie formy i treści, podobnie jak wszelkie orientacje także się dopełniające w rodzaju impresjonizmu i ekspresjonizmu, klasycyzmu i romantyzmu, estetyki germańskiej i galij-skiej, od dialektyki twórczości, jak ją zanalizował Władysław Stróżewski¹⁵, aż po płciowe zróżnicowanie reklamy – prowadzą nas przez nieocenioną dylogię Umberto Eco: *Historia piękna* i *Historia brzydoty*, do wniosków na temat dychotomii oddziałującej i kreowanej świadomie także w sztuce.

Europa, zachodnia i wschodnia, północna i południowa, łacińska i prawosławna, czasu sakralnego i świeckiego; Europa wina i piwa, masła i oliwy; bogata, racjonalna i klasyczna w centrum, a biedniejsza i emanująca emocjonalnie, romantycznie na obrzeżach¹⁶; natury i kultury, przeplatających się indywidualizmu i wspólnoty; niemiecka i francuska z angielską w tle¹⁷; elitarna w oświeceniu i egalitarna od mieszczańskiego romantyzmu; odpowiadająca akcją na reakcję i kłócąca się jak Naphta z Settembrinim – to ciągle ta sama dwudzielna Europa o „dwóch płucach”.

2. Owe kontradycje współtworzyły europejską mentalność, wywodzącą się z tkwiących głęboko przekonań o istocie odwiecznego sporu Ja – Inny, My – Oni. Europa zbudowana na nieustannym potwierdzaniu owych tez wytworzyła zafałszowany swoją pychą i hipokryzją obraz Wschodu, z którego bardzo wiele zapożyczyła¹⁸, a skorzystała na przetwarzaniu i rozpowszechnianiu tych danych. Nasza tożsamość, tyle zawdzięczająca Wschodowi, ile judaizmowi, tyle chrześcijaństwu, ile narodowościowemu

barbarzyństwu, nie jest więc jednolita, stała i skamieniała. Bezcenne relikty grecko-rzymskie warte są przecież tyle samo co innowacyjność Orientu i mistycyzm judaizmu, które zespałała umiejąca dokonywać syntezy Europa. To tutaj stworzono długo się kształtujący, aż do XIX wieku, wielowiekowo konstruowany zespół dogmatów chrześcijaństwa jako stop dziedzictwa antycznej filozofii z nowym porządkiem wiary, co kolejny raz dowiodło zasadności dominującego tu racjonalnego i praktycznego myślenia.

Judaistyczny monoteizm i chrześcijański neoplatonizm, grecka dysputa i rzymskie drogi, wschodnie marzenia o potęgze i organizacja imperium, grecka filozofia i początki państwowości plemiennej, nagle stworzona demokracja i fiskalizm, busola i arabska nauka czy systemy administracji i feudalne podstawy – stanowią fundament naszej tożsamości bez względu na miejsce urodzenia czy poglądy polityczne. Istotne są jednak także owe dionizyjskie czynniki irracjonalności, synkretyzmu greckiego teatru, dekadencji Rzymu, przepychu władzy czy hedonizmu (np. jedwab) – Europa wszak została porwana, a do dzisiaj toczą się „walki o byki”...

Poetycko ukazuje to w swych esejach Aleksander Wojciech Mikołajczak, który kreśli zarys korzeni Europy¹⁹; Europy będącej spuścizną „Akropolu, Kapitolu i Golgoty”²⁰ i niepozbywającej się zarazem śladów celtyckich, germańskich, słowiańskich czy ugrofińskich, jak to akcentował Jan Paweł II²¹; Europy jako wykluwającej się materii kosmopolitycznej na silnej i nigdy nieodrzuconej opoce antycznych wartości, przejętych i inkorporowanych przez chrześcijaństwo²².

3. Owe koincydencje odznaczają sferę dźwięków fundamentalnie i w wielu odcieniach²³ – siłą Beethovena jest między innymi temat antytetyczny, fundamenty muzyki stanowią zaś pary: dwóch systemów – dur i moll oraz modalnego i tonalnego, dwóch niezmiennych od początków zasad dysonansu i konsonansu, dwóch biegunów toniki i dominanty, diatoniki i chromatyki, dwóch praktyk polifonii: tej linearnej do renesansu i wertykalnej od nieśmiertelnego Bacha. Jeżeli skonfrontujemy dwute matyczną głównie konstrukcję sonaty, gatunki monumentalne i miniaturowe, istniejące od początków rodzaju *Unterhaltungs Musik* i *Ernst Musik*, zróżnicowane tak warsztatowo, jak stylistycznie formy suity da camera i da chiesa, klasyczno-romantyczny kanon poprzednika i następnika, harmonii i kontrapunktu czy zasady ewolucjonizmu i pracy motywicznej aż do podobnie się antagonizujących praktyk *ars antiqua* i *ars nova* oraz niektórych teorii, np. gestu wyrażającego się w syntaksie i ekspresji Roberta Hattena²⁴, czasu i trwania Ludwika Bielawskiego²⁵, teorii dystrybucyjnej Jeana-Jacques’a Nattieza

o analizie paradygmatycznej i syntagmatycznej²⁶, muzyki mimetycznej i niemimetycznej Karola Bergera²⁷ czy Mieczysława Tomaszewskiego o zjawisku pieśni romantycznej²⁸ – docieramy do refleksji sumujących funkcje sztuki brzmienia w ulegającej przemianom europejskiej kulturze, zakotwiczonej w dychotomii Apolla i Dionizosa, w odwiecznym sporze *ratio* i *emotio*.

Muzyka, rozdzielająca się od zarania na wokalną i instrumentalną, religijną i świecką, zmierza w swym szczytowym okresie rozwoju, w mieszczańskim XVIII i XIX wieku, do dwóch gatunków kulturowych – z jednej strony symetrycznej sonaty i zindywidualizowanej fugi²⁹, a z drugiej – sfer absolutnej i programowej. Ponownie jawią się nam wielkie osobowości Brahmsa i Wagnera.

Znana jest teoria Leonarda B. Meyera, który wykreśla w muzyce naprzemienne występowanie prądów narracyjnych i strukturalnych, oryginalność zaś poglądów na sekwencje historii muzyki (bez baroku i charakterystyki romantyzmu oraz z omówieniem klasycyzmu od Monteverdiego) przedstawia Lucien Rebatet³⁰, kiedy akcentuje rodzime preferencje modalne wobec germańskiej pełnej wyrazu i dramatyzmu tonalności.

Philip G. Downs w swej monografii³¹ rysuje pod koniec XVIII wieku obraz dwóch istniejących sprzecznych orientacji: klasycznej, wywiedzionej od Immanuela Kanta, i romantycznej, zainspirowanej m.in. przez Johanna Gottfrieda Herdera, które to idee miały wpływ na powstający wówczas romantyzm³². Taką polaryzację oglądały sceny muzyczne po wielokroć: np. antagonizm Rameau i Rousseau odcisnął silne piętno na poglądach na muzykę, w twórczości XX wieku przez bipolowe działanie Strawińskiego i Schönberga, uwarunkowane ponadto politycznie, w muzyce dawnej binarnie rozgrywały się przekazy Giovanniego Pierlugi da Palestrina i Orlanda di Lasso. Znane są także sylwetki kompozytorów zespalających dwa bieguny, np. umiejscowiony przez Siegfrieda Borrisa w drugiej fazie witalizmu³³ Arthur Honegger, łączący znamiona estetyczne romańskiej i germańskiej proveniencji³⁴, czy twórca francuski Albert Roussel o preferencjach tak klasycyzujących, jak impresjonistycznych³⁵.

W tym miejscu nie będę mówić o przenikających się i zogniskowanych przeciwnie, acz w tym samym czasie, manieryzmach (nie tylko tym głównym z przełomu XVI i XVII wieku, lecz także np. o Grupie Sześciu), o zwrotach twórców w drugą stronę (Bolesław Szabelski), o dopełniających się eklektyzmach (Ralph Vaughan Williams), o inkrustacji gatunków w całkiem odmienne upostaciowania (np. fuga w okresie klasycznym³⁶), o wirtuozowskiej praktyce inkorporowania jednego elementu w inną postać (np. fugi w cyklach wariacji –

Johannes Brahms), o utworach nowatorskich, powstałych w kontrowersji do istniejącej dominacji (np. *I Koncert skrzypcowy* Karola Szymanowskiego, romantyzujący *Koncert fortepianowy d-moll* KV 466 Wolfganga Amadeusza) czy o gatunku w samej swej istocie binarnym, antagonizującym – gatunku koncertu instrumentalnego czy wokalnego.

Przeciwstawne sobie style występują często jednocześnie – np. kod klasycznej muzyki instrumentalnej wraz z konwencjonalną twórczością religijną, gatunki bywają kontaminacją dwóch odmiennych (opera, oratorium), słowo na różnych zasadach i w rozmaitych stopniach dominacji zespała się z dźwiękiem (pieśń, ballada), do pewnych rodzajów powraca się po dziesięcioleciach (*IV Symfonia* Johanna Brahmsa z barokową chaconną), model bywa reinterpretowany całkiem inaczej (sonata w wieku XX bez dawnych stygmatów, a w rodzaju utworu „dźwięczącego”, fuga u Witolda Lutosławskiego). Czasem jeden styl przeradza się w coś zupełnie zadziwiającego (dzieło Wagnera w gatunku masowej rozrywki i film u progu XX wieku, według terminu Nietzschego „fest” i z zgodnie z tezą Juliet Koss³⁷), można nawet z powodzeniem dokonać sprzężenia *sacrum* i *profanum* (*Gloria* Francisca Poulenca), mieszanka stylów określa przekaz danego kompozytora (neoklasyczny neoromantyzm Szabelskiego), by wreszcie zaakcentować współobecność zarazem nurtu nowatorskiego i ustępującego (kres baroku wraz z niemieckim sentymentalizmem i francuskim rokoko; koniec neoromantyzmu obok pojawiającego się neoklasycyzmu) aż po syntetyzującą wszystkie te zjawiska postać Beethovena – te i inne obracające się w ciągłym ruchu planety dźwiękowe dowodzą istnienia oraz silnego i konstruktywnego oddziaływania kanonu wzajemnego przyciągania się i odkształcania przeciwieństw, co napiętnowało europejską kulturę od zarania aż po dzień dzisiejszy, od wielokierunkowej kontaminacji gatunku chorału gregoriańskiego po współczesny postmodernizm, także skontrastowany emocjonalnie i warsztatowo. Wspomnieć jeszcze trzeba koniecznie nierozzerwalny, zmienny w estetyce i wzajemnie siebie determinujący związek muzyki ze sztukami plastycznymi, co porywająco opisuje np. Peter Vergo w swej dylogii³⁸, nie mówiąc o interpretacji w muzyce idei filozoficznych (choćby np. Fryderyka Nietzschego w modernizmie czy teorii Jeana Jacques’a Rousseau w wygenerowaniu romantyzmu).

Dla fascynującego narratora muzyki Leonarda B. Meyera historia jest zawsze interpretacją, wypadkową przemian społecznych i ich kierunków, idee i sformułowania kompozytorów uzasadniane są kontekstem kulturowym danej epoki, oddziałujących wówczas kanonów

stylistycznych i ograniczone panującymi strategiami, konwencjami i regułami, które twórcy przekraczają zgodnie ze swymi preferencjami. Odnotowujemy w tym momencie zbieżność tez amerykańskiego muzykologa i aksjomatów Arnolda Toynbeego³⁹, dla którego zarzucenie stylu artystycznego jest następstwem, a nie przyczyną zjawiska, argumentem na rzecz dezintegracji epoki. Zmiany stylu, rzadkie, są rezultatem zmian w kulturze⁴⁰ – to główna teza autora.

Styl, podążając za Meyerem, jest kontynuowany tak długo, aż występują konflikty z innymi czynnikami muzycznymi lub zewnętrznymi (np. polityczne, patronat). Zasadą jest, że im dłużej styl trwa, tym więcej rodzi się owych zaburzeń, które autor widzi w takich zjawiskach, jak np. nagłe zakończenia utworów symfonicznych w początku XX wieku stosowane z powodu osłabienia tonalnej syntaksy, limitu ludzkiej dźwiękowej pamięci, eklektyzm czy skomplikowanie przebiegu narracyjnego dzieła. Centralną w historii sztuki dźwięku kwestią jest problem innowacyjności, determinowany okolicznościami wewnętrznymi (charakter twórcy) czy zewnętrznymi (ideologia, warunki społeczne, ekonomiczne, intelektualne). Można wykreować rozwiązania nowatorskie lub dokonać repliki już istniejących, ale i tak owe nowe koncepty są skoordynowane z już panującym stylem.

Aksjomatem dla kultury zachodniej pozostaje założenie o napięciu pomiędzy wektorem apollińskim i dionizyjskim, czyli między elementem klasycznym, uniwersalnym, koherentnym i zamkniętym, z jego germańskim ideałem piękna, a romantycznym, indywidualnym, pełnym kolorów i energii, sugestywnym i otwartym, z korzeniami w renesansie i reformacji, społecznie zakotwiczonym w rewolucję, będącej funkcją antytezy chrześcijańskiego feudalizmu.

W toku ewolucji idei w miejsce dotychczasowo niekwestionowanych zasad Pisma wyrósł panteizm, doświadczenie i udowodniona wiedza zastąpiły posłuszeństwo wobec autorytetów, obserwacja wyparła spekulację, naturalne relacje zaczęły działać zamiast kanonów i zastygniętej formy, wdrożono model rozwoju organicznego i promowanie zdolności naturalnych zamiast konceptualnego wywodzącego się ze stabilnego układu stosunków społecznych opartych na urodzeniu i dziedziczeniu – owe ewolucje poskutkowały zaistnieniem i zrealizowaniem idei egalitaryzmu i tego, co jeszcze raz dookreśla Meyer – akontekstualizmu, co urzeczywistniło się także w sztuce, w muzyce, w rozkwicie muzyki instrumentalnej, symfonicznej, w rozkwicie poematu symfonicznego i mieszczańskiej pieśni oraz w szeregu odmiennych od klasycznego strukturalizmu posunięć warsztatowych (prymat melodii, rytmy taneczne, swobodna forma, pozamuzyczne skojarzenia paradygmatyczne, ilustracje i reprezentacje dźwiękowe).

Dychotomia sztuki ma również kontekst polityczny – inny we Francji, która po przegranej wojnie pruskiej musiała szukać swego samopotwierdzenia, oglądając nostalgicznie powoli schodzącą ze sceny wykształconą i dotąd dominującą intelektualnie burżuazję, akceptującą adresowany do niej muzyczny impresjonizm. Odmienny w Niemczech – dzieło Wagnera służyło jako wymowny i sugestywny środek afirmacji i propagandy dążącego do zjednoczenia i nowo zjednoczonego państwa, przywrócone nagle starodawne mity dodatkowo akcentowały przesłanie, a misyjny przekaz i misteryjny charakter owej „religii sztuki” w pełni odpowiadały mentalności niemieckiego mieszczaństwa, już zaspokojonego w swych aspiracjach, tak artystycznych, jak i ideologiczno-narodowych.

Przełom epok neoromantyzmu i modernizmu odsłania frapujący i kulminacyjny moment fundamentalnego dla kultury kontynentu kontrastu, w tym przypadku twórczo zespolonego wobec wielowiekowej historii wzajemnych związków obu kultur⁴¹. Jest to moment olśniewającej i wielowątkowej syntezy z obrazem Wagnera w tle, i to nie tylko w orbicie muzycznej⁴² (Gabriel d’Annunzio, Marcel Proust). To właśnie wielki mag przyczynił się do odrodzenia narodowej kultury i zainspirował kulturę francuską, którą ostatecznie ukoronuje Claude Debussy. Szeroki jest krąg francuskich kompozytorów, poza Vincentem d’Indy, ulegających czarowi kontrowersyjnej i opiniotwórczej przez dwie dekady postaci zza Renu⁴³, a autor monografii muzycznego impresjonizmu, Michel Fleury, przekonuje nas, że ów wspaniały prąd był kontynuacją... romantyzmu⁴⁴.

Jest to moment „czwartego renesansu” francuskiej muzyki⁴⁵ instrumentalnej, symfonicznej i kameralnej, także pieśni; czas eksplozji talentów twórczych, ruchu muzycznego i wydawniczego, prasy i instytucjonalnego ożywienia edukacyjnego⁴⁶. To także okres renesansu neogotyku Viollet-le-Duca i reformy Dom Prospera Guérangera z Solesmes. Warto zaznaczyć, że Robin Holloway, autor monografii o wpływie Wagnera na Debussy’ego⁴⁷, wręcz twierdzi, iż mistrz francuski nigdy nie pozbył się tego oddziaływania – to jeszcze jedna koincydencja muzyki europejskiej.

Cały wartki prąd ewolucji sztuki dźwięku kulminuje się w romantycznym realizmie i zarodkowym modernizmie, co celnie sprecyzował Nietzsche; w starciu dwóch gigantów zainspirowanych przeciw dwiema strefami założycielskimi Europy – germańskiego „maga”, zauroczonego mitologią północy i płasami Dionizosa, oraz powściągliwego i patrzącego wstecz mistrza apollińskiej harmonii i chrześcijańskiego przesłania, czyli Wagnera i Brahmsa. Poprzedzają ich w tym względzie tak zbliżające się opozycje stworzone przez wielką oświeceniową

myśl konstruktywizmu Bacha i dramatyzm mieszczań-
skiej opery Haendla, jak i fantazje Florestana
i Euzebiusza – i znowu jesteśmy u wrót antyku, który
owe *les extrêmes* na zawsze sprokurował, który zrodził
owo napięcie w odwiecznej epifanii ku chwale kultury
europejskiej.

- 1 R. TARNAS: *Dzieje umysłowości zachodniej. Idee, które ukształtowały nasz światopogląd*. Przeł. M. FILIPCZUK, J. RUSZKOWSKI. Poznań 2002; K. MODZELEWSKI: *Barbarzyńska Europa*. Warszawa 2004; Ch. DAWSON: *Tworzenie się Europy*. Tłum. J.W. ZIELIŃSKA. Warszawa 2000.
- 2 G. DELANTY: *Odkrywanie Europy. Idea, tożsamość, rzeczywistość*. Przeł. R. WŁODEK. Warszawa–Kraków 1999.
- 3 Unowocześnieństwo nastąpiło dopiero w XIX wieku. A. BIELIK-ROBSON, T. BARTOŚ: *Kłopot z chrześcijaństwem*. Warszawa 2013.
- 4 M. BACHTIN: *Dialog. Język. Literatura*. Red. E. CZAPLEJEWICZ, E. KASPERSKI. Warszawa 1983.
- 5 H. FOCILLON: *La vie des formes*. Paris 1947, s. 82–83.
- 6 E. GELLNER: *Narody i nacjonalizm*. Tłum. T. HOŁÓWKA. Warszawa 1991; IDEM: *Postmodernizm, rozum i religia*. Przeł. M. KOWALCZUK. Warszawa 1997.
- 7 Opozycja społeczeństw analitycznych (optymistycznych, o wysokim statusie wiedzy, z dominacją zbiorowości nad partykularyzmem, otwartych) i syntetycznych (pesymistycznych, wyizolowanych, o niskim statusie wiedzy, zapatrzonych w przeszłość, z dominacją partykularyzmu nad uniwersalizmem).
- 8 M. ELIADE: *Mity, sny i misteria*. Przeł. K. KOCJAN. Warszawa 1999; IDEM: *Sacrum i profanum. O istocie religijności*. Przeł. R. RESZKE. Warszawa 1996.
- 9 R. CAILLOIS: *Żywioł i ład*. Wybór A. OSEKA. Przeł. A. TATARKIEWICZ. Przedmowa M. POREBSKI. Warszawa 1973.
- 10 F. GOŁEMBSKI: *Kulturowe aspekty integracji europejskiej*. Warszawa 2008.
- 11 N. ELIAS: *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*. Przeł. T. ZABŁUDOWSKI. Warszawa 1980.
- 12 A. HAUSER: *Filozofia historii sztuki*. Przeł. D. DANEK i J. KAMIONKOWA. Warszawa 1970, s. 126.
- 13 Ibidem, s. 113–119.
- 14 Ibidem, s. 300.
- 15 W. STRÓŻEWSKI: *Dialektyka twórczości*. Kraków 1983.
- 16 A. TOYNBEE: *Studium historii*. Skróć dokonany przez D.C. SOMMERVELLA. Przeł. i przedmową opatrzył J. MARZECKI. Warszawa 2000.
- 17 T. TERLECKI: *Zaproszenie do podróży. Szkice o miastach i kulturach*. Gdańsk 2006.
- 18 J. MATHIEUX: *Wielkie cywilizacje. Rozkwit i upadek imperiów*. Przeł. z franc. G. MAJCHER, M. ŻUROWSKA. Warszawa 2008; J. GOODY: *Kradzież historii*. Tłum. J. DOBROWOLSKI. Warszawa 2009.
- 19 A.W. MIKOŁAJCZAK: *Korzenie Europy*. Gniezno 2004.
- 20 J. ŻYCIŃSKI: *Chrześcijańskie składniki w kulturze europejskiej*. W: *Humanitas grecka i rzymska*. Red. R. POPOWSKI. Lublin 2005, s. 17–30 (18).
- 21 JAN PAWEŁ II: *Ecclesia in Europa*. Cyt. za: J. ŻYCIŃSKI: *Chrześcijańskie składniki w kulturze europejskiej...*, s. 19.
- 22 Ch. DAWSON: *Tworzenie się Europy...*; P. JOHNSON: *A History of Christianity*. London 1976; S. PRICE, P. THONEMAN: *The Birth of Classical Europe. A History from Troy to Augustine*. London 2011.
- 23 B. MIKA: *Muzyka jako znak. W kontekście analizy paradygmatycznej*. Lublin 2007, s. 97–132.
- 24 R. HATTEN: *Interpreting Musical Gesture, Topics and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington, Indianapolis 2004.
- 25 L. BIELAWSKI: *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej*. Kraków 1976.
- 26 M.in.: J.-J. NATTIEZ: *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton 1990.
- 27 K. BERGER: *Potęga smaku. Teoria sztuki*. Przeł. A. TENCZYŃSKA. Gdańsk 2008.
- 28 M. TOMASZEWSKI: *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*. Kraków 2005.
- 29 A. HALM: *Von Zwei Kulturen der Musik*. München 1920; por. K.L. LYNN: *August's Halm „Von Zwei Kulturen der Musik”*, *Proquest Dissertations and Theses*. [The University of Texas at Austin] 2008.
- 30 L. REBATET: *Une histoire de la musique. Des origines à nos jours*. Paris 1969, s. 545.
- 31 P.G. DOWNS: *Classical Music. The Era of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York–London 1992.
- 32 Ch. ROSEN: *The Classical Music. The Era of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York–London 1998.
- 33 S. BORRIS: *Historische Entwicklung der Neuen Musik*. In: IDEM: *Stilkriterien der Neuen Musik*. Berlin 1961, s. 30.
- 34 K.H. WÖRNER: *Neue Musik in der Entscheidung*. Mainz 1954, s. 142.
- 35 M. PINCHERLE: *Albert Roussel*. Genève 1957, s. 139.
- 36 L. MARKIEWICZ: *Fuga w twórczości klasyków wiedeńskich*. Katowice 1978.
- 37 J. KOSS: *Modernism after Wagner*. Minneapolis–London 2010.
- 38 P. VERGO: *That Divine Order*. London 2005; IDEM: *The Music of Painting. Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*. London–New York 2010.
- 39 A. TOYNBEE: *Studium historii...*, rozdz. XV.
- 40 L.B. MEYER: *Style and Music. Theory, History and Ideology*. Chicago and London 1996, s. 101: “The main unexamined axiom is that changes in music are a result of – or a ‘reflection of’ – changes in culture”.
- 41 J. van ACKÈRE: *L'âge d'or de la musique française*. Bruxelles 1966; R. HOWAT: *The Art of French Piano Music. Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. New Haven–London 2009.
- 42 E. TYSZECKA-GRYGOROWICZ: *Muzyka w prozie narracyjnej Marcela Prousta, Thomasa Manna i Jarosława Iwaszkiewicza*. Łódź 1995; L. GUICHARD: *La musique et les lettres en France au temps du wagnerisme*. Paris 1963; N. BRUNET: *Musique germanique et modernism en France à l'aube du XXe siècle*. “Revue Internationale de la Musique Française” [novembre] 1985, s. 47–57; U. ECKART-BÄCKER: *Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne*. Regensburg 1965; V. D'INDY: *Richard Wagner et son influence sur l'art musical français*. Paris 1930; M. COOPER: *French Music from Death of Berlioz to the Death of Fauré*. London 1951; J. FULCHER: *French Cultural Politics and Music from the Dreyfus Affair to the First World War*. New York–Oxford 1999; J.F. FULCHER: *The Composer As Intellectual. Music and Ideology in France 1914–1940*. Oxford 2005.
- 43 Pierre de Bréville, Charles Bordes, Alfred Bruneau, Alexis de Castillon, Reynaldo Hahn, Guillaume Lekeu, Albéric Magnard, Guy Ropartz.
- 44 M. FLEURY: *L'impressionisme et la musique*. Fayard 1996.
- 45 Norbert Dufourcq mówi o czwartym renesansie, od dorobku „szkół” z Limoges począwszy. N. DUFOURCQ: *La musique française*. Paris 1970.
- 46 R. PITROU: *De Gounod à Debussy*. Paris 1957.
- 47 R. HOLLOWAY: *Debussy and Wagner*. London 1979; zob.: M. DIETSCHY: *A Portrait of Claude Debussy*. Ed. and trans. W. ASHBROOK and M.G. COBB. Oxford 1990; D. PISTONE: *Wagnerian Images in French Correspondance from the Second Half of the 19th Century*. “RILM Abstracts” 2001; E.R. TOYA DE MARENNE: *La poiesis en question: Les poètes français et Richard Wagner*. [Ph.D. dissertation]. Illinois 2002.

Jolanta Bauman-Szulakowska

European Art as an Element that Shapes European Identity - Dichotomous Relationships

Summary

The text is about a fundamental principle as regards European culture as well as the identity of the continent, that is the dichotomy permeating various areas of life and art since antiquity. A review of binary oppositions that function in philosophy, literature, religion, as well as in the evolution of social network, or finally in music is an outline of greater dilemma. It can be seen both in structures of music, the history of music, juxtaposed with outstanding figures of the art of sound or evolution of music genres. The author's point of departure is therefore a famous contradistinction of both syndromes recognized by Nietzsche, which explains incessant returns of our culture to antiquity.

Keywords: music, European art, European identity, dichotomous interrelations

Jolanta Bauman-Szulakowska

Evropské umění jako prvek formující evropskou identitu - dichotomie spojení

Shrnutí

Text je zaměřen na princip zásadní pro evropskou kulturu a identitu kontinentu, čili dichotomii, přítomnou od starověku v různých oblastech života, působící také v umění. Přehled binárních opozicí fungujících ve filozofii, literatuře, náboženství, pozorovaných také v evoluci sociálních systémů nebo v neposlední řadě v hudbě, je pouze načrtnutím široké problematiky. Stává se zřetelným v hudebních strukturách i v historii hudby, v kontrastu velkých tvůrců umění zvuku či v rozvoji hudebních žánrů. Východiskem je známá kontradikce obou syndromů, kterou si přirozeně uvědomil Nietzsche, což opodstatňuje neustálé návraty naší kultury k antice.

Klíčová slova: hudba, Evropské umění, Evropská identita, dichotomické vztahy