

# Maria Piotrowska

---

## Hermeneutyka muzyczna : teoria i praxis

---

Studia Theologica Varsaviensia 25/2, 179-199

---

1987

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MARIA PIOTROWSKA

## HERMENEUTYKA MUZYCZNA: TEORIA I PRAXIS \*

Treść: Wstęp: Sytuacja współczesnej hermeneutyki muzycznej; I. Część teoretyczna: O istocie hermeneutycznego rozumienia muzyki; II. Praktyczna próba wykładni: klasycyzm i problem wolności; Zakończenie.

### WSTĘP: SYTUACJA WSPÓŁCZESNEJ HERMENEUTYKI MUZYCZNEJ

Gdy mówi się „hermeneutyka współczesna”, oznacza to hermeneutykę odnowioną, a więc hermeneutykę w takim filozoficznym kształcie, jaki jej nadał H.-G. Gadamer. Jednak gdybyśmy powiedzieli „hermeneutyka muzyczna po Gadamerze” — nie będzie to oznaczać kształtu odnowionego, lecz właściwy początek hermeneutyki muzycznej w ogóle. Jest wiadome, że z myśli Diltheya muzykologia skorzystała jeszcze zasadniczo nie umiała, i niedobra tradycja, jaką w tej dziedzinie ustanowili „klasycy”, Kretzschmar i Schering, przez długie lata izolowała hermeneutykę od muzykologii pojętej jako nauka. Dopiero w wyniku ożywienia, jakie we wszystkich naukach humanistycznych wywołała *Wahrheit und Methode*, zaczęło się budowanie prawdziwej, nowoczesnej hermeneutyki muzycznej. Stało się to możliwe także dzięki wielkiemu rozwojowi, jaki przez ten czas dokonał się w ogóle w muzykologii. Hermeneutyka muzyczna nie jest dziedziną samą w sobie, izolowaną; można powiedzieć, że — pojęta jako praxis — jest ona specyficznym wykorzystaniem wiedzy, jakiej dostarcza jej historia i teoria muzyki. W tym sensie każdy postęp muzykologii historycznej i systematycznej jest zawsze pracą na rzecz hermeneutyki.

---

\* Niniejszy artykuł jest nieznacznie zmodyfikowanym tekstem referatu wygłoszonego na konferencji *Musikrezeption*, która odbyła się w czerwcu 1986 r. w Instytucie Nauk o Człowieku w Wiedniu.

W tej tak młodej dziedzinie, jaką jest „prawdziwa”, a więc pogadamerowska hermeneutyka muzyczna, wiele już zdziałano. Oceniono dorobek hermeneutyki tradycyjnej i jej stosunek do Diltheya,<sup>1</sup> zbadano stosunek hermeneutyki do semiotyki<sup>2</sup> i wiążący się z tym problem językowości muzyki,<sup>3</sup> przygotowano też grunt pod teorię rozumienia hermeneutycznego. Jeśli jednak postawimy przed interpretacją muzyki znane żądanie: aby była praxis w pełni świadomą swego postępowania i swych założeń, to wyjdą tu na jaw ogromne zaległości, także w stosunku do hermeneutyki dziewiętnastowiecznej. Jest oczywiście naturalnym obowiązkiem dzisiejszej muzykologii utrzymać się w nurcie paradygmatów najnowocześniejszych, ale wydaje się niemożliwe zaniedbanie już na zawsze żywych do dziś i dotychczas niewykorzystanych odkryć Diltheya, szczególnie w ich stosunku do muzyki *Geniezeit*. Zaś pewne ciągle aktualne polemiki, np. niewygasły spór o obiektywność rozumienia hermeneutycznego, trudno byłoby i dziś prowadzić z pominięciem argumentów diltheyowskich. Naturalnie należy liczyć się z faktem, że większość klasycznych problemów tzw. hermeneutyki ogólnej żyje dziś w wersji unowocześnionej, i w tej właśnie wersji — wraz z kategoriami już czysto współczesnymi — powinny one znaleźć zastosowanie w teorii odrodzonej hermeneutyki muzycznej, to znaczy, stać się przedmiotem permanentnej muzykologicznej dyskusji.

Hermeneutyczną teorię poprzedza praxis. Jeżeli stawianie określonych zadań przed teorią hermeneutyki muzycznej uzasadnione jest jej zapóźnieniem metodologicznym — a więc odwołujemy się tu niejako do poczucia obowiązku — to hermeneutyczna praxis nigdy takich moralnych impulsów nie potrzebowała. Rozwój jej postępował i postępuje nadal w sposób spontaniczny, zdając się nie wymagać uzasadnień innych

<sup>1</sup> A. Nowak, *Dilthey und die musikalische Hermeneutik*, w: *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, red. C. Dahlhaus, w serii *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, tom 43, Regensburg 1975 s. 11—26; W. Braun, *Kretzschmars Hermeneutik*, tamże, s. 33—39; A. Forchert, *Scherings Beethovendeutung und ihre methodologischen Voraussetzungen*, tamże, s. 41—52.

<sup>2</sup> T. Kneif, *Musikalische Hermeneutik, musikalische Semiotik*, tamże, s. 63—72.

<sup>3</sup> R. Bittner, *Ein Versuch zur Sprachartigkeit der Musik*, tamże, s. 173—174; N. Müller, *Musik als Sprache. Zur Vorgeschichte von Liszts Symphonischen Dichtungen*, tamże, s. 223—287; por. także prace T. Kneifa w „*International Review of the Aesthetic and Sociology of Music*” I (1970) i II (1971).

niż ciekawość poznawcza badającego. Oczywiście myślę tu o praxis metodologicznie niezreflektowanej. Inaczej można by powiedzieć tak, że osobliwą cechą praktycznej hermeneutyki muzycznej jest z jednej strony jej wszechobecność, z drugiej — skrytość, zamykanie do incognito. Ta wszechobecność i skrytość hermeneutyki jest zrozumiała wobec faktu, że centralna kategoria gnoseologiczna każdej hermeneutyki, jaką jest rozumienie (*Verstehen*), stanowi zarazem trwałą i ciągle aktywną tendencję umysłu ludzkiego, która w swym działaniu nie liczy się z teoretycznym uprawomocnieniem. Jeżeli więc dążenie do rozumienia jest dostatecznie rzetelne i silne, staje się możliwe uprawianie autentycznej hermeneutyki bez świadomości metodologicznej. Ale również na poziomie metaprzmiotowym możliwe jest postawienie oraz krytyka problemu, który niejako *ex post*, bez wiedzy i woli autora, okazuje się problemem hermeneutycznym. Nie należy się jednak spieszyć z przydawaniem takim rozważaniom hermeneutycznej etykiety: często okazuje się ona zbędnie ograniczająca, gdyż problem posiada dla humanistyki znaczenie uniwersalne. A więc — hermeneutyka, która nie pragnie wiedzieć, że jest hermeneutyką, albo — wiedząc — nie pragnie się samookreślać; jeśli dodamy do tego płynność granicy, na której dziedzina nasza styka się z historią, z krytyką artystyczną, rozważaniami stylokrytycznymi czy wreszcie z wybitniejszą analizą, to okaże się, że wydobyć hermeneutycznego wątku z całego dotychczasowego dorobku muzykologii od czasów przełomu antypozytywistycznego jest sprawą niesłychanie trudną, niemal niewykonalną. Ale dopiero po wykonaniu takiego zadania moglibyśmy ocenić realne osiągnięcia tendencji hermeneutycznej w muzykologii i określić tym samym jej stosunek do klasyków hermeneutyki filologicznej i filozoficznej.

#### I. CZĘŚĆ TEORETYCZNA: O ISTOCIE HERMENEUTYCZNEGO ROZUMIENIA MUZYKI

Do problemów o uniwersalnym znaczeniu teoretycznym należy w pierwszej kolejności problem rozumienia, który, po traktowany w specyficzny sposób, krystalizuje się w problem czysto hermeneutyczny. W muzykologii zagadnienie rozumienia muzyki doczekało się krytyki dopiero w początkach lat siedemdziesiątych.<sup>4</sup> Analizę tego zagadnienia — wielką zdo-

<sup>4</sup> Por. rozprawy różnych autorów w: *Musik und Verstehen*, red. H.-P. Reinecke i P. Faltin, Köln 1973.

bycz muzykologii współczesnej — zawdzięczać należy z pewnością ontologicznemu zwrotowi, jaki przeżyła hermeneutyka ogólna za sprawą Heideggera i Gadamera: to oni wykazali, że rozumienie jest nie tylko pewną procedurą intelektualną (całością doświadczenia hermeneutycznego), lecz także sposobem bycia *Dasein*. Powszechne zwrócenie uwagi na rozumienie muzyki dowodzi pośrednio uznania go za „naturalne” nastawienie względem dzieł muzycznych, i może być chyba uznane za inspirację współczesnej hermeneutyki filozoficznej. Świadczyłyby o tym położenie szczególnego nacisku na rozumienie akognitywne, dla którego wynaleziono tak wiele określeń synonimicznych: a więc rozumienie „implicite”, „spontaniczne”, „niezreflektowane”, „intuitywne”, „elementarne”, „bezpojęciowe”, „praktyczne”, „pierwotne”, „naturalne”, „bezpośrednie”.<sup>5</sup> Jesteśmy tu jednak dopiero na przedprożu hermeneutyki. Analiza hermeneutycznego rozumienia muzyki nie może wyczerpać się na zadokumentowaniu jego analogii z „naturalnym” nastawieniem *Dasein* wobec świata; hermeneutyczna recepcja dzieła muzycznego tylko rozpoczyna się od naturalnego „sposobu bycia” w świecie dźwięków. Postawa hermeneutyczna w muzykologii jest w takim samym stopniu „naturalna”, co „sztuczna”, wyjaśniająca, gdyż element pozytywistyczny musi być w hermeneutyce muzycznej stale obecny, przybierając tu oczywiście charakter niewymuszony, niedydaktyczny, zniewalający oczywistością swoich wypowiedzi. Rozumienie hermeneutyczne muzyki to naturalny „sposób bycia” w świecie dźwięków i w świecie pojęć. Te ostatnie wypracowane zostały w długotrwałym procesie kognitywnego rozumienia muzyki. Rozumienie kognitywne i akognitywne stanowią nieodzowne składniki rozumienia hermeneutycznego.

Trzeba przyznać, że na gruncie współczesnych analiz akognitywnego i kognitywnego (a więc „pojęciowego”, „naukowego”, „zreflektowanego”, „wtórnego”<sup>6</sup>) rozumienia muzyki zaczynają się zawiązywać, implicite, załączki problematyki hermeneutycznej. Ale do hermeneutyki sensu stricto autorzy jeszcze tu nie doszli; pozostają w kręgu zagadnień związanych

<sup>5</sup> Zob. przede wszystkim C. Dahlhaus, *Das „Verstehen” von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse*; H. H. Eggebrecht, *Über begriffliches und begriffloses Verstehen von Musik*; H. Goldschmidt, *Musikverstehen als Postulat*; F. Zaminer, *Über die Herkunft des Ausdrucks „Musik verstehen”*; w: *Musik und Verstehen*, dz. cyt., s. 37—47, 48—57, 67—85, 314—319.

<sup>6</sup> Tamże.

байдз з аналізай, байдз з безпосрэдным дознаннем эстэтычным. Навет пад вгледэм внікліваці не маюча сабе рўных канцэпцыя *Gehaltforschung* Eggebrechta міяя сідз з тым, цо адкрываць і фармулаваць вінна тэорія hermeneutyki музycznej.<sup>7</sup> Сам зрэштэй аўтор акрэсліла аналізаване праз сідбе розуміенне трэці (Gehalt) якцо розуміенне эстэтычнае. Граніцэ мідзды розуміеннем эстэтычным а hermeneutycznym уялі кідыс звідзле Kurt Huber (мідмо, із в яго розважаннях, падобнне як в односных тэкстах Eggebrechta, слово „hermeneutika” в огóle не jest użyte). „Там, гдзіе музэ допiero пошзуківаць, jestem już właściwie poza sferą estetyczną”<sup>8</sup>. — „Jestem poza sferą estetyczną, gdyż przenoszę się już в hermeneutyczną” — можна бы uzupełніць яго wypowiedz. Hermeneuta jest właśnie tym, który musi poszukiwać, а тым, цо пошзукуюе, jest znaczenie zjawiska badanego, не objawiające się wprost, lecz odkrywane в długotrwałym procesie kumulacji wiedzy і doskonalenia myślenia. Procesowi temu towarzyszyć ma nadto „nawracanie się” і rozwój osobowy hermeneuty.<sup>9</sup>

Znany pogląd Diltheya, według którego określenie znaczenia jest podstawowym zadaniem całej humanistyki, może być uznany за obowiązujący dla dzisiejszej hermeneutyki muzycznej. Trudno byłoby jednak starać się zdefiniować a priori, цо to jest poszukiwane „znaczenie” muzyki. Starając się о taką precyzyjną definicję moglibyśmy popełnić бляд Kretzschmara lub Scheringa, którzy з горы заłożyли jeden typ tekstu badanego і jeden typ znaczenia. Gdy przypominaemy dalej за Diltheyem, że znaczenie to funkcja tworu kulturowego в dynamicznej і względnie autonomicznej całości — не potrafimy docenić од razu trafności tego poglądu, zapewne dlatego, że mówіаć о функцыі muzyki przywykliśmy до контекстów społecznych. В diltheyowskim określeniu znaczenia zwrócimy więc najpierw uwagę на inne słowo, które posiada dla нас znaczenie podstawowe, mianowicie: całość (Ganzes). Właśnie од typu całości zależy jakość znaczenia. Jest то stara kategoria hermeneutyczna, jak wszystkie inne wywiedziona з пра-

<sup>7</sup> H. H. Eggebrecht, art. cyt., s. 52 n.; tenże, *Zur Wirkungsgeschichte der Musik Beethovens. Theorie der ästhetischen Identifikation*; w: *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress Berlin 1977*, Leipzig 1978, s. 469—479.

<sup>8</sup> K. Huber, *Musikästhetik*, Ettal 1954, s. 156.

<sup>9</sup> Por. B. Lonergan, *Metoda в teologii*, tłum. pol. A. Bronk, Warszawa 1976, s. 160—161, 169.

xis. „Całość” jest kategorią niezbywalną, na której podłożu możliwe jest przeżycie i opisanie fundamentalnej cechy rozumienia hermeneutycznego, jakim jest jego kołowość (*Zirkelhaftigkeit*). Całość może być wszakże w różny sposób dana. Gdy np. hermeneutyczna w swej orientacji niemiecka szkoła historyczna wyznaczała badane przez siebie całości niejako a priori („epoka”, „naród”, „pokolenie”), to hermeneutyka muzyczna znajduje się w trudniejszej sytuacji. Muzyka nie wyklada się sama, lecz przez niezmiernie złożony kontekst: biografii, historii, filozofii, języka, innej muzyki. Dlatego też niechętnie ofiarowuje ona hermeneutyce gotowe całości, których złożoną strukturę miałyby po prostu uczytelnić interpretacja. Całość badana przez hermeneutykę muzyczną musi się dopiero ukształtować w pewnym myślowym procesie: musi zostać powołane do życia coś, co nigdy jeszcze przedtem jako całość nie zaistniało, i co — zbywszy się zasłon utkanych przez *Vorurteil*, *Vorverständnis*, *Vorgriff*, *Vorhabe* (przednaukowe stopnie poznania) — scali się w pewien spójny mikrokosmos. Owa całość, w której zjawisko muzyczne stanowi tylko jeden ze składników, jest dla hermeneutyki muzycznej „tekstem” w szerokim tego słowa rozumieniu, i ona właśnie winna spełniać warunek stawiany przez Gadamera tekstowi, który ma zostać zrozumiany: musi przedstawiać sobą „doskonałą jedność sensu”, wypowiadać „doskonałą prawdę”<sup>10</sup>. Tak więc budowanie całości sensownej jest podstawowym i najtrudniejszym zadaniem hermeneuty. Można nawet powiedzieć, że jest ono dla niego zadaniem jedynym. Jeżeli wykreowana przez niego całość rzeczywiście odznacza się ową nieodzowną „doskonałą jednością sensu” — wówczas poszukiwane znaczenie zjawiska muzycznego (jego funkcja w całości) odsłoni się samo.

Rozwój hermeneutyki po Diltheyu dowiódł możliwości myślenia hermeneutycznego w obrębie różnego typu całości. Jest tak samo możliwa hermeneutyczna historia muzyki, jak hermeneutyczna wykładnia biedermeierowskiej pieśni z towarzyszeniem fortepianu — a więc i jedno i drugie może hermeneuta uznać za fenomen muzyczny, „coś muzycznego”, co domaga się jego interpretacji. Można by więc postawić w pełni uzasadnione pytanie: czym różni się hermeneutyczna wykładnia „czegoś muzycznego”, np. epoki lub stylu, od tego, co dałoby się pod-

<sup>10</sup> Cyt. za A. Bronkiem, *Rozumienie, dzieje, język*, Lublin 1982, s. 158.

ciągnąć pod typ badań nad muzyką „w kontekście historii kultury”, czy „w świetle *Geistesgeschichte*”? Sądzę, że odpowiedzi na to pytanie można dać dwie — pierwszą z nich częściowo sformułowałam już wcześniej. Twierdzi ona, że granica między hermeneutyką a niehermeneutyką rysuje się dość niewyraźnie i wyznaczona jest przez talent interpretacyjny badacza. Jeżeli nawet zamiarem jego jest po prostu przedstawienie „czegoś muzycznego” na tle kultury epoki, to gdy przedmiot swój potraktuje on odpowiednio wnikliwie i subtelnie, w pracy jego z pewnością pojawią się oznaki prawdziwej hermeneutyki. Autor taki ma jednakże prawo od omyłki. Druga odpowiedź w sposób bardziej zdecydowany będzie odróżniać hermeneutykę od niehermeneutyki: z hermeneutyką mamy mia- nowicie do czynienia tylko wtedy, gdy badacz w toku swego procesu rozumienia doświadczy wspomnianego już zjawiska zwanego kołem (*Zirkel*). Dochodzi ono do głosu przy budowaniu owej sensownej całości (czy inaczej: sensownego świata „czegoś muzycznego”) jako swoista niemożność ustalenia początku poznania. Dążymy przecież do zrozumienia fenomenu ściśle muzycznego — a jednak sam ów fenomen, jeszcze nie w pełni zrozumiany, zaledwie w swej istocie przeczuwany, warunkuje wybór i zakomponowanie wszystkich elementów heterogenicznych, które wokół niego, jako jego „świat”, skupiamy. Jeśli więc badacz spod znaku historii kultury czy *Geistesgeschichte* (który też przecie! pyta o jakieś znaczenia) komponuje elementy swego obrazu dowolnie, swobodnie, często na zasadzie *iuxta positio* (i tu właśnie należy mu przyznać naturalne niejako prawo do omyłki) — to hermeneuta jest od początku zniewolony znaczeniem, które przeczuwa, i które prowadzi jego myśl przy kreśleniu pierwszego, szkicowego kształtu sensownego kontekstu znaczenia („całość sensowną”, „sensowny kontekst znaczenia”, „sensowny świat 'czegoś muzycznego'” uznać możemy za wyrażenia równoznaczne). Stąd jego postępowanie jest prawdziwie twórcze, nieszkolne, gdyż, jak to już wskazano, powołuje on do życia nieistniejący przedtem „mikrokosmos”, jest jego kreatorem. Tu widziałabym potwierdzenie klasycznego zdania Schleiermache-ra: *Auslegen ist Kunst*. Hermeneutyczna praxis to zatem coś, czego się doświadcza, i doświadczenie to spełnia się pod wpływem swoistego intelektualnego przymusu. Formy wyrazu tej hermeneutycznej praxis powtarzają się tak, jak powtarzają się formy wyrazu poezji czy muzyki — a więc dzieje się w hermeneutycy tak jak w sztuce. Ale dzieje się w niej również



tak jak w nauce, a nawet w nauce ścisłej: jest bowiem możliwa, a nawet konieczna, weryfikacja wykładni (zupełnie niezależnie od faktu, że sama wykładnia jest przecież, wedle Gadamera, swoistą weryfikacją prerozumienia i przesądów). Bowiem rozumienie, jak twierdzą przecież klasycy, jest procesem, który nigdy się nie kończy. Oto — zdawałoby się — zamknęliśmy już naszą wykładnię, to znaczy, osiągnęliśmy silne przekonanie wypowiedzenia jakiejś prawdy o rzeczy badanej. Prawda — jak twierdzi Gadamer — to nieskrytość (*Unverborgenheit*). Jeśli więc rzeczywiście wypowiedzieliśmy prawdę, to owa nieskrytość, która objawiła się w wykładni, użyczy swego światła innym jeszcze rzeczom, dotychczas nie przemawiającym do nas, milczącym, jakby pozostającym w cieniu. Owe odsłaniające się nam pobrzeża i utajone dotychczas dna prawdy wspierają ją samą i potwierdzają — aż do momentu, w którym osiągamy specyficzną świadomość, że koło, w które wstąpiliśmy u początku naszych poszukiwań, zamknęło się. Ta właśnie specyficzna świadomość zamykającego się koła, dowodząca spełnienia się weryfikacji, wieńczy nasze doświadczenie hermeneutyczne.

W sumie więc procedura hermeneutyczna wygląda tak: hermeneuta buduje sensowny świat „czegoś muzycznego” będąc powodowany przeczuciem znaczeniem. Buduje go także od razu pod szczególną presją oczekującej go weryfikacji, a to oznacza nic innego, jak tylko to, że proces poszukiwania znaczenia jest przebiegającym w najwyższym napięciu docieraniem do prawdy. I z uwagi na ów bezwzględny krytycyzm dzieje się w hermeneutyce muzycznej jeszcze i tak, jak dzieje się w myśleniu filozoficznym: postawienie problemu i jego krytyka są jednym i tym samym.<sup>11</sup> Dlatego jestem przekonana, że rozprawa pod tytułem: „Hermeneutyka muzyczna jako ścisła metoda muzykologii” — jest możliwa do napisania. Byłaby to teoria wywiedziona z autentycznej hermeneutycznej praxis (a więc zachowany zostałby naturalny i tradycyjny porządek rzeczy); teoria, będąca apologią obiektywności rozumienia hermeneutycznego.

Czy tzw. hermeneutyka subiektywna zasługuje w ogóle na miano hermeneutyki? Jest to raczej hermeneutyka fałszywa, która nie jest zdolna do weryfikacji swoich twierdzeń; nie odczuwa ona nawet jej potrzeby. Dlatego prawo do omyłki przy-

<sup>11</sup> Por. S. Cichowicz o filozofii greckiej, *Postowie* w: P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka*, wybór tekstów i red. S. Cichowicz, Warszawa 1975, s. 300.

znaje ona sobie z góry sama. Ją też należy obciążyć odpowiedzialnością za większość nieporozumień, które nagromadziły się wokół hermeneutyki muzycznej. Być może, „winę” za te nieporozumienia ponoszą także same pojęcia hermeneutyczne, które są tak mało zindywidualizowane, wieloznaczne, zadomowione i nadużywane w języku potocznym („rozumienie”, „sens”, „znaczenie”, „koło”, „całość”). Dlatego posiadają one pozór ogólnej dostępności, i tylko nieliczni zdają sobie sprawę z tego, jak bardzo złożona jest struktura wszystkich momentów ontologicznych, które przez te pojęcia powoływane są do życia. Można powiedzieć, że czysto językowe przyczyny powodują, iż owe fundamentalne pojęcia hermeneutyczne nie wywołują ciekawości poznawczej na tyle silnej, żeby można tu było osiągnąć trwałe oderwanie ich od potocznej językowej codzienności. Konsekwencją tego wszystkiego jest powierzchowne a niezniszczalne przekonanie o „niepewności” hermeneutyki. Jest to krytyka ślepa, nieświadoma obiektu własnych zarzutów: w rzeczywistości podaje przecież w wątpliwość nie wiarygodność hermeneutyki jako takiej, lecz jej subiektywistycznych wynaturzeń.

Jeżeli głównym zadaniem mojej dotychczasowej wypowiedzi była próba wyspecyfikowania tego, co w niezmiernym obszarze myśli o muzyce odpowiada kryteriom hermeneutyki, to jeszcze jedno rozróżnienie winno przyczynić się do tej specyfikacji. Otrzymamy je, stawiając pytanie o hermeneutyczną historię muzyki: jakie jest nastawienie do dziejów muzyki historyka, który jednocześnie jest hermeneutą? Znowu odpowiemy, że hermeneuta kieruje swoją uwagę na całość; w tym wypadku można powiedzieć: na totalność. (Nie trzeba chyba podkreślać, że całościowy punkt widzenia na historię muzyki jest ze wszech miar godny restytuowania w epoce zamilowania do kronikarstwa, do drobiazgowej faktografii, *Skizzenforschung*, do owego pedantycznego rekonstruowania, które zupełnie słusznie czuje się zwolnione z obowiązku stawiania pytań o znaczenie.) Jeśli więc ciekawość „tradycyjnego” historyka-pozytywisty zmierza ku początkowi w sensie dosłownym, chronologicznym, i wykładnia jego posiada przebieg linearny — to zainteresowanie hermeneuty dąży ku swoistemu punktowi ciężkości; jego wykładnia zatacza kręgi wokół tego punktu ciężkości. Aby uzasadnić to, co wyżej zostało powiedziane, wystarczy przypomnieć fragment jednego z tekstów Gadamera: „Nie jest oczywiście tak, że coś, co przeżywa się na ostatku, dopełnia dopiero i określa znaczenie życia. Sens czyje-

goś losu jest raczej swoistą całością ukształtowaną nie od końca, lecz od tworzącego sens środka. Znaczenie życia kryształizuje się nie wokół ostatniego, lecz wokół rozstrzygającego przeżycia (...) Totalność nie jest skończoną całością całych dotychczasowych dziejów, lecz tworzy się od pewnego środka, od pewnego ciężącego ku środkowi znaczenia". Tak relacjonuje Gadamer — z oczywistą sympatią — poglądy Diltheya i Troeltscha.<sup>12</sup> Wypływać z nich może tylko jeden postulat dla dzisiejszej hermeneutyki muzycznej: postulat nowego zinterpretowania i większego dowartościowania owego „rozstrzygającego” i „nadającego sens” środka: klasycyzmu. (Jeśli, nie dysponując odpowiednikiem niemieckiego *das Klassische*, w słowie „klasycyzm” zawieramy aspekt wartościujący, to jego odpowiednikiem o wydźwięku historycznym będzie nieprzetłumaczalna *Hochklassik* — szczytowa faza epoki klasycznej).

Nie można powiedzieć, żeby zainteresowanie tym tematem było dziś niewystarczające lub pozbawione intencji hermeneutycznej. Mam tu na myśli dążenia muzykologii lat ostatnich zmierzające do zrozumienia fenomenu twórczości Beethovena, udokumentowane wieloma wybitnymi studiami, prezentującymi prawdziwie nowoczesny, interpretujący sposób myślenia.<sup>13</sup> Jednak charakterystyczne dla tych prac nastawienie na indywidualium, jego biografię i światopogląd, rodzi kompleks pytań i odpowiedzi, które pozostają w dysproporcji z badaną przez nas rzeczywistością: sens totalności historii nie może się skupiać w dokonaniach indywidualium (z „heroistyczną” historiografią muzyczną dawno już zerwano). Jeśli indywidualium uznamy za „rozstrzygający środek” kreowanej przez nas „całości”, całość ta skonstruowana będzie wadliwie, a więc nie będzie całością sensowną. Oczywiście dla interesującej nas epoki pozostaje w mocy pogląd Goethego, iż dzieło sztuki jest indywidualną ekspresją geniusza. Ale tylko wtedy uzyskamy prawidłową optykę, gdy jednocześnie zgodzimy się z Heglem, iż geniusz to ktoś, kto właśnie uwolniony jest od swej indywidualności: wzniesiony ponad swój własny byt partykularny i jednostkowy. Trudności jednak nie ustępują, gdy w pytaniu o klasycyzm pomijamy niezwykłość wlotu indywidualnego, a skupimy uwagę na właściwościach następujących po sobie

<sup>12</sup> H.-G. Gadamer, *Problem dziejów w nowszej filozofii niemieckiej*, tłum. pol. K. Michalski, w: H.-G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje*, wybór tekstów i red. K. Michalski, Warszawa 1979, s. 4—5.

<sup>13</sup> Por. artykuły M. Solomona, W. Rackwitz, E. H. Meyera w: *Bericht...* dz. cyt., s. 67—79, 27—37, 493—498.

stylów. Tu z kolei przypomnieć trzeba znakomitą skądinąd teorię Dahlhausa, w której przedstawione są różne stylistyczne sposoby traktowania „historycznej substancji muzyki”, a więc tego, co stanowi zasadniczy przedmiot badań historyka.<sup>14</sup> Po „funkcjonalnym” ujęciu owej substancji, które przypadło na stulecia XVI i XVII, a następnie — po „przedmiotowym” (wiek XVII, XVIII), pojawia się w późnym wieku XVIII i trwa przez cały XIX ujęcie „personalne”. Dopiero w tym okresie kompozytor staje się podmiotem muzycznego wyrazu. Poprzez ów wyraz dzieło muzyczne, które go uprzedmiotawia, otrzymuje sens, i tu dopiero właściwą wobec takiego dzieła postawą staje się rozumienie (*Verstehen*) jako rozumienie osoby, indywidualności jego twórcy. Tak twierdzi Dahlhaus. Jego koncepcja, aczkolwiek otwiera drogę frapującym i istotnie hermeneutycznie ukierunkowanym badaniom nad stylem poszczególnych epok, również nie sięga istoty klasycyzmu, a nawet ją — oczywiście bez takiego zamiaru — degraduje. „Wyrażanie podmiotu, ekspresja indywidualności” — to doprawdy zbyt mało, by dostąpić rangi klasycyzmu, tym bardziej, że sytuacja ta zaczyna się kształtować już w okresie *Empfindsamkeit* i trwa przez cały wiek XIX — a więc zaginęło w tym ujęciu należne klasycyzmu wywyższenie. Stąd też i taka „całość” okazałaby się dla nas nieprzydatna, wadliwie skonstruowana: tutaj „rozstrzygającego środka” po prostu zabrakło. Pomiędzy ujęciem „przedmiotowym” a „personalnym” winno się znaleźć właśnie „klasycyzm”, dla którego wypracować należy odpowiednią wykładnię. Otrzymamy ją, przyjmując punkt widzenia całkowicie odmienny od dotychczasowych: nasze „prerozumienie” mówi nam, że muzyka *Hochklassik* ukazała w nagłym rozświetleniu pewne apogeum moralnych możliwości człowieka, które szybko zmierzchno i zaczęło tracić swą widoczność.

## II. PRAKTYCZNA PRÓBA WYKŁADNI: KLASYCYZM I PROBLEM WOLNOŚCI

Propozycję rozumienia, którą obecnie przedstawię, trudno będzie nazwać wykładnią sensu stricto ze względu na jej skrótową i fragmentaryczną formę: będzie to tylko projekt, zarys wykładni. Będzie to także komentarz do poglądów Diltheya

<sup>14</sup> C. Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln 1977, s. 123 n.

i Gadamera na temat ponadczasowości dzieł klasycznych.<sup>15</sup> W danym kontekście skupiamy naszą uwagę na uogólnionych właściwościach tych dzieł, to jest na ich języku, które to pojęcie wolno nam w tym wypadku traktować metaforycznie. Język muzyczny *Hochklassik* to, jak wiadomo, język muzyki instrumentalnej, język homogeniczny, uznany wówczas za *Universalsprache* i *Sprache der Menschheit* — zgodnie z głoszonymi ideałami powszechnego braterstwa (Lessing, Goethe, Schiller). Jest to także język, w którym znalazła oddźwięk jedna z wiodących idei niemieckiego klasycyzmu — idea *Bildung*, wyrażająca moralny nakaz wznoszenia się człowieka do ogólnej duchowej istoty człowieczeństwa przez wyrzeczenie się motywów partykularnych, indywidualnych, przypadkowych.<sup>16</sup> Jest łatwo stwierdzić w muzyce *Hochklassik*, że, uwalniając się od tekstu, uwalnia się też ona od takich właśnie przypadkowych elementów języka, które mogłyby unieczytelniać wewnętrzne prawa jej organizacji. Widać to na przykład w ograniczeniu repertuaru akordów, których zadaniem stało się: najsilniej i najaktywniej wyrazić podstawową funkcję tonalną; w ograniczeniu ilości podstawowych typów formalnych, których ilość zredukowano ostatecznie do pięciu. Formą determinującą myślenie muzyczne tej epoki stała się forma sonatowa, w której idea wartości ogólnych i trwałych wyartykułowana została tak wyraźnie, że zdali sobie z tego sprawę wybitni estetycy ówczesni. Na przykład Chr. G. Körner w swej rozprawie z roku 1795<sup>17</sup> wywyższa formę sonatową swoich czasów, gdyż przedstawia ona według niego ludzki charakter — niewzruszony „etos”, przeciwstawiający się zmiennemu, zależnemu „patosowi” (uczuciom itd.). Tak więc uniwersalny i skoncentrowany język muzyczny klasycyzmu wydaje się skupiać swe siły po to, aby wyrazić jakiegoś moralne przesłanie. Aby je odczytać, musimy wyjść poza empiryczną sferę muzyki w stronę pewnej rzeczywistości idealnej. Dokonamy tego wnikając w istotę najpierwszej zasady tego języka: w

<sup>15</sup> Zob. H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1975, s. 269 n.; W. Dilthey, *Wyobraźnia poety. Elementy poetyki*; tenże, *Trzy epoki nowoczesnej estetyki i jej dzisiejsze zadania*, w: W. Dilthey, *Pisma estetyczne*, tłum. pol. K. Krzemieniowa, opr., wstęp i komentarz Z. Kuderowicz, Warszawa 1982, s. 217, 267.

<sup>16</sup> H.-G. Gadamer, dz. cyt., s. 7 n.

<sup>17</sup> Chr. G. Körner, *Über Charakterdarstellung in der Musik*, „Horen” 1795; obszernie fragmenty przedrukowane w: W. Seifert, *Chr. G. Körners Musikästhetik im Lichte der deutschen klassischen Ästhetik*. Jena 1860.

sam język harmoniczny, który w tej epoce konstytuuje sens muzyczny na wszystkich poziomach dzieła muzycznego. Znając dobrze prawa rządzące owym konstytuowaniem sensu — funkcjonowania tego języka nie zrozumiemy jednak w pełni bez odwołania się do powstałej w tej samej epoce doktryny moralnej Kanta, która, jak wiadomo, ugruntowana jest na pojęciu wolności.

Według teorii Kanta człowiek jako fenomen wraz z całą przyrodą podlega przyczynowości i jest uwarunkowany, lecz jako istota zjawiska, noumen, rzecz sama w sobie — jest wolny. Wolność tworzy w sposób spontaniczny i konieczny swoje prawo, czyli prawo moralne, którego nie można dowieść ani teoretycznie, ani empirycznie, lecz które zarazem dowodzi możliwości i rzeczywistości wolności. Czyn moralny to czyn spełniony według takiego prawa, które mogłoby stać się prawem powszechnym. Wartość bezwzględna, jaką obdarzona jest osoba, powoduje, że należy traktować ją „zawsze i zarazem jako cel”, „nigdy tylko jako środek”, a jeśli każdy poszczególny człowiek stanowi cel sam w sobie — to ludzka społeczność złożona z działających w ten sposób istot rozumnych stanowi pewien układ moralny — państwo celów. Jego ośrodkiem jest Bóg jak „przyczyna noumenów”. Oto kilka znanych motywów kantowskiej doktryny moralnej.

Bardziej szczegółowa analiza tej doktryny (na którą nie pozwala tutaj brak czasu) pozwala sformułować tezę, dopatrującą się w dziele muzycznym *Hochklassik* analogoniu tego, co można nazwać podmiotem moralnym (ściślej: zawsze i tylko moralnym) w sensie kantowskim. Jest to podmiot zarazem prawodawczy i podległy prawu, gdyż jego przejawiony w świecie fenomenów byt spełnia się tylko ze względu na prawo ustanowione w rzeczywistości noumenalnej. Pierwsza analogia, jaka się nam nasuwa, to taka, że w obydwu wypadkach (to jest i w działaniu podmiotu moralnego, i w konstytuowaniu się tonalnym dzieła klasycznego) obserwujemy ustępowanie rzeczywistości fenomenalnej, empirycznej, przed naporem prawa. Jeśli podmiot zawsze i tylko moralny, przewyższając ową empiryczną rzeczywistość, nie zna innego czynu, jak tylko taki, który spełnia się ze względu na prawo i tylko na nie — to w klasycznym dziele muzycznym cały opór nieprzebranego świata dźwiękowych konstytuentów (które niepodobna tutaj wymieniać), a więc wszystko, co w toku rozwoju dzieła przeciwstawia się tonice, niesie z sobą nakaz rozstrzygnięcia na jej korzyść — czyli z góry ją afirmuje. Ale istnieje

nie takiego podmiotu pozostaje tylko moralnym postulatem, zaś dzieło muzyczne *Hochklassik* jest rzeczywistością, która wszak zaistniała konkretnie i realnie. I tu przechodzimy do analogii znacznie ważniejszej: jest nią ontyczna dwoistość obydwu rozpatrywanych tu „światów”, moralnego i tonalnego. Obydwa przynależą jednocześnie do rzeczywistości zjawiskowej, empirycznej, oraz noumenalnej — rzeczy „samych w sobie”. Owa pozaempiryczna strona klasycznego dzieła — to znaczy spełnianie się ze względu na prawo tonalne — dana jest człowiekowi tak jak wolność: nie można jej uprzedmiotowić i nie można jej dowieść, można jej jedynie wewnętrznie doświadczyć. Wszystkie zewnętrzne symptomy „uwolnienia” muzyki, jakie zaistniały w klasycyzmie w sferze empirycznej — uniwersalizm środków, wyzwolenie od tekstu, od akcesorycznych elementów języka, nawet dyspozycja formy wyrażającej „wolny” charakter — jest to rzeczywistość zjawiskowa i posiada swoje uprzedmiotowienie w zapisie nutowym, który może stanowić materialną podstawę dyskusji i wymiany poglądów. Natomiast prawo tonalne jest czymś, czego nieustanne oddziaływanie w dziele klasycznym nie daje się przecież zanotować żadnym znakiem widzialnym. Jest ono tylko w nas (jak wolność), przeżywane przez różnych ludzi w stopniu bardzo zróżnicowanym: od pełnego i doskonałego jego doświadczenia aż do zupełnej „głuchoty na prawo” (analogicznej przecież do „głuchoty” na prawo moralne). Tymczasem prawo tonalne, nie licząc się z tym, jak jest przeżywane, działa w sposób bezwzględny i powszechny w muzyce *Hochklassik*, przewyciężając opór empirii dźwiękowej z tak doskonałą spontanicznością, jak gdyby unaoczniało poprzez język muzyczny kantowski postulat „postępowania według maksym wolności tak, jakby były one prawami przyrody”<sup>18</sup>. Czyżby więc muzyka *Hochklassik* — muzyka przemawiająca „do całej ludzkości” — była odblaskiem, czy też dźwiękowym zrealizowaniem się tego, co dla rzeczywistości ziemskiej jest tylko odległym ideałem — kantowskiego „państwa celów”? Byłaby wówczas także zapewnieniem, że państwo celów — jest możliwe! I do tego, jak sądzę, sprowadza się właśnie moralne przesłanie tego, co stanowi muzyczny klasycyzm.

Na tym moją wykładnię można by zakończyć. „Dźwiękowa realizacja państwa celów, opartego na idei wolności” — już

<sup>18</sup> I. Kant, *Uzasadnienie metafizyki moralności*, tłum. pol. M. Wartenberg, Warszawa 1971, s. 110.

to samo wyposaża muzykę klasyczną w najwyższą godność, bowiem wolność we wszystkich systemach filozoficznych opatrywana była zawsze aksjologicznym znakiem dodatnim; dla Hegla była ona najwyższą wartością moralną realizującą się w dziejach. W ten sposób otrzymujemy klucz do zrozumienia „znaczenia” muzyki klasycznej, to znaczy: rozumiemy jej znaczenie w obrębie „sensownej całości”. Owa całość — to epoka, lecz rozumiana po diltheyowsku jako struktura. Struktura zaś w tym wypadku znaczy: to wszystko, co zostało zdeterminowane i powołane do życia przez „centralną predyspozycję” danego czasu.<sup>19</sup> „Centralna predyspozycja” epoki *Hochklassik* — wolność — skupia tę epokę wokół roku 1800.<sup>20</sup> Gdy przyjmujemy taki punkt widzenia, nie będzie komplikował naszej wykładni fakt, że, chronologicznie biorąc, *Hochklassik* koegzystowała przecież długo z inną strukturą — wczesnym romantyzmem.

Jednakże przedstawiona wyżej wykładnia domaga się jeszcze pewnego uzupełnienia. Nie można bowiem zaprzeczyć, że w przeciętnym ludzkim życiu, w życiu całych pokoleń słuchaczy muzyki klasycznej, znaczenie takich kategorii jak „wolność” czy „państwo celów” jest nikłe, nieuświadomione, a w każdym razie — nie wysuwa się na plan pierwszy. Czy przeciętnego słuchacza — amatora lub znawcę, choćby był on prawdziwym „wyznawcą” muzyki Beethovena, „państwo celów” rzeczywiście choć trochę obchodzi? Czy jest możliwe, by za sprawą tych właśnie kategorii, powszechnie nieznanych i obojętnych, całe pokolenia przyznawały stale dziełom klasycznym najwyższą wartość, zarówno w sytuacji jakiegokolwiek ograniczeń wolności, jak i jej posiadania? Odpowiedź otrzymamy, wyrażając istotę „państwa celów” językiem innym niż język filozofa oświeceniowego. Nie zinterpretuję chyba po-

<sup>19</sup> Zob. H.-G. Gadamer, art. cyt., s. 25. Na temat diltheyowskiej koncepcji struktury por. także S. Pazura, *Struktura i sacrum. Estetyka sztuk plastycznych Hansa Sedlmayra*, w: *Sztuka i społeczeństwo*, praca zbiorowa pod red. A. Kuczyńskiej, t. I, Warszawa 1973, s. 100 n.

<sup>20</sup> „Centralizująca epokę” kategoria wolności oddziaływała naturalnie w różnych wcieleniach i różnych przekrojach rzeczywistości około roku 1800, z których tylko wybrane mogły być tutaj wzięte pod uwagę. Dominowała nie tylko w kantowskiej etyce, z której przenieść ją można na tonalną organizację klasycznego dzieła muzycznego, ale także w literaturze (Schiller) i nauce (Lamarck), nie mówiąc o ideologii społecznej (rok 1789) i narodowej (ruchy wolnościowe epoki napoleońskiej), dając wszędzie świadectwo niespotykanego dotychczas wzrostu duchowego człowieka tego czasu.



glądów Kanta zbyt dowolnie, jeśli powiem, że pomyśleć „państwo celów”, znaczy tyleż, co pomyśleć „czasy mesjańskie”, „Królestwo nie z tego świata”, domenę wolności, w której bytują wraz z Bogiem wolne i szczęśliwe jaźnie. Teraz pogląd Diltheya mówiący, iż dzieło klasyczne to takie, które zaspokaja potrzeby wszystkich ludzi wszystkich czasów — znaleźć może w muzyce *Hochklassik* swoje wystarczające uzasadnienie.

Mamy więc w muzyce epoki około 1800 obiektywającą (czyli, wedle Diltheya, wyraz) czegoś, co poza muzyką nigdzie realnie nie zaistniało, czego nikt z żyjących nie doświadczył, o czym jedynie zapewniano, że nadejdzie jako spełnienie najwyższych ludzkich pragnień, co w jasnowidzeniu przeczuwano, albo czego warunki nawet teoretycznie szczegółowo opisywano (Kant). Słusznie będzie przypomnieć tutaj jeszcze ważne metodologiczne wskazanie Diltheya: „wyraz (Ausdruck) jest kreuający...”, to znaczy, „nie polega na tym, iż coś doświadczonego na innej drodze transponuje się do nowego medium, lecz na tym, że w tworzone układy dźwiękowe wniesione zostają pewne jakości duchowe (seelische), które bez oprawy dźwiękowej [tj. bez muzycznej formy przejawu, M. P.] pozostałyby niedostępne lub nieuświadomione”<sup>21</sup>. W tej właśnie sferze potwierdza się teza Schleiermachersa i Diltheya o nieswiadomej twórczości geniusza, i tu spotykamy się z największym nasileniem problemu hermeneutycznego. W miarę tego, jak język klasyczny jako pewne medium idealne konkretyzuje się w grupie określonych dzieł, i dalej — w pojedynczym określonym dziele, problem hermeneutyczny klasycyzmu maleje coraz bardziej, a nawet znika całkowicie; pozostaje tylko problem analizy. Tak więc, gdy badam np. fortepianową *Sonatę op. 31 nr 3* Beethovena, widzę tu znikomy problem hermeneutyczny i moje zadanie sprowadza się tylko do analizy.

Na tym więc moja wykładnia ostatecznie się zamyka. Ade w wypadku tezy tak szczególnej, jak wyżej postawiona, potrzebnych jest jeszcze parę słów weryfikacji, czy raczej, z braku czasu, wskazanie kierunków, w których powinna się ona rozwinąć. A więc mogłabym powołać się na pogląd Hegla, że klasyczny okres każdej sztuki to taki, w którym sztuka i religia stanowią jedność.<sup>22</sup> Dalej, mogłabym też przypomnieć poglądy pierwszych romantyków na muzykę czysto instru-

<sup>21</sup> Zob. A. Nowak na temat artykułu Diltheya *Das musikalische Verstehen*, art. cyt. s. 22.

<sup>22</sup> Zob. F. Krummacker, *Kunstreligion und religiöse Musik*. Zur

mentalną około roku 1800 — Jean Paula czy E. T. A. Hoffmanna.<sup>23</sup> Również dla Tiecka muzyka jego czasów jest „ostatyczną tajemnicą wiary”, „w pełni objawioną religią”<sup>24</sup>; zaś dla Schellinga — „jedynym i wiecznym objawieniem Absolutu”, które „musi nas przekonywać o realności owego Czegoś, co Najwyższe”<sup>25</sup>. Poglądy te jesteśmy dziś skłonni uznawać za górnolotną retorykę — tymczasem w świetle tego, co zostało wyżej powiedziane, nabierają one waloru odkrycia, cech prawdziwego „prerozumienia”. Przede wszystkim jednak należałoby ukazać, jaką drogą podążała dalej klasyczna kantowska idea wolności, której stopniową, trwającą ponad sto lat degradację ukazali dopiero w naszym stuleciu myśliciele tacy jak Erich Fromm. Można by tę moralną drogę ku nadużyciu wolności przedstawić jako permanentny niszczący napór empirii na rzeczywistość ugruntowaną w sferze absolutu i nieskończoności. Również w języku muzyki XIX wieku subiektywizm i hipertrofia uczuć niszczą „charakter” — niezłomnym prawem systemu tonalnego zaczyna wstrząsać fala brzmieniowej empirii; tutaj także „etos” ustępuje miejsca „patosowi”. Dowodzi tego m. in. maksymalnie różnicująca się sfera dominantowa, która zaczyna wystarczać sama sobie, bytować niejako poza prawem. Ale możemy też weryfikować naszą tezę przy pomocy teorii światopoglądów Diltheya i jego następców, wedle której Schiller, Kant i Beethoven objęci są wspólną kategorią typologiczną „idealizmu wolności” (bez bliższego wnikania w istotę i charakter tej wspólnoty)<sup>26</sup>. Możemy wreszcie uzasadniać naszą analogię na innej jeszcze płaszczyźnie: skierować się w stronę zjawisk peryferyjnych bądź zmanierowanych i zbadać zjawisko kiczu, zarówno w estetycznej, jak i etycznej sferze: okaże się, że i tu analogia utrzymuje się w mocy; specyficzna „nadgorliwość” wzglę-

*ästhetischen Problematik geistlicher Musik im 19. Jh.* „Die Musikforschung” XXXIV (1981), s. 368 n.

<sup>23</sup> „Oddźwięk harmonijnego świata” (Jean Paul), „tajemna mowa odległego państwa duchów, której cudowne akcenty odzywają się w naszym wnętrzu, budząc wyższe, intensywniejsze życie” (E. T. A. Hoffmann). Zob. Ch. v. Blumröder, „*Streben nach Musikalischen Verhältnissen...*” *Novalis und die romantische Musikauffassung*, „Die Musikforschung” XXXII (1980), s. 313.

<sup>24</sup> F. Krummacher, art. cyt., s. 370—371.

<sup>25</sup> Tamże, s. 372.

<sup>26</sup> Zob. m. in. W. Dilthey, *Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den philosophischen Systemen*, w: tenże, *Gesammelte Schriften* t. VIII, Leipzig 1925, s. 75 n.; H. Nohl, *Typische Kunststile in Dichtung und Musik*, Jena 1915, passim.

dem prawa (zarówno tonalnego, jak i moralnego) jest w obu wypadkach dowodem jego degradacji. Na koniec — możemy zastanowić się nad unikalnym w dziejach muzyki fenomenem niezniszczalności języka tonalnego dur moll. Żyje on wszak do dziś w postaci spauperyzowanej w obrębie muzyki rozrywkowej różnych odmian, a co ważniejsze, po półwiecznym przeszło okresie pozornie nieodwołalnego zaniku, pojedyncze jego formuły zaczynają być dziś przypominane w dziełach czołowych kompozytorów „profesjonalnych”. To zjawisko, frapujące niezmiernie krytykę artystyczną, może muzykologia uznać za diltheyowską *Lebensfrage*, tj. za symptom decydującego przełomu, który powinien pociągnąć za sobą odrodzenie hermeneutyki. Każda jej odnowa rodziła się bowiem zawsze w wyniku jakiegoś przewrotu, który spełniał się w obszarze „życia”. Gdy zadziwiające przemiany dokonują się w „życiu” muzyki, odnowa winna się dokonać w hermeneutyce muzycznej. Inne argumenty na rzecz tej odnowy wysurwałam już na początku artykułu.

#### ZAKOŃCZENIE

W ten sposób w drugiej części mojej wypowiedzi przedstawiłam pewną próbę interpretacji. Sądzę, że niepodzielna i nieodzowna trójjedność akognitywnego, kognitywnego i hermeneutycznego rozumienia muzyki doszła tu wyraźnie do głosu. Akognitywne rozumienie muzyki to coś, czego nabywa się tak, jak rozumienia ojczyściej mowy: rozumienie języka dzieł klasycznych to spontaniczne odczuwanie działającego w nich prawa. Rozumienie kognitywne to upojęciowanie odczuwanego prawa: opanowanie skomplikowanej i trudnej teorii klasycznej formy muzycznej i klasycznej harmonii; teorii ujętej w różne systemy wykładu. I wreszcie rozumienie hermeneutyczne, które pragnie poznać znaczenie odczuwanego i upojęciowanego prawa, i znaczenie to odczytuje z „całości sensownej”. Drogi, na których dokonało się ostatecznie wykreowanie przedstawionej wyżej „całości”, nie są tu możliwe do odtworzenia. Jedynie punkt wyjścia wykładni mogłabym określić z całą pewnością: był nim sam fenomen muzyczny, w tym wypadku — elementarne napięcie zawarte w formule toniczo-dominantowej, wywołujące „kontrast tektoniczny na małym odcinku formy” (F. Blume), obecny w każdym niemal temacie instrumentalnych utworów Beethovena powstałych około roku 1800.

Hermeneutyczne „koło” to zjawisko dochodzące do głosu w różnych płaszczyznach hermeneutyki: obserwujemy je też we wzajemnym oddziaływaniu teorii i praktyki. Praktyka, zbudowana na metodologicznej podstawie teorii, potwierdza dalej inne twierdzenia teorii. Wykładnię „klasycyzm i problem wolności” przedstawiłam tutaj głównie dlatego, aby potwierdzić jeden z najistotniejszych poglądów Gadamera: że sztuka wyraża prawdę. Że to, co ona nam objawia, jest prawdą autentyczną, a nie pozorem, „który może doznać rozczarowania przez jakieś inne doświadczenie rzeczywistości”<sup>27</sup>. Chciałam też poprzez tę wykładnię wykazać słuszność tego, co jest oczywiste dla wszystkich klasyków hermeneutyki: że niemożliwe jest uprawianie hermeneutycznej teorii bez hermeneutycznej praxis. Wreszcie pragnęłam dać do zrozumienia, że uprawianie hermeneutycznej praxis nie wydaje się możliwe bez utworzenia czegoś, co można nazwać „centralną i podstawową całością sensowną”, a więc całością-kryterium. Bez takiego kryterium hermeneutyka muzycznych „tekstów” (pojedynczych dzieł) bytuje w sferze szczególnej nieważkości.

I jeszcze z jednego powodu powyższa wykładnia dotyczyła klasycyzmu, a nie jakiegokolwiek innej fazy muzyki zachodnio-europejskiej. Zdecydowałam się mianowicie powrócić do tej problematyki<sup>28</sup> także pod wpływem lektury pewnego opublikowanego niedawno w Polsce tekstu Gadamera. Określa tam Gadamer istotę prawdziwej nauki o człowieku: jest to nauka, w której człowiek „przestaje być tylko przedmiotem metodycznego badania (jakim staje się w sposób oczywisty w wielu naukach przyrodniczych), ale zostaje ujęty pojęciem wolności”<sup>29</sup>. W takim kontekście przedstawiona przeze mnie próba interpretacji, jakkolwiek fragmentaryczna i niedoskonała, staje się aktualna, i, mam nadzieję, staje się potrzebna. Myślę, że udało mi się w niej zwrócić uwagę na to, że w moralno-dziejową egzystencję człowieka, w jego „epopeję wolności”, w sposób najściślejszy wpleciona była muzyka. Dlatego ośmielam się uzupełnić inne piękne zdanie Gadamera, pochodzące z wcześniejszego jego tekstu: „Poezja i myśl należą do nas

<sup>27</sup> H.-G. Gadamer: dz. cyt., s. 79.

<sup>28</sup> Por. szerzej rozwiniętą interpretację w: M. Piotrowska, *Hochklassik i problem wolności*, referat na XVIII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej, Lublin, KUL, listopad 1984 (mps w druku).

<sup>29</sup> H.-G. Gadamer, *Hermeneutyka i filozofia praktyczna*, tłum. pol. W. Wypych, „Studia Filozoficzne” 1985 nr 1, s. 19.

wszystkich i łączą nas wszystkich”<sup>30</sup>. — Poezja, i myśl, i muzyka należą do nas wszystkich i łączą nas wszystkich.

## Musikalische Hermeneutik — Theorie und Praxis

### Zusammenfassung

Entsprechend der ambivalenten Natur des Begriffes „Hermeneutik“, mit dem sowohl eine gewisse Methode der Geisteswissenschaften als auch die nach der Methode betriebenen Geisteswissenschaften bezeichnet werden, ist der Artikel in zwei Teile gegliedert. Der erste Teil ist wichtigsten theoretischen Problemen der musikalischen Hermeneutik gewidmet, in dem zweiten Teil wird der Gesichtspunkt der Forschung von der metagegenständlichen Ebene auf die gegenständliche verschoben, indem eine Antwort auf die Ausgangsfrage der erneuten (postgadamerischen) hermeneutischen Praxis gesucht wird: auf die Frage nach dem Klassischen.

Grundlegende Aufgabe, die heutzutage vor der Theorie der musikalischen Hermeneutik steht, ist die Bestimmung des Wesens des hermeneutischen Musikverstehens. Das universale Problem des Verstehens wird erst dann in ein rein hermeneutisches Problem kristallisiert, wenn wir in der Suche nach der Bedeutung eines erforschten Phänomens über die Grenzen der Ästhetik und traditionellen Musikanalyse hinausgehen; die alte Kategorie des Ganzen ist hier von grossem Belang, weil auf Grund dieser Kategorie ein Erleben und Beschreiben der fundamentalen Eigenschaft des hermeneutischen Verstehens, d.h. dessen Zirkelhaftigkeit, möglich ist. Eine Aufgabe des Hermeneuten ist, ein sinnvolles Ganzes zu schaffen, d.i. ein Ganzes, das durch eine „vollkommene Einheit des Sinns“ gekennzeichnet ist. Bei dem Aufbauen eines sinnvollen Ganzen erscheint uns die Zirkelhaftigkeit des Verstehens als einzigartige Unmöglichkeit, einen Anfang der Erkenntnis festzulegen: wir streben nach dem Verstehen eines Musikphänomens, während dieses Phänomen, in seiner Bedeutung kaum gespürt, uns zur Wahl solcher und keiner anderen Elemente veranlasst, mit denen zusammen es ein sinnvolles Ganzes bildet.

Vor der hermeneutisch gerichteten (also auf Totalität orientierten) Musikgeschichte zeichnet sich das Postulat einer höheren Wertschätzung des Klassischen auf (d.i. historisch genommen der Hoch-

<sup>30</sup> H.-G. Gadamer, *Przedmowa do polskiego wydania*, w: tenże, *Rozum, słowo, dzieje*, dz. cyt., s. 19.

klassik). Der besondere Wert klassischer Werke ist auf Kategorie der Freiheit zurückzuführen, die Musik der Hochklassik im Rahmen eines gewissen sinnvollen Ganzen unterbringt, das die Zeit um 1800, als Struktur im diltheyschen Sinne erfasst, ist. Denn ist weiterhin in dem Text bewiesen worden, dass ein auf dem allgegenwärtigen tonalen Gesetz basierendes Musikwerk der Hochklassik ein Analogon zu dem bildet, was als moralisches Subjekt im kantischen Sinne genannt werden kann; die ganze Musik der Hochklassik (damals für eine „Sprache der Menschheit“ gehalten) bildet also, in ihrer idealen (tonalen) Schicht betrachtet, einen Abglanz oder eine tonale Realisierung von dem auf das Freiheitsrecht gegründeten „Reich der Zwecke“ (Kant), das nichts anderes ist, als ein Versprechen der messianischen Zeiten. Die These lässt sich u. an. durch Hegels Ansichten über klassische Kunst und die der ersten Romantiker über die sog. absolute Musik bestätigen. Das so betrachtete hermeneutische Problem konzentriert sich also nicht auf einzelne Werke, sondern auf Musiksprache, die als ein ideales Medium behandelt wird. Gadamers Ansicht über die wahre Wissenschaft vom Menschen bestätigt endgültig die Standhaltigkeit der Beweisführung, dass die Entwicklung der abendländischen Musik in menschliches „Freiheitsepos“ verflochten wurde.

*M. Piotrowska*