

# Jagna Dankowska

---

## Wokół zagadnienia tożsamości i indywidualności w muzyce

---

Sztuka i Filozofia 3, 215-225

---

1990

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.

Jagna Dankowska

## WOKÓŁ ZAGADNIENIA TOŻSAMOŚCI I INDYWIDUALNOŚCI W MUZYCE

„Charakterystyczność to fundament, na nim buduje prostota i szlachetność; najwyższym celem sztuki jest piękno, a ostatnim efektem jego oddziaływania — uczucie wdzięku”.

J.W. Goethe: *Kolekcjoner i jego kompania*

Fundamentalnym zbiorem wartości estetycznych, wzorem dla kompozytorów, a jednocześnie kierunkiem wyznaczającym sposób myślenia o muzyce, a także sposób jej odbioru stał się w dziewiętnastowiecznej kulturze muzycznej Europy zespół idei skoncentrowany wokół estetyczno-muzycznego modelu pojęcia *muzyki absolutnej*. Ze względu na rangę i oddziaływanie historyczne utworów, które pojęcie to urzeczywistniały, stale rozszerzał się zasięg geograficzny i społeczny powstałej w epoce klasycyzmu-romantyzmu (jako teoria symfonii) idei muzyki absolutnej, aby z czasem stać się zasadniczym *elementem tożsamości muzyki europejskiej*. Trudno byłoby powiedzieć: muzyki w ogóle, ale na pewno tzw. „muzyki opusów”, tworzonej z myślą o rzeczywistości koncertowej, ale również i operowej, jeżeli za substancję dzieła operowego uznaje się melodykę orkiestry, jej „symfoniczność” wraz z zintegrowanym z nią śpiewem, a nie akcję sceniczną. A tak właśnie słuchał *Tristana i Izoldy* F. Nietzsche. Przeniósł on przeświadczenie W. Wackenrodera, J. Tiecka i E.T.A. Hoffmanna — zgodnie z którym za „właściwy” przedmiot muzyki absolutnej uznano muzykę instrumentalną, a za ideał formy formę symfonii — na Wagnerowski dramat muzyczny. Dyskredytacji sceniczności w operze na rzecz samej muzyki dokonał A. Schopenhauer, przy czym za mistrza w tej dziedzinie uznawał G. Rossiniego.

W ciągu dwustuletnich już dziejów modelu pojęciowego muzyki absolutnej poszczególne jego elementy nabierały różnych odcieni znaczeniowych zależnie od: kontekstu ich występowania, funkcji polemicznych, jakie pełnią one w refleksji estetyczno-muzycznej, a także pytań, jakie są im stawiane, aby dotrzeć do istoty muzyki i uzyskać odpowiedź w kwestii jej semantyczności. W pewnym zakresie zmieniają się także przykłady muzyczne, podawane jako wzory urzeczywistniające wielką tradycję muzyki absolutnej. Zawsze jednak powtarza się Wagnerowska formuła „od Bacha do Beethovena”, dopełniana rozmaicie: od muzyki Mozarta poprzez Brahmsa, Wagnera, Brucknera, aż po utwory Schönberga.

Nietzsche wyodrębnił triadę: Bach — Beethoven — Wagner. „Z dionizyjskiego dna ducha niemieckiego” — czytamy w *Narodzinach tragedii z ducha muzyki* — „powstała moc, nie mająca nic wspólnego z podstawowymi zasadami kultury sokratycznej” (tj. kultury racjonalistycznej przeciwstawnej kulturze dionizyjskiej — przyp. J.D.) „i nie dająca się nimi wytłumaczyć, ani usprawiedliwić, raczej odczuwana przez tę kulturę jako coś straszliwego nie do wyjaśnienia, coś przemożnie wrogiego, muzyka niemiecka, pojęta w swym potężnym biegu słonecznym od Bacha do Beethovena, od Beethovena do Wagnera”<sup>1</sup>. Wagner z kolei nadał formule „od Bacha do Beethovena” wydźwięk narodowy. W opublikowanym w 1878 r. artykule *Co jest niemieckie?* uznał Bacha i Beethovena za przedstawicieli „ducha niemieckiego” w tych „kiepskich czasach”<sup>2</sup>. Wzór muzyki absolutnej przerodził się w „mit muzyki niemieckiej”. Nurt przypisywania muzyce cech narodowościowych nasilał się. I tak np. dziewiętnastowieczna recepcja — czy może raczej reinterpretacja — muzyki Bacha zdominowana była w znacznym stopniu ideami narodowymi. Twórczość Bacha, stawiana powszechnie jako najznamienitszy wzór muzyki w ogóle, uznawana była w owym czasie nie tylko jako uosobienie idei muzyki absolutnej, a w tym także i muzyki religijnej, ale przede wszystkim jako monumentalna inauguracja „epoki muzyki niemieckiej”.

*Pojęcie narodowości* jest *elementem zewnętrznym* wobec muzyki absolutnej, który bądź kształtuje materię dzieł tworzonych w oparciu o zasady wynikające z założeń idei muzyki absolutnej, bądź też przyświeca prądom od tych założeń odrębnym. Próba uchwycenia powyższej relacji oraz wagi jej pozamuzycznych uwarunkowań stanowić będzie przedmiot tego artykułu. Przy czym historycznym punktem odniesienia będzie *polska kultura muzyczna* okresu dwudziestolecia międzywojennego (lata 1918—1939), kiedy to problem ten stał się w równym stopniu fundamentalnym zagadnieniem filozofii muzyki, jak i praktyki muzycznej.

## 1. Wokół idei muzyki absolutnej

Termin „muzyka absolutna” został wprowadzony przez Ryszarda Wagnera dla oznaczenia *muzyki instrumentalnej* oderwanej od swoich tradycyjnych, starogreckich korzeni — języka i tańca, a więc dla oznaczenia muzyki abstrakcyjnej. Wagner użył tego terminu pierwszy raz, w zadedykowanej Ludwikowi Feuerbachowi rozprawie *Dzieło sztuki przyszłości* (1849 r.), a później w *Operze i dramacie* (1851 r.) — w sposób analogiczny do tego, w jaki Feuerbach pisze o „filozofii absolutnej” Hegla. I tak jak Feuerbach przewycięża spekulaty-

<sup>1</sup> F. Nietzsche: *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, tłum. L. Staff. Warszawa 1907, s. 135—136.

<sup>2</sup> R Wagner: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, red. W. Golther. Berlin und Leipzig, b.d., t. 10, s. 47; cyt. za: C. Dahlhaus: *Idea muzyki absolutnej*, tłum. A. Buchner. Kraków 1988, s. 128.

wną, oderwaną od materialnej rzeczywistości „absolutną” metafizykę Hegla, tak Wagner za jedynie pełnowartościową muzykę uznaje „Gesamtkunstwerk” — dramat muzyczny, wobec którego bezpojęciowa i bezprzedmiotowa muzyka instrumentalna stanowi jedynie etap przejściowy. Wagner sądził, iż dzięki jego dramatom muzycznym odrodzi się *antyczna koncepcja muzyki*, składającej się według określenia Platona z *harmonii* — uporządkowanego w racjonalny system stosunków dźwięk; *rytmu* — porządku czasowego obejmującego również taniec, czyli ukształtowany ruch oraz z *logosu* — języka, co pozwala tłumaczyć sens muzyki wokalne i programowej, a więc ujmować korzenie semantyczności muzyki.

Tymczasem w opublikowanej w 1854 r. rozprawie *O pięknie w muzyce* Edward Hanslick przejął termin „muzyka absolutna”, ale postąpił odwrotnie niż Wagner, a zgodnie z tezą E. T. A. Hoffmanna. Hanslick — ogłoszony *twórcą estetyki muzyki* jako samodzielnej dyscypliny badawczej — uznał mianowicie, że pozbawiona programu i funkcji autonomiczna muzyka instrumentalna to muzyka „właściwa”, oraz że stanowi ona uwieńczenie historycznego rozwoju samej materii muzyki i sposobów jej formalnego kształtowania. Wagnerowski, negacyjny wydzźwięk terminu przybrał charakter afirmatywny, co nie pociągało za sobą jednoznaczności interpretacyjnej. Choćby ze względu na to, że kolejne teorie estetyczno-muzyczne nawiązywały do jednego z dwóch sensów słowa „absolutny”: *muzycznie autonomiczny* — do którego to rozumienia skłaniał się Hanslick — oraz *absolutny* jako wyraz absolutu lub sfery znaczeń religijnych. Pojęcie muzyki absolutnej od momentu swego zaistnienia uwikłane było w problematykę semantyczności muzyki. Sam Hanslick nie wykluczał możliwości przedstawiania w muzyce dynamicznej strony uczuć życiowych. Ale opierając się na założeniach klasycyzmu i przeciwstawiając się estetyce uczucia formułuje swą słynną tezę, iż „dźwiękowe formy w ruchu są jedyną treścią i jedynym przedmiotem muzyki”<sup>1</sup>. Piękno muzyczne jest doskonałością samą w sobie, bez konieczności odwoływania się do rzeczywistości pozamuzycznej. Dzieło muzyczne jawi się — pisze Hanslick — „jako niezależny od naszego uczucia twór specyficznie estetyczny, którego wewnętrzne upostaciowanie ogląd naukowy musi uchwycić w oderwaniu od psychologicznych okoliczności jego powstania i oddziaływania”<sup>2</sup>. Ta antycypująca *fenomenologiczny sposób ujmowania utworu muzycznego* wypowiedź utwierdziła sprowadzenie wartości muzyki do jakości specyficznie muzycznych, tworzących czystą formę muzyczną. Późne dzieła klasyków wiedeńskich uznane zostały — a w tym szczególnie muzyka Beethovena — za wzór czystej absolutnej sztuki dźwięków. Co nie oznacza, że element metafizyczny zawarty w idei muzyki absolutnej został zarzucony. W rozpoczętym przez Wagnera w latach sześćdziesiątych XIX w. renesansie

<sup>1</sup> E. Hanslick: *O pięknie w muzyce*. Leipzig 1854, s. 32; cyt. za: C. Dahlhaus, wyd. cyt., s. 346.

<sup>2</sup> Tamże, s. 346.

schopenhaueryzmu — którego zwolennikiem stał się twórca gigantycznej tetralogii *Pierścień Nibelunga*, wcześniejszy wielbiciel filozofii Nietzschego — *moment metafizyczny odzyskał swą rangę*.

Idea muzyki absolutnej nawiązywała do realnych cech utworów muzycznych, podporządkowanych takim formalnym i brzmieniowym zasadom kształtowania materii dźwiękowej, którym przysługuje miano pojęcia „logiki muzycznej”. Rozplanowanie tonalne, procesy tematyczne ujęte w struktury: melodyczne, harmoniczne i rytmiczne stanowią zasadnicze składniki współtworzące autonomiczną formę muzyczną. Zwartość formalna stanowi więc korelat autonomiczności dzieła muzycznego. Takie nowoczesne rozumienie formy wykrystalizowało się w XVIII w., a najdoskonalszym jego urzeczywistnieniem stała się forma sonatowa w wersji muzyki kameralnej i symfonicznej. Dla Nietzschego najczystszy wyrazem muzyki absolutnej są ostatnie kwartety Beethovena: „W najwyższych objawieniach muzycznych — stwierdza w pracy *O muzyce i słowie* (1871 r.) — wszelka obrazowość i wszelki afekt, choćby tylko przywołany jako analogia, są mimowolnie odczuwane jako coś niezwykle brutalnego. W ostatnich kwartetach Beethovena zawstydza wszelka myśl o «ogłędowości», o całym obszarze rzeczywistości empirycznej”<sup>1</sup>. Carl Dahlhaus te same utwory określa jako paradygmat czystej, absolutnej sztuki dźwięków<sup>2</sup>. Idea muzyki absolutnej zaczęła z czasem obrastać nowymi znaczeniami i interpretacjami estetyczno-muzycznymi. Schopenhauer, Wagner i Nietzsche przypisywali muzyce *moc wyrażania istoty rzeczy*, podczas gdy język przedstawia *jedynie zjawiska*. Z kolei na początku XX w. Ferruccio Busoni postuluje, aby terminem „muzyka absolutna” nazwać muzykę *wyzwoloną z form*, co — zdaniem jego — przeczuwał i zaczął realizować Beethoven.

W XIX w. pojawia się postać „*Bildungsmusiker*” związana z rozwojem autonomicznej sztuki muzycznej. Postać ta uosabia wymagania, jakie muzyka — i to szczególnie właśnie absolutna — stawia kompozytorowi, który musi wniknąć w tajniki kształtowania formalnego materii sztuki nieprzedstawiającej. Od wykonawcy wymaga ona wirturii; a od słuchacza takiego wykształcenia muzycznego, aby mógł on ująć jedność formy. y. Rodzi się *estetyka geniuszu*, a jednocześnie problematyka laika i znawcy.

Za przyczyną Hanslicka rozgorzał spór pomiędzy „formalistami” a rzecznikami estetyki treści, współcześnie nazwany *problemem semantyczności i asemantyczności muzyki*. Spór ten sprowadza się do pytania o to, co jest w muzyce *treścią* oraz gdzie tkwi geneza podziału na muzykę absolutną i programową: w kategoriach percepcji, czy w samej materii muzyki?

<sup>1</sup> F. Nietzsche: *O muzyce i słowie*. W: *Sprache, Dichtung, Musik*, red. J. Knaus. Tübingen 1973, s. 25; cyt. za: C. Dahlhaus, wyd. cyt., s. 23.

<sup>2</sup> Por. C. Dahlhaus, wyd. cyt., s. 9—23.

## 2. Wobec uniwersalizmu

Jednym z wariantów funkcjonowania idei muzyki absolutnej jest utożsamianie jej z *uniwersalizmem*. Symbioza ta przybiera różne kształty, ale zazwyczaj oznacza szukanie w muzyce tego, co trwałe, niezmienne i powszechne. Dość częste jest przeświadczenie, iż uniwersalizm muzyki — języka, założeń warsztatowych i estetycznych — przysługuje wszelkim prądom nawiązującym do klasycyzmu. Istotę dwudziestowiecznego neoklasycyzmu tak określa Zofia Helman: „Otwartość na tradycję, i to tradycję wieloraką w sensie czasowym i geograficznym, prowadzi do zniesienia przedziałów między tym, co dawne, a tym co nowe oraz do stworzenia stylu uniwersalnego, czerpiącego z całego dziedzictwa kultury europejskiej. Koncepcja muzyki autonomicznej — w ujęciu neoklasyków — oznacza powrót do niej samej, do muzyki jako sztuki dźwięków, a więc do właściwości jej przyrodzonych, które zawsze warunkowały jej istnienie”<sup>1</sup>. Uniwersalizm nie jest zazwyczaj utożsamiany z *kosmopolityzmem*, który łączony jest bardziej z *eklektyzmem*. Przykładem dwudziestowiecznej wizji muzyki uniwersalnej jest *koncepcja języka muzycznego* P. Hindemitha, obejmująca samą muzykę, estetykę, teorię, a także uwagi dotyczące praktyki kompozytorskiej.

Rozumienie uniwersalizmu nabrało w polskim dwudziestolecu międzywojennym specyficznej barwy, przeciwstawiało się ono temu, co mieściło się w obszarze znaczeniowym wyznaczonym pojęciem *monoideizmu patriotycznego*<sup>2</sup>. Od momentu utraty przez Polskę niepodległości, kultura polska podporządkowała się przede wszystkim problematyce walki narodowyzwolenczej. Spowodowało to wzrost i przewagę pewnych gatunków sztuki, typów i szablonów tematycznych: w literaturze zaczęła dominować powieść historyczna, w malarstwie wysoko oceniano wielkie płótna (również o tematyce historycznej), w muzyce dominował styl narodowy, zainspirowany głównie muzyką ludową. Proces ten wpłynął także na sposób wartościowania i oceniania dzieł, właśnie pod kątem monoideizmu patriotycznego, a nie poprzez pryzmat kategorii estetycznych. Po odzyskaniu niepodległości monoideizm przestał być siłą napędową sztuki. Funkcjonował jednak nadal w tradycji ideowej i w świadomości społecznej, jako element wartościujący. Sztuka nie uwolniła się od swoich poprzednich „narodowych obowiązków”. Przeniesienie nacisku w ocenianiu dzieł na kryteria estetyczne i poprzez ten proces dążenie do podniesienia sztuki rodzimej do poziomu sztuki europejskiej stało się *polską drogą do uniwersalizmu*. Kompozytor, tak jak i każdy twórca, spełnia swój społeczny obowiązek, gdy jest odpowiedzialny przede wszystkim *wobec dzieł*, które tworzy.

<sup>1</sup> Z. Helman: *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*. Kraków 1985, s. 204.

<sup>2</sup> Monoideizm jest określeniem czołowego przedstawiciela polskiej krytyki literackiej w XX-leciu międzywojennym — S. Baczyńskiego.

O powrót muzyki polskiej do Europy, o wyrwanie jej z atmosfery zaściankowości i zacofanego epigonizmu walczyli jednakże nieliczni. Na czele tej grupy stał Karol Szymanowski, którego utwory pierwszy raz od czasów Chopina zaczęły żyć w świecie muzyki europejskiej. Szymanowski świadom konieczności drogi, przed jaką stanęła kultura polska, pisał o tym w licznych rozprawach muzycznych. Przy tym nie przekreślał on racji bytu muzyki narodowej: „niech będzie «narodową», lecz nie «prowincjonalną». (...) Niech wszystkie prądy, rodzące się w sztuce wszechludzkiej, swobodnie przepływają i przez naszą, niech ją przesycają, różniczkują się i przetwarzają w zależności od jej swoistych właściwości”<sup>1</sup>.

Przy czym tak jak odwołujący się do muzyki absolutnej oraz do neoklasycyzmu uniwersalizm, tak i zespół cech nazywany mianem „polskości” rozumiany był w dwudziestoleciu międzywojennym zazwyczaj analogicznie do intuicji związanych z tym pojęciem w refleksji nad rzeczywistością kulturową. Jednakże w praktyce kompozytorskiej, a także i w postulatach kierowanych do kompozytorów, pojmowano polskość — szerzej: narodowy charakter muzyki — jako czerpanie inspiracji melodycznych, rytmicznych itd. z muzyki ludowej. Za wzory przetwarzania we własny styl elementów muzyki ludowej uznano m.in.: utwory M. Glinki, który zindywidualizował bliskie swojej osobowości twórczej pierwiastki liryczne w rosyjskiej muzyce ludowej; dzieła B. Bartoka, w których kompozytor oczyścił muzykę węgierską z „cygańszczyzny”, a zachował autentyczne siły folkloru węgierskiego, przy jednoczesnym zbliżeniu się do neoklasycyzmu; a także balety *Pietruszka*, *Święto wiosny* oraz *Wesele* I. Strawieńskiego, twórczość M. Ravela i oczywiście muzykę F. Chopina.

### 3. Droga muzyki polskiej do uniwersalizmu

Muzyka polska zmierzała do uniwersalizmu wieloma drogami. Za wzory postępowania kompozytorskiego uznano przedstawicieli różnych prądów, ale niezmiennie w plejadzie tej pierwszoplanową rolę odgrywa muzyka Chopina. Wartość polskości jego dzieł nie polega na tym, że pisał on m.in. polonezy i mazurki, ale na tym, że swojemu zindywidualizowanemu obrazowi polskości nadał najdoskonalszy i nowatorski zarazem kształt artystyczny w aspekcie formalnym, techniczno-warsztatowym i brzmieniowym. Chopin wyzwolił się z „obowiązujących” kanonów artystycznych — w owym czasie były to wpływy muzyki niemieckiej — wnosząc nowy nurt estetyczno-muzyczny do uniwersum muzyki. Dzieła jego są „wieczystym przykładem, czym być może muzyka polska, a także jednym z najwyższych symboli zeuropeizowanej Polski — nie tracącej nic

<sup>1</sup> K. Szymanowski: *Pisma*, t. 1. Kraków 1984, s. 45.

ze swych rasowych odrębności, a stojącej na najwyższym poziomie kultury europejskiej”<sup>1</sup>.

Drogę rozwoju muzyki nawiązującej do idei muzyki absolutnej wskazują — zdaniem Szymanowskiego — Mozart i Chopin. Historycznie należą oni do dwóch przeciwstawnych sobie prądów: klasycyzmu i romantyzmu, ale twórczość ich łączy *wspólny fundament*, a mianowicie stosunek do dzieła sztuki, obojętnie czy będzie to miniatura, czy większa forma muzyczna. Proces twórczy Mozarta i Chopina odbywa się niejako poza sferą bezpośrednich przeżyć wewnętrznych, a podporządkowany jest *autonomii estetycznej*. „Dzieło takie, wyczarowane z opornej bryły «materiału» — nie wyrażające nic, jeno samo siebie — jest tworem nieskończenie «plastycznym» i «pozytywnym» — tworem «zorganizowanym» wedle swoistej logiki, a więc tym samym i «ograniczonym» w swych idealnie zharmonizowanych wymiarach, tworem żyjącym niejako bytem samodzielny i poza burzliwym i wieczyście zmiennym nurtem wewnętrznego przeżywania twórcy”<sup>2</sup>. Widziany w tej perspektywie romantyzm Chopina jest odmiennej proveniencji niż romantyzm kompozytorów, których subiektywne doznania dominują nad formą, nie pozwalając tym samym zaliczyć ich dzieł do tych, które urzeczywistniają idee muzyki absolutniej.

Z kolei za wzory twórców współczesnych — mistrzów muzyki czystej — uznaje Konstanty Regamey (estetyk muzyczny, a jednocześnie kompozytor) dzieła A. Berga i M. Ravela. Nie ulegają oni bowiem „snobizmowi”, charakterystycznemu dla muzyki współczesnej, za który uznaje Regamey zatracenie się w „dążności do rozpatrywania produkcji muzycznych wyłącznie w aspekcie kryteriów intelektualnych”<sup>3</sup>, a tym bardziej nie ulegają modnej w owym czasie tendencji pisania muzyki „uspołecznionej”, dla szerokiego kręgu odbiorców. Ravela ceni Regamey za „czarodziejstwo formalne”, które nie polega na konstruowaniu zawyłych kombinacji dźwiękowych, ale na darze „przetwarzania najprostszych elementów w coś niezwykle skończonego, wytwornego i wyrafinowanego za pomocą bardzo prostych środków, nieznacznych zmian rytmicznych lub harmoniczných”<sup>4</sup>. Muzyka Ravela jest przepelniona umiarem. Po głębi i ekspresywności romantyków, nastrojowości wczesnych impresjonistów, głównym hasłem Ravela staje się „métier” — mistrzostwo techniczno-formalne. Ravel, zdaniem Regameya, odegrał w muzyce rolę analogiczną do tej, jaką w malarstwie spełnili Renoir i Cézanne. Dostrzegł on niebezpieczeństwo, „jakim groziło muzyce roztopienie jej w (...) plamach dźwiękowych, sprowadzenie jej działania prawie wyłącznie do wrażeń fizjologicznych”<sup>5</sup>. Ravel utrwalił wszystkie pozytywne czynniki impresjonizmu, tzn. koloryt i brzmieniowość, a „wyzbył

<sup>1</sup> Tamże, s. 98.

<sup>2</sup> Tamże, j.w. s. 92—93.

<sup>3</sup> K. Regamey: *Snobizm a postęp w muzyce współczesnej*. „Muzyka Polska” 1937, z. II, s. 62.

<sup>4</sup> K. Regamey: *Maurice Ravel*. „Prosto z mostu” 1938, nr 9, s. 9.

<sup>5</sup> Tamże, s. 9.



się wszystkiego, co w tych dążeniach było przypadkowe, przesadne, niezdolne do dalszego rozwoju, doprowadził do przedziwnej, mozartowskiej równowagi wszystkie sprzeczne nieraz elementy nurtujące w jego epoce i przez to wznosił się tak wysoko ponad prąd, który reprezentował, że często można go nazwać nie tyle kontynuatorem, ile antagonistą tego kierunku”<sup>1</sup>. Ravel stworzył własny styl, wzór współczesnego stylu francuskiego, który jednocześnie nawiązuje do jasności, zwartości i przejrzystości klawesynistów francuskich XVII i XVIII w.

Muzyka Berga jest — zdaniem Regameya — jeszcze jednym dowodem na to, iż muzyka współczesna „nie tylko nie chyli się ku upadkowi, ale ma przed sobą jeszcze rozległe i wzniosłe perspektywy”<sup>2</sup>. Technika dodekafoniczna stworzyła niespotykane dotąd możliwości ścisłości i zwartości formalnej dzieła. U wielu słuchaczy muzyka Schönberga i Weberna wywołuje wrażenie, iż jest oparta na czysto intelektualnych założeniach. Berg zaś swymi dziełami dowiódł, że „naprawdę «stworzona» i oparta na wewnętrznej konieczności muzyka «absolutna» może być bardziej wyrazista i bardziej romantyczna, niż muzyka najbardziej programowa. Dokonał on syntezy dwóch czynników pozornie nie dających się pogodzić: formalnej ścisłości i doskonałości ze swobodą ekspresji”<sup>3</sup>. W atonalnej, dodekafonicznej muzyce Berga nastąpiło odrodzenie ekspresyjności i romantyzmu. Ścisłość formalna kompozycji Berga obejmuje również jego twórczość operową. W *Wozzecku* Berg podporządkowuje treść i akcję ścisłym formom muzycznym, tworząc poszczególne sceny według znanych schematów formalnych. Jakość wartości muzycznych i estetycznych sprawia, iż rozwiązania formalne zyskują charakter absolutnej konieczności artystycznej.

Z nietzscheańskiego „potężnego biegu słonecznego” muzyki w polskim dwudziestoleciu międzywojennym często przywoływana była muzyka Bacha. „W pewnych chwilach — stwierdza Roman Palester (kolejny kompozytor piszący o muzyce) — czuję doskonale, że można obcować z istotą muzyki Bachowskiej, z tym co jest w niej absolutne, niemal bez pośrednictwa dźwięku, czy konkretnego tego lub innego utworu. Można «słuchać» samego pojęcia «muzyka Bachowska» bez pośrednictwa zmysłowej realizacji i psychicznej konkretyzacji nastroju”<sup>4</sup>. Każda epoka odnajduje w dziełach Bacha inne jego elementy. Dla XIX w. Bach był przede wszystkim twórcą *Mszy h-moll*. A dla XX w. — w pierwszych dziesięcioleciach — był głównie autorem preludium i inwencji. W doskonałości muzyki Bacha mogą znaleźć schronienie współcześni słuchacze, jest ona „ratunkiem dla tłumu szarych, potulnych ludzi, którzy w jego atmosferę chronią się choć na chwilę od tego szaleństwa, kłamstwa, rozpętania najniższych instynktów, tak charakterystycznych dla naszej epoki”<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Tamże, s. 9.

<sup>2</sup> K. Regamey: *Alban Berg*. „Prosto z mostu” 1936, nr 20, s. 2.

<sup>3</sup> Tamże, s. 2.

<sup>4</sup> R. Palester: *Bach a współczesność*. „Muzyka Polska” 1935, z.v, s. 9.

<sup>5</sup> Tamże, s. 15.

Czerpanie inspiracji z arcydzieł geniuszów niemieckiej muzyki absolutnej szło w parze z negatywnym stosunkiem do epigonów Wagnera — „*Die Wagnerianer*”. Związane to było nie tylko z estetyczno-muzycznymi implikacjami wynikającymi z dramatów muzycznych Wagnera, idącymi w kierunku przewagi elementów poetycko-filozoficznych nad muzycznymi, ale w równej mierze z aurą ideologiczną narastającą w owym czasie wokół Bayreuth. Historiozoficzny charakter twórczości Wagnera i jego poglądów estetycznych znalazł wyraz w „Narodzinach tragedii z ducha muzyki” Nietzschego. Rozprawa ta stała się niemal ewangelią niemieckiej ideologii artystycznej przełomu XIX i XX w., pomimo późniejszej zmiany stosunku Nietzschego do Wagnera. Potężna indywidualność muzyki Wagnera została przygnieciona przez „oficjalny krzykliwy patos, obliczony niejako na galową reprezentacyjność mocy niemieckiego ducha, na uroczystą jego demonstrację (...)”<sup>1</sup>.

#### 4. Uniwersalne problemy muzyki

Uniwersalne problemy muzyki obejmują m.in. zagadnienia związane z życiem społecznym muzyki, a w tym z problemami systematycznie wzrastającej *demokratyzacji kultury*. Coraz większej aktualności nabiera pytanie, które pojawiło się na początku XX w.: Czy nie jest tak, że współczesna *muzyka* poważna często pozostaje *bez słuchaczy*, czy nie staje się w dużej mierze „muzyką festiwalową”? Czy sale koncertowe nie są zapełniane głównie okazjonalnie — bądź dzięki wielkim nazwiskom, bądź podczas wykonywania klasyczno-romantycznego repertuaru, a najlepiej gdy światowej sławy wykonawca gra popularne dziewiętnastowieczne arcydzieło?

*Upadek sztuki, samobójstwo filozofii i metafizyki oraz zanik uczuć religijnych* stanowi — według Witkacego — *cenę demokratyzacji* i w ogóle rozwoju społecznego. U podstaw tych zjawisk leży — zdaniem twórcy teorii Czystej Formy — zanik niepokoju metafizycznego, fundamentalnego stanu ducha, koniecznego dla pełnego życia człowieka, na który to stan, w zwiększającym się stale tempie życia, mało kto będzie miał czas i mało kto będzie odczuwał potrzebę jego zaistnienia: „(...) nieprawdą jest, że ludzie przyszli będą swój wolny od pracy czas zużywać na to, aby poznać prawdy i nasycać się pięknem”<sup>2</sup>. Ludzie współcześni, którzy mają coraz większy dostęp do sztuki, będą się nią coraz mniej interesować. „Dawniej przepracowani może byli gnębieni i wyzyskiwani niewolnicy, ale oni nie tworzyli życia, byli tylko materiałem. Dziś na przepracowanie cierpią właśnie ci, którzy życie tworzą: i tak zwana inteligencja, i przedstawiciele przemysłu i handlu, i robotnicy. Dzisiejszy przepracowany człowiek nie może mieć ani czasu, ani energii nerwowej na powolne zagłębienie się w dzieła, których

<sup>1</sup> K. Szymanowski: wyd. cyt., s. 193.

<sup>2</sup> S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*. Warszawa 1974, s. 110.

zrozumienie wymaga dłuższej kontemplacji i wewnętrznej pracy, proporcjonalnej do powolności ich powstawania”<sup>1</sup>.

Palester niejako dopełniając tę linię rozumowania, nazywa za O. Spenglerem człowieka przyszłych czasów typem „szofera”<sup>2</sup>, który na pewno nie będzie się interesować muzyką Bacha, ideałem wszelkiej muzyki. Epoka współczesna nie sprzyja rozwojowi muzyki poważnej. Niemniej nie należy zaprzestawać walki o słuchacza, ucząc go obcowania z muzyką. W polskiej rzeczywistości kulturowej dwudziestolecia międzywojennego tylko nadmierni optymiści mogli przypuszczać, iż wychowanie ku muzyce pozwoli polskim słuchaczom dorównać tradycyjnej powszechności muzyki np. w Niemczech. Tradycja ta wywodzi się w dużej mierze z protestantyzmu. Wspaniały rozwój chorału protestanckiego, poza tym, że przyczyniał się do czynnego uczestniczenia wiernych w życiu modlitewnym wprowadzał społeczność religijną w muzykę. Niemcy posiadają od dawien dawna bardzo rozwiniętą tzw. *Gebrauchsmusik* (muzykę okolicznościową, użytkową). Uwarunkowany historycznie stan muzyki w Polsce pierwszych lat XX w. był diametralnie różny.

Faktem jest, że Rewolucja Francuska wprowadziła do sal koncertowych mieszczaństwo, ale od tego czasu nowej publiczności w salach koncertowych praktycznie nie ma. Wzrastająca liczba potencjalnych odbiorców zaspakaja głód muzyki gdzie indziej, lub za pomocą innego rodzaju muzyki. Muzyka kolejnych epok wymaga od odbiorcy poniekąd coraz większego przygotowania, nawet podstawowego wykształcenia muzycznego. Muzyka Wagnera jest mniej dostępna od muzyki Beethovena, „tak jak czytanie Hegla wymagało większego przygotowania, niż czytanie Schillera”<sup>3</sup>.

## 5. Muzyka nowoczesna a totalizm

Tytuł niniejszego paragrafu to równocześnie tytuł artykułu Regameya z kwietnia 1939 r. W publicystyce tego okresu toczyły się spory na temat stosunku totalizmów państwowych do sztuki. Problem ten stał się problemem ogólcioeuropejskim. Warunki w Europie były wyjątkowe. Regamey zastanawiał się, czy w takich czasach w ogóle powinno zajmować się sztuką. Sam odpowiada na to pytanie twierdząco. Istnienie narodu oznacza „kult dla własnego sposobu istnienia, gotowość poświęcania dobrobytu i wygod życiowych dla uratowania niezależności ducha”<sup>4</sup>. Jednakże teza, że prawdziwa i pełnowartościowa sztuka może rozwijać się jedynie w atmosferze absolutnej swobody wydaje się być zbyt prosto sformułowana, przeczy temu — jak przypomina Regamey — np. okres

<sup>1</sup> Tamże, s. 142.

<sup>2</sup> R. Palester: *Bach a współczesność*, wyd. cyt., s. 13.

<sup>3</sup> R. Palester: *Kryzys modernizmu muzycznego*. „Kwartalnik Muzyczny” 1932, z. XIV—XV, s. 503.

<sup>4</sup> K. Regamey: *Muzyka nowoczesna a totalizm*. „Muzyka Polska” 1939, z. IV, s. 182.

rządów Augusta, gdy to wygnano co prawda Owidiusza, ale nastąpił okres wspaniałego rozkwitu literatury. Czy więc „poziom sztuki skrępowanej” zależy od poziomu i postaci dyktatora? A może jest tak, iż tyrania mieszczaństwa wobec sztuki w krajach tzw. liberalnych jest nie mniejszym totalizmem, wynikającym przede wszystkim z różnic usposobienia i przygotowania kulturowego samych społeczeństw.

Regamey zastanawia się dalej: czy pomiędzy *sztuką nowoczesną* a *totalizmem* zachodzi sprzeczność, czy nie? Na pierwszy rzut oka odpowiedź winna być twierdząca, ale jednak jest raczej tak, że muzyka nowoczesna łatwiej przyjmuje się tam, gdzie nie ma większych tradycji muzycznych. W Niemczech w latach trzydziestych nieomal obowiązywał standard wagnerowski. Wzorem niemieckiej muzyki totalistycznej stali się *Meistersingerzy* i nie sprawił tego jedynie gust rządzących. Zaś w ZSRR, w tym samym czasie, nawiązywano do okresu, w którym muzyka miała największe osiągnięcia, a więc do neoromantyzmu. W obu państwach potępiano muzykę radykalną. Ciekawe, iż „tę samą sztukę radykalną, (...) w Niemczech piętnuje się jako żydowsko-komunistyczny wymysł, a w Sowietach jako szkodliwy twór przerafinowanej burżuazji «zgniłego Zachodu»”<sup>1</sup>. Na podstawie muzyki polskiej można stwierdzić, że muzyka nowoczesna nie zawsze zagrożona jest totalizmem, bowiem w Polsce jego zwolennicy nie gardzili najnowocześniejszymi środkami technik kompozytorskich. Tak więc w Polsce — zdaniem Regameya — „nawet w razie zapanowania w pełni totalistycznego ustroju, taki błąd nie powinien nastąpić”<sup>2</sup>.

\* \* \*

Pytania postawione muzyce w dwudziestoleciu międzywojennym, a skoncentrowane wokół relacji zachodzących pomiędzy *ideami muzyki absolutnej* — *uniwersalizmem* — a *elementami narodowymi* nie straciły na aktualności. Są nadal zasadniczymi problemami stojącymi przed muzyką, jej estetyką i filozofią (poza — miejmy nadzieję — problematyką wymienioną na końcu).

<sup>1</sup> Tamże, s. 188.

<sup>2</sup> Tamże, s. 190.