

Bartosz Działoszyński

Fryderyka Nietzschego rozmyślania o muzyce

Sztuka i Filozofia 15, 58-75

1998

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Bartosz Działożyński

FRYDERYKA NIETZSCHEGO ROZMYŚLANIA O MUZYCE

Zerwanie Nietzschego z Wagnerowskimi poglądami na muzykę ilustruje ewolucja jego stosunku do „muzyki dramatycznej”, pojęcia kluczowego dla estetyki Wagnerowskiej. Muzyka, która musi podierać się tekstem, dowodzi swojej immanentnej słabości. Słabość ta przejawia się w rozkładzie ustalonej, klarownej formy. Przekłada się to na treść przekazywaną przez muzykę; treść ta nie jest afirmatywna, lecz ciemna, chrześcijańsko-barokowo-romantyczna. Ze względu na rozkład formy słuchacz nie może zapanować nad percepcją utworu. Dlatego muzyka taka oddziałuje na niego poza jego świadomą wolą, narzuca mu się na swój własny sposób. Takiej muzyce północnej przeciwstawia Nietzsche muzykę południową, która zachowała klarowność i swobodę treści i formy.

UCIECZKA Z BAYREUTH

Podczas trwania pierwszego festiwalu wagnerowskiego w sierpniu 1876 roku Nietzsche niespodziewanie opuszcza Bayreuth i wyjeżdża bez słowa pożegnania. Z pewnością na tę decyzję wpłynęło bezpośrednio to, co Nietzsche zobaczył w Bayreuth: zniechęcały go poziom i poglądy ludzi, jakimi otaczał się Wagner. Od dawna oczekiwane największe wydarzenie artystyczne epoki okazało się po prostu imprezą towarzyską sezonu. U podstaw tego gestu tkwiły jednak głębsze motywy. Ucieczka z Bayreuth była świadectwem narastających wątpliwości Nietzschego co do wartości Wagnerowskiej koncepcji sztuki. Choć w dotychczasowych publikacjach Nietzschego: w *Narodzinach tragedii*, a także w późniejszej czwartej części *Niewczesnych rozważań* dominuje tonacja hymnu pochwalnego ku czci Wagnera, jednak w notatkach z tego okresu pojawiają się sformułowania mogące zaniepokoić ortodoksyjnego wagnerzystę. Dla przykładu: „Wagner tak przywykł do równoczesnej wrażliwości i twórczości w różnych dziedzinach sztuki, że często okazuje się on zupełnie niewrażliwy na pojedyncze sztuki lub do nich nie przystosowany. W okresie swego największego rygoryzmu teoretycznego odmówi on nawet praw pojedynczym sztukom” (PP1, s. 270).

Jest to fragment pochodzący z ok. 1874–1875 r., ale już stanowi wyraźną krytykę Wagnerowskich idei *Gesamtkunstwerku* i muzyki dramatycznej. Ucieczka z Bayreuth miała więc dwie przyczyny: wewnętrzną i zewnętrzną. Pierwsza z nich to dorośnięcie samodzielnych poglądów estetycznych Nietzschego do momentu, w którym mogły one zostać uzewnętrznione w tak spektakularny sposób. Druga to gwałtowny atak antyniemieckości, wywołany u Nietzschego niezdrowym nagromadzeniem wykształconego filisterstwa w Bayreuth.

MUZYKA DRAMATYCZNA

„«Muzyka dramatyczna» nonsens! To jest po prostu muzyka zła... «Uczucie», namiętność jako surogaty, kiedy nie potrafi się osiągnąć wysokiej duchowości i szczęścia tejsze (np. Voltaire’a). Technicznie wyrażone «uczucie», «namiętność» są łatwiejsze – wymagają w założeniu znacznie uboższych artystów” (WM, s. 65).

Aforyzm ten, w którym Nietzsche tak gwałtownie atakuje muzykę dramatyczną, jest tekstem bardzo późnym; pochodzi z notatek zamieszczonych w *Woli mocy*. Można więc uważać go za punkt dojścia rozmyślań Nietzschego o muzyce. Zajęcie stanowiska tak radykalnie krytycznego wobec muzyki dramatycznej poprzedziła długa droga, podczas której Nietzsche stopniował swój stosunek do muzyki dramatycznej, posługując się kilkoma rodzajami argumentów.

W swoich pierwszych pismach z okresu uzależnienia od Wagnera, w *Narodzinach tragedii* i w notatkach z tego okresu, Nietzsche upatruje wielkość muzyki Wagnera właśnie w tym, że jest ona muzyką dramatyczną. Co to jest muzyka dramatyczna? Jest to muzyka, **której wartość i której treść nie są jej cechami immanentnymi, lecz są podporządkowane innym sztukom, z którymi muzyka jest związana i u których się zapożycza**. W szczególności chodzi tu o literaturę, o dramat, który w koncepcji Wagnerowskiej dyktuje decyzje kompozytorskie oraz dominuje nad reakcjami słuchacza. Muzyka dramatyczna nie jest autoteliczna, nie tłumaczy sama siebie, nie jest samodzielna. Nie można jej rozumieć, nie rozumiejąc tekstu („dramatu”), którego jest zaledwie ilustracją. Na tym etapie swojego rozwoju Nietzsche podziwiał muzykę Wagnera za to, że **nie była muzyką, lecz mitem, tragedią, literaturą**: „Muzyka zrodziła nam ponownie mit” (PP1, s. 233).

Jeszcze w *Ludzkie, arcyludzkie* Nietzsche utrzymuje, iż muzyka nie może oddziaływać inaczej, jak poprzez włożoną w nią z zewnątrz treść

poetycką. „**Muzyka**. – Sama w sobie muzyka nie ma tyle znaczenia dla naszej istoty wewnętrznej, nie wzrusza nas tak głęboko, żeby mogła uchodzić za **bezpośrednią** mowę uczucia; lecz jej odwieczny związek z poezją włożył tyle symboliki w jej ruch rytmiczny, w siłę i słabość tonu, iż obecnie **ludzimy się**, że przemawia wprost do istoty wewnętrznej i od niej pochodzi” (LA, s. 207–208).

Muzyce dramatycznej zostaje tu przeciwstawiona muzyka absolutna (muzyka czysta), tj. radykalnie oddzielona od jakiegokolwiek treści pozamuzycznej. Nietzsche wyróżnia dwa momenty muzyki absolutnej. Po pierwsze muzyka absolutna pojawia się u samych narodzin muzyki jako sztuki, jeszcze przed muzyką dramatyczną. Wtedy jest ona nic nie znaczącą zabawą, gdyż jej wartość polega na dzieciennym zafascynowaniu rytmem, przyjemnym szumem melodii, na poddaniu się czystej formie: „Ludzie zbyt mało rozwinięci pod względem muzycznym mogą odczuwać ten sam ustęp czysto formalnie, który dalej posunięci rozumieją całkiem symbolicznie. Sama przez się muzyka nie jest głęboka i pełna znaczenia, nie mówi ona o «woli», o «rzeczy samej w sobie»” (LA, s. 208).

Ta odmiana muzyki absolutnej występuje wtedy, gdy muzyka **jeszcze nie zaczęła znaczyć**, przy czym wyrażenie „ludzie zbyt mało rozwinięci” skłonny jestem rozumieć z wyżej wymienionych powodów jako „ludzie we wcześniejszej fazie percepcji muzycznej”, nie zaś „ludzie o **gorszej** percepcji muzycznej”. Druga postać muzyki absolutnej pojawia się wtedy, kiedy muzyka **nie musi już być dramatyczną, aby znaczyć**. Zjawisko takie występuje „na końcu muzyki”. Tradycyjne powiązania czystych form muzycznych z odpowiadającymi im treściami literackimi stają się dla publiczności tak oczywiste, że nawet po usunięciu tekstu publiczność może zrekonstruować, co dany utwór znaczy, bo do tego przyzwyczaili nas od kilku pokoleń interpretatorzy muzyki oraz jej kompozytorzy. Mówiąc najprościej, kiedy słyszymy duże wartości nut grane *andante*, *piano* w tonacji molowej, zwykliśmy mówić „to jest *smutna* muzyka”. W powyższym fragmencie brak wyraźnej deklaracji co do wartości muzyki „samej w sobie” ; ton tych wypowiedzi zdaje się jednak wskazywać, że Nietzsche był ostrożny z jej wartościowaniem.

WAGNEROWSKIE NIEMCY A MUZYKA POŁUDNIA

Nietzsche musiał uczyć się rozpoznawać, **czym jest Wagner i jak można stworzyć muzykę, która nie byłaby wagnerowska**. Dopóki Nietzsche znał tylko niemiecką tradycję muzyczną, nie było to możliwe.

Wagner tak sugestywnie zinterpretował niemiecki romantyzm muzyczny, że nie sposób było posługiwać się większością uznanych kategorii lub idei muzycznych, nie odnosząc się przy tym do dokonań Wagnera. Świadectwem tej dominacji były kłopoty Nietzschego z pojęciem muzyki dramatycznej nawet po zerwaniu z Wagnerem, w przytoczonym *Ludzkie, arcyludzkie*. Język muzyki romantycznej był podstawowym językiem, jaki Nietzsche zdobył w swojej muzycznej edukacji, nic więc dziwnego, że wraz z tym językiem odziedziczył wszystkie naloty wagnerowskie. Problem Nietzschego w jego poszukiwaniach muzyki idealnej wyglądał zatem następująco: **jak w języku zaprogramowanym przez mistrza bayreuckiego stworzyć muzyczną estetykę antywagnerowską, albo raczej awagnerowską**. Jak się później okazało, Wagnerowska interpretacja muzycznego romantyzmu była tak silna, że nie udało się Nietzschemu oddzielić romantyzmu od wagneryzmu i wraz z Wagnerem musiał odrzucić całą niemiecką muzykę, od Beethovena począwszy. Dopiero w muzyce południowej, włoskiej i francuskiej, odnalazł Nietzsche nowe kategorie estetyczne, niezależne od paradygmatów wagnerowskich. Ponadto poznanie południowej tradycji muzycznej pozwoliło mu zreinterpretować muzykę niemiecką, na nowo odnieść się do pojęć, szczególnie do pojęcia kluczowego: muzyki dramatycznej. Na etapie *Ludzkie, arcyludzkie* było jednak na to za wcześnie.

Pierwsze sygnały wyjścia poza horyzonty wagnerowskie pojawiają się już w *Wędrowcu*, ale pełna systematyczna krytyka muzyki dramatycznej rozpoczyna się w okresie *Jutrzenki* i *Wiedzy radosnej*.

MELODIA JAKO IDEA MUZYKI

Nietzsche odkrywa, że muzyka dramatyczna pojawia się w momencie zubożenia melodii w muzyce. Stawia więc hipotezę: muzyka dramatyczna pojawiła się z powodu zubożenia melodii w muzyce. Melodia jest „prawdziwym” środkiem oddziaływania muzyki, swoistym dla tej sztuki, decydującym o jej indywidualnym charakterze. Dawna opera poruszała się od arii do arii, od melodii do melodii, z których każda była jak gdyby automatyczną myślą, samodzielną ideą, wyrazistą i znaczącą sama przez siebie: „Nawet *recitativo secco* nie chce, by go słuchano jako słowa i tekstu. Ten rodzaj półmuzyki ma raczej używać muzykalnemu uchu przede wszystkim krótkiego wycoczynku (wycoczynku po **melodii**, jako najwyżej i zarazem najbardziej nateżonej rozkoszy tej sztuki) – lecz niemniej i czegoś innego: to jest rosnącej niecierpliwości, rosnącego oporu, nowego pożądanego **zpełnej** muzyki, melodii” (WR, s. 114).

W momencie, gdy z tych czy innych powodów kompozytorzy są niezdolni do posługiwania się melodią, „prawdziwym” środkiem muzyki, zmuszeni są poszukiwać surogatów, środków pozornych, które pozwalają muzyce funkcjonować, ale **zafalszowują ją**. Za wynalazcę tego zafalszowania uznaje Nietzsche Wagnera – chciał on komponować, nie mając po temu ani wrodzonych zdolności, ani odpowiedniej edukacji muzycznej. Wymyślił więc **muzykę niemuzyczną** – muzykę dramatyczną.

W utworach Wagnera nie ma podziału na arie, tzn. poszczególne myśli – melodie nie są oddzielone od siebie, nie są samoistne, w ogóle w wyniku zatarcia wyrazistej formy w miejsce uporządkowanych w ariach melodii powstaje taka bezkształtna hybryda jak „nie kończąca się melodia”.

Mimo że „nie kończąca się melodia” zajmuje tę samą pozycję w strukturze utworu, co melodia stanowiąca ideę muzyki, jest ona jednak w swym charakterze i oddziaływaniu czymś zupełnie odmiennym. „Niekończąca się melodia” jest karykaturalną pochodną właściwej melodii, jest w stosunku do niej **dekadencją**: „Jego sławny środek artystyczny, który powstał i dostosował się do tego chcenia – «melodia nieskończona» dąży do przełamania wszystkich równomierności czasu i siły i posuwa się nawet do ich wyśmiewania: jest on nadzwyczaj płodny w wynajdowaniu takich efektów, które by uszom dawniejszym brzmiały jak paradoksy rytmiczne i mowy bluźniercze. Lęka się on skamienienia, krystalizacji, przejścia muzyki w formy architektoniczne – i dlatego rytmowi dwutaktowemu przeciwstawia rytm trójtaktowy, nierzadko wprowadza pięć i siedem taktów, powtarza natychmiast ten sam frazes, lecz rozciągając go tak, że trwa on dwakroć lub trzykroć dłużej” (W, s. 68).

„Nie kończąca się melodia” działa dokładnie odwrotnie, niż miała działać melodia-idea. Melodia-idea miała **indywidualizować** utwór. Miała czynić utwór niepowtarzalną jednostką o własnym charakterze. Służyła temu wyrazista rytmika, jasny podział na frazy, klarowna harmonia. W „nie kończącej się melodii” wszystkie te elementy zostają usunięte. Rytm (czas), dynamika (siła) nie są już klasycznie zorganizowane, a przez to nie są swoiste dla danego utworu. Nie mogą one być swoiste, gdyż to nie one są **początkiem** utworu (w muzyce dramatycznej), z którego wypływa jego swoistość; początkiem tym stał się tekst. W świecie takich kompozycji jednostka i indywidualność nie istnieją; wszystkie „nie kończące się melodie” są do siebie podobne.

Melodia klasyczna podlega wyłącznie prawom czysto muzycznym – „nie kończącej się melodii” nie sposób wytłumaczyć w ramach samej muzyki. „Nie kończąca się melodia” nie rządzi się własnymi prawami,

lecz jest serią sztucznych tricków, paradoksalnych odkształceń muzyki na usługach poezji: „Dla tego, kto nie widzi, co się dzieje na scenie, muzyka dramatyczna jest niedorzecznością; tak jak niedorzecznością są ustawiczne komentarze do zaginionego tekstu” (W, s. 322).

Nietzsche nigdzie tego nie wypowiada *expressis verbis*, ale na etapie analizy funkcji melodii nie porusza się on już chyba w opozycji muzyka dramatyczna – muzyka absolutna (czysta); przynajmniej pojęcia te nie są ani razu użyte w tym momencie rozważań. Dlatego postępuję tutaj opozycją muzyka dramatyczna – muzyka klasyczna, która to opozycja na poziomie muzycznym ma odpowiadać innej opozycji z poziomu melodycznego – wyraźnemu przeciwstawieniu melodii-idei i „nie kończącej się melodii”. Pojęcie „klasyczności” muzyki, wartościowanej przez Nietzschego pozytywnie, usprawiedliwiam właściwościami, jakie Nietzsche przypisuje melodii charakterystycznej dla tego rodzaju muzyki: wyraźna rytmika, względna jednorodność dynamiczna, jednoznaczność harmoniczna, ponadto znanym skądinąd pozytywnym nastawieniem Nietzschego do tego określenia. Pojęcie „muzyki klasycznej” wydaje się tutaj usprawiedliwione również w kontekście pojawiającej się na horyzoncie opozycji: muzyka lubiana przez Nietzschego – muzyka romantyczna.

SPRAWA BRAHMSA

W okresie aktywności twórczej Nietzschego w kręgu niemieckiej kultury muzycznej Brahms wyrastał na idealnego Antywagnera, mogącego zaspokoić każdego, komu nie odpowiadały „muzyka dramatyczna”, „nie kończąca się melodia” itd. Nietzsche, mimo że poszukiwał swojego Antywagnera, nie uznał Brahmsa za twórcę muzyki idealnej. Nie licząc okazyjnych wzmianek, dłuższy komentarz poświęca mu bardzo późno, dopiero w *Der Fall Wagner*: „Posiada on melancholię niemożności; on nie tworzy z pełni, on pragnie pełni, (...) jest mistrzem w kopiowaniu – w ten sposób jego właściwością staje się tęsknota” (FW, s. 47).

Powszechnie przeciwstawiano Brahmsa Wagnerowi przede wszystkim właśnie na osi muzyka dramatyczna – muzyka czysta (poza różnicą ich poglądów na harmonię i formy klasyczne). Tymczasem zarzuty Nietzschego przeciwko Brahmsowi są zupełnie innej kategorii, są już bardzo **nietzscheańskie**. Brahms nie jest **klasyczny** w formie, co mu się często przypisuje, lecz jest ledwie **klasycystyczny**. Znaczy to, iż wytworzył sobie daną z góry, idealną wizję raz na zawsze ustalonej doskonałości muzycznej, realizowanej w szczególności przez Beethovena i niedostępnej

współcześnie dla zwykłych śmiertelników. Tak powstaje krępujące uzależnienie od kanonów, których nie można ustanawiać, lecz trzeba realizować. Twórca jest więc skazany na niepewność, czy udaje mu się dość wiernie odwzorowywać Platońskie Piękno samo. Tak rodzi się niezdrówna tęsknota Brahmsa za spełnianiem „odwiecznej, klasycznej doskonałości”: „Jego szczęściem było niemieckie nieporozumienie: wzięto go za antagonistę Wagnera – potrzebowano takiego antagonisty!” (FW, s. 47).

Drugi zarzut przeciwko Brahmsowi jest jeszcze poważniejszy: Brahms nie oddziałuje swoją osobą, lecz **tylko** jako Antywagner (którym zresztą nie jest – zdaniem Nietzschego). Ta część Niemców, która nie chciała uznać Wagnera, stworzyła sobie idealną wizję wieku klasycznego, względem którego nowinki Wagnera są degeneracją. Tylko taki pozorny stan pierwotnej doskonałości byłby siłą dość wartościową, by przeciwstawić go współczesnemu zatruciu muzyki. Brahms nie może uwolnić słuchacza od Wagnerowskich paradygmatów, bo sam został w nich wykreowany. Nie może prześcignąć Wagnera, gdyż jest postrzegany tylko jako coś równoważnego, przeciwny biegun. W rzeczywistości, pomimo całego klasycyzmu formy, Brahms jest pod względem treści romantykiem: „Brahms jest wzruszający, tak długo smętnie fantazjuje lub żali się nad sobą – w tym jest «nowoczesny» – stanie się zimny, nie będzie nas obchodził więcej, skoro tylko **przejmie dziedzictwo** klasyków (...) nazywa się często Brahmsa **spadkobiercą** Beethovena: nie znam ostrożniejszego eufemizmu. Wszystko, co dziś w muzyce mówi o wielkim stylu, jest albo kłamstwem przeciwko nam, albo kłamstwem przeciwko sobie” (FW, s. 48).

Pierwszy raz jest tu mowa o „wielkim stylu”, o wzniosłości, ale źle użytej przez romantyków. Jeszcze nie jest to jasno określone, ale „wielki styl” nie przysługuje romantykom (tak Wagnerowi, jak i Brahmsowi), ze względu na ich całościową koncepcję muzyki, nawet ze względu na ich osoby. Być może taka wykładnia powyższego fragmentu nie jest zupełnie jasna, ale sam Nietzsche nie daje **jeszcze** w tym momencie podstaw do gruntowniejszego wyjaśnienia fałszywej wzniosłości współczesnej mu niemieckiej muzyki. W każdym razie kompozytorzy wymienieni przez niego albo fałszują wzniosłość i wielki styl celowo (*gegen uns*) – tu Nietzsche mógłby myśleć o przewrotności Wagnera, lub w dobrej wierze, niemniej wciąż nie jest to autentyczne (*gegen sich*) – to drugie pasowałoby bardziej do Brahmsa.

To jest fałsz romantyzmu.

ROMANTYZM W MUZYCE

Najdogodniejszym stylem dla muzyki jest romantyzm – późny Nietzsche formułuje to prawo bardzo kategorycznie. Muzyka jest bardzo podatna na ilustrowanie (nieważne już w jaki sposób – przez dramat muzyczny czy przez formy muzyki czystej) wielkich, nieopanowanych namiętności. Nic dziwnego – taka jest geneza muzyki nowożytnej, do tego została ona stworzona: „**Religijne pochodzenie muzyki nowoczesnej.** Muzyka uduchowiona rodzi się w łonie odrestaurowanego katolicyzmu po koncylium trydenckim, dzięki Palestrinie, za którego sprawą na nowo rozbudzony, szczerzy i głęboko poruszony duch zaczął w niej rozbrzmiewać; później, dzięki Bachowi także w protestantyzmie, w miarę pogłębienia go przez pietystów i zerwania z pierwotnym charakterem dogmatycznym” (LA, s. 212).

Planowany przez kreatorów takiej muzyki mechanizm jej oddziaływania miałby polegać na wprowadzaniu takiego zamętu w emocjach słuchacza, aby, bezradny, poddał się on religijnemu oddziaływaniu muzyki. Muzyka jest wyższą postacią religii: chytra *listig* – to także przytyk do Franza Liszta) muzyka kościelna nie narzuca już dogmatycznych rygorów, lecz **uwodzi**.

Doświadczenie muzyki romantycznej poucza nas o tym, że muzyka rozwija się najlepiej wtedy, gdy rozluźnia swoje z natury słabe rygory. Specyfika oddziaływania muzyki polega na tym, że nazywa się w niej „klasycznym” to, co w innych sztukach nazwano by dekadencją i rozprężeniem stylu, mistrzostwem jest nieregularność, niewymierność, niejasność. Wzorem braku klasycznej dyscypliny (choć brzmi to paradoksalnie) stał się Beethoven, ale iście monstrualnych rozmiarów nabrało to zjawisko w epoce Wagnera: „Budzi to we mnie nieufność, gdy zupełnie niewinnie określa się wszędzie Beethovena jako «klasyka»: ostro i nieugięcie utrzymywałbym twierdzenie, że w innych sztukach pięknych słowo klasyk oznacza typ odmienny niż typ Beethovena. Ale gdy co gorsza zupełnie i w oczy rzucające się **rozprężenie stylu** u Wagnera, jego tak zwany styl dramatyczny przedstawia się w nauczaniu i czci się jako «wzór», jako «mistrzostwo», jako «postęp» to wtedy niecierpliwość moja dosięga swego szczytu” (WM, s. 69–69).

W pewnych fragmentach Nietzsche sugeruje nawet, że preferencje muzyki do wyrażania niepewności i tęsknoty nie są wynikiem zaprogramowania muzyki nowożytnej (nowoczesnej, jak powiedziałyby Nietzsche) przez jej twórców spod znaku soboru trydenckiego, lecz ogólną,

immanentną właściwością **każdej** muzyki, a nawet właściwością **słuchu**. Romantyzm jest tylko uświadomieniem i ujawnieniem naturalnych uwarunkowań tej sztuki. Twórcy muzyki nowożytnej Europy nie podporządkowali sobie muzyki na takiej samej zasadzie, na jakiej wykorzystali inne sztuki, lecz wykreowali muzykę właśnie ze względu na jej podatność na ciemne tonacje emocjonalne: „*Noc i muzyka*. – Ucho, ten narząd trwogi, zdołało tak bardzo się wydoskonalić jedynie dzięki mrokom nocy jako też mrokom ciemnych jaskiń i borów, zgodnie ze sposobem życia trzoźliwego, to znaczy najdłuższego ludzkiego okresu, jaki dotychczas istniał: za dnia jest ucho mniej potrzebne. Stąd charakter muzyki jako sztuki nocy i zmierzchu” (J, s. 246). Takie ujęcie muzyki grozi negacją wartości muzyki w ogóle (przynajmniej z pozycji nietscheańskich), muzyki jako sztuki, ale jest to ujęcie pojawiające się raczej rzadko w pismach Nietzschego. Na ogół przeważa u Nietzschego przekonanie, że muzyka nie posiada immanentnych uwarunkowań i można wkładać w nią dowolne znaczenia: można było stworzyć muzykę romantyczno-chrześcijańską, można będzie stworzyć również muzykę godną prawdziwego mędrca (zob. J, s. 340). Kontrast między tym, co Nietzsche chciałby widzieć w „muzyce mędrców”, a tym, co współcześnie proponuje muzyka romantyczna, wynika z tego, że muzyka jest sztuką późną, a Nietzsche jest filozofem **wczesnym**. Ze względu na złożoność form, którymi się posługuje, i wynikający z tego spowolniony proces ewolucji środków wyrazu, muzyka wyowiada to, co intelektualnie było treścią poprzedniej lub nawet jeszcze dawniejszej, minionej epoki: „**Muzyka jako późny owoc każdej cywilizacji**. Muzyka ze wszystkich sztuk, które zwykle wyrastają na określonym gruncie cywilizacji, w określonych warunkach społecznych i politycznych, zjawia się **ostatnia** ze wszystkich roślin, na jesieni, i w czasie pokwitania cywilizacji, do której należy: podczas kiedy spostrzega się już pierwszych zwiastunów i oznaki nowej wiosny; ba, nieraz muzyka rozbrzmiewa jak mowa zamierzchłych czasów w zdziwionym i nowym świecie i przychodzi za późno” (W, s. 103–104).

Współczesna Nietzschemu niemiecka muzyka romantyczna jest więc wyrazem spóźnionego sprzeciwu przeciwko oświeceniu.

SWOBODA WYPOWIEDZI MUZYCZNEJ

Problem swobody ruchu w muzyce znów można rozpatrywać w dwóch aspektach: impresywnym – wolność odbiorcy w stosunku do odbieranego materiału muzycznego i zniewalający charakter muzyki romantycznej,

a także ekspresywnym, częściowo już sygnalizowanym powyżej – chodzi tu o swobodę wypowiedzi artysty oraz zakres jego możliwości. Należy w tym miejscu zaznaczyć, iż swoboda odbioru (impresywna) i swoboda twórczości (ekspresywna) są kategoriami z zupełnie różnych poziomów. Zestawienie ich w tym miejscu i wspólne wprowadzenie jest szczególną właściwością niniejszego przedstawienia myśli Nietzschego – w rzeczywistości między swobodą tworzenia a swobodą słuchania zachodzi korelacja nie większa (ale i nie mniejsza) niż między jakimikolwiek innymi dwoma pojęciami estetyki Nietzschego.

Jeśli utwór muzyczny ma słuchacza czynić lepszym, słuchacz musi w odbiorze zapanować nad utworem. Słuchacz winien móc zrekonstruować sobie utwór, przedstawić sobie jego strukturę. Przyswojenie sobie konstrukcji znosi barierę między odbiorcą a dziełem, stąd brak skrepowania w obcowaniu z utworem.

Aby jednak taka prywatna rekonstrukcja muzyki była możliwa, utwór muzyczny musi to w pewien sposób ułatwić. Nietzsche domaga się, aby konstrukcja utworu muzycznego nie była przeładowana bez smaku, zaciemniona, forma muzyki – rozmyta. Tymczasem muzyka romantyczna – w szczególności Wagner – dąży do takiej właśnie nieuchwytności. Rozkład rytmu, harmonii, melodyki, w szczególności jednak zwiększenie aparatu orkiestrowego i bombardowanie słuchacza najróżniejszymi sztuczkami muzycznymi i teatralnymi powoduje, że słuchacz nie jest swobodny w odbiorze takiej muzyki. Muzyka Wagnera nie dąży bowiem do tego, aby ulepszyć słuchacza. Jest przecież muzyką religijną – zależy jej więc na zniewoleniu odbiorcy przez nieuchwytność formy, a tym samym na poddaniu obezwładnionego melomana działaniu odpowiednich treści, których nie jest on już w stanie samodzielnie rozważyć. Dobrze jest jeszcze, jeśli słuchacz jest w ten sposób nakłaniany do treści godnych mędrca, takich jak autokreacja w *Siegfriedzie*. Tak się jednak składa, iż w przeważającej masie utworów muzyki współczesnej Nietzschemu te treści mają charakter chrześcijańsko-barokowy: nieopanowanie emocjonalne, ekstazy, kontrasty uczuć itp. Wagner działa wbrew swobodzie, działa przemocą, a raczej podstępem. On hipnotyzuje, wprowadza słuchaczy (a szczególnie słuchaczki – dodaje Nietzsche) w somnambuliczny trans. Wyzuwa słuchacza z osobowości: wagnerzysta poddaje się muzyce i zatracą się w niej, wyrzekając się samego siebie: „Wagnerianin *pur sang* jest niemuzycznym; on ulega żywiołowym siłom muzyki tak samo, jak kobieta ulega woli swego hipnotyzera. (...) I czyż stan, w który przygrywką do *Lohengrina* uprawia słuchacza,

a jeszcze bardziej słuchaczkę, różni się istotnie od somnambulicznej ekstazy?” (WM, s. 70–71).

TEATRALNOŚĆ MUZYKI

Najmocniejszym środkiem, służącym zniewoleniu słuchacza, jest wspomniana już teatralność muzyki romantycznej. Nie należy mylić muzyki teatralnej z muzyką dramatyczną, choć można doszukać się zależności, na podstawie których teatralność muzyki wynika z jej dramatyczności. Zasadniczo są to jednak pojęcia z różnych poziomów. Teatralność opisuje sposób wykonywania muzyki, podczas gdy dramatyczność odnosi się do zasad komponowania i odbioru muzyki. Pojęcie teatralności nie odnosi się do poszczególnych utworów; nie można orzec, czy dany utwór jest w swej istocie teatralny, czy też nie jest. Kategoria ta dotyczy raczej pewnego zjawiska socjologicznego, jakim była jedna z romantycznych tendencji wykonawczych: dążenie do uczynienia z audycji muzycznej wielkiego spektaklu, z zaangażowaniem ogromnej ilości wykonawców, odpowiednio dużej mocy brzmienia itd. Od razu narzuca się tu hasło: Bayreuth. Z dużym prawdopodobieństwem można się spodziewać, iż Nietzsche wyodrębnił i negatywnie ocenił tę kategorię właśnie latem 1876 r. Znamienne jest, że w *Ecce homo* pisze on, iż został wagnerzystą po poznaniu **wyciągu fortepianowego z Tristana**, dokonanego przez von Bülowa, nie po wysłuchaniu teatralnej realizacji tego dramatu muzycznego (EH, s. 47): „Melancholia moja pragnie odpocząć w kryjówkach i otchłaniach doskonałości: na to mi trzeba muzyki. Co mnie obchodzi dramat! Co spazmy jego moralnych ekstaz, w którym tłum znajduje sobie zadośćuczynienie! Co to całe hokus pokus gestów aktora! (...) Zgadnicie, że jestem z gruntu usposobiony antyteatralnie” (WR, s. 388).

Poza tym, że odbiorca muzyki teatralnej jest hipnotyzowany przez muzykę płynącą z estrady, paraliżuje go również obecność w tłumie. Istnienie tłumu na widowni nie tylko zniewala kompozytora, zmuszając go do przyjęcia form akceptowalnych dla tłumu, lecz również zniewala samych słuchaczy, tworzących ten tłum. Nie mogą już oni wydawać samodzielnych sądów, gdyż nikt z nich nie jest już sobą – lecz jest ledwie **sąsiadem**. To jest chyba najcięższy zarzut przeciwko teatralności muzyki: Nietzsche zarzuca jej wytworzenie **tłumu** odbiorców. Znowu pojawia się widmo Bayreuth.

MASKI MUZYKÓW

Widać już, w jaki sposób brak swobody w impresji muzyki mści się na kompozytorze i wpływa na brak swobody w ekspresji. Jeśli kompozytor chce zniewalać, to musi przy tym posługiwać się sztucznymi pozami, które z kolei zniewalają jego samego. Wagner przyjmuje pozę „wielkiego stylu”, ale „wielki styl” staje się w tym momencie probierzem odsłaniającym prawdziwe intencje Wagnera, nawet jeśli były one dla niego samego nieuświadomione. Wzniosłość czy też „wielki styl” są dla Nietzschego wartościami o tyle istotnymi, że nie można ich używać bez kłamstwa, samemu nie będąc autentycznie wzniosłym. Inaczej fałsz od razu demaskuje artystę.

Fałszywemu celebrowaniu własnej osoby przez Wagnera przeciwstawia Nietzsche swobodę wyrazu Offenbacha i innych kompozytorów Południa: „To samo chciałbym stwierdzić też o Offenbachu, tym jednoznacznym muzyku, który chciał być dokładnie tym, kim był – genialnym buffo, w zasadzie ostatnim muzykiem, który komponował muzykę, a nie akordy! (...)” (PP2, s. 313).

Nie znaczy to, że kompozytorzy południowi są bezpośredni w wyrazie – wręcz przeciwnie, oni również noszą maski, gdyż widzą, że tylko one zapewnią im swobodę wypowiedzi wobec publiczności. Ich maskarada jest jednak zupełnie innego rodzaju niż maskarada Wagnera. Choć stan duszy Wagnera jest dla nas niepoznawalny bezpośrednio, jednak kształt jego maski i stosunek Wagnera do niej może coś nam powiedzieć o samym Wagnerze pod maską. Jej kształt – fałszywa wzniosłość – został już omówiony. Natomiast stosunek Wagnera do maski jest raczej negatywny: Wagner **kłamie**, że nie ma maski; przy całej swej teatralności chce wmówić, że jego uzewnętrznienie jest autentyczne. W ten sposób poważne traktowanie pozorów odkrywa fałsz Wagnera od innej strony. Wagnerowskie pragnienie afirmowania maski jako prawdy jest najdobitniejszym dowodem tego, że to, co jest pod maską, **nie jest godne afirmacji**. Wagner tworzy fałszywego siebie – *nie staje się, kim naprawdę jest*. Wynika to ze **wstydu** – kompozytor niemiecki wstydziłby się być zbyt ludzkim, zbyt przyziemnym i pospolitym, dlatego musi uciekać od autentycznego siebie. Offenbach przeciwnie – nie ukrywa swojej sztuczności, nie wstydzi się swojej maskarady. To jest właśnie radość z bycia *buffo*. Jednoznaczna afirmacja tej konwencji jest świadectwem ogólniejszej postawy: wesoła maskarada Offenbacha i **świadomość maski**, w szczególności „puszczania oka” do publiczności, świadczą o tym, że ma czyste sumienie pod tą

maską: „**Zwierzę z czystym sumieniem.** – Pospolitość we wszystkim tym, co się podoba na południu Europy – choćby w operze włoskiej (na przykład Rossiniego lub Belliniego) lub w hiszpańskim romansie awanturycznym (...) nie uchodzi mej uwagi (...) dobry wybredny smak ma zawsze coś szukającego, próbującego, niezupełnie pewnego swego zrozumienia – nie jest i nie był nigdy popularnym. Popularną jest i pozostanie **maska!** Niech więc płynie sobie wszelka ta maskarada w melodiach i kadencjach, w skokach i uciesznościach rytmu tych oper. Nawet starożytne życie! Cóż rozumie się z niego, jeśli się nie rozumie uciechy z maski, czystego sumienia wszystkiego, co pod maską!” (WR, s. 109–110).

ZMYSŁOWOŚĆ I INTELEKTUALIZACJA MUZYKI

Przytoczony wyżej fragment z ineditów Nietzschego o komponowaniu „muzyki, nie akordów” świadczy o sprzeciwie Nietzschego wobec intelektualnej analizy (tj. rozkładu, rozbioru) muzyki; przeciwko traktowaniu jej **dialektycznie** (w sokratejskim tego słowa rozumieniu). W *Ludzkie, arcyłudzkie* Nietzsche krytykuje Wagnera za intelektualizację muzyki, ponieważ wpływa ona negatywnie na wrażliwość słuchu. Słuchacz nie słucha tego, co w muzyce jest, rzeczywistych wysokości tonów, tylko musi dopatrywać się sztucznych znaczeń muzyki, wymyślonych przez kompozytora (wyraźnie chodzi tu o muzykę dramatyczną). W wyniku tego przeniesienia uwagi zatracą się świadomość tego, co jest brzmieniem właściwe z natury. Tymczasem w sferze tonów, od której uwaga słuchacza jest odwracalna, kompozytor może likwidować „nieistotne” subtelności i dzięki temu wzmacniać siłę brzmienia (które to wzmocnienie nie byłoby możliwe, gdyby słuchacze domagali się od muzyki subtelności w sferze zmysłowej), a wzmocnienie to służy, jak już wiadomo, zniewoleniu i zahipnotyzowaniu słuchaczy: „**Odzmysłowienie wyższej sztuki.** – Uszy nasze, wskutek nadzwyczajnego wyćwiczenia intelektu przez rozwój artystyczny nowej muzyki, stawały się coraz intelektualniejsze. (...) Wszystkie nasze zmysły przytępiły się nieco, właśnie przez to, że przede wszystkim pytają o treść, a więc o «to znaczy», a nie o «to jest»: takie przytępienie zdradza się na przykład w bezwarunkowym zapanowaniu temperatury tonów: uszy bowiem, które jeszcze odczuwają różnice cokolwiek subtelniejsze, na przykład między cis a des, należą obecnie do wyjątków. Pod tym względem ucho nasze zgrubiło” (LA, s. 210).

Słuchacz nie wsłuchuje się już w dźwięk **sam**, w jego samoistną wysokość, lecz **redukuje go do funkcji** w systemie harmonicznym.

Istnieją również późniejsze fragmenty o przeciwnej wymowie, w których Nietzsche krytykuje Wagnera dla odmiany za nadmierne uzmysłowienie muzyki, nazywając go przy tym „Wiktorem Hugo muzyki”: „Co zależy na całym rozszerzeniu środków wyrażania, jeśli to, co tu wyraża, sztuka sama zatraciła prawo dla samej siebie! Malowniczy przepych i potęga tonu, symbolika dźwięku, rytmu, barwy tonów, harmonii i dysharmonii, sugestywne znaczenie muzyki – wszystko to Wagner w muzyce poznał, wyciągnął z niej, rozwinął” (WM, s. 69–70).

Nawet nie wiedząc, że fragment ten pochodzi z *Woli mocy*, można odgadnąć, iż należy on do późnego okresu twórczości Nietzschego. Zmysłowość jest tutaj krytykowana ze znanych już powodów. Jest ona zaciemnieniem właściwej istoty muzyki przez nadmiar niepotrzebnych elementów, „malowniczy przepych”, który ukrywa rzeczywistą pustkę idei tej muzyki. Nadmiar ten ma służyć oczarowaniu słuchacza i zniewoleniu go. Trzeba zauważyć, iż zmysłowość jest tutaj łączona z ilustracyjnym charakterem muzyki (ilustracyjność jest pochodną dramatyczności muzyki). Zmysłowość jest więc tylko środkiem służącym mocniejszemu wyrażeniu treści dramatu.

Być może sprzeczność między tymi fragmentami jest tylko pozorna, gdyż we fragmentach tych widać przesunięcie znaczenia pojęcia „zmysłowości”. W tym przypadku zachodziłaby ekwiwokacja – Nietzsche mówiłby tutaj o dwóch różnych zjawiskach estetyki muzycznej, oba zjawiska nazywając „zmysłowością”. We fragmencie wcześniejszym „zmysłowość” jest pojęciem z poziomu percepcji – rozumie przez nie odbiór muzyki z minimalnym udziałem intelektu i pojęć niemuzycznych. We fragmencie późniejszym „zmysłowość” należy już raczej do sfery znaczenia muzyki – muzyka Wagnera przedstawia zmysłowość (wystarczy przypomnieć sobie *Bachanalie z Tannhäusera* lub chór dziewcząt – kwiatów z *Parsifala*). Taka zmysłowość, stanowiąca temat utworu, należy do ekspresji barokowej, zatem obcej Nietzschemu.

Zamiast skupiać się na ewentualnych sprzecznościach, należy się jednak zastanowić, co jest wspólne wypowiedziom Nietzschego na temat zmysłowości. Istotna jest w nich krytyka odwracania uwagi słuchacza – czy to przez odzmysłowienie, czy też przez „malowniczy przepych” – od istoty muzyki, od jednoznaczności i autonomii jej tonu i barwy.

PARSIFAL A CARMEN

Po przykładach muzyki zniewalającej i zniewolonej czas przedstawić przykład muzyki swobodnej i lekkiej. Taką propozycję pozytywną

przedstawia Nietzsche najwyraźniej w *Der Fall Wagner*, gdzie Wagnerowi przeciwstawia Bizeta, *Parsifalowi – Carmen*. W opisie *Carmen* skupiają się prawie wszystkie przedstawione już właściwości, jakie Nietzsche przypisywał swojemu ideałowi muzyki. Pojawiają się w tym opisie następujące określenia muzyki Bizeta: *leicht, biegsam, mit Höflichkeit daher* (FW, s. 13). Pierwsze z tych określeń jest chyba najistotniejsze, gdyż lekkość jest cechą stanowiącą główną różnicę między muzyką południową a północną, ujawniającą jej wartość. Nietzsche pisze: „Dobro jest lekkie, wszystko co boskie biegnie na delikatnych stopach: oto pierwsze twierdzenie mojej estetyki” (FW, s. 13). Lekkość jest, jak już wiadomo, przeciwieństwem fałszywego patosu i sztucznego powiększania własnej osoby: „Bez kłamstwa Wielkiego Stylu!” (FW, s. 13). Doskonałość Bizeta nie jest doskonałością wyuczoną, wymuszoną, lecz jest twórczością spontaniczną, powstałą w sposób naturalny z nadmiaru; wyrasta ona z doskonałych warunków życia na Południu: „posiada wyrafinowanie rasowe, nie z powściągnięcia” (FW, s. 14).

Nowością w tym opisie jest natomiast odkrycie, w jaki sposób muzyka taka wpływa na słuchacza – w szczególności na samego Nietzschego. *Parsifal* Wagnera kształtował słuchacza na swój sposób: *Carmen* Bizeta rozwija osobowość zgodnie z cechami tej osobowości. Można przy tym zauważyć, iż oddziaływanie przez samoudoskonalenie słuchacza jak gdyby z samej swej natury gwarantuje przekaz cech akceptowanych przez Nietzschego, natomiast w przypadku zniewalania sprawa może być problematyczna. Tutaj związek treści z formą oddziaływania jest znacznie luźniejszy. Stąd Wagner, który pisze muzykę ewidentnie zniewalającą, może być akceptowany przez Nietzschego – jak w *Siegfriedzie*, bądź nie – jak w *Parsifalu*. Bizet jest wolny od takich niebezpieczeństw. Jego muzyka nie jest muzyką ciemną, dlatego może czegoś nauczyć odbiorcę, mianowicie może nauczyć go **jego samego**. Słuchacz poznaje ją, a nie poddaje się jej, przez nią poznaje siebie, dlatego ta muzyka jest dobra w rozumieniu nietzscheańskim: „Staję się lepszym człowiekiem, kiedy Bizet mnie do tego namawia. Także lepszym muzykiem, lepszym słuchaczem (...) Bizet czyni mnie płodnym. Wszystko co dobre czyni mnie płodnym. Nie znam innej wdzięczności, nie mam żadnego innego dowodu na to, czym jest dobro” (FW, s. 14).

KOMPOZYTOR NIETZSCHE

Nietzsche rzadko wypowiada się na temat swoich kompozycji, kiedy zaś to robi, traktuje swoje utwory z dużym dystansem. Najwięcej uwagi

poświęca *Hymnowi do życia* na chór mieszany i orkiestrę, jednemu z późnych utworów – o tyle szczególnemu, iż powstał on w okresie *Zaratustry* (1883) i jest traktowany przez Nietzschego jako przejaw tego samego stanu ducha. W liście do siostry (1887) pisze on o tym utworze: „Ten hymn ma dla mnie wielką wartość jako wyraz najwznioślejszego i najdumniejszego stanu, jaki przeżywałem. Oznaczenie brzmi: «Zdecydowanie, z heroicznym wyrazem». Muzycy uważają go za «potężny». «*Magnifico! Che vigore! È la vera musica ecclesiastica*», wołali włoscy artyści słuchając go, co mnie bardzo rozbawiło” (L, s.330). W analizie tego utworu przedstawionej w *Ecce homo* Nietzsche pisze przede wszystkim o towarzyszącym mu tekście, pisze o tym utworze „poemat” – właściwości muzyczne *Hymnu* są na dalszym planie; Nietzsche używa pojęć „patos afirmatywny” i „patos tragiczny”, które zostaną rozwinięte poniżej. Jeśli chodzi o samą muzykę, to na końcu dodaje tylko: „Może moja muzyka jest w tym miejscu jakoś wielka. (Ostatnia nuta obojów cis, nie c. Błąd drukarski)” (EH, s. 96).

POZYTYWNY OPIS MUZYKI

Najbardziej otwarcie postuluje Nietzsche pozytywne cechy muzyki idealnej w *Jutrzence*: „Niechże więc okaże, że możliwą jest rzeczą odczuć naraz tę trójcę: wzniosłość, wytężone i ciepłe światło, jak też rozkosz najwyżej we wnioskowaniu ścisłości!” (J, s. 340).

Na podstawie tego fragmentu można zreasumować osiągnięcia dotychczasowych rozważań nad Nietzscheańską filozofią muzyki.

Cecha pierwsza: wzniosłość, nie jest oczywiście patosem w sensie wagnerowsko-romantycznym; przede wszystkim nie jest wzniosłością „walki i udręki” (za brak „walki i udręki” komplementuje Nietzsche muzykę Heinricha Köselitza – Pietro Gasta – L, s. 323). Obok wzniosłości muzyków północnych, chrześcijańskiej wzniosłości cierpienia, Nietzsche wyróżnia w opisach swoich własnych utworów (co zostało już wyżej zaznaczone) pojęcie „patosu afirmatywnego” lub „patosu tragicznego”. Nietzsche nie rozwija tego pojęcia, ale najprawdopodobniej chodzi tu o muzyczny odpowiednik stylu, który w literaturze stworzył *Zaratustra*. Na podstawie powyższych rozważań można zaryzykować hipotezę, iż „patos afirmatywny” jest wzniosłością kompozytora, który sam jako osoba stanowi wartość pozytywną – nie jest chwiejną i ciemną wzniosłością romantyka (co ciekawe, o takiej pozytywnej wzniosłości mówi Nietzsche tylko w przypadku dwóch kompozytorów: Köselitza i siebie

samego). Można przypuszczać, iż tak traktowany „patos afirmatywny” stoi nawet wyżej od maski buffo Offenbacha. Maską taką jest potrzebna kompozytorom, którzy **nie są w stanie** osiągnąć wzniosłości bez fałszu, a są na tyle uczciwi, by **chcieć nie popadać w fałsz**. Patos afirmatywny byłby wtedy wzniosłością takich, którzy na to zasługują i potrafią ją osiągnąć bez kłamstwa: byłby idealną realizacją wielkiego ducha w dziele sztuki.

Druża z wymienionych właściwości muzyki: „wytężone i ciepłe światło”, w pewien sposób jest pokrewna afirmacyjnej wzniosłości. Sugeruje pozytywne oddziaływanie muzyki, nie naruszające funkcji czysto biologicznych, ale i nerwowych, emocjonalnych słuchacza. Ponadto „światło” sugeruje klasyczną, południową przejrzystość, w przeciwieństwie do północnego rozmycia stylu („klasycyzm” i „południowość” to również kolejne komplementy Nietzschego dla Köselitza – „mam wspaniałe wspomnienia ze spotkań z Köselitzem, który mimo wszelkiego rodzaju rozczarowań umiał zachować życzliwość i **wzniosłość** (podkr. – B.D.) duszy i tworzy teraz muzykę, dla której nie mam innego określenia niż «klasyczna» (dwie części symfonii np., najpiękniejszy jakiego znam w muzyce, *Claude Lorrain*)” – list do Overbecka z 12.11.1887 roku (L, s. 333; zob. także EH, s. 49).

Trzecia cecha muzyki: „ściśłość we wnioskowaniu” to znów przeciwieństwo dekadentckiego rozprężenia harmonii, melodyki i rytmiki w romantyzmie. W ten sposób powyższy cytat wydaje się sumować prawie wszystkie właściwości, jakie Nietzsche mógł przypisywać muzyce, o jaką mu chodziło. Należałoby do tego dodać jeszcze swobodę wypowiedzi, nieskrępowane poruszanie się w materiale, które nie jest ograniczone przez rasowe (północne) ułomności kompozytora, aby stworzyć pełną wizję tego, jaka, zdaniem Nietzschego, winna być muzyka odpowiadająca prawdziwemu mędrcomu.

Skróty:

EH – F. Nietzsche, *Ecce homo*, przeł. B. Baran, Kraków 1996.

FW – F. Nietzsche, *Der Fall Wagner* (w:) F. Nietzsche, *Sämtliche Werke*, t. 6, Deutsche Taschenbuch Verlag de Gruyter.

J – F. Nietzsche, *Jutrzenka*, przeł. St. Wyrzykowski, Warszawa – Kraków 1912.

L – F. Nietzsche, *Listy*, przeł. B. Baran, Kraków 1994.

-
- LA – F. Nietzsche, *Ludzkie, arcyludzkie*, przeł. K. Drzewiecki, Warszawa 1908.
- PP1 – F. Nietzsche, *Pisma pozostałe 1862–1875*, przeł. B. Baran, Kraków 1993.
- PP2 – F. Nietzsche, *Pisma pozostałe 1876–1889*, przeł. B. Baran, Kraków 1994.
- W – F. Nietzsche, *Wędrowiec i jego cień*, przeł. K. Drzewiecki, Warszawa 1909–1910.
- WM – F. Nietzsche, *Wola mocy*, przeł. S. Frycz i K. Drzewiecki, Warszawa 1910–1911.
- WR – F. Nietzsche, *Wiedza radosna*, przeł. L. Staff, Warszawa 1906–1907.