

Janusz JUSIAK

## ETHOS MUZYKI I DETERMINIZM SZTUKI

*Żaden artysta, także muzyk, nie czuje się nigdy w pełni wolny. Doświadcza licznych przymusów, wewnętrznych i zewnętrznych; czuje, że muzyka to nieogarniony przez ludzki umysł żywioł, którego niepisany prawom trzeba się podporządkować. Sama wolna decyzja jest czymś dalece niewystarczającym. Starożytni Grecy odpowiadali, że sam człowiek muzyki nie tworzy. Prawdziwa muzyka przynależy wyłącznie do domeny działań boskich.*

Są na świecie i bandyci, i święci. Ale święci obracają się w ramach, które wyznaczają bandyci.

Henryk Elzenberg, *Kłopoty z istnieniem*

Liberalizm jednak zepsuł mi muzyków – nie mogę mu tego zapomnieć. Od tej pory muzycy źle myślą. A ja jestem po to, by nauczyć ich myśleć. Jestem tutaj, by zabrać muzykom pojęcia.

Rudolf Kassner, *Moralność muzyki*

Czy o muzyce można myśleć źle? Stawiać jej zarzuty wykraczające poza zagadnienia czysto estetyczne lub muzykologiczno-warsztatowe, dotyczące na przykład jej niejasnych powiązań z moralnością, sferą polityki, wychowaniem czy pedagogiką? A idąc krok dalej, czy nie należałoby utrzymywać, że w pewnym – dostatecznie szerokim – przedziale czasu tylko do pewnego momentu myśli się o niej dobrze, a później jakiś nowy sposób jej rozumienia staje się obowiązujący – sposób, który w swych dalszych skutkach okazuje się szkodliwy? Albo też o muzyce najpierw myśli się dobrze, a następnie źle – na tyle niedobrze, że można z takiej oceny wyprowadzić nawet jakiś zakaz, a muzyków zmuszać do działań, których oni sami nigdy by nie podjęli, bądź skłaniać ich do uznawania zasad usytuowanych całkowicie poza obrębem sztuki?

Pytania te wymagają namysłu, choćby prowizorycznego doprecyzowania, oraz rozważenia. I chociaż udzielenie zadowalających odpowiedzi może okazać się wątpliwe, a leżące u ich podstaw przesłanki mógłby ktoś uznać za nie w pełni uprawnione, warto uzmysłwić sobie rodzaj problemów, jakie pytania owe pośrednio nasuwają. Wydaje się, że przynajmniej niektóre z nich wiążą się z zagadnieniem obecności elementów determinizmu, konieczności lub przymusu – już to na obrzeżach muzyki, w dziedzinie zjawisk tylko okazjonalnie z nią wiązanych, już to wewnątrz niej samej.

## DWOJAKI CHARAKTER DETERMINACJI DZIAŁAŃ TWÓRCZYCH

Muzykę wielokrotnie próbowano wykorzystywać do urzeczywistniania celów, które z jej naturalnym powołaniem niewiele miały wspólnego. I niejednokrotnie się to udawało – choćby tylko w krótkiej perspektywie. Muzyka bowiem nie jest całkiem obca światu, z którego się wywodzi – jego lękom, obawom, płóнным oczekiwaniom i nadziejom. Daje im nieustannie wyraz; potrafi wszakże być modlitwą i zarazem skargą. Nic jej również nie oddziela od tych rejonów działań codziennych, w których powzięte zamiary kończą się przewidywanym skutkiem, a ich następstwa okazują się trwałe. Te własności muzyki zachęcają, by z zewnątrz dyktować jej warunki do spełnienia, stawiać cele obce jej istocie.

Zarazem jednak muzyka jest rodzajem sztuki, która nie poddaje się niczemu, co z nią samą nie jest w jakiś sposób powiązane. Toteż wymyka się ona wszelkim próbom trwałego okiełznania dyktowanego już to jasnymi wskazaniami rozumu, już to oczekiwaniemi woli lub władzy. Od najdawniejszych czasów działania nieodłączne od twórczości muzycznej usiłowano podporządkować nakazom spełniania powinności, które nie wynikały z samego tylko kunsztu właściwego operowania dźwiękami. I zawsze pojawiały się w związku z tym problemy. Wydane rozporządzenia czy zakazy trzeba było odwoływać lub puszczać w niepamięć, rzekome korzyści wiązane z ich wprowadzeniem „w życie” okazywały się szkodami. Życie biegło własnym torem, a sztuka muzyczna torem względem niego ubocznym, lecz jakby równoległym. Rzecz to dobrze znana z podręczników historii, lecz także intuicyjnie zrozumiała. Bo to właśnie w samej sztuce dźwięków tkwi siła oddziaływania, której nic się nie może równać. Siła ta (często mówi się o jej potędze) określa tę sztukę od wewnątrz, ale czy oznacza to, że jest ona całkowicie od świata zewnętrznego oddzielona? To właśnie ta cecha muzyki, fakt, że określa ona samą siebie immanentnie i zarazem transcendentnie – a nie okazjonalna zaledwie jej podległość okolicznościom dnia codziennego, swoista bezbronność wobec tego, co się w nim na ogół dzieje – zdaje się przesądzać o samym jej bycie lub niebycie.

Drugiego z tych dwóch możliwych typów uwarunkowań na ogół nie dostrzegają koncepcje rozpatrujące rysujący się tu problem przez pryzmat pytań nasuwanych przez zagadnienie ethosu muzyki jako specyficznego fenomenu związanego – jak utrzymują pewni autorzy – jedynie z muzyką europejską, a ściślej z tymi jej teoriami, które nakładają na nią specyficzne powinności i oczekiwania, łączone z nadziejami o charakterze metafizycznym lub quasi-religijnym i sytuowane poza porządkiem naturalnym, a nawet poza biegiem historii. W duchowym przesłaniu muzyki widzą oni pewien niezmienny monolit o charakterze czysto spirytualnym – i wartościują go wyłącznie pozytywnie, jak gdyby był on jakimś rodzajem wzniosłej etyki normatywnej lub sztuką dla aniołów. To zaś wydaje się pozostawać w sprzeczności nie tylko z naturalnie

przysługującą każdej działalności artystycznej zmiennością kreowanych przez nią stylów czy praktyk artystycznych, ale i – z cechującą zwłaszcza muzykę – ambiwalentną oceną jej wartości moralnej, bardzo silnie zaznaczającą się w jej dotychczasowej historii. Już sam ten fakt – o charakterze zasadniczo historycznym – wymaga bliższego rozpatrzenia.

## ETHOS SZTUKI A ŚWIAT WARTOŚCI

Ze stwierdzeniem, że jakiś rodzaj sztuki może być generalnie określany jako dobry lub zły, wiąże się pojęcie ethosu oraz pewien rodzaj działań (rzeczywistych lub tylko postulowanych) związanych z jego uznawaniem. Należy do nich zaliczyć zarówno bezrefleksyjną lub krytyczną pochwałę głoszonych przezeń ideałów, jak też możliwy sprzeciw wobec uznawania przynajmniej niektórych spośród nich. Ethos nie jest wszakże czymś niezmiennym ani wewnątrznie w pełni jednorodnym. Wynika to już z jego ogólnego określenia jako kanonu przekonań jakiejś grupy lub formacji kulturowej, ale także jako naczelnych wartości dotyczących zapatrywań na sposób istnienia sztuki pośród ludzi i w kulturze oraz na rolę, jakie się jej przypisuje w jednostkowym i społecznym życiu człowieka. Przekonania takie normują nie tylko wyobrażenia o idealnym kształcie dzieła czy rodzaju urzeczywistnianych przez nie wartości, ale i zwrotnie wpływają na rozumienie stylu życia jakiejś społeczności, określają ogólną orientację kultury, preferowane przez nią hierarchie wartości „formułowane explicite, bądź dające się wyczytać z ludzkich zachowań”<sup>1</sup>. Każdy ethos, w tym także ethos sztuki, ma więc zarówno aspekt przedmiotowy, jak i podmiotowy. Określa nie tylko to, co należy czynić w zgodzie z pewnym kanonem wartości. Kieruje także ludzkimi działaniami, indywidualnymi i zbiorowymi, bo tworzenie sztuki jest nieuchronnie czymś społecznym, skierowanym poza siebie, na drugiego.

Cóż zatem może pozostawać niezmiennie w tak obszernym konglomeracie postaw, wyobrażeń, jednostkowych i zbiorowych wartościowań i ujęć celów? Jeszcze w dziewiętnastym stuleciu wydawało się, że prawie wszystko. Dziś sądzi się na ogół, że niewiele lub zgoła nic.

Dla ethosu sztuki charakterystyczny jest wszakże wartościujący punkt widzenia, skłonność do akcentowania jej moralnych i wychowawczych celów, w nowszej historii chętniej określanych jako funkcje egzystencjalno-twórcze, sprzyjające samorealizacji jednostki<sup>2</sup>. Pomimo to – chociaż moralność i cele wychowania nawet dzisiaj ujmuje się zazwyczaj jako niezależne od czasu

<sup>1</sup> M. O s s o w s k a, *Ethos rycerski i jego odmiany*, PWN, Warszawa 1986, s. 5.

<sup>2</sup> Szerzej na ten temat por. J. B r a c h - C z a i n a, *Etos nowej sztuki*, PWN, Warszawa 1984, s. 17-134.

i zmiennych okoliczności, w jakich upływa ludzkie życie – pojęcie ethosu sztuki, a w ślad za nim także sam ethos, podlegały w dziejach nieustannym modyfikacjom. Nie powinno to dziwić ani specjalnie niepokoić: ewolucja ethosu wydaje się nieuchronna. Skoro nasze bliższe i dalsze otoczenie – skrótowo mówiąc, nasza biosfera, ekologia i zastana noosfera – stale się zmienia, zmianom podlega także ludzka jednostka, człowiek, zmieniają się jego zmysły oraz ich wrażliwość, a zatem zmienia się i rodzaj sztuki, na który zdolny jest on nadal reagować oraz oceniać jego walory w zgodzie lub niezgodzie z uznawanymi w danym miejscu i czasie standardami.

Istotny nie jest jedynie fakt zmiany, która od wewnątrz przenika historię wszystkiego, co się w niej pojawia, a następnie znika w ludzkiej niepamięci. Ważniejsze jest to, że pojęcia ethosu i moralności nie są znaczeniowo tożsame, lecz co najwyżej do pewnego stopnia zbieżne (zapewne należałoby doprecyzować, w jakich punktach, ale jest to temat odrębnych rozważań). Ethos nie jest także tym samym, co etyka. Ta ostatnia to dyscyplina teoretyczna starająca się ustalić, jak powinno się postępować. Ethos sztuki nie zawiera jednak żadnych jednoznacznych wskazań praktycznych. I jeśli nawet postuluje niezbędność starań o urzeczywistnienie pewnych wartości moralnych (na przykład braterstwa czy przyjaźni między narodami), nie formułuje sądów kategorycznych, ani nie wyjaśnia, czym postępek zły różni się od dobrego. Pojęcie zła moralnego nie ma bezpośredniego zastosowania w sztuce; jego wyobrażenie lub przedstawienie może być w niej jedynie ukazywane, a i to wyłącznie symbolicznie. Ethos sytuuje się więc raczej w sferze praktyki niż teorii i stanowi jej duchowy sejsmograf. Uświadomiony i krytycznie przefiltrowany, ukazuje, co naprawdę istotnego dzieje się w obrębie działań artystycznych.

Pojawia się tu jednak pewna komplikacja powodująca trudny do uniknięcia dyskomfort poznawczy. Już bowiem samo pojęcie ethosu nie jest w pełni jednoznaczne. Może być ono ogólne, rodzajowe i w rezultacie niewiele mówiące o tym, czym ethos realnie się staje i jakie skutki powoduje w konkretnych działaniach, do których bywa odnoszony. Pojęcie to można jednak ujmować bardziej szczegółowo i do pewnego stopnia substancjalnie – należyte rozpoznanie i usytuowanie tak rozumianego ethosu na kartach historii jest zadaniem karkołomnym. W znaczeniu węższym ethos sztuki, zwłaszcza ethos muzyki<sup>3</sup>, tworzy zespół historycznie zmiennych i m p e r a t y w ó w a r t y s t y c z n y c h: nakazów, reguł, powinności i praktykowanych obyczajów służących odróżnieniu sztuki od działań i wytwo-

<sup>3</sup> Na tle ethosu innych sztuk ethos muzyki jest zjawiskiem szczególnym, ponieważ z jednej strony muzyce o wiele łatwiej niż na przykład poezji czy malarstwu narzucić pełnienie funkcji mających niewiele wspólnego z jej prawdziwym powołaniem, z drugiej zaś strony przekonujące określenie tego, czym owo powołanie powinno być – i czy w swojej istocie może się jawić jako niezmiennie – jest nadzwyczaj trudne. Szerzej na ten temat zob. H.H. Eggebrecht, *Czy istnieje muzyka „po prostu”?*, w: C. Dahlhaus, H.H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, tłum. D. Lachowska, PIW, Warszawa 1992, s. 24-34.

rów względem niej podrzędnych – takich, z którymi nie powinna ona mieć nic wspólnego. Nakazy te przyjmują w praktyce postać specyficznych zobowiązań o charakterze ideowo-aksjologicznym, bliskim w swojej ogólnej wymowie zobowiązaniom moralnym, nakładanych nie tylko na kompozytorów, ale wtórnie także na wykonawców dzieł muzycznych, a nawet na samych słuchaczy, którzy do właściwego odbioru muzyki winni – jak się powszechnie sądzi – „dorosnąć”, odbyć pewien niezbędny etap edukacji, a nawet doznać przemiany duchowej.

W przypadku drugim chodzi nie tyle o jakiś abstrakcyjny zespół wartości, których pozytywną ocenę deklaruje się w samych tylko wypowiedziach słownych, na przykład w manifestach artystycznych lub filozoficznych eksploracjach fenomenu muzyki, ale o normy przyjmowane przez artystów (oraz odbiorców ich dzieł) i powinności bezpośrednio przez nich odczuwane – normy i powinności, które towarzyszą im stale w procesie twórczym i w pewnych trudnych do ustalenia ramach podlegają ewolucji, czego nawet oni mogą nie być w pełni świadomi. Dopiero bowiem dzieło w pełni skonkretyzowane pozwala dojrzeć i zrozumieć rodzaj powinności, jakiemu sam o może sprostać, będąc wyzwaniem dla swoich potencjalnych wykonawców i słuchaczy. Dopiero dzieło umożliwia – w praktyce, a nie tylko w teorii – odróżnienie muzyki wysokich lotów od jej trywialnych czy wulgarnych wcieleń. To zatem samo dzieło, niejako samym sobą, wprowadza w obszar możliwych ocen narzucające się osądy i rozróżnienia, normy i nakazy, powinności i zobowiązania. To z samym jego zaistnieniem – lub możliwością niezaistnienia – wiąże się wszystko, co później zostaje objęte zbiorczym określeniem „ethos”. Ethos sztuki jest określany przez dzieło, nie zaś przez samą sztukę; nie wiadomo, co właściwie znaczy słowo „sztuka”, jeśli zostanie oderwane od konkretnych działań, na które niejasno wskazuje. Trafna ocena dzieła jednak tylko w niektórych przypadkach bywa natychmiastowa. Zazwyczaj kształtuje się ona latami i stanowi proces zbiorowy, w którym uczestniczy wielu ludzi na co dzień wyznających odmienne hierarchie wartości. Dzięki sztuce dokonywane przez nich wartościowania i wydawane oceny mogą jednak podlegać pewnemu uzgodnieniu – mogą się one zbiegać w samym dziele jako wspólnym punkcie odniesienia dla czysto prywatnych odczuć, zapatrywań i poglądów.

Rozwiązanie zarówno problemu pochodzenia norm współtworzących ethos muzyki, na przykład przez dopatrywanie się ich genezy w obszarze działania „praw natury”, jak też kwestii łączenia ich znaczenia (tego, o czym mają one decydować lub co rozstrzygać) wyłącznie z indywidualną świadomością twórcy dzieła, napotyka wiele trudności pozwalających zasadnie wątpić, czy pojęcie ethosu w jego wąskim, normatywnym znaczeniu można w ogóle z pożytkiem zastosować do opisu muzyki w jej dzisiejszym rozumieniu<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Szerzej na temat tego rodzaju trudności zob. J. J u s i a k, *Między zdarzeniem dźwiękowym a znaczeniem. Szkice z filozofii muzyki*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2013, s. 208-217.

## JAKI ETHOS MUZYKI ?

Nie rozpatrując tej kwestii szczegółowo, należy stwierdzić, że pojęcie ethosu sztuki jest nie tylko zmienne historycznie, ale i trudne do sprecyzowania oraz należytego uchwycenia w jego konkretnym kształcie. Terminu tego można używać jako określenia czegoś zupełnie oderwanego, co się nigdy dotąd nie zdarzyło i nie może się wydarzyć. Sytuacja taka miałaby miejsce na przykład wtedy, gdyby za jego pomocą chcieć zatrzeć różnice między sztuką a etyką i ethos sztuki postrzegać jako zespół norm o charakterze głównie powinnościowym, samą zaś sztukę jako specyficzną odmianę wrażliwości moralnej powodującej podobne skutki, jak ścisłe przestrzeganie zasad zapisanych w jakimś kodeksie moralnym.

Sztuka jednak, a zwłaszcza sztuka dźwięków, nie dba zbyt o wierność – także o wierność zasadom; cnota tego rodzaju jest jej z gruntu obca. Łamanie najbardziej nawet uświęconych kanonów, jeśli nawet nie leży w jej istocie, to jednak tworzy nieodłączną część jej historii. O moralności sztuki, a pośrednio także o jej ethosie, można zatem mówić jedynie w sensie przenośnym i dalece niezobowiązującym, jako o dziedzinie refleksji, której celem byłoby nie tyle formułowanie maksym czy praw o charakterze normatywnym nakładanych na działalność artystyczną, ile raczej wysnuwanie przemyśleń przypominających, że sztuka nigdy nie wstępuje w próżni aksjologicznej zawężonej do eksponowania jednego tylko wycinka świata wartości, że – przeciwnie – trzyma się ona pewnych zasad, nie zawsze jasnych, ale wykraczających poza ich zastosowanie czysto estetyczne, nieoobojętnych także dla naszej wrażliwości moralnej, kształtujących zatem sztukę życia – dobrego i mądrego życia. W ten właśnie sposób problem relacji zachodzących między muzyką a moralnością ujmuje cytowany na wstępie Rudolf Kassner, który przyczyny „zepsucia” muzyków – i zapewne także muzyki tworzonej w czasach, kiedy powstawały jego eseje – upatruje w zbyt daleko posuniętej swobodzie posługiwania się pojęciami służącymi oddawaniu jej istoty i mądrości ukrytej we właściwym tej sztuce stylu oraz w stosowanej do jego wyrażenia formie<sup>5</sup>.

Moralność nie jest tworem samoistnym ani w pełni samodzielny; sztuka wprawdzie też taka nie jest, ale cechuje ją o wiele większy stopień swobody. Teoretycy moralności wywodzą jej pochodzenie z rozmaitych źródeł: naturalnych, supranaturalnych lub społecznych. Któż jednak (lub co i w jakiej sytuacji) miałby decydować o konkretnym kształcie imperatywów artystycznych i wiązanych z nimi nadziei: „duch czasu” czy raczej kompozytor, jego poczucie smaku lub jakiś wewnętrzny, dany wyłącznie jemu wgląd w genezę bądź cel dzieła? A może także jego wykonawcy oraz ich interesy, pośrednicy

<sup>5</sup> Por. R. Kassner, *Moralność muzyki*, tłum. S. Leśniak, Universitas, Kraków 2009, s. 71.



działający w obszarze branż muzycznych i współczesnego przemysłu muzycznego, czy – rzecz to niemniej istotna – również słuchacze i ich zmienne gusta? Znaczenia tych ostatnich nie należy lekceważyć; muzycy dobrze o tym wiedzą, prawdopodobnie zawsze byli tego świadomi. Jak pisał przed prawie stu laty Charles Ives, zawsze stawiali sobie pytania, co to wszystko znaczy i co się za tym kryje. I co zazwyczaj słyszą w odpowiedzi? – Zależy ona od tego, kto jej udziela. „Głos Boga”, powiada artysta. «Głos szatana», mówi słuchacz z pierwszego rzędu<sup>6</sup>. Czy jednak musimy ponad wszelką wątpliwość wiedzieć, kto w tym sporze ma rację? I czy w ogóle możemy to wiedzieć?

Podstawowy warunek posiadania wiedzy o jakimś przedmiocie to możliwość uzasadnienia przeświadczeń na jego temat w taki sposób, aby tworzące je rozumowania były zgodne z faktami, z uznawania których przeświadczenia te powstały, oraz aby uzasadnienie to nie naruszało powszechnie stosowanych w nauce reguł dowodzenia: argumentacji w najszerszym znaczeniu tego słowa<sup>7</sup>. Jakiego jednak rodzaju przeświadczenia i fakty mogą w tym przypadku wchodzić w ogóle grę, skoro w muzyce głos czy podpowiedź szatana znaczyć może tyle samo, co głos Boga?

Rozważając taki ekstremalny przykład, i traktując go jak najbardziej poważnie, Ives chciał nie tyle podkreślić znaczenie relatywizmu w dziedzinie ocen estetycznych, ile raczej ukazać nieistotność konkretnej inspiracji, a szerszej – momentów o charakterze psychologicznym (na przykład postaciowo-wyobrażeniowych), które jego zdaniem w sztuce muzycznej nie mają większego znaczenia. Chodzi w niej bowiem o coś zgoła innego niż o tworzenie raportów z własnych przeżyć i dzielenie się nimi ze słuchaczami. Coś takiego – transfer zaistniałych w umyśle kompozytora doznań, emocji czy obrazów do umysłów potencjalnych odbiorców jego dzieła – w ogóle nie zachodzi ani w trakcie dokonywania się jego pracy twórczej, ani kiedykolwiek później. Nie sposób nawet sobie wyobrazić, na czym miałyby polegać sprawdzenie tak daleko idącej hipotezy o transferze, dlatego też, gdyby jednak zaistniała przypadkowa zgodność między odczuciami artysty a doznaniem słuchacza z pierwszego (czy też ostatniego) rzędu, nie moglibyśmy się o tym nigdy dowiedzieć. Sam zapis dzieła – a tym bardziej w jego wykonanie – nie zawiera wszak niczego, co mogłoby ewentualnie wskazywać na tego rodzaju „symultaniczne” doświadczenia.

Wychodząc od podobnych przesłanek, można oczywiście bronić nieco innego poglądu, żywego zwłaszcza w rozmaitych odmianach psychologizmu

<sup>6</sup> Ch. Ives, *Eseje przed sonatą. „Ćwierćtonowe” impresje*, tłum. P. Graff, „Res Facta. Teksty o muzyce współczesnej” 5(1971), s. 53.

<sup>7</sup> Por. P.K. M c I n e r n e y, *Wstęp do filozofii*, tłum. R. Matuszewski, Zysk i S-ka, Poznań 1998, s. 55n.

o zabarwieniu intuicjonistycznym, zgodnie z którym muzyka ma na celu precyzyjne oddanie ogólnej formy czy „morfologii” uczuć (jak głosi słynna teza Susanne Langer<sup>8</sup>), nie zaś komunikowanie się za ich pośrednictwem ze słuchaczem. Twierdzenie to wydaje się intuicyjnie wiarygodne. Znajduje ono dla siebie częściowe wsparcie na przykład w powszechnie praktykowanej w epoce baroku, zwłaszcza w ówczesnej operze, teorii afektów rozumianych jako emocje o ściśle określonym typie wyrazowym. Nie można jednak z równym powodzeniem odnieść tej tezy do innych odmian muzyki, a zwłaszcza do muzyki instrumentalnej. Jest wszakże wysoce wątpliwe nawet to, czy emocje tworzą jakąś istotną treść przekazu muzycznego, czy jedynie – w sposób do pewnego stopnia przypadkowy – jej towarzyszą, jak przekonująco, wbrew romantykom i późniejszym emotywiście, twierdził Eduard Hanslick<sup>9</sup>. Co więcej, nawet w operze barokowej nie chodzi jedynie i po prostu o przekaz uczuć w ich czystej postaci, niczym z zewnątrz niezakłóconej, lecz raczej o ich kunsztowne oddanie, dostosowane do kontekstu akcji scenicznej zawierającej liczne odniesienia do jej elementów obrazowych, tanecznych, ruchowo-gestykularnych, a także czysto konceptualnych, związanych z jej możliwymi rozumieniami oraz ze sposobem jej interpretowania przez inscenizatorów oraz innych wykonawców. Dlatego w operze przedwagnerowskiej arię prawie zawsze poprzedza recytatyw, będący do niej wstępem i tworzący z nią nierozzerwalną całość; u Wagnera i w muzyce postromantycznej elementy te są wzajemnie przemieszane i płynnie przechodzą w siebie nawzajem.

#### PUSTE „JA” MUZYKI

Emotywizmu, nawet wyrafinowanego, nie uda się zatem obronić jako stanowiska pretendującego do pełnej uniwersalności. Nawet gdyby istniały powody, by uznać go za zasadny, trudno byłoby za jego pomocą wspierać tezę o występowaniu w muzyce jednego tylko, niezmiennego ducha czy też systemu wartości trwale związanego z jej posłannictwem. Ponieważ treść muzyki jest jednak właśnie duchowa (co można rozumieć najprościej: nie sposób jej uchwycić i przedstawić zmysłowo), zwolennikom tezy, że z fenomenem muzyki zachodniej wiąże się ten sam, niezmienny od stuleci system wartości, pozostaje na wskroś idealistyczne odczytanie tego fenomenu<sup>10</sup>, wyraźnie

<sup>8</sup> Por. S. L a n g e r, *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, tłum. A.H. Bogucka, PIW, Warszawa 1976, s. 108-173.

<sup>9</sup> Por. E. H a n s l i c k, *O pięknie w muzyce. Studium estetyczne*, tłum. S. Niewiadomski, książka wydana nakładem i drukiem M. Arcta, Warszawa 1903, s. 152n.

<sup>10</sup> W Polsce pogląd ten wytrwale głosił Bogdan Pocięj (zob. B. P o c i e j, *Etos muzyki i jej duchowy arystokryzm*, „Więź” 45(2003) nr 3, s. 148-154; t e n ż e, *Szkice z późnego romantyzmu*,



sformułowane – czyż to nie paradoks historii? – dopiero w dziewiętnastym wieku, między innymi w pracach Arthura Schopenhauera i Georga W.F. Hegla. Estetyczne zapatrywania tych autorów są ukoronowaniem romantycznego pojmowania istoty sztuki, w tym zwłaszcza muzyki. I zazwyczaj właśnie do nich wracają dzisiejsi zwolennicy poglądu o wiecznotrwałości ethosu muzyki zachodniej.

Koncepcja ethosu o silnie zaznaczonym momencie powinnościowym – nasuającym myśl o niejasnych powiązaniach artystycznych działań twórczych z moralnością i etyką normatywną oraz z charakterystyczną dla światopoglądu romantyków ideą „radości przez cierpienie” – pojawia się wszelako dopiero w dziewiętnastym stuleciu, w którym dokonano swoistej sakralizacji muzyki, a sale koncertowe zamieniono w świeckie świątynie. Łączy się ona ściśle z wizją muzyki jako sztuki wzniosłej, zdolnej uwolnić ludzką duszę od jej zanurzenia „w chwil szarzyźnie”, w którą nas wikła „dziki życia pęd”<sup>11</sup>. Według romantyków uwolnienie to staje się możliwe dzięki aktywności samej myśli, która jest całkowicie niezależna od muzyki odbieranej za pomocą uszu i nie jest tworzona przez dźwięki wydobywane przez ludzki głos czy jakikolwiek inny instrument muzyczny. Muzykę, a ściślej proces jej słyszenia, tworzy – twierdził urodzony w roku 1773 Wilhelm Heinrich Wackenroder, przyjaciel Ludwika Tiecka, z którym napisał zbiór esejów o sztuce zawierających jej wczesnoromantyczną wykładnię – sama myśl, uchwytyująca treść i strukturę jako pierwotnie pomyślaną, a następnie zapisaną w partyturze, będącą graficznym odwzorowaniem pewnego idealnego postępu tonów<sup>12</sup>. Każde dzieło sztuki rodzi się bowiem w umyśle czy też w „idealnej duszy” – pustym „ja”, pozbawionym jakichkolwiek powiązań z realnym światem i jego fenomenalną czy fizyczną dźwiękowością. Może być ono przekazem znaczącym tylko dlatego, że powstaje jako proces czysto umysłowy. To właśnie jemu muzyka zawdzięcza swoją finezyjną konstrukcję i głęboką treść, która istnieje o tyle,

---

Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1978; t e n ż e, *Mahler*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1996). Współczesnym propagatorem i obrońcą tej koncepcji jest Krzysztof Lipka (por. K. L i p k a, *Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2009, s. 243n.; t e n ż e, *Pejzaż nadziei. Historyczny rozwój muzyki jako proces o charakterze teleologicznym*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2010, s. 177n.).

<sup>11</sup> F. v o n S c h o b e r, *Do muzyki* (słowa do pieśni Franza Schuberta o tym samym tytule, D 547), tłum. K. Jackowska-Pociejoła, cyt za: B. P o c i e j, *Etos muzyki i jej duchowy arystokracyzm*, s. 148.

<sup>12</sup> Por. M.E. B o n d s, *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 2006, s. 29n. Wedle Wackenrodiera (stanowisko to podzielał także Tieck), muzyka jest działaniem umysłowym angażującym wrażliwość podobną do tej, której wymaga religia. Muzyka wprawdzie opuszcza świątynię, ale zachowuje się tak, jakby nadal w niej przebywała. Rozkoszowanie się muzyką podobne jest do modlitwy.

o ile w ogóle daje się pomyśleć i odnieść myślowo do swojej idealnej formy uwiecznionej w jej nutowym zapisie.

Stanowisko to oznaczało całkowite odwrócenie jednej z głównych zasad estetyki barokowej, zgodnie z którą proces słyszenia jest ze swej natury bierny: wsłuchując się w dzieło, dostosowujemy naszą percepcję do aktualnie rozbrzmiewających połączeń dźwięków i podążamy za ich kolejnymi falowaniami, które rozbudzają w nas myśli i emocje odpowiadające aktualnie dokonującym się przebiegom dźwiękowym<sup>13</sup>. Wcześni romantycy pogląd ten zarzucili. W ich mniemaniu był on przestarzały, nie pasował do nowego typu wrażliwości ukształtowanej w późnym klasycyzmie przez kult, jakim otaczano instrumentalną muzykę Beethovena, a zwłaszcza jego symfonie. Zaistniałe od tamtego czasu zmiany znacznie lepiej mogła oddać idea muzyki, której – w nawiązaniu do rozważań Tiecka dotyczących natury tonu – Friedrich Schlegel nie wahał się nazywać „muzyką filozoficzną i instrumentalną”, „muzyką do myślenia” (niem. „Musik fürs Denken”)<sup>14</sup>. Schlegel, podobnie jak inni teoretycy romantyzmu, uważał, że najdoskonalszy wytwór idei muzyki jako takiej stanowi jej instrumentalna odmiana; stąd ściśle jej łączenie z ideą muzyki filozoficznej<sup>15</sup>. Jedyne ona nie zawiera jakichkolwiek odniesień do treści pozamuzycznych, które mogłyby burzyć jej wewnętrzny bieg, symbolizujący treść przynależną do wyższego porządku rzeczy.

To właśnie w nawiązaniu do tej idei Schober w tekście wspomnianej wcześniej, dziękczynnej wobec sztuki muzycznej pieśni przypisuje jej zdolność rozniecania w sercu „uczuć tkliwych”<sup>16</sup> oraz przenoszenia słuchacza „w inny, lepszy świat, słodczy pełen”<sup>17</sup>, a także otwierania „nieba szczęśliwych czasów”<sup>18</sup>. „Niebo” to może się urzeczywistnić jedynie dzięki użyciu jej „świętego akordu”<sup>19</sup>, utworzonego z tonów rozbrzmiewających w chwili wykonywania

<sup>13</sup> Pogląd ten wysunął czołowy teoretyk muzyki okresu borku Johann Mattheson w pracy *Der Vollkommene Capellmeister* wydanej w Hamburgu w roku 1739. Por. J. M a t t h e s o n, *Der Vollkommene Capellmeister*, Bärenreiter, Kassel 1954, s. 208n.

<sup>14</sup> Por. C. D a h l h a u s, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, tłum. A. Buchner, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988, s. 116, 124.

<sup>15</sup> Postulat nierozzerwalnego związku „muzyki do myślenia” (filozoficznej) z instrumentalną był jedną z przesłanek leżących u podstaw koncepcji bezwzględnego prymatu muzyki instrumentalnej nad wokalną, nazywaną też „muzyką absolutną”. Idea ta ma dziś znaczenie już tylko historyczne jako zjawisko charakterystyczne dla niemieckiej estetyki muzycznej pierwszej połowy dziewiętnastego wieku, choć nadal pojawia się, a nawet bywa na swój sposób eksponowana w niektórych publikacjach. Niezależnie od tego, że nigdy nie miała ona – nawet w Niemczech – jednej tylko wykładni, została podważona już przez Richarda Wagnera i na pewien (równie krótki) czas zastąpiona koncepcją dramatu muzycznego jako dzieła totalnego (niem. Gesamtkunstwerk).

<sup>16</sup> V o n S c h o b e r, dz. cyt.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> Tamże.

działa, lecz pomyślanych wcześniej. Dlatego nie samo wykonanie jest tu najważniejsze. Akord ten, ponieważ jest „święty”<sup>20</sup>, wydobyty z „głębiny ducha”<sup>21</sup>, aby mógł spełnić pokładane w nim nadzieje, powinien zostać ujęty myślą „tu i teraz” – gdzie życie jest smutne i szare, obojętne na to, co się duszy przydarza, i gdzie próżno szukać świętości. Akord to zmysłowy symbol nadzmysłowej formy, idealnego porządku, którego rygorom należy się podporządkować, jeśli dusza, unoszona falowaniem dźwiękowych emocji, ma się na powrót zagłębić w swoje czyste „ja”, by w jego przepastnych głębinach odnaleźć źródło prawdziwej radości okupionej ziemskim cierpieniem.

Jak w swojej książce zawierającej wiele wnikliwych spostrzeżeń dotyczących dawniejszej i współczesnej sytuacji muzyki zauważył Nicholas Cook, romantyzm był w najnowszej historii Europy okresem, w którym pojmowanie sztuki uległo skrajnej subiektywizacji, a ona sama maksymalnie oddaliła się od rzeczywistości<sup>22</sup> w nadziei, że poprzez kontemplację estetyczną jednostka ludzka, zagubiona w nowej dla niej rzeczywistości tworzonej przez rodzący się kapitalizm, odnajdzie siebie w swojej wewnętrznej jaźni, która przeciwstawia się światu zewnętrznemu, kwestionującemu jej duchowe aspiracje. Ta utopijna wiara położyła fundament pod zasadniczo nowy ethos muzyki, którego dominacji i niemal zupełnej wyłączności (także w następnym stuleciu) nie mógł przeczuwać wcześniejszy świat muzyczny, owładnięty – aż do epoki schyłkowego klasycyzmu – ideą sztuki rozumianej jako niezmienny wyróżnik każdej prawdziwej sztuki. Na terenie filozofii światopogląd romantyzmu ubrany został w spekulatywną szatę pojęciową, przez co zyskał status pozaświatowej normy poszukującej dla siebie ostatecznego uzasadnienia w mentalistycznej odmianie idealistycznej metafizyki, zachowującej tylko luźne powiązania z dawniejszymi postaciami tej dyscypliny.

Kluczowa rola w ukształtowaniu metafizycznie ugruntowanej wykładni muzyki przypadła w udziale dwóm wspomnianym wyżej autorom, Schopenhauerowi i Hegłowi, do których wypowiedzi wciąż wracamy, nierzadko w przekonaniu, że dopiero w romantyzmie sztuka dojrzała do tego, by w pełni objawić światu swoją ukrytą wcześniej istotę. Filozofowie ci – chociaż w wielu kwestiach szczegółowych nie zgadzali się ze sobą (a nawet byli skłócenii)<sup>23</sup> – żywili wspólne przekonanie o ponadczasowym posłannictwie

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Por. N. C o o k, *Muzyka*, tłum. M. Łuczak, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000, s. 28.

<sup>23</sup> Schopenhauer pismami Hegła pogardzał, a ich autora uważał za „obrzydliwego bezdusznego szarlatana i bazgracza bezprzykładowych nonsensów” (A. S c h o p e n h a u e r, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 2, tłum. J. Garewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 93). Nie przeszkadzało mu to jednak bronić podobnego jak u Hegła poglądu na istotę muzyki jako sztuki całkowicie niezależnej od świata zewnętrznego. „Muzyka jakiejś opery, zawarta w partyturze –

sztuki dźwięków. W ówczesnych Niemczech pogląd ten był czymś wręcz typowym. Idealizm (subiektywny, transcendentalny lub absolutny) pozostawał w modzie i cieszył się powszechnym uznaniem, zwłaszcza wśród artystów i licznych teoretyków sztuki. W zgodnej opinii obydwu autorów muzyka ukazuje odwieczne i niezmiennie pierwiastki tkwiące w samej naturze rzeczy: niedostępną zmysłom Kantowską rzecz samą w sobie, przekształconą przez Schopenhauera w irracjonalną wolę świata, wymykającą się wszelkim próbom pojęciowego przedstawienia, lecz w przekazie muzycznym ukazywaną bezpośrednio w jej czystej postaci, bez żadnych powiązań z zewnętrznym światem. W systemie Hegla jej pojęciowym odpowiednikiem jest kategoria „wewnętrznej podmiotowości”<sup>24</sup>, będącej – podobnie jak sam ton – czymś całkowicie abstrakcyjnym, przeciwstawnym światu zewnętrznemu, zrodzonym z ruchu podwójnej negacji polegającej najpierw na zniesieniu tkwiącego w sposobie ujmowania tonu przez słuch „stanu przestrzennego”<sup>25</sup> (elementu „zewnętrzności”<sup>26</sup> ukazującego pierwotną zależność tonu od realnej obiektywności), a następnie na całkowitym unicestwieniu tonu, na jego rozplynięciu się „w samym sobie”<sup>27</sup> prowadzącym do ukonstytuowania się „strony wewnętrznej”<sup>28</sup> muzyki, jej podmiotowości uwolnionej od wszelkich związków z naocznie postrzeganym światem. Wyjaśniając w ten sposób ogólny charakter sztuki dźwięków, Hegel twierdził, że „do wyrażenia za pomocą muzyki nadają się tylko stany wewnętrzne, pozbawione wszelkiej przedmiotowości”<sup>29</sup>, wycofane „we własną wolność wewnętrzną i zatopione w sobie, nie związane z żadną konkretną treścią”<sup>30</sup>. Treść muzyki stanowi bowiem abstrakcyjna podmiotowość jako taka, czyli „nasze zupełnie puste Ja, jaźń bez wszelkiej dalszej treści. Główne zadanie muzyki będzie przeto polegało nie na przedstawieniu przedmiotowości samej, lecz przeciwnie, na oddaniu za pomocą dźwięku sposobu,

pisał – istnieje całkiem niezależnie, odrębnie, niejako abstrakcyjnie sama przez się, a wydarzenia i osoby sztuki są jej całkiem obojętne [...]. W operze heterogeniczna natura i wyższa istotność muzyki objawia się w c a ł k o w i t e j o b o j ę t n o ś c i (podkr. – J.J.) na wszelkie realia zdarzeń, na skutek czego burze namiętności i patos doznań wyraża wszędzie w jednakowy sposób [...]. Dla niej bowiem istnieją tylko namiętności, drgnienia woli i jak Bóg patrzy w serce. Nigdy nie dostosowuje się do materiału” (tamże, s. 643n.). Także zdaniem Hegla muzyka „swoich form nie czerpie z istniejącej rzeczywistości, lecz z duchowej inwencji [...]. Zarówno w powtarzaniu się taktu i rytmu, jak i w dalszym rozwijaniu tonów okazuje się sama często czymś, co polega wyłącznie na formach regularności i symetrii” (G.W.F. H e g e l, *Wykłady o estetyce*, t. 3, tłum. J. Grabowski, A. Landman, PWN, Warszawa 1967, s. 164).

<sup>24</sup> G.W.F. H e g e l, dz. cyt., s. 159.

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> Tamże, s. 167.

w jaki nasza najgłębsza jaźń jest poruszana w swej podmiotowości i w swej idealnej duszy<sup>31</sup>. Ze słów tych można wnosić, że muzyka jest czymś zupełnie oderwanym od świata, a swoją wysoką pozycję pośród innych sztuk (według Hegla wyżej od niej stać miała tylko poezja) zawdzięcza izolacji chroniącej ją od zbrukania złym ze swej natury, pełnym sprzeczności światem (wątek ten jest ważny dla ukształtowania specyficznym romantycznej koncepcji świata codziennego i muzyki jako jego swoistego zaprzeczenia).

Estetyczne zapatrywania obydwu filozofów są zadziwiająco zbieżne także w innym punkcie. Jakkolwiek Schopenhauer odsądzał Hegla od czci i wiary, podobnie jak on obawiał się zgubnego oddziaływania czynników zewnętrznych na muzykę. Nawet gdyby przeniknęły one do jej istoty – nieskażonej jakakolwiek pochodzącą od świata zewnętrznego treścią – należałoby je z niej czym prędzej wypędzić i zmusić muzyków do wydobywania właściwych jej naturze współbrzmień tonów. Postulat taki nie jest wprawdzie wypowiedziany wyraźnie, niemniej jednak stanowi logiczną konsekwencję idealistycznej wykładni muzyki i jej ethosu. Obojętność muzyki na świat zewnętrzny, o której Schopenhauer napomyka, opisując heterogeniczną naturę i „wyższą istotność”<sup>32</sup> opery, jest bowiem w istocie pozorna. W myśl głównych tez jego systemu, muzyczna kontemplacja miała być wybawieniem od potwornego lęku przed niszczącymi zapędami irracjonalnej woli, uprzedmiotawiającej się w każdym indywidualnym pragnieniu i czyniącej ludzkie życie bezsensownym, wystawionym na całkowicie unicestwienie – wybawieniem iluzorycznym, chwilowym i nietrwałym, rodzajem mglistej przeszłony oddzielającej człowieka od powszechnego cierpienia świata. Ta figura myślowa ma swój bliski odpowiednik w Hegłowskiej koncepcji „świadomości nieszczęśliwej”<sup>33</sup> jako koniecznego atrybutu „pięknej duszy”<sup>34</sup>, która wytwarza sobie „pusty przedmiot”<sup>35</sup> napełniający ją „świadomością pustki”<sup>36</sup>. „Jako nieszczęśliwa – pisze obrazowo Hegel – w [...] przejrzystej czystości swych momentów tak zwana piękna dusza dogasa w sobie i zanika, niby jakaś rozplývająca się w powietrzu bezpostaciowa mgła”<sup>37</sup>. To, o czym Schopenhauer – w pozornym sprzeciwie wobec Hegla – tylko pisał, pozostając w swej samotni, nieznanym jeszcze swia-

<sup>31</sup> Tamże, s. 159n. Według Hegla o istocie przekazu muzycznego decyduje wyłącznie charakter tonu, który jest czymś całkowicie odrębnym od świata fizycznego: „Kamień i barwa mogą wchłonać w siebie formy rozległego i wielokształtnego świata przedmiotów i przedstawić je w sposób zgodny z ich rzeczywistym istnieniem; natomiast ton nie jest w stanie tego uczynić” (tamże, s. 159).

<sup>32</sup> Por. przyp. 23.

<sup>33</sup> G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, tłum. A. Landman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, t. 2, s. 210.

<sup>34</sup> Tamże, s. 211.

<sup>35</sup> Tamże, s. 210.

<sup>36</sup> Tamże, s. 211.

<sup>37</sup> Tamże.

tu, zauroczony nim Richard Wagner wprowadził w czyn: położył fundament pod nowy ethos muzyki, kwestionujący wymóg, by sztuka dźwięków była piękna<sup>38</sup>. Odtąd miała ona przede wszystkim wstrząsać, wprawiać w stan bliski ekstazy, ukazywać dramat duszy targanej pragnieniami podległymi działaniu praw nieubłaganego przeznaczenia.

Lektura pism Schopenhauera uformowała muzyczny geniusz Wagnera; gdyby nie one, być może nigdy by się on nie wykrystalizował. Ważne jest tu jednak coś innego, kwestia w znacznym stopniu światopoglądowa, do dziś przez miłośników sztuki tego czarodzieja dźwięków zazwyczaj wstydliwie pomijana<sup>39</sup>. Obsesją Wagnera było jego osobiste przekonanie – zaczerpnięte po części właśnie z pism Schopenhauera, ale pokrewne także opiniom wysuniętym przez Hegla – o nieczystym charakterze prawie całej dotychczasowej sztuki operowej. Włoskiej operze nie dostawało tego, francuskiej owego, nawet niemiecka grzeszyła trywialnością: wszystkie były czymś zbrukane. Nie ma potrzeby wnikania w szczegółową treść tych zapatrywań wyłożonych w kilku publikacjach książkowych twórcy *Pierścienia Nibelungów*. Dobrze wiadomo, że idealizm, zwłaszcza w jego wersji absolutnej, to przede wszystkim idea wykluczania – zwłaszcza tego, co nie podpada pod pewien z góry przyjęty schemat. Należałoby jednak wciąż przypominać, że rozprawy Wagnera poświęcone były także rozważaniom dotyczącym domniemywanych wpływów czynników rasowych na poziom twórczości muzycznej oraz analizie wybitnych zdolności mających rzekomo przysługiwać, niejako z natury, duchowi germańskiemu – zagadnień zdawałoby się obcych problematyce czysto muzycznej, całkowicie „pozamuzycznych”. Mówiąc wprost, Wagner postulował, by przyszłą muzykę oczyścić z wszelkich wtretów obcych jej duchowej istocie<sup>40</sup>. To bowiem właśnie muzyka, z racji posłannictwa przysługującego jej rewolucyjnemu powołaniu, miała ostatecznie wyswobodzić ludzkość z krepujących ją dotąd więzów. Jednym z głównych kryteriów służących rozstrzygnięciu, czy faktycznie posiada ona moc wnoszenia wolności do dziedziny życia społecznego, miała być jej kategoryzacja narodowa, pociągająca za sobą „właściwą” jej ocenę, niekoniecznie czysto estetyczną.

<sup>38</sup> Por. A. J a r z ę b s k a, *Spór o piękno muzyki*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław 2004, s. 13n.

<sup>39</sup> „Problem, który Wagner stanowi nie tylko dla izraelskich Żydów, lecz dla wszystkich ludzi, polega na tym, jak z jednej strony wielbić i wykonywać jego muzykę, a z drugiej, jak oddzielić ją od jego koszmarnych pism i tego, w jaki sposób wykorzystali je naziści”. E.W. S a i d, *Barenboim i wagnerowskie tabu*, w: D. Barenboim, E.W. Said, *Paralele i paradoksy. Rozmowy o muzyce i społeczeństwie*, PIW, Warszawa 2008, s. 149.

<sup>40</sup> W opublikowanym w roku 1850 tekście *Żydostwo w muzyce* Wagner pisał, że „Żyd jako taki” jest niezdolny, „zarówno poprzez jego zewnętrzną prezencję, jego język, a w najmniejszym stopniu przez jego śpiew, do tego, by udzielać się artystycznie” (cyt. za: J. T r e n k e r, *Wagner, Hitler i Niemcy*, <http://tygodnik.onet.pl/swiat/wagner-hitler-i-niemcy/vlfx0>).



W historii nic nie ginie całkowicie i nawet jeśli pierwotnie pojawia się na jej obrzeżach, może z czasem przemieścić się do centrum oraz radykalnie zmienić swoją pierwotną wymowę. Taki właśnie los spotkał wypowiedzi Wagnera dające upust nie tylko jego zapatrywaniom muzycznym, ale i postawie wynikającej z ethosu muzyki zrodzonego z lęku przed ciemnymi mocami ziemskiego świata. Zaczerpnięte z pism Schopenhauera przekonanie o nieusuwalnej dysharmonii między tym, co zewnętrzne, a tym, co wewnętrzne, a także o powodowanych samym działaniem praw natury nierównościami w duchowym uposażeniu poszczególnych ludzi (wątek charakterystyczny dla wpływowego w drugiej połowie dziewiętnastego stulecia darwinizmu społecznego) zostało sformułowane najwyraźniej w przekonaniu, że przysłuży się przyszłej sztuce. Historia potraktowała je jednak na swój własny sposób i sobie tylko znanymi środkami przemieniła wzniosły ideał w złowrogi czyn, wprowadzając jednocześnie ów ideał na nowo w obieg w świecie myśli. Kilkadziesiąt lat po śmierci Wagnera muzycy i muzykolodzy niemieccy usłyszeli takie oto słowa zawierające jeszcze bardziej rozwiniętą (dostosowaną do potrzeb bieżącej chwili) wykładnię nowego ethosu muzyki. Wypowiedział je minister propagandy i oświecenia publicznego Trzeciej Rzeszy Joseph Goebbels: „Muzyczne utalentowanie narodu niemieckiego jest w całym świecie znane i sławne. Jest ono czymś niepowtarzalnym. Ono sprawiło, że Niemcy mogą obdarować i uszczęśliwić ludzkość cudownymi utworami prawdziwej muzyki. Bez Niemiec, bez ich wielkich mistrzów, światowa muzyka byłaby nie do pomyślenia. Właściwie to my jesteśmy wybranym narodem świata nie tylko ze względu na muzyczną twórczość, ale również z uwagi na uzdolnienia do odbioru tej muzyki. Naród niemiecki posiada rzadki dar, wrodzoną, naturalną, wpływającą samą z siebie, absolutną muzykalność”<sup>41</sup>.

Każde z zawartych w tej wypowiedzi stwierdzeń jest bezpodstawne, a w powszechnym odczuciu – fałszywe. Zderza ono ethos z fikcją i myśleniem życzeniowym opartym na przeświadczeniu, że ponadczasowa wartość muzyki ma swoją naturalną podstawę w absolutnej muzykalności rzekomo przysługującej jednej tylko rasie. Wciąż jednak zapewnienia rodem z pism Wagnera nie tracą swojej magicznej siły przyciągania. Przykrą wymowę nazistowskiego postulatu można jakoś załagodzić i zużyte już pojęcie rasy zastąpić nienasuwającym złych skojarzeń pojęciem kultury w swoim prawdziwym rdzeniu na wskroś muzycznej. A jest nią, z samej definicji, kultura zachodnioeuropejska, o czym zwolennicy teorii ethosu jako zjawiska ponadczasowego są święcie

<sup>41</sup> Cyt. za: B. Drewniak, *Kultura w cieniu swastyki*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1969, s. 10. Wypowiedź ta jest fragmentem przemówienia wygłoszonego przez Goebbelsa 29 maja 1938 roku w Düsseldorfie na Reichsmusiktagung zorganizowanym przez nazistowski aparat propagandowy.

przekonani – i publiczność przekonanie to akceptuje. Można też posłużyć się jakimś bardziej wyszukany systemem symboli, służącym podkreśleniu fundamentalnej roli muzyki w życiu narodu. „Jeśli Faust ma być reprezentantem duszy niemieckiej – pisał po zakończeniu drugiej wojny światowej Tomasz Mann – to powinien być muzykalny, bo abstrakcyjny i mistyczny, to znaczy muzyczny jest stosunek Niemiec do świata”<sup>42</sup>.

Idealistyczny sposób myślenia o muzyce wpasowuje ją w ciasny gorset wyobrażeń o czymś, czym muzyka faktycznie nie jest, lecz czym powinna nieustannie się stawać: Faust jest wiecznie w drodze, nigdy u celu. Taki sposób myślenia nakazuje, by sztukę dźwięków ujmować (zgodnie z zaleceniami Hegla i Schopenhauera) jako wyzbytą wszelkiej przedmiotowości, wolną od jakichkolwiek odniesień do świata realnego. Ethos muzyki zlewa się w jedno z jej metafizyką jako teorią czegoś niewiadomego, co wciąż pozostaje tym samym – pustym „ja”, jaźnią bez jakiegokolwiek treści. Nie jest on już przedmiotem indywidualnej wiary ani obiektem starań opartych na metodycznym rozpoznaniu natury faktów determinujących możliwe sposoby działań twórczych. Liczy się wszakże sam czyn – pełen cierpień i wyrzeczeń – a nie jego zewnętrzne uwarunkowania czy następstwa wykraczające poza dziedzinę czystej sztuki. Ethos jest tu ujmowany w swej relacji do pozaświatowego ideału, któremu jednostka ludzka winna jest bezwzględne posłuszeństwo, wierność literalnie nie z tej ziemi.

#### GRECKIE SNY O POTĘDZE SZTUKI DŹWIĘKÓW

Ukształtowany w ciągu ostatnich dwóch stuleci sposób analizy muzyki podkreśla jej niezależność nie tylko od wszelkich uwarunkowań zewnętrznych, ale i od determinacji ukazywanych przez rozmaite koncepcje ludzkiej natury, zazwyczaj interpretowanej jako ściśle powiązana z kauzalnym porządkiem zjawisk. Także bowiem ludzką kondycję, w tym zwłaszcza te jej elementy, które mogłyby rzucać światło na jej naturalne ograniczenia, idealizm rozpatruje jako całkowicie uwolnioną od funkcjonalnych powiązań z ciałem oraz jego naturalnym otoczeniem, a nawet jako niezależną od wyzwań kształtowanych przez tradycję i panujące w każdej epoce obyczaje, którym musi stawiać czoła dostatecznie rozwinięta kultura muzyczna. Wyobrażenia o sposobie jej istnienia romantyzm muzyczny przyoblekł w szaty niemal anielskie – takie podejście stanowi nieodłączną część jego aksjologii. Warto w związku z tym przypomnieć, w jaki sposób postrzegała ten problem najstarsza ze znanych nam

<sup>42</sup> T. M a n n, *O Niemczech i Niemcach, Wobec faszyzmu. Intelktualiści niemieccy o faszyzmie*, red. H. Orłowski, PIW, Warszawa 1987, s. 289.

tradycji intelektualnych, oraz spróbować odpowiedzieć na pytanie, w jakich punktach i z jakich powodów odbiega ona od koncepcji ethosu uformowanego pod przemożnym wpływem idealistycznych prób wyjaśnienia muzyki. Jest to o tyle istotne, że romantyczny ethos sztuki często bywa postrzegany jako naturalne przedłużenie lub dopełnienie wyznawanego już w starożytnej Grecji ethosu muzyki – co jest twierdzeniem pozornie tylko zasadnym.

Podstawowa różnica między tymi dwiema koncepcjami wypływa stąd, że Grecy dopatrywali się w każdej dziedzinie życia, także w sztuce, działania praw natury, które swym zasięgiem obejmować miały nie tylko świat zewnętrzny, ale i naturę ludzką, a także to, jak objawia się ona w działaniu. Sztukę muzyczną interpretowali przeto w zgodzie z zasadami determinizmu. Wierzyli, że harmonijnie uporządkowanym połączeniom dźwięków przysługuje szczególny rodzaj działania; ich znaczenie, dziś zwykle nazywane treścią muzyczną, uważane było za całkowicie od niego zależne. Wedle wspólnego przekonania filozofów i poetów greckich muzyka ma zarówno moc kształtowania charakteru duszy, czynienia jej dzielną<sup>43</sup>, jak też zdolność oczyszczania jej z przyziemnych namiętności, złych nastrojów czy napadów melancholii będących dla niej zagrożeniem. Ta druga zdolność obejmowała także działanie lecznicze, fizyczne i psychiczne; prawdę tę wyrażał mit: Apollo był ojcem Eskulapa i równocześnie ojcem muz<sup>44</sup>.

Owa swoista psychologia wychowania, przypisująca muzyce moc właściwego – ale także szkodliwego pod względem etycznym – formowania ludzkiej duszy, znajdowała istotne uzupełnienie w metafizyce. Grecy byli na ogół zgodni co do tego, że muzyka najpełniej spośród wszystkich sztuk odzwierciedla niezmienną strukturę kosmosu, wpisując się w porządek ściśle deterministycznego wpływu, i jawi się jako działanie w pełni racjonalne. Termin „racjonalność” nie był jednak w Grecji – jak zazwyczaj bywa współcześnie – określeniem stanu pełnej zrozumiałości czynu czy przedmiotu, określeniem, którego korelatem umysłowym miałyby być poczucie jasności i znaczeniowej wyrazistości pojęć używanych w celu ukazania, że się co najmniej pojmuje, o czym jest mowa, ani też słowem wskazującym niezbędny element komunikacji konieczny, by porozumienie między ludźmi i zrozumienie czegoś, co zostało poddane

<sup>43</sup> „Homer uważał, że odpowiednie dla pobudzenia duszy bohatera – aby był gotów do wymarszu, który niebawem miał nastąpić – będą najpiękniejsze melodie”. Pseudo-Plutarch, *O muzyce*, tłum. K. Bertel, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 24.

<sup>44</sup> Por. T. Zorzi, *Ukryta potęga muzyki*, Wydawnictwo Hejnal, Wisła (Śląsk Cieszyński) 1933, s. 28-34. Znajomość terapeutycznych własności muzyki nie wywodzi się wyłącznie ze starożytnej Grecji; prawdopodobnie były one znane wszystkim starożytnym ludom i kulturom. Najstarsze wzmianki o leczniczych własnościach muzyki znajdujemy w Starym Testamencie. Król Saul, którego dręczył zesłany przez Boga zły duch, pod wpływem pięknej gry Dawida na cytrze odzyskał dobry nastrój, „doznawał ulgi, czuł się lepiej, a zły duch odstępował od niego” (1 Sm 16,23).

wspólnemu rozpatrzeniu, było w ogóle możliwe, choćby nawet tylko w odległej perspektywie<sup>45</sup>. Głoszony w starożytności pogląd na naturę muzyki, na przyrodzone jej istocie usytuowanie w kosmicznej strukturze świata, stanowił wymowne świadectwo podtrzymywania poglądu zgoła odmiennego. Z jednej wszakże strony wszystkie istotne w praktyce muzycznej działania traktowane były jako udatne o tyle tylko, o ile podpadały pod pewien niezmienny wzór, którego pochodzenie interpretowano w zgodzie z kanonami racjonalistycznej metafizyki. Z drugiej jednak strony, mity muzyczne starożytnej Grecji na różne sposoby podkreślały, że ludzki, a nawet boski rozum jest bezsilny wobec potęgi zawartej w sztuce dźwięków. Muzyka może wprowadzić uprzyjemnić życie i uwalniać je od poczucia przygnębienia, ale nie jest zasadniczo zdolna uczynić go szczęśliwym. Raczej przeciwnie, skrywa w sobie niemały potencjał zniszczenia. Co jednak najważniejsze, człowiek – ani też bóg, choćby Apollo czy Atena – nie w pełni rozumie, dlaczego oddziaływanie muzyki jest ze swej istoty ambiwalentne.

Ten antyeudajmonistyczny motyw jest całkowicie nieobecny w romantycznym ethosie muzyki. Jako dar bogów muzyka stanowi wprowadzić – podobnie jak w ujęciu romantyków – najbardziej ekskluzywny rodzaj techné, którą posiąść mogą tylko nieliczni śmiertelnicy. Nie może jednak przenieść duszy ku lepszemu światu ani wzbudzić emocji, które mogłyby ją uwolnić od wpływu świata zewnętrznego. Katharsis uwalniania wprowadzić od niektórych trosk lub poprawia nastrój, nie stanowi jednak rękojmi powodzenia w życiu. Ten punkt widzenia, jakkolwiek nie został dotąd całkowicie zarzucony, uległ w czasach nowożytnych istotnym modyfikacjom – do tego stopnia, że można wręcz mówić o jego zanegowaniu, polegającym na odrzuceniu podstaw, na których dawniej się wspierał.

Inną ważną różnicę dostrzec można w tym, że starożytni Grecy, nawet kiedy wyznawali idealizm, naturę postrzegali jako jedność dwóch wzajemnie przenikających się porządków: zmysłowego (podzielnego) i inteligibilnego (niepodzielnego). Drugiemu z nich przyznawali swoistą potęgę i przewagę

---

<sup>45</sup> Heraklit – który w swoim poglądzie nie był odosobniony – miał powiedzieć: „Dla słowa (*lógos*), jak ono tutaj [...] występuje, ludzie nigdy nie zdobywają bynajmniej zrozumienia ani zanim je usłyszeli, ani kiedy już je usłyszeli. Chociaż wszystko dzieje się podług tego słowa, równają się przecież takim, którzy się nigdy tym nie zajmowali, chociaż zajmują się mowami i dziełami tego rodzaju, jakie będę przedstawiał” (cyt. za: H. S c h n ä d e l b a c h, *Rozum*, w: E. Martens, H. Schnädelbach, *Filozofia. Podstawowe pytania*, red. E. Martens, H. Schnädelbach, tłum. K. Krzemieniowa, Wiedza Powszechna, Warszawa 1995, s. 102). „Muzyczna” koncepcja logosu jako czegoś, co powinno się umieć usłyszeć, by go w ogóle móc zrozumieć, wiąże greckie pojmowanie muzyki i słowa (a zatem także procesu komunikacji) z nieodłącznym od istoty ich obydwu elementem zmysłowym, którego podstawowe znaczenie zupełnie zanikło w ich nowożytnej interpretacji jako działalności czysto „myślnej”, nakierowanej na eksponowanie roli pełnionej – w przypadku muzyki – przez formę i strukturę idealnych tonów oraz „bawienie się” nimi.

nad porządkiem pierwszym<sup>46</sup>, lecz nigdy ich nie separowali. Świat zewnętrzny postrzegali jako nasycony umysłem, jego obecność zaś, zarówno w dziedzinie spraw ludzkich, jak i poza nim, uznawali za „element dominujący i regulujący, narzucający porządek, po pierwsze samemu sobie, następnie zaś wszystkiemu, co mu podlegało”<sup>47</sup>. W najszerszym znaczeniu tego słowa byli zwolennikami organicystycznej koncepcji rzeczywistości opartej na analogii między światem natury a indywidualnym bytem ludzkim. Doktryna dwóch zupełnie odrębnych od siebie światów, naturalnego i nadnaturalnego, doczesnego i niebiańskiego, była im obca. Nie pojawia się ona nawet w pismach Platona, w których różnica między tym, co idealne, a tym, co zmysłowe, opisywana jest jako pełne napięcie ścieranie się ze sobą dwóch przeciwstawnych rodzajowo sił usytuowanych w tym samym świecie realnym<sup>48</sup>. Ten ostatni nigdy nie był przez Greków pojmowany jako wytwór, konstrukt, projekcja czy też przeżycie świadomości.

Grecka koncepcja świata znalazła swój najpełniejszy wyraz w mitologii greckiej, stanowiącej swoistą wykładnię sposobu odczuwania tego, co realne. Za rzeczywistość realną uważano to, co było zdolne oddziaływać na inne rzeczy lub przynajmniej ulegać ich wpływowi. Taka koncepcja rzeczywistości nie była czymś typowym wyłącznie dla filozofii greckiej; pojawia się również w mitach i jest obecna w całej kulturze greckiej, zwłaszcza w literaturze wyrastającej z wyobraźni mitycznej. Mity mówiły, że dusza poddawana zabiegom katartycznym, jakkolwiek doznaje oczyszczenia, przez cały czas stanowi nieodłączny element rzeczywistości realnej – na wpół zmysłowej, a na wpół „myślnej”, uświadamianej dzięki mocom samej duszy – jej oczyszczenie przypomina natomiast psychofizjologiczny zabieg lekarski. Jego celem miało być przywrócenie harmonii, nie zaś uwznioślenie duszy czy sprawienie, by choć na chwilę mogła się oderwać od szarej codzienności.

Starożytny sposób myślenia tym również różni się od filozofii romantycznej, że grecka koncepcja ethosu była na wskroś statyczna. Każdej ze skal muzycznych przysługiwał, na mocy odgórnej determinacji, własny, niezmienny wyraz bezpośrednio związany z charakterem opartej na nich muzyki, przy czym znacznie większe znaczenie miały skale diatoniczne niż chromatyczne czy enharmoniczne<sup>49</sup>. Element ten w ogóle nie występuje w nowożytnej teorii muzyki, a nawet pozostaje w sprzeczności z duchem późnego, postwagnerow-

<sup>46</sup> Por. A. K r o k i e w i c z, *Zarys filozofii greckiej. Od Talesa do Platona*, Pax, Warszawa 1971, s. 322n.

<sup>47</sup> R.G. C o l l i n g w o o d, *The Idea of Nature*, Oxford University Press, Oxford 1960, s. 3. Jeśli nie podano inaczej, tłumaczenie fragmentów obcojęzycznych – J.J.

<sup>48</sup> Por. P l a t o n, *Sofista*, 247 E, tłum. W. Witwicki, w: tenże, „*Sofista*“ i „*Polityk*“, Wydawnictwo Antyk, Kęty 1999, s. 49n.

<sup>49</sup> Por. B. S c h a e f f e r, *Dzieje muzyki*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1983, s. 39.

skiego romantyzmu, o władniętego ideą stosowania chromatycznych przebiegów dźwiękowych w kulminacyjnych punktach dzieła.

Co jednak najbardziej istotne, u źródeł starożytnej filozofii muzyki leżał mit o niejasnym pochodzeniu tej sztuki, będącej zasadniczo domeną bogów, a tylko wtórnie zajęciem ludzkim. Mit ten stanowi wymowne świadectwo greckich zapatrywań na naturę tajemniczego wpływu, jaki muzyka wywierać może na człowieka. Istotne w tym przypadku jest to, że jej oddziaływanie niemal zawsze odczuwa się jako obosieczne, w związku z czym nie może być ono interpretowane jako po prostu szczęściodajne. Także ten wątek w nowożytnych koncepcjach muzyki jest prawie zupełnie nieobecny. Górę bowiem wzięła – zwłaszcza pod wpływem filozofii Kanta – formalistyczna wykładnia sztuki, zgodnie z którą stanowi ona pewną grę, zabawę strukturami formalnymi, powtarzanymi zgodnie z odgórnie ustalonym rytmem czynności z natury swej zbiorowych (gra wymaga udziału wielu jej potencjalnych uczestników i powinna dawać im przyjemność), łączących w sobie elementy święta, symbolu i piękna<sup>50</sup>. Źródła lub przyczyny gry zwanej sztuką są nieistotne, podobnie jak jej dalekosiężne skutki: każdą grę prowadzi się wszakże nade wszystko dla niej samej, po to, by w ogóle mogła się ona toczyć. Zasadniczo zatem tylko w obrębie jej samej skupiać się mogą wszystkie jej istotne następstwa. Takie pojmowanie sztuki prowadziło do wysnuwania teorii jej całkowitej niezależności od jakiegokolwiek praktyki, nawet praktyki dnia codziennego, oraz głoszenia jej absolutnej autonomii, a w dalszej konsekwencji wiodło do teorii sztuki jako antysztuki.

Na tym tle greckie pojmowanie ethosu muzyki jawi się jako wysoce osobliwe, a wielu krytyków powiedziałoby zapewne, że jest ono anachroniczne. Czy stwierdzenie takie byłoby jednak zasadne? Ujęcie greckie skupia się wszakże, poprzez uruchomienie specyficznej wyobraźni mitycznej, na próbach udzielenia odpowiedzi na pytanie, skąd w ogóle bierze się jej dwuznaczny charakter: to, że z czysto ludzkiego punktu widzenia jest ona dobra, ale i zła, że wyzwala i zarazem ogranicza (co najmniej horyzont postrzegania). Według przypowieści przytoczonej przez Plutarcha<sup>51</sup> wyjaśnieniem tej osobliwej cechy mogłoby być to, że – jak mówi mit – pierwszą osobą grającą na aulosie (rodzaju fletni, jednym z dwóch najważniejszych obok kitary instrumentów starożytnej Grecji), a zarazem pierwszą wybitną kompozytorką (być może również wynalazczynią aulosu – mity w rozstrzygnięciu tej kwestii nie są jednoznaczne) miała być sama Atena. Ale nawet Atenie kontakt z muzyką i sława, jaka stąd spłynęła na boginię, nie przyniosły korzyści ani głębszego zado-

<sup>50</sup> Por. H.G. G a d a m e r, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa 1993, s. 18n.

<sup>51</sup> Chodzi o pochodzącą z końca pierwszego wieku naszej ery rozprawę Plutarcha „O pohamowaniu gniewu” (cyt. za: J.G. L a n d e l s, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, tłum. M. Kaziński, Wydawnictwo Homini, Kraków 2005, s. 177).



wolonia – wprost przeciwnie. Grając na aulosie, instrumencie wymagającym odpowiedniego zadęcia i związanego z tą czynnością grymasu twarzy (nienaturalnego wzdęcia policzków), spostrzegła ona w pewnym momencie swoje odbicie w wodzie i ujrawszy wykrzywioną twarz, z przerażeniem odrzuciła instrument, by już nigdy po niego nie sięgnąć. Instrument miał podnieść obserwujący to zdarzenie Marsjasz, który wypracował swój własny sposób jego wykorzystania, w czym doszedł do mistrzostwa. Wynałazł mianowicie rodzaj zrobionej ze złota i związanej rzemieniami opaski (gr. phorbeia), zakładanej na policzki aulety i zapobiegającej ich nadmiernym odkształceniom. W tej udoskonalonej postaci miał nawet ofiarować instrument Atenie. Ta jednak ze wzgardą odmówiła jego przyjęcia, Marsjasza zaś za chęć wręczenia bogini tak zuchwałego podarunku miała spotkać kara chłosty<sup>52</sup>.

Jednakże sam fakt, że to właśnie jemu przypadło w udziale spopularyzowanie najważniejszego instrumentu starożytnej Grecji, również ma dwuznaczną wymowę, co świadczy o ambiwalentnej ocenie muzyki. Satyr Marsjasz nie był bóstwem rdzennie greckim, urodził się w Tracji, odległej od Aten prowincji. Jak należy rozumieć to, że los powierzył wypełnienie tak ważnej misji jakiemuś „cudzoziemcowi”? Co więcej, Marsjasz należał do orszaku Dionizosa, symbolizującego chthoniczne siły dzikiej natury, a zarazem winnej latorośli i wina wywierającego upajający wpływ na ludzką duszę. Zgubiła go ostatecznie pycha zrodzona z przekonania, że jest najwybitniejszym w całej Grecji flecistą, który w sztuce gry na tym instrumencie zdołał prześcignąć nawet samego Apollina. Wyzwany przezeń na pojedynek, poniósł sromotną klęskę; za karę został powieszony za ręce na płatanie, a następnie żywcem obdarty ze skóry.

Mit ten można rozmaicie interpretować – czego jednak nie ma tu potrzeby czynić. Jego najbardziej istotnym elementem wydaje się wszakże to, że Grecy dostrzegali w muzyce – na co wskazują także inne opowieści mityczne – tajemniczą moc zdolną „rozerwać na strzępy” lub trwale unieszczęśliwić pozbawioną dyscypliny duszę<sup>53</sup>. Z pełną wyrazistością prawdę tę wyraża – w sposób nieomal fizjologiczny – najważniejszy mit muzyczny starożytności, opowieść o fatalnej w skutkach miłości trackiego śpiewaka i poety Orfeusza do leśnej dryady Eurydyki, nimfy dębów – mit stanowiący niewyczerpane źródło

<sup>52</sup> Por. tamże, s. 178.

<sup>53</sup> Współczesna neurologia i psychiatria odnotowują liczne przypadki trwałego upośledzenia psychicznego spowodowanego zgubnym wpływem na niektórych ludzi niemal demonicznych mocy potencjalnie tkwiących w muzyce. Jest to zjawisko wciąż niezrozumiałe, tym bardziej że muzyka rozpatrywana sama w sobie, bez powiązań z chorą psychiką, wydaje się zjawiskiem, w którym nie występuje lęk – jak w nawiązaniu do znanych wypowiedzi Artura Schopenhauera na ten temat (por. A. S c h o p e n h a u e r, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, tłum. J. Garewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 404, 407n.) – twierdzi brytyjski neurolog Oliver Sacks w książce *Muzykofilia. Opowieści o muzyce i mózgu* (Zysk i S-ka Wydawnictwo, tłum. J. Łoziński, Poznań 2009, s. 12n.).

natchnień wielu kompozycji, zwłaszcza operowych i operetkowych (Claudia Monteverdiego, Jacopa Periego, Christopha W. Glucka, Jacques'a Offenbacha i innych), których tytuły zawierają imiona tych dwojga nieszczęśników. Ciało Orfeusza zostało – w zemście bogów za to, że nie uznawał on misteriów dionizyjskich – właśnie rozerwane na strzępy przez Menady. Lecz czy los, jaki spotkał jego duszę, okazał się lepszy? Czyż po utracie ukochanej Eurydyki nie był on bliski obłądu? Ostatecznie jednak ludzka, lecz pierwiej boska pamięć otoczyła nieszczęsne życie Orfeusza nimbem chwały. Muzy pozbierały rozrzucone fragmenty jego ciała i pogrzebały je u stóp Olimpu. Dlatego, jak głosi dalej mit, jeszcze dziś słowiki nucą tam piękniej niż gdzie indziej, Zeus zaś dla uczczenia nieśmiertelnej chwały bohatera zezwolił, by Apollo umieścił lirę Orfeusza na niebie, gdzie znajduje się ona dotychczas, tworząc konstelację Liry.

Także mit o Atenie i Marsjaszu podkreśla znaczenie elementów cielesnych i zmysłowych, tym razem uczestniczących przede wszystkim w wytwarzaniu przekazu muzycznego, choć także tutaj ich negatywna ocena odgrywa pewną rolę. Finał życia Marsjasza też był tragiczny, Atena zaś – której taki los nie mógł spotkać – doznała jedynie chwilowego dyskomfortu estetycznego, usiłując wydobyć z aulosu przyjazny uszom ton. Mit ten zdaje się podkreślać niemożność pełnego zharmonizowania tego, co cielesne, z sensem czysto muzycznym, uchwytnym dzięki uchu, które w jego odbiorze uczestniczy biernie i nie naraża się na to, co widzialne (ohydny wygląd twarzy muzyka), przez co jednak jakby traci na znaczeniu. Jest to kolejny paradoks – podobnie jak niemożność stania się przez potężną boginię prawdziwym muzykiem.

Nawet czysto apolliński pogląd na muzykę jako doskonałą harmonię, najbliższy pitagorejsko-platońskim wyobrażeniom jej natury, nie jest jednak pozbawiony elementów pewnej dysharmonii. Także bowiem Apollo, mimo że to jemu właśnie, nie zaś na przykład potężnej Atenie, przypadło w udziale dzierżyć ster okrętu opływającego ocean wszystkich najpiękniejszych tonów świata, osobiście był nieszczęśnikiem. Nigdy nie było mu dane zaznać smaku prawdziwej miłości. Orfeusz potrafił czarem swojej muzyki uśmierzać huczące fale morza, zmuszać do posłuszeństwa dzikie bestie, przemawiać do drzew i ptaków, a nawet przekonać Hadesa, by zmienił swe postanowienie i pozwolił mu zabrać z Tartaru pozostającą w nim Eurydykę. Był więc na swój sposób skuteczny; także zdobycie serca Eurydyki zawdzięczał swojej lirze. Apollo nie potrafił czynić takich rzeczy, a jego liczne podboje miłosne kończyły się zawsze odrzuceniem. Orfeusza zawiódł jednak jego rozum: w decydującym momencie jego życia skrzętnie obmyślany plan nie powiódł się. Sprawdziły się jedynie jego przecucia: w starciu z mocami ciemności nawet genialny muzyk pozostaje bez szans<sup>54</sup>.

<sup>54</sup> W ten właśnie sposób bohaterski czyn Orfeusza interpretuje Czesław Miłosz, który w wierszu *Orfeusz i Eurydyka* (po raz pierwszy opublikowanym w „Tygodniku Powszechnym” z 6 X 2002,

Być może właśnie z tego powodu Orfeusz jest powszechnie postrzegany jako uosobienie czegoś prawdziwie ludzkiego, a tragiczny finał jego życia dodatkowo wzmacnia wymowę tego faktu. Apollo natomiast, nieodmiennie kojarzony z porządkiem nadmysłowym, z bezgłośną muzyką niebiańskich sfer, ze światłem, życiem, prawdą, wiedzą, oczyszczeniem, pięknem, ale jednocześnie (jako że był także bogiem gwałtownej śmierci) z bóstwami chtonicznymi oraz z niszczeniem i mordem<sup>55</sup> – pozostaje cudownie nieludzki, a właściwie ponadludzki. Zarazem jednak o wiele bardziej bezpośrednio ukazuje swym myśleniem i działaniem – jakkolwiek tylko w sposób symboliczny – wewnętrzne rozdarcie tkwiące w samej naturze muzyki i zarazem życia, ich na wskroś antynomiczny charakter. Obydwie te postacie reprezentują odmienne zapatrywania na istotę muzyki, trudne do pogodzenia nawet w odniesieniu do jej czysto conceptualnego czy formalnego wymiaru. Orfeusz to człowiek, muzyk ludzki, mistrz muzycznego rzemiosła, odpowiednika średniowiecznej *musica humana* lub *musica instrumentalis*. W samej sztuce muzycznej wiele mu się udaje: jest symbolem powodzenia i sławy. Napotyka jednak trudności w urzeczywistnianiu ideałów mieszczących się w porządku życia. Któż jednak w tej dziedzinie może naprawdę być mistrzem? Apollo pozostaje metafizycznym, ale zarazem i życiowym hermafrodytą, symbolem panowania nad obydwoma przeciwstawnymi sobie porządkami świata: zmysłowym i inteligibilnym. Jednocześnie jest kimś – na właściwy tylko jemu sposób – efemerycznym, życiowo słabym, zapatrzonym w siebie, na wpół zjawiskowym, co świetnie ukazał na znanym portrecie boga Stanisław Wyspiański.

#### ELEMENTY DETERMINIZMU W MUZYCZNYM PROCESIE TWÓRCZYM

Przywoływanie odległych w czasie przypowieści mitycznych – swego rodzaju snów na jawie – dotyczących metafizycznie interpretowanych powiązań muzyki z pesymistyczną wykładnią ludzkiego losu charakterystyczną dla greckiej umysłowości można próbować zbyć stwierdzeniem, że ma ono dzisiaj już tylko znaczenie muzealne i stanowi co najwyżej świadectwo dawno zamkniętego etapu rozwoju zachodniej kultury. Tyle się w międzyczasie

---

nr 40(2778), s. 9) inaczej niż nasz przykład Wergiliusz w utworze o takim samym tytule – przedstawia go jako uosobienie myślenia racjonalnego. Skrzątnie obmyślana kalkulacja, mająca na celu przechrzenie ciemnych mocy, nie powiodła się. Stąd płacz Orfeusza, gdy ten uświadomił sobie swoją klęskę, poeta tłumaczy jako wywołany nie tyle świadomością bezpowrotnej utraty ukochanej, ile raczej ostatecznym potwierdzeniem *p r z e c z u c i a*, jakie od początku miał w tej sprawie: nikt dotąd nie wygrał z Hadesem, więc także jego musi spotkać przegrana.

<sup>55</sup> Czasownik „*apollymi*”, od którego Grecy wywodzili imię Apollona, znaczy „niszczę”, „zabijam”.

zmieniło; dzisiejsza muzyka jest zupełnie inna niż ta, która prawdopodobnie wtedy rozbrzmiewała. Znacznie bliżsi naszej wyobraźni i wrażliwości są Kant, Schopenhauer i Hegel, a także pierwsi romantycy, których bezkompromisowe wizje w największym bodaj stopniu ukształtowały współczesne pojmowanie „mowy dźwięków” i roli odgrywanej przez nią w naszym życiu. Tak gotów będzie myśleć ktoś, dla kogo kwintesencją muzyki stanowi na przykład twórczość Beethovena. Jakże pojąć leżące u jej duchowych podstaw przesłanie bez pomocy pojęć wypracowanych przez nowożytny idealizm?

W tym naiwnym zapytaniu jest jednak coś na rzeczy. Mimo wszystkich zawartych w niej niedopowiedzeń i wątpliwych ustaleń romantyczna wizja muzyki nie przestaje fascynować – z tego głównie powodu, że wydaje się trafnie uwydatniać rolę czynników duchowych w kształtowaniu typu wrażliwości nieodzownej w tym rodzaju sztuki. Muzyka nie jest fenomenem materialnym, bo jedynie jej materiał, dźwięk, podlega prawidłowościom naturalnym, na przykład ilościowym prawom rytmu i harmonii. Ona sama – treści, jakie prawdopodobnie wyraża, oraz rodzaj emocji, jakie w nas rozbudza – zdaje się przynależeć do osobnego świata. Stąd właśnie idealistyczna jej wykładnia jawi się jako w pełni uprawniona. Także w dziedzinie twórczości muzycznej nie działają wyraźnie zaznaczone prawidłowości, które dałoby się ująć w system przejrzystych zasad, na przykład prawa kojarzenia ze sobą konkretnych doznań czy reguły wznoszenia racjonalnych konstrukcji wystarczające do skomponowania dzieła. Psychologistyczne wyjaśnienie jest nie mniej problematyczne niż to, które chciałoby wywieść geniusz muzyczny z samego tylko działania praw natury.

Napotykamy jednak w tym miejscu pewien znamieny paradoks. Wbrew temu, co się na ogół na ten temat sądzi, żaden artysta, także muzyk, nie czuje się nigdy w pełni wolny. Doświadcza licznych przymusów, wewnętrznych i zewnętrznych; czuje, że muzyka to nieogarniony przez ludzki umysł żywioł, którego niepisany prawom trzeba się podporządkować. Tylko wtedy może zostać prawdziwym muzykiem. Sama wolna decyzja jest czymś dalece niewystarczającym: wielu było wybranych, lecz tylko nielicznych powołano do wykonywania tej niecodziennej profesji. Czy to kwestia talentu, wrodzonych uzdolnień, właściwego miejsca urodzenia i wieloletniej ciężkiej pracy, czy raczej działania czynników, których ludzki umysł nie zna i nad którymi nie ma władzy? Starożytni Grecy odpowiadali, że sam człowiek muzyki nie tworzy. I nawet gdy zostaje doskonałym muzykiem, kimś, kto sam wymyśla urzekające zestawienia tonów, prawdziwa muzyka przynależy wyłącznie do domeny działań boskich. Ale nawet bogowie, obdarzeni przecież licznymi ułomnościami, nie mają nad nią pełnej kontroli. Oddziaływanie muzyki zdaje się przenikać wszystko, co istnieje, i jest ono niezależne od jakiegokolwiek w pełni uświadomionego indywidualnego zamierzenia. Jej duch zdaje się szy-

bować wysoko nad niedoskonałym światem, zamieszkiwanym przez istoty o skończonych i ułomnych umysłach.

Źródło tego stanu rzeczy stanowi fakt, że drogi rozwoju prawdziwej sztuki są nie tylko zawile, ale i na ogół mało znane lub w ogóle nieświadomiane przez ogół ludzi, a nawet przez tych, którzy nimi kroczą. „Sztuka – pisał w roku 1841 Ralph Waldo Emerson – jest drogą twórcy do jego dzieła. Drogi te lub metody są idealne i wieczne, aczkolwiek tylko nieliczni je znają; nieraz przez długie lata – a nawet przez całe życie – nie zna ich sam artysta, dopóki nie spełni wszystkich warunków. Malarz, rzeźbiarz, kompozytor, rapsod epicki, mówca – wszyscy pragną wypowiedzieć się symetrycznie i całkowicie, a nie słabo i fragmentarycznie. Przypadkowo lub umyślnie poddają się wpływowi pewnych warunków, [...] a każdy z nich doznaje wówczas nowego pragnienia (podkr. – J.J.). Słyszy jakieś głosy, powoduje się czymś skinieniem. I czuje ze zdumieniem, że go okrążają całe zastępy demonów”<sup>56</sup>. Według Emersona do istoty autentycznej twórczości należy wypowiedź pełna, niefragmentaryczna, a jednocześnie „symetryczna” i zawsze czymś uwarunkowana, zależna od czegoś, czym ona sama nie jest – nie są tu nawet wykluczone pojawiające się w wyobraźni i odczuciach artysty „zastępy demonów”, najpewniej obrazowy symbol determinacji, nad którą on nie panuje. Artysta jest wszakże zdumiony, gdy odczuwa ich obecność. Jak wymownie pokazują doświadczenia sztuki najnowszej, „demony” mogą mu się jawić w potwornej masce zła, podstępnej namowy i zarazem obietnicy, chwilowego zauroczenia czymś nieistotnym i przemijającym lub jako naga siła, przemoc. Jednakże w sztuce właśnie, i tylko w niej – działanie ich mocy bywa zbawienne. Pod ich przemożnym naciskiem artysta czuje, że to, co chciał od dawna wypowiedzieć, już w nim jest i musi wyjść z niego – nie zaś ze świata, któremu z taką uwagą dotąd się przyglądał, stanowiąc jego naturalną część<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> R.W. Emerson, *Poeta*, w: tenże, *Eseje*, t. 2, tłum. O. Dylis, F. Lyry, A. Tretiak, S. Wyrzykowski, Wydawnictwo Test, Lublin 1997, s. 34.

<sup>57</sup> Na potwierdzenie zasadności takiego odczytania natury związku między tym, co w twórczości muzycznej jest zewnętrzne (może to być na przykład muzyka ludowa kraju, w którym kompozytor się urodził, lecz z którego musiał emigrować), a tym, co wewnętrzne, można przytoczyć następujące słowa Andrzeja Panufnika: „Mimo że w najmniejszym stopniu nie wyrzekłem się mojego dzieciństwa ani utworów napisanych pod jego wpływem, zdawałem sobie sprawę, że jeśli w dalszym ciągu będę się ograniczać do tego rodzaju materiału muzycznego, nadal przesła dujących mnie (podkr. – J.J.) reminiscencji polskiej muzyki ludowej, rezultatem będzie zastój twórczy. Odczuwałem tęsknotę za wzniesieniem się ponad szarą rzeczywistość codziennego życia i sięgnięciem do świata bardziej uniwersalnych przeżyć duchowych. Poszukiwałem też nowego wymiaru w zakresie języka muzycznego i reguł nim rządzących, gdyż odczuwałem, że gdzieś w głębi mej wyobraźni kryje się coś dotychczas nieznanego, odmiennego, co może stać się źródłem świeżej inwencji twórczej” (A. Panufnik, *Panufnik o sobie*, tłum. M. Glińska, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1990, s. 322).

Opisywana przez Emersona „wypowiedź symetryczna” to najogólniejsze określenie ładu czy harmonii nieodłącznej od muzyki, ale zarazem pewnej subtelnej równowagi między elementami przeciwnymi, równowagi – zdawałoby się – niepotrzebującej jakiegokolwiek zmiany. Brak zmiany to jednak zastój. Zdaje się on wykluczać niepokój, a także niespełnienie cechujące prawdziwego artystę. Bo czyż kiedykolwiek jest mu dane poczuć, że w pełni się urzeczywistnił, ujrzeć w lustrze odbicie kogoś naprawdę zadowolonego – z siebie samego lub z dzieła, które pozostawia światu w spadku? Gdyby spełnienie leżało w krótkim zasięgu ręki i ucha, droga byłaby w sztuce muzycznej niczym, cel zaś wszystkim. Muzyków nie trzeba byłoby niczego uczyć, a i oni sami nie czerpaliby żadnej wiedzy z tego, co udało się im osiągnąć i wytworzyć.

To właśnie z fenomenem muzyki, jak chyba z żadnym innym, łączy się ściśle poczucie niespełnienia – fatum prześladowające prawdziwego artystę. Światosław Richter, w powszechnej opinii jeden z czołowych pianistów dwudziestego wieku, wysoko ceniony nawet przez kolegów „po klawiaturze”, potencjalnych przecież rywali – Glenna Goulda, Artura Rubinsteina, Władimira Horowitza czy Benjamin Brittena<sup>58</sup> – nigdy nie był naprawdę zadowolony ze swoich własnych interpretacji, zwłaszcza utworów Chopina. Ten brak pełnej satysfakcji, zdawałoby się bezpodstawny, spływa także na wielu wrażliwych słuchaczy, skłonnych nie tyle przywiązywać wagę do wartości pojedynczych wykonań, które zajmują głównie estetów, ile raczej wysnuwać generalny osąd o muzyce jako takiej w aspekcie jej oczekiwanego oddziaływania na człowieka. Są oni skłonni przypisywać muzyce sens egzystencjalno-etyczny, a nie jedynie pragmatyczny lub psychologiczno-estetyczny. „Urodziłem się – wyznawał Emil Cioran – z duszą zwyczajną, ale od muzyki zażądałem innej; to był początek nieoczekiwanych nieszczęść. [...] Niezdolny bronić się przed muzyką, musiałem się pogodzić z jej despotyzmem i bywać, zgodnie z jej widzimisię, już to bogiem, już to łachmanem”<sup>59</sup>. Innych niepokoi niemożliwość objęcia istoty muzyki w sposób czysto intelektualny, jako pewnego ładu, ziemskiego czy niebiańskiego, lub bezpośrednio uchem – w serii najlepszych nawet jej prezentacji jednostkowych, choćby i prawdziwie mistrzowskich. „Człowiek posłucha coś nieziemskiego w istocie muzyki – ale rozplywa się to, skoro ręce ku temu wyciągnie, martwieje, gdy zapragnie przenieść na ziemię, gaśnie, gdy wpadnie w mrok naszego intelektu. [...] Kompozytor jest dla mnie niby ogrodnikiem, który otrzymał mniejszy lub większy szmat ziemi do uprawy. Zadaniem jego jest zbierać to, co się na gruncie tym rodzi, zaprowadzać wszędzie ład, gdy

<sup>58</sup> Por. L. K o t, *Richter zagadkowy*, „Zeszyt Naukowy Filii AMFC” 2006, nr 6, s. 33n. (<http://chopin.man.bialystok.pl/Dokumenty/Publikacje/04-01.pdf>).

<sup>59</sup> E. C i o r a n, *Sylogizmy goryczy*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, s. 139-141.



zaś plon się rozrośnie, stworzyć ogród. [...] A przecież nawet mocarz, nawet pomazaniec, taki Bach, Mozart, zdoła objąć tylko część ogólnego świata, może kształtować tylko drobny fragment owego ogrodu, który pokrywa naszą planetę, a którego niezmiernie przestrzeń jest w części zbyt oddalona, niezbadana, tak że pojedynczy człowiek – choćby był olbrzymem – dotrzeć do niej nie zdoła. [...] Z niezliczonych form, jakimi muzyka zewsząd nasz okrąży, mistrz przynosi nam tedy wybór ograniczony”<sup>60</sup>.

Do zagadnienia można jednak podejść bez odwoływania się do hipotetycznego działania czynników transcendentnych, wymykających się ludzkiemu pojmowaniu. W nowożytności wiarę w boskie pochodzenie muzyki odrzucono. Boską łaskę zastąpił umysł, jego niespożyte i nie w pełni znane potencje, które dla swojego zaistnienia potrzebują systematycznych ćwiczeń przebiegających pod okiem doświadczonych nauczycieli. Nawet muzyczny geniusz nie rodzi się na kamieniu; los i zewnętrzny świat musi mu sprzyjać<sup>61</sup>. Naturę tajemniczy muzycznej inspiracji usiłowano zatem zracjonalizować. Muzyka to nie tylko nieznaną kresu porządkowanie, świadome wnoszenie ładu do chaosu, lecz także „sztuka ukrytego, nieświadomego liczenia w duchu”<sup>62</sup>. Wszystkie działania odpowiedzialne za stawanie się muzyki, jej wytwarzanie w kolejnych momentach czasu, są czymś spowodowane, nawet jeśli sam kompozytor nie wie dokładnie czym. Stanowią one nieodłączną część świata realnego, fizycznego i społecznego – i podlegać muszą jego prawom. Życie społeczne to obszar decyzji i powiązanych z nimi działań kierowanych uświadamianymi przez jego uczestników motywami. Dla użytkowników wspólnego języka i wyrażanych za jego pośrednictwem przekonań dotyczących świata wartości decyzje te coś znaczą i zasadniczo są zrozumiałe także dla innych ludzi. Wymóg ich rozumienia to konieczny element życia społecznego. Nie wszystko jednak, co ustanawia więź międzyludzką i kładzie fundament możliwego porozumienia, jawi się przejrzystość świadomości. Nie powinno zatem dziwić, że muzyka to osobliwe połączenie pierwiastków racjonalnych, świa-

<sup>60</sup> F. Busoni, *O istocie muzyki. Fragmenty*, tłum. anonimowe, „Muzyka” 1(1924) nr 1, s. 6n. (<http://bacon.umcs.lublin.pl/~jjusiak/dokumenty/konwersatoria/Busoni-OistocieMuzyki.pdf>).

<sup>61</sup> Z psychologicznego punktu widzenia kształtowanie muzycznej doskonałości to wyłącznie wynik długotrwałej i w odpowiednim momencie rozpoczętej pracy. W roku 1997 Andreas Lehmann wykazał, że większość wirtuozów klawiatury z okresu od osiemnastego do dwudziestego wieku wychowała się w tym samym domu, w którym mieszkali ich pierwszy nauczyciel, i rozpoczęła naukę przed ukończeniem dziewiątego roku życia (por. J.A. Sloboda, *Wykłady z psychologii muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, Warszawa 2008, s. 93). Ustalenia te znajdują potwierdzenie w praktyce. W Wielkiej Brytanii, aby przejść pomyślnie ósmy stopień egzaminacyjny Associated Board (warunek minimum przy kwalifikacji na kierunku instrumentalne wyższych uczelni), trzeba mieć za sobą trzy i pół tysiąca godzin ćwiczeń.

<sup>62</sup> G.W. Leibniz, list 154 do Goldbucha (1712), *Epistolae ad diversos*, w: *Philosophische Werke*, red. E. Cassirer, Leipzig 1906, t. 2, s. 132.

domie filtrowanych, z pozaracjonalnymi – granice naszej świadomości nie są wszak nieskończone.

#### PROBLEM ARTYSTYCZNEJ DONIOSŁOŚCI DETERMINACJI KAUZALNEJ

Powstaje w tym miejscu pytanie, czy w twórczości muzycznej, skoro stanowi ona istotną część społecznej komunikacji, działanie czynników wobec niej zewnętrznych lub od wewnątrz wywierających na nią nacisk jest istotne dla niej samej – dla tego, czym pozostaje ona w swym artystycznym i duchowym kształcie, odpornym na przypadkowe przemiany powodowane samym tylko upływem czasu. Bo jeśli zdarza się jej ginąć w ludzkiej niepamięci, czyż zasługuje na to, by ją w ogóle łączyć z systemem wartości obowiązującym w okresie, w którym powstawała? Z drugiej jednak strony, skoro ethos muzyki jest w swoim konkretnym kształcie czymś nadzwyczaj trudnym do rozpoznania i uchwycenia, to fakt ten jest być może powodowany oddziaływaniem czynników całkowicie przypadkowych z czysto artystycznego punktu widzenia lub takich, z których istnienia nie zdajemy sobie w pełni sprawy – albo z jakichś powodów lekceważymy je, sprowadzając istotę zagadnienia do problemu wyłącznie semantycznego, do sporu o zakresy znaczeń samych tylko słów<sup>63</sup>. Ale to właśnie one powodować mogą realnie zaistniałą zmianę, której znaczenia się nie dostrzega, zmianę przebiegającą w obszarze nadziei zrodzonych z naszych oczekiwań wobec sztuki, którym nie potrafi już ona sprostać, bo oto znalazła się w sytuacji całkowicie nowej, nieuświadomionej jeszcze przez ogół ludzi<sup>64</sup>.

Problem ten rzadko bywa podnoszony w europejskiej literaturze muzykologicznej, choć od dawna jest on obecny na przykład w piśmiennictwie

<sup>63</sup> „Jasne staje się zatem, że pytanie o «pozamuzyczność» nie jest pytaniem systematycznym, lecz historycznym. Nie istnieje pozamuzyczna muzyka, istnieje jednak muzyka, która nie odpowiada pewnemu z góry przyjętemu, historycznie zdeterminowanemu pojęciu muzyki, i dlatego nie jest uznawana za muzykę czystą (jest uznawana wręcz za «nieczystą»), muzykę rzeczywistą czy prawdziwą”. H.H. Eggebrecht, *Co znaczy termin „pozamuzyczny”?*, w: Dahlhaus, Eggebrecht, dz. cyt., s. 65.

Chociaż mówi się w tej wypowiedzi o zagadnieniu historycznym, Eggebrechta bardziej interesuje problem semantyczny: fakt, że o pozamuzyczności można mówić tylko w odniesieniu do tego, co muzyczne. Pozamuzyczność zasadniczo jednak oznacza to wszystko, co się znajduje poza zasięgiem wpływu muzyki, lecz co może na nią realnie oddziaływać.

<sup>64</sup> Problem ten dotyczy tych zwłaszcza gatunków muzyki, w których zmiana stylu wypowiedzi artystycznej następuje szybko i bez wyraźnego przyzwolenia ze strony publiczności, rynku czy opinii krytyków. W przypadku muzyki jazzowej jest to stan normalny – dynamizm jej rozwoju w pierwszym półwieczu ubiegłego stulecia mógł wywoływać zawrót głowy (por. J.L. Collier, *Duke Ellington*, tłum. A. Głondys, Wydawnictwo i Drukarnia Towarzystwa Słowaków w Polsce, Kraków 2000, s. 14n.).

amerykańskim. Na naszym kontynencie wciąż dominuje przekonanie o swoistej ponadczasowości ducha muzyki europejskiej, a zarazem o jego niepowtarzalności, i to w skali światowej. Faktem jest, że symfonie, oratoria, msze, opery, concerti grossi aż do końca osiemnastego stulecia powstawały tylko w niewielkim rozmiarach pięciokacie, którego wierzchołki wyznaczały geograficzne usytuowania takich miast jak Wiedeń, Wenecja, Neapol, Paryż i Londyn – centrów ówczesnej kultury muzycznej. Pewni autorzy posuwają się jednak do stwierdzenia, że muzyka w jej zachodnim wydaniu to jedyne prawdziwie uniwersalne dokonanie tej kultury i jedyny powód do jej chwały. Pisze się o niej w tonie charakterystycznym dla epoki romantycznej, jakby muzyka była świadomym siebie duchem i miała przed sobą jeden tylko zasadniczy cel do spełnienia lub jakby jej rozwój miał przebiegać według jakiegoś z góry obmyślanego planu. Jedynie bardzo uważni świadkowie jej historii, zwłaszcza najnowszej – świadkowie może nazbyt skrupulatni, ale szanujący wymowę faktów – nie podzielają tego apriorycznego stanowiska<sup>65</sup>.

Takie wartościujące ujęcia najwyraźniej zakładają, że typ twórczości muzycznej, jaki ukształtował się w zakątku świata, którego jesteśmy mieszkańcami, przedstawia sobą pewien monolit wyrastający z nakazu wiernego przestrzegania tego samego i w swoim zasadniczym rdzeniu niezmiennego systemu wartości, którego nie zdołała wypracować żadna inna kultura. Ponieważ oceny te zostały oparte na wysoce subiektywnych doznaniach (a takim terenem jest muzyka, zwłaszcza ona), trudno z nimi racjonalnie dyskutować. Można jednak zauważyć, że założenie o jedyności i historycznej niezmienności ethosu muzyki zachodniej nie znajduje dostatecznego potwierdzenia w faktach, a co więcej jest wątpliwe pod względem metodologicznym. Sądy wartościujące, zwłaszcza gdy są wypowiedzane w oparciu o monizm aksjologiczny, a w tym przypadku także ekskluzywizm kulturowy, znajdują na ogół słabe uzasadnienie empiryczne, o ile w ogóle można zasadnie twierdzić, że z faktów – przynajmniej w jakiejś mierze – mogą wynikać twierdzenia będące w istocie propozycjami nadania pewnym sądom wartościującym statusu bezwzględnie obowiązujących norm.

---

<sup>65</sup> Do tych ostatnich należy profesor muzykologii na Uniwersytecie Teksaskim w Austin Elliott Antokoletz, który stwierdza: „Począwszy od II wojny światowej wywodzący się z odmiennych środowisk kompozytorzy różnych narodowości manifestowali przekonania oraz przywiązanie do określonych prądów filozoficznych. Prezentowali jednocześnie skrajnie różne postawy estetyczne i unowocześniali warsztat kompozytorski. Poszczególni twórcy, a niekiedy całe grupy artystyczne, używali unikalnego języka muzycznego. Z tego względu, pomimo zauważalnych podobieństw między różnymi stylami muzycznymi, charakterystyczną cechą współczesności jest przytłaczające poczucie wielkiego rozproszenia i zarazem izolacji, a kierunek rozwoju muzyki określić można jedynie spekulatywnie” (E. Antokoletz, *Muzyka XX wieku*, tłum. J. Chęsy-Parda, J. Lesiński, A. Kubiak, Poznań, Inowrocław 2009, s. 619).

Punktem odniesienia dla innowacji pojawiającej się w obszarze wartościowań, które w dłuższym przedziale czasu doprowadzić mogą do ewolucji rzeczywistości – zdawałoby się – tak niezmiennej jak *ethos*, jest zawsze coś, co się już stało poza nami, o czym twórca jest już co najmniej wstępnie powiadomiony i do czego sam się może skłaniać. *Ethos* dotyczy bowiem zawsze jakiejś grupy społecznej, a jedynie wtórnie jednostki. Twórca nie może płynąć pod prąd historii. Zazwyczaj wie, że powrót do niegdysiejszych ideałów byłby samobójstwem artystycznym. Musi się zatem do zaistniałej zmiany odnieść, może nawet próbować się w nią wpisać i odczuwać przymus, by tego dokonać. (Chodzi tu wszakże o odczucia, którymi nikt z zewnątrz nie zarządza, lecz które nie są także czymś w pełni świadomie w y b r a n y m i racjonalnie wytworzonym – lub poczętym z jakiejś konkretnie dającej się określić inspiracji<sup>66</sup>). Ażebym twórca mógł to uczynić, musi mieć pewne, choćby przybliżone wyobrażenie charakteru zmiany, która dokonała się poza nim samym i najprawdopodobniej przejdzie do historii. Musi on zatem dysponować niezbędnym zasobem wyobraźni i wiedzy, by zmianę tę w ogóle dostrzec i docenić jej doniosłość na terenie własnych zamierzeń artystycznych. To właśnie różni go od wielu potencjalnych odbiorców jego dzieła. Tylko nieliczni natychmiast je wchłoną i należycie zrozumieją.

Dla zdecydowanej większości ludzi zmiana *ethosu* muzyki – podobnie jak zmiana samej muzyki – dokonuje się niepostrzeżenie. Przebiega ona poza zasięgiem ich wrażliwości lub sytuuje się na jej obrzeżach, gdzie nowe muzyczne doznania są oceniane według kryteriów, które kompozytor zamierzał właśnie porzucić w swoim nowo skomponowanym dziele lub wykorzystać je w nim tylko w ograniczonym stopniu. Zmysły odbiorców nie dostrzegają jednak zaistniałej zmiany, co ma miejsce zwłaszcza wtedy, gdy dominujące w życiu społecznym hierarchie ocen zmierzają do konserwowania tradycyjnych przyzwyczajęń i nawyków. A ponieważ dzisiejsza szkoła nie kształci także wyobraźni historycznej, nie są oni na ogół zdolni uświadomić sobie nawet tego, że gdyby urodzili się w jakiejś bliżej nieokreślonej przyszłości, ich gusta muzyczne i związane z nimi wartościowania byłyby prawdopodobnie całkiem inne. Mogłoby się na przykład zdarzyć, że – podobnie jak ich rodzice – nadal

---

<sup>66</sup> „Nie przypominam sobie [...] – wyznał Witold Lutosławski – aby którykolwiek z moich utworów mógł powstać jako efekt całkowicie świadomego, rozumowego konstruowania. Konstruowanie zaczyna się dopiero wtedy, gdy a r b i t r a l n i e n a r z u c a j ą c a s i ę (podkr. – J.J.) wizja dźwiękowa może być zrealizowana w szczegółach. [...] Nieważne jest, czy kompozytor pisał swój utwór pod wpływem jakichś pozamuzycznych impulsów, czy utwór łączy się w jego świadomości lub podświadomości z jakimś cyklem zdarzeń, czy też on sam ma na widoku wyrażenie czegoś, co dałoby się opowiedzieć słowami. [...] Podobnie do tylu innych kompozytorów nie potrafiłbym odpowiedzieć na pytanie, co konkretnie wyraża napisana przeze mnie muzyka”. T. K a c z y Ń s k i, *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1972, s. 41, 56n.

ceniliby sztukę Monteverdiego czy Mozarta, lecz postrzegaliby jej wartość z całkiem innej strony. Nie byłoby już skłonni stawiać jej pomników, chociaż nadal mogłaby ona pozostawać w centrum ich uwagi.

Taka konserwatywna postawa pozostaje w oczywistej niezgodności z elementarnymi obserwacjami historyka, który nawet bez analizowania szczegółów odnotowuje ciągle zmiany zapatrywań dotyczących kwestii zupełnie fundamentalnych dla kolejnych wcieleń ethosu, aktualnych najpierw w starożytności czy średniowieczu, a następnie w renesansie, baroku, klasycyzmie i następnych epokach. Dla zachodniej muzyki ostatnich sześciu stuleci charakterystyczna jest daleko posunięta przemienność stylów następujących po sobie w stosunkowo krótkich odstępach czasu, po wielokroć powtarzane przeciwstawianie temu, co stare i zużyte, nowych powiewów odchodzącej w przeszłość współczesności. Jest to zjawisko podobne temu, co obserwujemy w naszym dniu codziennym, w przysłowiowej prozie życia wymownie opisanej przez Mirona Białoszewskiego wbijającym się w uszy rytmem słów: „raz tak raz tak, raz tak raz tak”<sup>67</sup>. Zwłaszcza najnowsza historia muzyki odnotowuje liczne przykłady wysnuwania tego rodzaju naprzemiennych ocen, niejednokrotnie zawierających sprzeciw wobec wartości jakiegoś rodzaju twórczości czy jakiegoś imiennie wskazanego dzieła, jego autora albo grupy ludzi tak czy inaczej z nim związanych.

Dzieło muzyczne styka się z ludzką oceną, zanim jeszcze zostanie należycie wysłuchane, a ocena ta, nawet jeśli jest przedwczesna, często rozstrzyga o jego dalszym losie. Aby zmierzyć się z problemami nasuwanymi przez ten stan rzeczy, należałoby podkreślić, że niewłaściwa ocena muzyki, roztaczająca nad nią znowę zapomnienia lub skutkująca jej wyparciem ze społecznego obiegu, powstaje zwykle wskutek oceny nie tyle jej samej, ile czegoś, co leży właśnie poza nią, z czym wchodzi ona jedynie w okazjonalne związki. Historia okazała się niesprawiedliwa nawet dla takich mistrzów dźwiękowego rzemiosła, jakimi byli Händel, Bach czy Mozart, a cóż dopiero dla pomniejszych kompozytorów. Dzieła oratoryjne i operowe Händla, z których autorstwa jest on dziś powszechnie znany, zaczęły być szerzej wykonywane i znane dopiero u schyłku lat pięćdziesiątych minionego stulecia. Przykładem może tu być skomponowana w roku 1735 (dla słynnego wówczas włoskiego kastrata Giovanniego Carestiniego) *Alcyona*, która – pomimo natychmiastowego sukcesu, jaki odniosła podczas kilku swoich pierwszych realizacji w Theatre Royal–Covent Garden – zamilkła na prawie dwieście lat, podobnie jak znaczna część twórczości muzycznej Händla w ogóle, nie tylko operowej<sup>68</sup>.

<sup>67</sup> M. Białoszewski, *Chamowo*, PIW, Warszawa 2009, s. 55.

<sup>68</sup> *Alcyonę* wznowiono w roku 1928 w Lipsku, na fali händlowskiego renesansu wszczętego w Getyndze przez Oskara Hagena. Jej późniejsza kariera rozpoczęła się jednak dopiero w roku 1957,

Bacha spotkał nie mniej surowy osąd historii, a wcześniej także ludzi mu współczesnych. Twórca *Koncertów brandenburskich* nie komponował oper, lecz jedynie – gdy chodzi o muzykę wokalnie-instrumentalną – kantaty, oratoria, motety i msze; one także, podobnie jak dzieła Händla, zaczęły być szerzej znane dopiero w dwudziestym wieku. O samym zaś ich autorze ówczesni krytycy muzyczni, a także niektórzy znani wówczas kompozytorzy, mieli opinię, która nawet w niewielkiej części nie jest współmierna z jego współczesną oceną. Bach był dla nich w swym muzycznym kunszcie „nadmiernie zawili”, a jego muzyka „pozbawiona uroku”<sup>69</sup> (taki był pogląd wpływowego w tamtym czasie teoretyka muzyki, śpiewaka, kompozytora i pisarza Johanna Matthesona). I choć najbliższe muzyczne otoczenie dostrzegało w jego dziełach przebłyśki geniuszu, a w samym autorze *Pasji według św. Mateusza* umiało rozpoznać „człowieka ścigającego swój ideał”<sup>70</sup>, życie lipskiego kantora przebiegało w ciągłej walce o uznanie: u chórzystów, rajców miejskich, kościelnych kaznodziei, u profesorów i rektora uniwersytetu, a nawet u samego króla, do którego Bach zwrócił się w roku 1733 z prośbą o nominację na kompozytora nadwornego w Dreźnie. Skłoniła go do tego nie tyle pogoń za samym tytułem, ile raczej chęć obrony swojej godności, wielokroć deptanej w jego słynnych starciach z członkami rady miasta. W ich oczach był on zaledwie zwykłym kantorem i choć w oficjalnych pismach określał sprawowaną przez siebie funkcję mianem „director musicus”, dopiero powierzony mu trzy lata później przez króla praedicat przy nadwornej kapeli dał mu pewne wsparcie w niezakończonych walce z przełożonymi.

Historia nigdy nie zapomni nieroztropnego zarzutu sformułowanego przez cesarza Austrii Józefa II pod adresem *Uprowadzenia z Seraju* po jego pierwszym publicznym wykonaniu: „Wydaje mi się, że w tej operze słyszałem za dużo nut”. Rozbawiony taką jej oceną Mozart miał podobno odparować: „Cóż, Wasza Wysokość, z racji sprawowania władzy, zbyt wiele słyszy” – nie ma jednak pewności, czy słowa takie rzeczywiście wtedy padły<sup>71</sup>. Ta negatywna

---

kiedy została wystawiona najpierw w Londynie, z młodą wówczas Joan Sutherland w roli tytułowej, a następnie w Kolonii, Wenecji, Dallas i Nowym Jorku.

<sup>69</sup> C. Wolff, *Johann Sebastian Bach. Muzy i uczoney*, tłum. B. Świdarska, Lokomobila, Warszawa 2011, s. 34.

<sup>70</sup> A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, s. 100.

<sup>71</sup> To jedna z najczęściej przytaczanych anegdot muzycznych dotyczących Mozarta, w takiej postaci słownej najbardziej znana. Alfred Einstein tę faktyczną – czy może tylko hipotetyczną – wymianę zdań formułuje w postaci nieco bardziej pochlebnej dla muzycznego gustu cesarza, przypisując Mozartowi mniejszy ładunek okazywanej władcy ironii i niechęci: „«Za piękne dla naszych uszu i strasznie dużo nut, kochany Mozarcie» – miał powiedzieć Józef II po pierwszym wykonaniu opery 16 lipca 1782, na co Mozart miał swobodnie odpowiedzieć: «W sam raz tyle, Wasza Cesarska Mość, ile trzeba»” (A. Einstein, *Mozart. Człowiek i dzieło*, Państwowe Wydawnictwo Muzycz-



konstatacja władcy znudzonego zbyt zawiłym jak na jego gust dziełem (i także być może nazbyt długim) nie wywarła wpływu na jego późniejszy odbiór, choć mogła zachęcić wielu, by wybrać się do teatru i policzyć nuty za pomocą własnego probierza dopuszczalnej ich mnogości. Toteż w potocznej świadomości funkcjonuje ona nie tyle jako źródłowy opis wysoce prawdopodobnego w tamtej sytuacji zdarzenia, ile jako anegdota ukazująca przepaść między powołaniem prawdziwej sztuki a punktem widzenia estety o ograniczonych horyzontach, zdolnego oceniać walor nowo powstałej muzyki głównie z pragmatycznego punktu widzenia, w tym przypadku najprawdopodobniej wyznaczonego kryterium psychologicznym. Dziwne stwierdzenie, że nut jest zbyt wiele, mogło być spowodowane odczuciem ich nieuzasadnionego nagromadzenia w poszczególnych frazach czy taktach, a w konsekwencji niemożnością zrozumienia przez cesarza ich funkcji czysto muzycznej – a nie potencjalnie „wywrotowym” charakterem opery, co zdaje się sugerować prześmiewcza, acz w pełni zrozumiała riposta Mozarta. Od kiedy znalazł się w Wiedniu, każda jego nowa opera musiała wszakże uzyskać pozytywną ocenę władcy i jego nadwornych muzyków, którzy wystrzegali się jak ognia lekkomyślnych nowatorów niezdolnych pojąć, że niemal każda rzecz wystawiana na scenie, poza tym, że cieszy uszy, może mieć także niebezpieczną wymowę polityczną.

Zakazywanie muzyki czy odgórne wyznaczanie jej granic jest jednak nieefektywne, co więcej – przeciwnie. Doświadczyli tego wszyscy imperatorzy uzurpujący sobie mniejsze czy większe wobec niej uprawnienia. W hitlerowskim Niemczech kult oper Wagnera stał się przedmiotem urzędowego nakazu, ale życie biegło swoim własnym torem. Dla szerokich mas, zwłaszcza żołnierskich, nawet *Lohengrin* zawierał ustępy nudne, wydumane, długie i skomplikowane, zawierające całe poacie zbyt wielu nut; toteż oddawano się powszechnie słuchaniu muzyki, którą Wagner gardził. Prawdziwego zrozumienia dla jego twórczości nie miał także naczelny wódz, „uwiedziony” jednym tylko, wczesnym jego dziełem, operą *Rienzi*, która w piętnastoletnim młodzieńcu, gdy ją po raz pierwszy usłyszał, rozbudziła chorobliwe pragnienie wyzwolenia świata z okowów niewoli; ważniejsza była dlań ocena treści libretta niż samej muzyki<sup>72</sup>. Podobnie w Związku Radzieckim, mimo że

---

ne, Kraków 1975, s. 493n.). Cesarz generalnie zatem mógł dostrzegać wartość muzyki kompozytora i być może nawet czerpał z niej jakąś autentyczną radość. Nie był jednak zdolny docenić jej prawdziwego kunsztu w zakresie zastosowanej w singspielu techniki wokalnejszej czy bogactwa barw orkiestry. Walory te mogli docenić tylko słuchacze – których w ówczesnym Wiedniu nie brakowało – o wyrafinowanych oczekiwaniach muzycznych; i to właśnie z myślą o nich Mozart skomponował swoje słynne dzieło.

<sup>72</sup> Por. J. H o r o w i t z, *The Specter of Hitler in the Music of Wagner*, „New York Times” z 8 XI 1998 (<http://www.nytimes.com/1998/11/08/arts/the-specter-of-hitler-in-the-music-of-wagner.html>).

oficjalny zakaz dotyczył tworzenia sztuki „formalistycznej”, w praktyce na cenzurowanym znacznie częściej znajdowały się utwory, którym można było postawić zarzuty o charakterze pozamuzycznym, niż te, które nie spodobały się komuś na szczytach władzy.

Los taki spotkał na przykład *XIII Symfonię* na bas solo, chór basów i orkiestrę Dymitra Szostakowicza. W zamierzeniu kompozytora miała być ona umuzycznionym poematem Jewgienija Jewtuszenki *Babi Jar*, odnoszącym się do tragedii tysięcy Żydów zamordowanych podczas wojny w podkijowskim wąwozie o tej nazwie, w którym dokonywano egzekucji także na rozkaz władz stalinowskich. Był to temat niewygodny dla Chruszczowa i jego politycznego otoczenia, choć od śmierci Stalina minęło już ponad dziewięć lat (prawykonanie symfonii odbyło się 18 grudnia 1962 roku). Chruszczowa rozsierdzić miała jednak nie tyle sama muzyka, ile symboliczna wymowa wiersza Jewtuszenki, który w jego „konkluzji” napisał: „Dla wszystkich antysemitów jestem jak Żyd i dlatego jestem prawdziwym Rosjaninem”<sup>73</sup>. Wkrótce po pierwszej prezentacji symfonii, entuzjastycznie przyjętej przez słuchaczy, władze wymusiły na poecie zmianę ośmiu najbardziej drażliwych wersów, a po wykonaniu nowej wersji, na zawsze zakazały prezentacji dzieła<sup>74</sup>. Zakaz – praktyka stosowana już we wczesnym renesansie – może oczywiście spowodować krótkotrwałą zmianę stylu lub ograniczenie swobodnego rozwoju jakiegoś prądu. Trwały wpływ tego rodzaju oddziaływań kauzalnych jest jednak niemożliwy, a jeśli przez jakiś czas ma miejsce, dokonuje się przy czynnym współdziałaniu i przyzwoleniu świadomości artysty, który uzmysławia sobie pewien zewnętrzny nacisk lub powab – i się mu poddaje.

Twórczość muzyczna jednak – i jest to pewien paradoks – niemal zawsze pozostaje pod dyktandem jakiejś władzy, mniej lub bardziej jawnej, zewnętrznej lub wewnętrznej, i jest tak również wtedy, gdy przedstawia siebie jako działalność w pełni wolną, zależną jedynie od kaprysów twórczej wyobraźni. Ulega namowom teraźniejszej chwili i, jak dziecko poddające się woli swoich rodziców i wychowawców, nie potrafi tego wyjaśnić. Pozbawiona zdolności formułowania swych odczuć za pomocą pojęć i sądów pretendujących do powszechnej ważności, wyobraźnia pozostaje bezbronna wobec zamysłów

<sup>73</sup> Cyt. za: D. S z w a r c m a n, *Symfonia nieustannego cierpienia*, „Polityka” z 7 X 2006, nr 40(2574), s. 84.

<sup>74</sup> *XIII Symfonii* nie wykonywano prawie zupełnie aż do roku 1968, być może także z tego powodu, że zawierała ona liczne odniesienia do okresu stalinowskiego terroru i miała charakter dzieła „rozliczeniowego”. Kompozytor posłużył się w niej także innymi wierszami poety, mówiącymi o potędze humoru, o codziennych cierpieniach umęczonych kobiet, o umieraniu strachów czasu terroru i o dalszym życiu kolejnych strachów. Paradoksalnie jednak to właśnie zakaz jej wykonywania sprawił, że wytworzyła się wokół niej legenda, a „utwór, choć na ogół nieznan, zainteresował cały świat muzyczny” (K. M e y e r, *Szostakowicz*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973, s. 150).

rodzących się poza jej obrębem. Można ją zatem wykorzystać do realizacji niemal każdego celu i prawie każdy cel jej użyciem wesprzeć, a nawet usprawiedliwić – rzecz jasna, pozornie. Może właśnie stąd bierze się brak równowagi między rzeczywistą wartością muzyki, z trudem zazwyczaj ukazywaną przez sam postęp czasu, a jej doraźną oceną. Historia muzyki, rozumiana jako zapis zawitych dróg jej rozwoju, to w dużej mierze nieustanna progresja takich ocen, zazwyczaj nietrafnych, lecz bynajmniej nigdy do końca nieprzebrzmiałych, wciąż od nowa odżywających pod wieloma przybranymi postaciami.