



20 CzasKultury I/2011

# Klucz filozoficzny

Bohdan Pocij

Gerard de Lairese **Musica** (rycina około 1700)



„Wszelako ze swej istoty filozofia nigdy nie ułatwia rzeczy, lecz utrudnia. [...] Filozofowanie to zapytywanie o to, co nad-zwyczajne. [...] Filozofować to nad-zwyczajnie pytać o to, co nad-zwyczajne”.

Martin Heidegger  
Wprowadzenie do metafizyki

1.  
Tłumaczyć, interpretować muzykę można najróżniejszymi sposobami; zrozumieć ją jednak się daje tylko przez filozofię. Filozofię zatem należy przyjąć za nic przewodnią, niezbędną w dociekaniu sensu muzyki. Lecz jak się ma muzyka do filozofii i jak się ma filozofia do muzyki? Jak muzyka wobec filozofii istnieje, egzystuje, bytuje, funkcjonuje? Ten splot problemów chciałbym rozpatrzeć na przykładzie tego okresu historii muzyki (oczywiście muzyki kultury zachodniej, bo tylko w niej muzyka ma swoją historię!) – okresu najbliższego moim upodobaniom i zainteresowaniom – w którym muzyka i dzieło muzyczne osiągają apogeum swoich mocy wyrazowych, ekspresyjnych, przedstawiających i energii formotwórczych: wieku XVIII i XIX. Na okres ten przypadają dwa właściwie szczyty: pierwszy – w epoce baroku, w twórczości Bacha; drugi – w twórczości kompozytorów szeroko pojętej epoki romantyzmu (włączając do niej także Haydna, Mozarta i Beethovena).

W XIX wieku, epoce muzycznego romantyzmu, „transcendentalna” świadomość bycia muzyki i jej wysokiej rangi w hierarchii sztuk osiąga poziom dotychczas niespotykany, o czym przede wszystkim świadczą pisma wielkich filozofów: Hegla, Schellinga, Schopenhauera, Kierkegaarda, Nietzschego. Osiągnąwszy zaś tak wysokie miejsce, muzyka, rzecz można, czuje się wśród sztuk jak w jednej rodzinie, z wszystkimi „bycia w rodzinie” przypadłościami: harmonijną zgodą, ale też dysharmonijnymi konfliktami (czy inne sztuki romantyczne – poezja, malarstwo, rzeźba, architektura – podobnie tę więź rodzinną odczuwają?).

XIX-wieczna romantyczna świadomość bycia wśród sztuk nastawiona jest na ich syntezę, „korespondencję”. Czym była ta „korespondencja” – przypomnę za Juliuszem Starzyńskim:

„Rozpowszechniona w romantyzmie koncepcja tzw. *correspondance des arts*, w sposób bardziej uczony i współczesny dająca się nazwać: teorią estetycznych odpowiedników – opierała się na przeświadczeniu o wewnętrznej jedności sztuki, stale ujawnianej pomimo, a raczej poprzez odmienne tworzywo i środki wyrazowe malarstwa, muzyki czy poezji. Romantycy interesowali się zarówno badaniem, jak twórczą eksploatacją stosunków «wymiennych» pomiędzy różnymi dziedzinami sztuki. Wrażliwie wychwytywali je w gotowych dziełach oraz mieli pełne zrozumienie ich stałej obecności w pracy artysty. Czuli znaczenie tych pierwiastków zarówno wówczas, gdy rodziła się pierwsza «idea» dzieła, jak i w trakcie nadawania jej właściwej «formy». Z praktyki znane im było zjawisko, które psychologia nazywa synestezją doznań zmysłowych, a które prowadzi właśnie do nakładania się względnie wymiany – tak w akcie tworzenia, jak odbioru dzieła sztuki – wrażeń słuchowych z wzrokowymi i na odwrót. Dalsze, bardziej wyczułone +

skojarzenia wiodły niekiedy w stronę wrażeń dotykowych lub nawet węchowych. Przy skłonności romantyków do autoanalizy stany takie, stanowiące istotny składnik twórczej inspiracji, bywały bezcennym źródłem psychologicznych doświadczeń, które z kolei utrwały się w dziełach ze ścisłością niemalże naukową. [...]

Delacroix, Victor Hugo, Edgar Poe, Balzac, Hoffmann, Heine, George Sand, Liszt, Chopin, Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Gautier, Baudelaire, wreszcie Wagner – oto korowód mistrzów i wielkich wyznawców zasady *correspondance des arts*... [...]

W romantyzmie najbardziej intymne porozumienie między artystami dokonywało się właśnie na drogach «korespondencji». Odnajdując te drogi docieramy do samych korzeni romantycznej syntezy sztuk, a wierzymy, że w ten sposób dopomagamy również dojrzewaniu nowej świadomości artystycznej naszych czasów. Stosunek do romantycznego dziedzictwa jest bowiem zasadniczym jej składnikiem i bez gruntownych przemyśleń w tym względzie o ileż uboższa i płytsza byłaby nowa synteza sztuki XX wieku<sup>1</sup>.

Każdą z głównych dziedzin sztuki – poezję, malarstwo, muzykę – można (to już moja myśl) sytuować w centrum „korespondencji”. W ten sposób ujmujemy sztuki: poezjocentrycznie, malarskocentrycznie, muzykocentrycznie. A to znaczy, że poszczególne sztuki rozważane być mogą z trzech różnych punktów widzenia: poezji, malarstwa, muzyki. Ważne natomiast jest, aby te ujęcia dokonywały się wobec filozofii, nadrzędności jej perspektywy.

<sup>1</sup> Starzyński J., *O romantycznej syntezie sztuk – Delacroix. Chopin. Baudelaire*, Warszawa 1965.

Muzyka więc, w korespondencji z poezją i malarstwem, otwiera się równocześnie na filozofię. Czując więź rodzinną między sztukami, muzyka szuka zrozumienia. *Musica quaerens intellectum*, by sparafrazować średniowieczną formułę o „wierze szukającej zrozumienia” (która jest zresztą odwracalna, jako że i „rozumienie szuka [stale] wiary”). Tak więc i „rozumienie szuka muzyki”! To zaś zrozumienie – powtarzam – osiągnięte być może tylko na drodze filozoficznej, poprzez filozofię.

## 2.

Dzieje muzyki w kulturze europejskiej ujmować można rozmaicie, z różnych punktów widzenia, w różnych aspektach. Ujęcie, które proponuję – pod względem relacji muzyki z filozofią – jest dla mnie szczególnie intrygujące. Chodzi wszak o konfrontację dwóch dziedzin pozornie, na pierwszy rzut oka, mało mających ze sobą wspólnego: jak się bowiem ma muzyka z substancjalnością swoich struktur dźwiękowych do filozofii, której substancją jest pojęcie? W rzeczywistości jednak są to dziedziny bardzo sobie bliskie, co się ujawnia przy głębszym w nie wniknięciu. Muzyka okazuje się bliższa filozofii niż inne sztuki, a jest to bliskość natury substancjalnej i duchowej.

Spróbuję tu ująć problemat tych związków całościowo, na przestrzeni dziejów muzyki i filozofii, od starożytności greckiej po wiek XX i nasze czasy. Przy takim ujęciu rysują się dwie zasadnicze płaszczyzny relacji, dwa rodzaje związków: w aspekcie analogii i w aspekcie filozofii muzyki.

Problem relacji między muzyką a filozofią wpisany jest w dzieje muzyki, w jej historię. Ta zaś przedstawia się nam w swojej systematyce, podziałach na fazy, okresy, epoki, z wy-

punktowaniem dziejowych przełomów. Z nich najważniejszy, najbardziej zasadniczy i dla naszego tu ujęcia najważniejszy jest ten znaczący symboliczną datą 1600. Dzieli on generalnie historię muzyki na dwie wielkie nadepoki. Pierwsza, dłuższa, obejmuje Grecję starożytną, chrześcijańskie średniowiecze i renesans po wiek XVI. Druga – obejmuje barok, romantyzm i wiek XX. Ów przełom zasadniczy dotyczy koncepcji muzyki w jej substancjalnym rdzeniu, kompozycji muzycznej, muzyki komponowanej, komponowania muzyki i tego, co tym komponowaniem rządzi, co porusza inwencję i urzeczywistnia muzyczną formę. Powiedzieć można – w skrócie i uproszczeniu, ale zgodnie z prawdą – że tym, co muzykę w jej substancji dźwiękowej porusza i doprowadza do formy, jest, aż po wiek XVI, intelekt, myśl zgodna z prawami logiki. Pierwiastek ratio porusza muzykę w jej głównym kompozytorskim nurcie, ożywia kompozycję muzyczną związaną z religią, liturgią, Kościołem. Muzykę zaś pojmuje się systemowo i systemicznie (jako system), substancjalnie, strukturalnie, konstrukcyjnie; jako sztukę fundowaną na liczbie, u której podstaw są pewne (proste) działania matematyczne, z których wynika też liczbowo symbolika o charakterze sakralnym. O tym, że tak jest, przekonują nas same utwory muzyczne, jak również, pośrednio, teoretyczne traktaty.

Komponowaniem jako urzeczywistnianiem muzyki, aktualizacją potencji dźwiękowych rządzi więc liczba. Muzykę określić można jako sztukę logicznej myśli działającej w dźwiękach, „inteligencję w dźwiękach” (jak to później w XIX wieku określi polski filozof Hoene-Wroński w odniesieniu zresztą do muzyki sobie współczesnej). Poprzez struktury dźwiękowe myśl muzyczna działa, niejako wtórnie, także na uczucia, emocje. Jednak aż po wiek XVII ekspresja emocjonalna muzyki jest (z naszego punktu widzenia) ograniczona, słabo

rozwinęta. W wieku XVII role się odwracają. Intelekt, myśl, logika, liczba – nie tracąc bynajmniej udziału w muzyki powstawaniu – schodzą bardziej w skrytość, ustępują miejsca spontaniczności, intuicji. Muzyka w nowej symbiozie z poezją, otwierająca się w nowy sposób na oddziaływanie poetyckiego słowa, dostaje teraz nowe impulsy, nowymi sposobami poruszona. Odkrywa w sobie, czyli intuicja kompozytorska odkrywa w niej nowe źródła formotwórczej energii: w melodii, harmonii, rytmie. Muzyka odkrywa na nowo dla siebie formotwórczy ruch: w formach/gatunkach wokalnie-instrumentalnych (madrygał, *dramma per musica*, opera, kantata, oratorium) i instrumentalnych (preludium, *toccata*, *ricercar*, *canzona*, *suita*, *sonata*, *concerto*). Można by też powiedzieć, że w miejsce formy (typu formy) „apriorycznej”, właściwej dla średniowiecza i renesansu (XIV–XVI wiek), w której ruch (zawsze umiarkowany) był normowany liczbą (stosunkami liczbowym), pojawia się teraz i rozwija nowa forma, „empiryczna”, poruszana, rozkręcana dynamiczną energią. Te doniosłe przemiany nie zachodzą oczywiście nagle rewolucyjnie, lecz są wynikiem ewolucji: wyraźne zwiastuny formy „empirycznej” (dynamicznej) i nowej ekspresji emocjonalnej znaleźć można już w muzyce XVI wieku, zwłaszcza drugiej jego połowy. Forma dynamiczna, powstająca także z impulsów improwizowanej gry na instrumentach, forma formowana, potencjalnie otwarta, znamienita teraz będzie dla czasów nowożytnych, adekwatna do obrazu świata, postkopernikańskiego kosmosu w nowy sposób poruszonego. W XVII wieku dojrzeva więc nowa koncepcja muzyki i utworu muzycznego, która zaważy na dalszych dziejach muzyki, określi jej rozwój w następnych wiekach. Dzieło muzyczne otwiera się po raz pierwszy tak szeroko na sferę uczuć, sferę emocji, w której odbija się i przetwarza rzeczywistość widzialnego (i niewidzialnego) świata. +

## Analogie

Co sprawia, że muzyka bywa podobna do filozofii? Pod jakimi względami dają się te dwie dziedziny porównywać? Co muzyka ma (może mieć) w sobie filozoficznego, a co filozofia (być może) muzycznego? Rozważmy te pytania w horyzoncie dziejów – muzyki i filozofii.

W pierwszej z wyróżnionych wyżej epok – od starożytności greckiej po renesans i wiek XVI – jest to analogia (podobieństwo) w tym, co w muzyce i filozofii myślowe, intelektualne, racjonalne; podobieństwo w strukturze logicznego myślenia opartego na zasadzie wynikania, sylogizmu. Analogia w tym, co liczbowe, matematyczne (a co stanowi również rdzeń myślenia filozoficznego: żadna filozofia i żadne filozofowanie, nawet te najbardziej eseistycznie wybujałe, nie mogą przecież uchybiać elementarnym zasadom logiki). Lecz jest to także analogia odniesiona do struktury kosmosu, obrazu świata.

W starożytności i średniowieczu filozofia – w symbiozie z teologią, naukami matematycznymi i przyrodniczymi – docieka istoty (całości) świata na wyższym stopniu abstrakcji i uogólnienia (od innych nauk jeszcze się właściwie nie oddzieliła; pełną autonomię uzyska dopiero w XVIII wieku). Podobnie muzyka: w swoich strukturach – melodycznych, kontrpunktowych, polifonicznych – i formach (organum, motet izorytmiczny, msza) symbolizuje (substancjalnie, strukturalnie, konstrukcyjnie) kosmiczny ład uniwersum.

W epoce drugiej – od wieku XVI po XX i XXI – będzie to analogia (podobieństwo) w filozoficznej intuicji i „metafizycznych uczuciach”, w odczuciu świata wynikającym z filozoficznej intuicji; analogia ekspresji: dźwiękowej muzyki, a słownej filozofii (stylu filozofowa-

nia i wypowiedzi filozoficznej), podobieństwo mowy dźwięków do mowy pojęć. Muzyka (oczywiście nie każda muzyka, nie wszystkie jej rodzaje) swoją bezsłowną „mową dźwięków” może jakoś wyrażać, sugerować to, co filozofia w pojęciach artykułuje.

Wiek XX (szkoła wiedeńska i jej konsekwencje) przyniesie też pewien zwrot do pierwszej epoki – na wyższym stadium rozwoju muzyki, w szczególnej syntezie „starego” z „nowym”. Związki między muzyką a filozofią zacieśniają się. Muzyka, w określonych swoich przejawach, staje się bardziej – i w inny niż dotąd sposób – „filozoficzna”. Wyzwolona od „mowy uczuć”, wyzwuta z ekspresji emocjonalnej uczuciowopodobnej, odkrywająca w sobie nowe złoża ekspresji substancjalnej, wynikającej wprost z sedna brzmienia, z istoty dźwięku, muzyka może wyrażać intuicje czy uczucia metafizyczne, a także struktury filozoficznego myślenia wprost, samą swoją substancją dźwiękową. Aby jednak takie ekspresje, znaczenia i symbole filozoficzne były w niej rozpoznawalne, żeby ta nowa, intelektualna, nasycona myślą mowa dźwięków była zrozumiała, muzyka wymaga kompozytorskiego, odautorskiego komentarza, tłumaczenia, objaśnienia naprowadzającego słuchacza na właściwe znaczenia i sensory. Stąd – zwłaszcza w drugiej połowie XX wieku – taka obfitość, wręcz przerost opisów tłumaczących muzykę nad muzyką samą. Książki programowe Warszawskiej Jesieni, która już ponad pół wieku towarzyszy rozwojowi i przemianom muzyki współczesnej, zawierają pod tym względem materiał przebogaty!

## Filozofia muzyki

Podkreślam: filozofia, nie „estetyka muzyki” czy „estetyka muzyczna”. Świadomie unikam tu tego terminu z uwagi na jego mylącą nieraz dwuznaczność czy wieloznaczność. Według systematyki dyscyplin wchodzących w zakres muzykologii, estetyka jest jednym z jej działów, uprawianym w jej ramach, a zajmującym się oddziaływaniem muzyki, jej ekspresją, wartościami artystycznymi, aksjologią.

Filozofia muzyki natomiast uprawiana jest samodzielnie poza muzykologią (aczkolwiek korzysta z jej doświadczeń), jako dział dyscyplin filozoficznych (analogicznie: filozofia literatury, sztuk plastycznych itd.). Filozofia muzyki bada, rozważa, opisuje, analizuje, interpretuje dziedzinę muzyczną, jej zjawiska i wytwory z punktu widzenia ontologii i metafizyki (bo one stanowią niezmiennie jej jądro, rdzeń, istotę; gdyby zniknęły, umarłaby filozofia!), w horyzoncie filozoficznym, z filozoficznym nastawieniem, z zastosowaniem filozoficznych pojęć, kategorii.

Spróbujmy teraz uchwycić główne trendy rozwojowe filozofii muzyki na przestrzeni dziejów – od greckiej starożytności po nasze czasy. Nie będzie to łatwe z uwagi na brak ciągłości w filozofii muzyki. Filozofia kultury Zachodu – w ciągłości swoich dziejów – znaczone bywa, aż po wiek XVIII sporadycznie, refleksją o muzyce. Właściwymi twórcami filozofii muzyki są Platon i Arystoteles, dla których przygotowują grunt pitagorejczycy ze swoją matematyczną kosmologią. Muzyka jest w centrum uwagi tych największych filozofów starożytności. Wypracowują teorię jej oddziaływania na ludzką psychę, przyznają kluczową rolę w greckim systemie wychowania – paidei.

Dają podstawy filozoficznego o muzyce myślenia, jej ujmowania, rozważania, badania. Filozofia muzyki jest tu zresztą ściśle związana z grecką teorią muzyki (organizacja dźwięków, tetrachordy, skale).

W dalszych dziejach wszakże filozofię muzyki musimy niejako wyłuskiwać z historii filozofii, szukać jej śladów w pismach poszczególnych filozofów, tym samym rekonstruować jej historię: Arystoksenos, Boecjusz, święty Augustyn... A będzie to może bardziej historia teorii muzyki (według ówczesnego jej pojmowania) niż historia jej filozofii.

Starożytne chrześcijaństwo i średniowiecze rozwinę i zmodyfikują grecką naukę o muzyce. W pismach filozofów średniowiecza, a potem XVI wieku, refleksja na temat muzyki zajmuje miejsce marginalne. Filozofia w pełnym znaczeniu tego słowa powstanie i rozwinie się dopiero w wieku XIX, zainicjowana przez Kanta (w Krytyce władzy sądu). Muzyka wchodzi w centrum zainteresowań wielkich filozofów epoki romantyzmu. Dlaczego właśnie teraz? Bo to stulecie jak żadne dotąd w dziejach Zachodu przeniknięte dynamiką twórczego ducha działającego w wielu zakresach, na różnych płaszczyznach; stulecie znaczone romantyzmem, pozytywizmem, scjentyzmem, historycyzmem; stulecie drapieżnego kapitalizmu, rosnącego postępu cywilizacyjnego i doniosłych wynalazków; stulecie, w którym narodziły się socjalizm i komunizm; stulecie romantycznego mistycyzmu, romantycznego katolicyzmu i katolickiego modernizmu; a równocześnie stulecie romantycznego agnostycyzmu i ateizmu. To stulecie niebywale twórczego wyżu w trzech dziedzinach: literaturze, filozofii i muzyce. Dopiero w tym stuleciu muzyka, przez filozofów w swej specyfice należycie doceniona, zyskuje w świadomości powszechnej tak wysokie jak nigdy przedtem miejsce. +

Powstaje tedy filozofia muzyki i wykreślić można linię jej rozwoju sięgającą w wiek XX, a znaczoną nazwiskami: Hegla, Schellinga, Schopenhauera, Kierkegarda, Nietzschego, Diltheya, Spenglera, Blocha, Hartmanna, Ingardena, Adorna... W ich pismach filozofia muzyki w XIX i XX wieku rozwija się, różnicuje i rozwidla. Myśl filozofów zaś dopełniana będzie myślą literacką romantyków (Hoffmann, Tieck, Wackeroder, Jean Paul...). Ujmując ten rozwój w generalnym skrócie: w XIX wieku z ducha romantyzmu powstaje i rozwija się metafizyka muzyki. Kant, pierwszy filozof sztuki w dziejach filozofii, daje podstawy i punkty wyjścia, wskazuje drogę do dalszych rozważań. Hegel w swoich Wykładach z estetyki (w istocie z filozofii sztuki) obszernie rozwija koncepcję miejsca muzyki (w całej jej swoistości) w systematyce i rozwoju sztuk. Z punktu widzenia dziejów filozofii muzyki jest to praca fundamentalna. Wiele cennych i odkrywczych (acz w przeciwieństwie do Hegla nieusystematyzowanych) myśli na temat specyfiki, charakteru i oddziaływania muzyki – w horyzoncie metafizycznym – znajdujemy w Filozofii sztuki Schellinga.

Kierkegaard, rozmiłowany w Mozartowskim Don Giovannim, odkrywa w muzyce tego dzieła „stadia erotyki bezpośredniej”... Wszelako w rozwoju filozofii muzyki największą rolę odegra i centralne miejsce zajmuje Schopenhauer. W filozofii sztuki, zawartej w I i II tomie swego głównego dzieła, muzyce przyzna on (pierwszy z filozofów!) miejsce najwyższe jako sztuce zupełnie odrębnej, wiążąc ją w systemie swojej filozofii bezpośrednio z Wolą jako zasadą świata. W pierwszym tomie daje generalną/całościową koncepcję tak pojmowanej muzyki; w tomie drugim ją rozwija, egzemplifikuje, uszczegóławia. Jest to system metafizyczny muzyki, wyłożony klarownie i przekonująco; w dziejach myśli filozoficznej wyznacza on

apogeum metafizyki muzyki. Powiedzieć można, że w ciągu zainteresowanych muzyką dziejów myśl filozofów dochodzi do tego szczytu (podświadomie? intuicyjnie?), w rozbłyskach, prześwitach sporadycznie przejawianych...

Z pism Nietzschego – na którego Schopenhauer swoją koncepcją Woli jako pierwszej zasady bytu i świata wywarł wpływ głęboki – przebija uwielbienie muzyki jako sztuki „dionizyjskiej”, wynikającej wprost z pierwotnych/pradawnych źródeł Życia; wszak on sam, Nietzsche, czuł się również kompozytorem! Trudno go jednak uznać za filozofa muzyki w sensie podobnym jak Hegla, Schellinga, Schopenhauera. Na jego do muzyki podejściu zaciążyła również „sprawa Wagnera”: osobliwego związku duchowego między „miłością a nienawiścią”, jaki go z wielkim kompozytorem łączył. Można tylko rzec, iż Nietzsche, ze swą dynamicznie niespokojną, dialektyczną, nicującą wszystko myślą, dotyka uwielbianej przez niego sztuki w różnych jej aspektach, przenikliwą intuicją sięgając czasem jej istoty.

Wchodząc w wiek XX, filozofia muzyki coraz bardziej się różnicuje i poszerza swój zakres. Partycypują w niej zarówno wybitni filozofowie, muzykolodzy filozoficznie nastrojeni, jak i wybitni pisarze (Proust, Mann, Musil, Broch, Cioran), a wreszcie sami kompozytorzy uprawiający pisarstwo (Schönberg, Strawiński, Varese, Xenakis, Stockhausen). Filozofia muzyki w znamienny sposób się polaryzuje: z jednej strony, na filozofowanie bardziej swobodne, eseistyczne; a z drugiej, na filozofię bardziej ścisłą, systematyzującą, koncepcyjną. Zarysowują się więc jakby dwie zasadnicze strefy filozofii i filozofowania o muzyce. Pierwsza obejmująca dość liczne grono filozofów, myślicieli, pisarzy, którzy szczególnie muzykę umiłowali, a którym jawi się ona (podobnie jak niegdyś romantykom) jako najwyż-

sza, najbardziej odrębna i najbardziej tajemnicza ze sztuk. Pisarstwo na temat muzyki Manna, Brocha, Blocha, Adorna, Ciorana jest wyrazem fascynacji głębszej i silniejszej niż fascynacja innymi sztukami. Ta siła doznań i przeżyć, jakie muzyka dać nam może – równie mocnych i totalnych jak przeżycie miłości – skłania filozofów i pisarzy do szukania kluczy filozoficznych, aby muzykę właściwie pojąć bądź tylko się przybliżyć do jej zrozumienia. I tak Adorno będzie ów klucz znajdował w dialektyce, filozofowaniu dialektycznym w duchu Hegla. Ernst Bloch zaś w swoistym (areligijnym!) mistycyzmie ujmował to tak:

„Czym jest język muzyki? Dlaczego wszyscy sądzą, że ją rozumieją, a jednak nikt nie wie, co muzyka znaczy albo na czym polega znaczenie melodii? Mimo to ludzie ją rozumieją. [...] Kiedy zacniemy wreszcie pojmować ją wyraźnie? Kiedy zdołamy z całą wyrazistością odebrać Beethovena, usłyszeć go i zrozumieć jak wypowiedziane słowo? Dzięki nieograniczonej otwartości muzyka zwraca się w stronę utopii, wnika w utopię nas samych. Dlatego też muzyka, którą słyszymy, jest jakby echem naszego Ja. [...]

Zagadkowy język muzyki nie próbuje ukryć przed nami niczego, co już zostało rozwiązane w wymiarze pozaziemskim. Przeciwnie, rolę muzyki jest pełna otwartość, a jej tajemnicę – to, co zarazem zrozumiałe i niezrozumiałe, symboliczne – stanowi ludzki podmiot, ukryty de facto przed sobą samym.

[...] Nowi kompozytorzy będą poprzedzać nowych proroków. Przyznajmy więc muzyce prymat nad rzeczywistością, której nie sposób wysłować inaczej”<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Cytuję za: Fubini E., *Historia estetyki muzycznej*, przekł. Skowron Z., Kraków 2000.

W drugiej strefie, filozofii ścisłej, dwa znakomite nazwiska wysuwają się na czoło: Nicolai Hartmann i Roman Ingarden. Można ich nazwać pierwszymi, a zarazem najwybitniejszymi w dziejach filozofii ontologami muzyki. Każdy z nich rozwija własną, oryginalną, odrębną (mimo pewnych punktów stykowych) teorię dzieła muzycznego, jego struktury (w sensie ontologicznym), sposobów istnienia: Hartmann – w perspektywie metafizycznej, Ingarden – zakorzenioną w fenomenologii. U każdego z nich filozofia muzyki wynika z ich własnych filozoficznych systemów – obaj byli wszak najwybitniejszymi filozofami sztuki w XX wieku – a system interpretacji Ingardena, tyżący literatury, malarstwa, architektury, muzyki, nie ma sobie równych w gruntowności, precyzji, głębi!

## Muzyka wobec transcendentalistów

Jak się ma muzyka wobec Prawdy, Dobra, Piękna? Stary to problem, ugruntowany w filozofii muzyki Platona i Arystotelesa, a ciągle żywy dla kogoś, kto wierzy w istnienie (idealne) i oddziaływanie wartości najwyższych. Dziś, w sytuacji totalnego kryzysu sztuki (jej niegdyś odrębne dziedziny z upodobaniem „postmodernistycznie” się miesza, byle tylko przydać atrakcyjności i ekscytować odbiorców!) – a pozornie bujnego jej rozkwitu (nigdy jeszcze tylu ludzi sztuką się nie zajmowało – w myśl hasła: „Spróbuj, a potrafisz!” „Wszyscy jesteśmy artystami!”) – kwestia ta nabiera palącej aktualności! Pod warunkiem oczywiście, że się w transcendentalia wierzy i docenia ich ogromną wagę. Jest to problem funkcji muzyki i roli (ról), jaką odgrywała ona (i jaką dziś odgrywa) w życiu indywidualnym i społecznym człowieka; problem jej oddziaływania, wpły- +



wu na kształtowanie się dusz i charakterów; problem jej etosu. Zagadnienie to znamienne szczególnie dla muzyki jako sztuki organizacji dźwięków według określonych zasad i systemów. W odniesieniu do innych sztuk, w takim nasileniu, właściwie nie występuje. A to dlatego, że muzyka wśród innych sztuk charakteryzuje się największą i zupełnie wyjątkową siłą oddziaływania. Ani malarstwo, ani rzeźba, ani architektura, ani poezja, ani proza narracyjna (według tradycyjnego podziału sztuk) nie potrafią ovladnąć ludzkim jestestwem tak totalnie, przeniknąć na wskroś, poruszyć duszę i ciało, serce i umysł, czucie i myśl. Pod tym względem jest to najbardziej „erotyczna” ze sztuk (tę jej właściwość sugestywnie opisał Kierkegaard!). Magicznej, żywiołowej, dionizyjskiej siły oddziaływania muzyki (jej ekspresji) świadomi byli już starożytni Grecy. Na tym przeświadczeniu oparta jest filozofia muzyki Platona i Arystotelesa. A przecież dysponowali oni muzyką (w jej symbiozie ze słowem i tańcem) wręcz ubogą, z naszego punktu widzenia, ograniczoną do dwóch elementów: melosu i rytmu. Tę siłę pierwotną muzyki należało zracjonalizować i usystematyzować (uregulować), wprzegając w grecki system wychowawczy (paideię) kształtowania dusz i ciał, mający na celu dobro społeczne i funkcjonowanie państwa idealnego.

I tak powstała teoria etosu: określonym rodzajom melosu i rytmu, określonym skalom i tetrachordom przypisująca sposoby oddziaływania pozytywne bądź negatywne z wychowawczego punktu widzenia. Teoria zawierająca w sobie rdzeń aksjologiczny, kryteria wartościowania i oceny, etycznie ukierunkowana. Muzyka powstaje i rozbrzmiewa, śpiewana i grana, w jakimś celu. Tym celem nadrzędnym muzyki, a zarazem racją jej istnienia, jest Dobro wchłaniające w siebie Prawdę i Piękno.

Ów grecki (zakorzeniony w pitagoreizmie), platońsko-arystotelesowski sposób myślenia o muzyce, jej wartościowania i oceny, oddziaływać będzie w ciągu następnych wieków. Przejmie go chrześcijaństwo, dostosowując do swoich norm etycznych. Zdominuje on całe średniowiecze, a żywy będzie znacznie dłużej, skoro wpływ jego zaznaczy się wyraźnie w pojmowaniu muzyki (nie tylko religijnej) największego z kompozytorów doby nowożytnej – Bacha.

Jednakże w czasach nowożytnych ów nadrzędny etyczny cel muzyki, o proveniencji platońskiej, zaciera się i uwieloznacznia, w miarę jak intensywniej w niej i różnicuje się ekspresja piękna dźwiękowego. Świadomość jednak czy bodaj poczucie/przeczuć tego celu nigdy całkiem nie zamrze. Przebija z myśli niemieckich romantyków – pisarzy i kompozytorów – oraz z twórczości Schumanna, Chopina, Liszta, Wagnera, Mahlera... A dalej, już w wieku XX, pojawi się w wypowiedziach Schönberga, Bartoka, Szymanowskiego (wychowawcza rola muzyki w społeczeństwie!), Messiaena, Lutosławskiego... Dialektyczna myśl Adorna – filozofa, muzykologa i kompozytora – zawiera w sobie niewątpliwą rdzeń etyczny.

Według Ernsta Blocha, muzyka – ona jedyna spośród sztuk – zdolna jest sobą urzeczywistnić utopijne pragnienie człowieka o zbawieniu powszechnym (poza religią)... A gdy współcześnie, w roku 2010, w nowej książce polskiego muzykologa i filozofa Krzysztofa Lipki (Pejzaż nadziei, tytuł zresztą świadomie od Blocha zapożyczony!) odnajduję podobne, dobitnie artykułowane i gruntownie uzasadnione poglądy o nadrzędnym etycznym celu i posłannictwie muzyki (ta myśl jest nicią przewodnią książki), to daje mi to dużo do myślenia, jak też skłania do wyraźniejszego określenia prze-myśleń, domniemań, poglądów własnych. Bli-

skie mi jest i pokrzepiające przeświadczenie o etycznym przeznaczeniu muzyki, o jej ruchu ku Dobru, w rytmie niby-heglowskiej triady (tak to bym określił): „zniesienie” Prawdy przez Piękno w wyższej syntezie Dobra. Wyczuwam w tym jednak pewną (może niezamierzoną) deprecjację Piękna. Ja bym to ujął nieco inaczej. Według mnie, Piękno w sztuce, a w szczególności w muzyce, jest kategorią naczelną, której winny być podporządkowane wszystkie inne (oczywiście, przy odpowiednio szerokim rozumieniu Piękna); gwarantem prawdziwego (nie pozornego, jak często dzisiaj bywa) życia sztuki i dzieła artystycznego. Pogląd o nadrzędnym etycznym celu muzyki ugruntowany jest w głębokiej wierze w samą muzykę, w jej prawdę, prawdziwość. W moim natomiast przekonaniu niezwykłą właściwością muzyki (jak też najwyższym miernikiem jej wartości) jest to, że wpisuje się ona w krąg uniwersaliów z uznaniem ich całkowitej równorzędności i wzajemnego (istnieniowego) sobą uwarunkowania.

W ocenie muzyki, utworu muzycznego według kryteriów bezwzględnie najwyższych Prawdy, Dobra, Piękna po prostu nie sposób od siebie oddzielić: nie ma Prawdy bez Piękna i Dobra, nie ma Piękna bez Dobra i Prawdy, nie ma Dobra bez Prawdy i Piękna!

## W perspektywie historii

Historię muzyki (podobnie, choć nie identycznie, jak historie innych dziedzin sztuki) uprawiać można na dwa zasadnicze sposoby. Pierwszy sposób jest wobec filozofii – jej intuicji, perspektyw, horyzontów, jej kategorii i pojęć, metod i systemów – zgola obojętny. Taka jest, jak sądzę, zdecydowana większość ujęć historycznych w światowym piśmien-

nictwie muzycznym: na różnych poziomach naukowości i popularyzacji, historii podręcznikowych, akademickich, do uczenia się bądź po prostu do czytania. Takie historie, rzetelnie opracowane, interesująco napisane, dostarczają zasobu cennych wiadomości dotyczących form, gatunków, stylów, poszczególnych dzieł, faktów z życia i twórczości kompozytorów, także z zakresu życia muzycznego i kultury muzycznej danego czasu. Historie tak pisane nie sięgają wszakże w głąb, nie stawiają kwestii najbardziej istotnych. Ich punkt widzenia jest czysto muzykologiczny i muzykograficzny.

Drugi (rzadszy) sposób uprawiania historii przyjmuje punkt widzenia filozofa, będącego zarazem muzykologiem-historykiem: nie sposób wszak owocnie uprawiać historii muzyki bez faktograficznej podbudowy, której dostarczyć może tylko muzykologia! Historię muzyki więc uprawia się tu w perspektywie filozofii, w horyzoncie metafizyki, z zastosowaniem filozoficznych podejść, metod, kategorii, pojęć. Ten drugi sposób nazwać można historiozofią muzyki. Historię pojmuje się tu jako proces w szerokim sensie ucelowany („finalny”, jak się mówiło u nas niegdyś w przenikniętym historycyzmem XIX wieku); czy może lepiej: jako wielość takich procesów równoległych i zazębiających się. Jest to sposób uprawiania historii w duchu Hegla. Oczywiście nie w sensie jakiegoś ortodoksyjnego heglizmu, na modłę XIX-wieczną (co byłoby dziś anachroniczne), ale w sensie inspiracji, jakie ciągle jeszcze można czerpać z heglowskiego myślenia o historii.

Zasadnicza różnica między pierwszym (afilozoficznym) a drugim (filozoficznym) uprawianiem historii muzyki sprowadza się do tego, że ten pierwszy w procesach historycznych przyjmuje działanie przyczyny jednego tylko rodzaju: sprawczej, podczas gdy drugi uwzględnia +

także działanie przyczyny celowej (nawiązując do klasyfikacji arystotelesowsko-tomaszowej, dziś już jakoby nieaktualnej, z czterech wyróżnionych przez Arystotelesa przyczyn: materialnej, formalnej, celowej i sprawczej, ostała się tylko ta ostatnia). Jeżeli historia w pierwszym znaczeniu zapytuje, skąd i dlaczego, to historia w znaczeniu drugim (historiozofia) dodaje jeszcze: w jakim celu? Historiozofia bowiem pojmuje historię muzyki jako dążenie do czegoś. Nie zawsze w pełni uświadomione, częściej może intuicyjnie niedookreślone, raczej przeczuwające cel niż mające jego wyraźny obraz. Cele dziejów muzyki jawią się więc: cząstkowe, partykularne, tyżące różnych aspektów rozwoju – historii gatunków, form poszczególnych i formy w ogóle, historii elementów utworu muzycznego (z nich najbardziej intensywnie i dynamicznie się rozwijające: melodia i harmonia), historii ekspresji i retorycznej „mowy dźwięków”. Formy i gatunki rozwijają się celowo (o czym wnioskujemy ex post): od stadium „prymitywnych” zwiastunów zmierzają do pełnej dojrzałości, osiąganey z czasem w arcydziełach. Przykładem – rozwój dwóch najważniejszych dla muzyki Zachodu form substancjalnych (tj. realizowanych w czysto dźwiękowych strukturach): „barokowej” fugi oraz „klasycznej” i „romantycznej” sonaty. Pierwsza (której prototypów dopatrzeć się można w muzyce instrumentalnej drugiej połowy XVI wieku) osiąga pełnię absolutną u Bacha; druga, wiek później, u Beethovena.

Rzec można (koncepcję tę rozwijam szerzej w innym miejscu), iż rozwojem muzyki rządzą pewne idee regulatywne, kierownicze. Idee kształtowania, w różnych okresach dziejów i epokach historii się pojawiające, z upływem czasu w swoim działaniu coraz bardziej aktywne, dochodzące do pełnego urzeczywistnienia swoich możliwości; na przykład: idee formy (budowy) symetrycznej i asymetrycznej, za-

mkniętej i otwartej; idee ronda, kanonu, wariacji; idee fugi i sonaty.

Historia muzyki (w swojej warstwie zasadniczej, czyli historii gatunków, form, idei kształtowania) przedstawia się w takim teleologicznym ujęciu jako pewna mnogość ucelowionych procesów rozwoju. Jako osiągnięcie celów partykularnych w poszczególnych swoich zakresach. Istnieje wszakże coś, co te wszystkie cele warunkuje, wiąże, skupia. Jeden nadrzędny duchowy cel rozwijającej się muzyki. Co jest tym celem? Jak go można określić?

Krzysztof Lipka, autor wspomnianej książki (w naszym piśmiennictwie muzykologiczno-filozoficznym Pejzaż nadziei stanowi prawdziwą rewelację!), ów cel określa jako etyczny (nie estetyczny!): muzyka Zachodu (bo tylko nią się autor zajmuje jako jedyną rozwijającą się i mającą historię) poprzez Prawdę i Piękno dąży (dążyć powinna) do Dobra. Jest to jej postulat naczelny, moralny obowiązek, „imperatyw kategoryczny”.

Co to znaczy? Jak ten postulat się realizuje? To problem do rozważań, temat do dyskusji. Nie sposób go też rozpatrywać bez penetracji związków – jawnych bądź skrytych – między muzyką a filozofią, między rozwojem muzyki a rozwojem filozofii.

Parę uwag o mojej teleologicznej koncepcji historii i rozwoju muzyki.

Jest ona pluralistyczna, „polifoniczna”, „kontrapunktyczna”: obejmuje muzykę, dziedzinę muzyki, w całej jej złożoności, różnorodności, wieloaspektowości. Ujęta teleologicznie koncepcja historii muzyki przedstawia mi się w postaci poszczególnych rzutów, cięć generalnych przez obszar dziejów; jest więc historią:

- idei kształtowania (gatunków, form),
- życia – urzeczywistniana przez kompozytorów; w formach, gatunkach, utworach,
- czasu (czasu muzycznego, czasu w muzyce),
- przestrzeni (przestrzenności muzycznej),
- dzieła muzycznego (pojęcia dzieła).

Ten ostatni aspekt historiografii muzyki, kluczowy dla pojmowania i świadomości muzyki w kulturze Zachodu, wymaga paru uwag dodatkowych.

W historii dzieła muzycznego (pojmowania muzyki jako dzieła) teleologicznie ujętej różnić trzeba kolejne fazy:

- muzyki (jeszcze) bez dzieła – potencjalnej dopiero dziełowości (wczesne średniowiecze),
- dojrzewania koncepcji dzieła (środkowy okres średniowiecza – organum Pérotina jako pierwsza w historii z muzycznych form w pełni już wykształcona),
- rozkwitu i pierwszego apogeum dzieła muzycznego w polifonii średniowiecza i renesansu (XIV–XVI wiek); dzieło jest tu wykwi-tem wyrafinowanej sztuki kontrapunktu, poddane ścisłej dyscyplinie praw i reguł,
- dążenia do drugiego apogeum: wiek XVII–XVIII (Bach, klasycy),
- trzeciego apogeum w wieku XIX,
- transformacji, przekształceń, metamorfoz sięgających istnieniowego rdzenia dzieła muzycznego (totalne deformacje, dekonstrukcje, dekompozycje, aż do unicestwienia dziełowości muzyki w ogóle!) w wieku XX.

Współczesny, XX-wieczny renesans muzyki dawnej, owocujący mnogością znakomitych osiągnięć, a tak dla naszych czasów znamien-ny, zdaje się mocno ugruntowany właśnie w historiozofii, w teleologicznej koncepcji dziejów muzyki. Wyraźny jest i kluczowy aspekt aksjologiczny tego skłonu ku przeszło-

ści: muzyka dawna – jej obszar stale się posze-rza i wzbogaca o nowe odkrycia – stanowi dziś w świadomości powszechnej siedlisko warto-ści wysokich i trwałych, których dać (już? jeszcze?) nie jest w stanie bieżąca twórczość współczesna. Muzyka zwana dawną jawi się więc swoim miłośnikom najmocniejszym punktem oparcia, najpewniejszym kryterium wartości... ○