

ANDRZEJ LORENZ

(Wrocław)

FILOZOFIA MUZYKI ARTURA SCHOPENHAUERA

I.

Rzecz dotyczy specyficznie metafizycznego tudzież filozoficznego sposobu rozumienia istoty, sensu oraz znaczenia muzyki, jaki powstał na przełomie XIX wieku pod wpływem muzyki instrumentalnej Ludwiga van Beethovena. Analizując założenia myśli estetyczno-muzycznej Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, sformułowane w jego słynnej recenzji *Muzyka instrumentalna Beethovena*, inicjującej skądinąd nowatorski okres romantycznej estetyki muzycznej, na celu mam główne aspekty podobieństwa, jakie zachodzi między E.T.A. Hoffmannem i Arturem Schopenhauerem pod względem teoretycznego sposobu myślenia o metafizycznej istocie oraz estetycznym znaczeniu muzyki instrumentalnej. Przy czym świadomie pomijam ściśle muzykologiczne aspekty analizy struktury symfonicznego dzieła muzycznego Beethovena, koncentrując się wyłącznie na jego sensie i znaczeniu czysto estetycznym w duchu XIX-wiecznej *metafizyki* czyli *filozofii muzyki* reprezentowanej przez Hoffmanna i Schopenhauera.

Na początku XIX wieku estetyczna refleksja muzyczna osiągnęła epokowy punkt znamionujący niezwykle przełom w rozumieniu, recepcji i ocenie samodzielnego dzieła muzycznego. Teoretyczne określenie hierarchii estetycznego

doświadczenia ludzkiej duchowości wynosi do rangi najwyższej sztuki *czystą autonomiczną muzykę instrumentalną* Ludwiga van Beethovena, tworząc tym samym nową koncepcję romantycznej estetyki muzycznej. Zaistnienie nowej estetyki muzycznej to nie tylko czysto teoretyczny rezultat rewolucyjnego przełomu kompozycyjnego dokonanego przez dzieła orkiestrowe i fortepianowe, głównie symfonie, sonaty i kwartety Beethovena. Wobec zjawiskowości muzyki instrumentalnej Beethovena, filozoficzna refleksja osiąga artystycznych wyżyn specyficznie metafizycznej estetyki muzycznej. Poszukując adekwatnej ekspresji recepcyjnego odniesienia do zjawiska muzyki Beethovena, estetyczna refleksja muzyczna E.T.A. Hoffmanna, powieściopisarza, krytyka muzycznego, kompozytora i dyrygenta, tworzy romantyczny mit muzyki i osoby Beethovena, inicjując epokę powszechnie określaną mianem *romantyzmu*¹.

Nowatorskim elementem nowej estetyki muzycznej pierwszej połowy XIX wieku – spotęgowanej swoim ekspresyjnym ładunkiem głównie dzięki progresywnym ideom niemieckiego romantyzmu, dzięki klasycznej estetyce piękna i wzniosłości filozofii transcendentalnej Immanuela Kanta oraz dzięki pojęciu sztuki klasyki weimarskiej wyrosłej wokół idei Goethego i Schillera –, stanowiła niespotykana jak dotąd emfaza ekstazy refleksji w estetycznym rozumieniu muzyki instrumentalnej. Dla ogarnięcia rozmiarów i głębi ekspresji muzycznej zjawiskowości symfoniki Beethovenowskiej zastosowana zostaje idea „wielkiej formy”, a w odróżnieniu od psychologicznej estetyki oświecenia rodzi się jak na owe czasy prekursorska koncepcja romantycznej estetyki muzycznej, ekstazy nie akcentującej przede wszystkim metafizyczną jakość autonomicznego dzieła

¹ Trzeba jednak mieć na uwadze, iż sam Beethoven nie był skłonny rozumieć swego dzieła w duchu jakiegokolwiek romantyzmu czy romantyczności. Na to było jeszcze za wcześnie, mimo że idee epoki burzy i naporu w konsekwencji idei Rewolucji Francuskiej były mu niezwykle bliskie. W odróżnieniu od bohaterów romantycznych, np. Hectora Berlioz, tragizm postaci i muzyki Beethovena nigdy nie zamyka się w subiektywnym oddźwięku jego bólu i cierpienia, lecz zawsze wyraża wielką – klasyczną – formę ogólnego bólu i cierpienia przypisywanych całej ludzkości. Jeżeli już, to Beethovena można raczej uznać za prekursora romantyzmu w muzyce, nie zaś za jego uosobienie, aczkolwiek jego postać cierpiącego artysty, jego geniusz dążący do wyrazu wolności w dźwiękach, znakomicie konweniuje z epoką burzy i naporu. Nic więc dziwnego, że taka postać w końcu urosła do rangi romantycznego mitu.

muzycznego, które w konsekwencji takiego rozumienia urasta do rangi dzieła na wskroś metafizycznego.

Przełomowa dla przepojonej duchem romantycznego entuzjazmu interpretacji dzieła muzycznego w kategoriach nowej metafizycznej estetyki muzycznej była, jak już wspomniano, epokowa recenzja E.T.A. Hoffmanna *Beethovens Instrumental-Musik* (1810), napisana dla *Allgemeine Musikalische Zeitung* pod ekstatycznym wrażeniem *Piątej Symfonii* Beethovena. Recenzja Hoffmanna to nie tylko pierwsza szczegółowa analiza formalnej struktury dzieła Beethovena, to także wielki manifest założycielski romantycznej estetyki muzycznej, w której hasło *romantyzmu* staje się poniekąd programową sygnaturą epoki.

Ideałem autonomicznej sztuki w przekonaniu Hoffmanna jest jedynie *czysta muzyka instrumentalna*, kulminująca w symfonicznym dziele Beethovena. Muzyka ta bowiem sama z siebie odrzuca wszelkie środki pomocnicze pozostałych sztuk pięknych, w tym także a może i przede wszystkim – poezji, nie tylko nie pozwalając na jakąkolwiek ingerencję, ale też wyrażając w sposób najbardziej czysty, wyłączny i samodzielny całą swoją charakterystyczną głębię oraz istotę. Zdaniem Hoffmanna, muzyka instrumentalna jako autonomiczna *sztuka dźwięków* to nie tylko sztuka zupełnie samodzielna, to sztuka ze wszystkich sztuk najbardziej romantyczna, ba, to jedyna sztuka prawdziwie romantyczna, albowiem za przedmiot ma jedynie *nieskończoność*².

Hoffmann nie jest jednak pierwszym teoretykiem podejmującym się estetycznej analizy i opisu dzieła muzycznego w duchu rodzącego się romantyzmu. Przypisanie muzyce instrumentalnej Beethovena predykatu romantyczności trzeba postrzegać w szerszym kontekście ogólnie rozumianego wczesnego romantyzmu, jaki powstał w Niemczech na przełomie XVIII i XIX wieku. Po-brzmiewa w nim doniosłe echo romantycznej koncepcji rozumienia muzyki

² Por. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Musikalische Schriften*, Stuttgart 1906, s. 86-94. Wszystkie cytaty z Hoffmanna w tekście pochodzą z tego wydania bez szczególnego odsyłania do poszczególnych stron. Hoffmannowskie pojęcie „niewypowiedzianej nieskończonej tęsknoty” to połączenie aspektów tak teoretycznych, jak estetycznych i technicznych dzieła muzycznego. Milcząco pomijam aspekt skądinąd kompetentnej analizy struktury ściśle muzykologicznej, którą Hoffmann w swej estetyce uwzględnił, ponieważ chodzi mi przede wszystkim o estetyczno-muzyczny aspekt jego koncepcji.

instrumentalnej przez dwóch innych teoretyków – Wilhelma Heinricha Wackenrodera oraz Ludwiga Tiecka. Przy czym doniosłość koncepcji estetycznej Wackenrodera i Tiecka dla wczesnoromantycznego rozumienia muzyki wynika nie tyle z przeciwstawienia muzyki i emocji, zmysłowości i abstrakcji, ile z ich połączenia jako dwóch centralnych aspektów recepcji i odbioru dzieła muzycznego. W ich koncepcji sztuka dźwięków jest zarazem wyrazem uczuć i medium nieskończoności. Co więcej, muzyka jako medium boskiego objawienia urasta do rangi estetycznego mitu wyrażając to, co niewymowne i niewysłowione, a jednak intensywnie doznawane i przeżywane, dzięki czemu osiąga wymiar *transcendencji*. Takie rozumienie emocji w kontekście muzyki okazuje się niezwykle istotne.

Wczesnoromantycznej estetyki muzycznej nie charakteryzuje jeszcze radykalne przeciwstawienie uczucia i muzyki, formy i treści, zmysłowości i abstrakcji, do jakiego przywykliśmy w konsekwencji panowania formalizmu i modernizmu estetycznego, lecz przeciwnie, charakterystyczne jest krzyżowanie się i przenikanie wzajemnych odniesień zachodzących między muzyką i emocjami wyrażanymi ze pośrednictwem dźwięków. Zjawiska muzyki, w rozumieniu Wackenrodera i Tiecka, nie sposób zredukować do aspektów czysto formalnych czy semiotycznych, charakterystycznych dla późniejszych teoretyków z kręgu koncepcji muzyki absolutnej Edwarda Hanslicka. Relacje, co więcej, interferencje zachodzące między muzyką i uczuciem cechuje raczej specyficzne napięcie między subiektywnym, emocjonalnym nakierowaniem na transcendencję, jej mistycznym doświadczeniem i przeżyciami stricte estetycznymi stanowiącymi o istocie muzyki³.

Nawet jeśli muzyka instrumentalna w swym dążeniu do wyrazu metafizycznej transcendencji i nieskończoności porusza wszystkie struny ludzkich namiętności, budząc w człowieku *nieskończoną tęsknotę*, stanowiącą istotę romantyzmu, nie oznacza to przeciwstawienia zmysłowości i abstrakcji. Takie rozumienie roli emocji przeczy zarazem utartej opinii Carla Dahlhausa, jakoby preferowanie przez romantyzm muzyki instrumentalnej w oparciu o pojęcie *transcen-*

³ Por. Alexandra Kertz-Welzel, *Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder, Tieck und die Musikästhetik der Romantik*, St. Ingbert 2001, s. 13.

dencji jako jej medium odbyło się kosztem odzmysłowienia i abstrakcji⁴. Wręcz przeciwnie, połączenie obu aspektów, uczucia i dźwięku na gruncie romantycznej estetyki muzycznej można sprowadzić do ogólnej formuły „transcendencji uczucia” z tą konsekwencją, że to właśnie uczucie – wykazujące wzbogaconą autonomię estetyczną – zostaje podniesione do rangi uniwersalnego narządu poznawczego przewyższającego bezpośrednio swego wyrazu właściwości intelektu⁵.

Przy czym w przeistoczeniu tak rozumianej „transcendencji uczucia” w wymiarze metafizycznym, a więc jego abstrakcyjnej ideaacji jako intelektualnym odrealnieniu i uogólnieniu, wynikającym z wewnątrzmózgowych procesów umysłowej autopercepcji (w odróżnieniu od romantyków, tylko tak skłonny jestem rozumieć transcendencję), zachowany zostaje element mistyczny, niekoniernie tożsamy z efektem religijnym. Dzięki temu muzyka staje się ideałem oryginalnie estetycznym, jakby estetycznym substytutem religii.

Na czym jednak miałyby polegać istota *transcendencji uczucia* w muzyce? Abstrahując od klasycznych odniesień do Boga, Absolutu czy jakkolwiek rozumianych metafizycznych istotowości poza możliwością ich predykcji, transcendencja jako wykraczanie poza obszar zmysłowości do ponad- lub pozazmysłowości, od zawsze była domeną metafizyki, stąd jej wymiar stricte transgraniczny, czyli, mówiąc inaczej: oryginalnie metafizyczny. *Transcendowanie* uczucia, najprościej rzecz biorąc, oznacza odzmysłowienie zmysłowości, zniesienie zmysłów w procesie wewnątrzmózgowej autopercepcji tworzącej zasadę transcendencji

⁴ Tamże, s. 9 n.

⁵ Oczywiście, takie ujęcie siłą rzeczy pociąga za sobą zmianę rozumienia norm estetycznych. Akcentowanie afektów i emocji cechujących muzykę w epoce romantyzmu nie jest czymś zupełnie nowym, nowe jest ich skrajne przewartościowanie. W poprzedzającej powstanie romantyzmu epoce oświecenia, dokładniej – sentymentalizmu, estetyczne normy wyrażania lub inscenizowania afektów i emocji w sztuce formułowane były niekiedy, strukturalnie rzecz biorąc, w analogii do antropologicznie bądź medycznie rozumianych przepisów lub norm dietetycznych, charakteryzujących się żądaniem umiaru służącego zachowaniu zdrowia lub równowagi psychicznej. Tak rozumiana „dietetyka estetyczna” służyła wyeliminowaniu lub zneutralizowaniu ekstrawagancji skrajnych namiętności, skutkując – mówiąc najprościej – zbytnim sentymentalizmem. W epoce romantyzmu natomiast mamy do czynienia z wyzwoleniem uczuć i szeroko rozumianą ekstrawagancją. W tym sensie uczucia nie są już funkcjonalnie zdietetyzowane, lecz ekstrawagancko zaautomatyzowane a muzyka instrumentalna ostatecznie awansuje do rangi sztuki autonomicznej.

w odrealnionym wymiarze pozazmysłowym, intelektualnym, kiedy wykraczamy z obszaru zmysłowości w świat abstrakcji umysłowej, sugerującej zniesienie ograniczeń modalności zmysłowych ciała. W tym sensie odczucie transcendencji wynika z właściwości procesu pojęciowego odrealniania zmysłowości poza granice jej cielesnej konkretności, w sferę ogólności, jakby samej formy bez treści, kiedy pierwotne *odczucie transcendencji* jako nieskończoności i bezgraniczności na skutek odrealnienia przeistacza się w *transcendencję uczucia*.

W przypadku muzyki i jej subiektywno-emocjonalnego odbioru, transcendencji nie szukamy na zewnątrz, w transcendentnym bycie lub wymiarze, lecz we własnym wnętrzu, wzbogacając je o doznania mistyczne z pogranicza doświadczeń transogennych, efektem końcowym których na skutek przemian neurochemicznych zachodzących w mózgu (np. podwyższenia lub obniżenia poziomu oksytocyny) jest doznanie przyjemności (radości) lub przykrości (smutku) w falowaniu ekstazy i relaksu w postaci dreszczy⁶. W ten sposób uczucie, po wybiegu w wewnątrzmoźgową abstrakcję transcendencji, w trakcie odbioru muzyki wraca do cielesnej konkretności, zataczając poniekąd autopercepcyjne koło skutkujące emocjonalnym pobudzeniem. Ponowne zemocjonalizowanie transcendencji w konkretnym przeżywaniu czy odbiorze, w sekwencjach dźwięków poszczególnych trybów muzycznych, przywraca psychosomatyczną intensywność i zmysłowość uczucia.

Jeżeli dźwięki będziemy rozumieć jako nośniki melodii bezpośrednio wyrażającej wewnętrzną istotę emocji, transcendencję uczucia jako efekt estetyczno-muzycznego procesu abstrakcji można rozumieć w sensie *ogólności emocjonalnej*, ogólności formy bez materiału, formy bez treści, tak jak ją rozumiał Schopenhauer. Przy czym tak rozumiana ogólność muzyki nie jest pustą ogólnością dyskursywnej abstrakcji pojęciowej, lecz ogólnością zupełnie innego rodzaju. Ogólność ta związana jest zawsze z wyraźną określonością, ze zjawiskową konkretnością, czyli zmysłowością, i to właśnie w tym podobna jest do figur geometrycznych lub liczb, które jako ogólne formy (idee) wszystkich możliwych przedmio-

⁶ Por. R. Carter, *Tajemniczy świat umysłu*, przeł. B. Kamiński, Poznań 1999, s. 147.

tów doświadczenia nie są jedynie abstrakcyjne, lecz jak najbardziej naoczne i stale określone pod względem formy.

Specyfika *emocjonalnej ogólności* muzyki w ujęciu Schopenhauera polega na tym, iż wszystkie dążenia i pragnienia, wzruszenia i przejawy emocjonalne jako zachodzące wewnątrz człowieka procesy psychofizyczne związane z jego kondycją somatyczną, jakie dyskursywnie staramy się wyrazić za pomocą pojęcia *uczucia*, można także wyrazić w niezliczonych wariacjach i odcieniach w postaci *melodii*, zawsze jednak tylko za pomocą abstrakcyjnej ogólności formy. Stan ten wynika ze specyfiki muzycznej ekspresji dźwiękowej, która nie przekazuje ani nie wyraża tego lub innego pragnienia, wzruszenia czy dążenia, tylko oddaje ogólność ich formy jako stanów uczuciowych. Są to uczucia „same w sobie” jako formy stanowiące poniekąd ich dźwiękowe odpowiedniki. W tym sensie muzyka nie wyraża „tej lub innej określonej uciechy, tego lub innego zmartwienia, bólu lub przerażenia, lub radości” – lecz „*samą* uciechę, *samo* zmartwienie, *samo* przerażenie, *samą* radość” (ŚWP I, 404), i to zupełnie *in abstracto* w formie, jak mówi Schopenhauer, wydestylowanej kwintesencji, a nie poszczególnych zjawisk.

Wróćmy jednak do E.T.A. Hoffmanna. W myśl koncepcji Hoffmannowskiej metafizyki muzyki instrumentalnej, symfonia Beethovena jako dzieło sztuki to nie tylko zwykłe arcydzieło. W estetycznym ujęciu Hoffmanna symfonia Beethovena urasta do rangi dzieła na wskroś metafizycznego jako *opus metaphysicum*, albowiem to właśnie Beethoven pojął i wyraził muzykę z całą miłością i oddaniem w jej prawdziwej głębi oraz istocie. Dlatego muzyka instrumentalna Beethovena otwiera przed nami „królestwo nadzwyczajności i nieskończoności”, a obcując z nią wkraczamy w „krąg magicznych zjawisk”. Czar i magia muzyki Beethovena są porażające do tego stopnia, iż stając się coraz potężniejszą, muzyka ta musiała w końcu rozerwać pęta każdej innej sztuki. Oddając się muzyce Beethovena, dusza ludzka poniekąd podświadomie słucha nieznanego jej języka dźwięków, intuicyjnie pojmując sens i znaczenie niejasnych przeczuć, jakie nawiedzają i pobudzają ją dźwiękami.

Emocjonalnie elektryzujące wrażenie *Piątej Symfonii* Beethovena to nie tylko programowy punkt wyjścia dla estetycznych doznań samego Hoffmanna, to przede wszystkim założycielski warunek wyniosłej recepcji czystej muzyki in-

strumentalnej w duchu sztuki istic metafizycznej. W rozważaniach Hoffmanna skądinąd kongenialne odbicie znajduje swoiste połączenie patosu ekspresji i wirtuozerii wyrazu dźwięków za pośrednictwem sygnatury słów. Przesłaniem nowego programu romantycznej estetyki muzycznej jest niepodzielne przeświadczenie, iż szczytowym osiągnięciem genialnego arcyzmu ludzkiej duchowości jest *czysta autonomiczna muzyka instrumentalna*, dzięki której drogą abstrakcji i oderwania się duchowo rozpoznawanych idei, człowiek dochodzi do pojęcia i ogarnięcia nieskończoności i absolutności.

Muzyka instrumentalna Beethovena porusza niebo i ziemię. Pobudzając wszystkie struny namiętności, trwogę i strach, dreszcz, zgrozę i ból budzi w nas *nieskończoną tęsknotę* stanowiącą istotę romantyzmu. Nie dziw więc, iż w ujęciu Hoffmanna Beethoven to kompozytor na wskroś romantyczny, a jako człowiek i artysta Beethoven urasta do rangi romantycznego mitu. Zdaniem Hoffmanna, muzyka otwiera „królestwo nieskończoności”, świat, który „nie ma nic wspólnego z zewnętrznym światem zmysłowym otaczającym człowieka”, światem, w którym wszystkie dające się określić za pomocą pojęć uczucia tracą swoje znaczenie, aby oddać się temu, co *niewymowne* i *niewysłowione*. Muzyka jest nie tylko zdolna, ale też władna ująć w dźwiękach to, co niewymowne, co nie daje się ująć ani wyrazić w słowach. Hoffmann najwyraźniej mówi tu o uniwersalnym języku muzycznym cechującym się bezpojęciowością i bezsłownością, językiem poza werbalną tkanką pojęciowego rozumienia i komunikowania się w sztuce.

Oto zarysowane w największym skrócie estetyczne podwaliny założycielskiego manifestu metafizyki muzyki instrumentalnej Beethovena w ujęciu Hoffmanna. Jego zdecydowanie nowatorskim przesłaniem dla epoki rodzącego się romantyzmu jest dogłębne przekonanie, iż język muzyczny jako ekspresyjny środek podniosłego wyrazu symfonicznego, nieskończenie daleko przekraczając werbalne granice pojęciowej artykulacji przy użyciu dźwięków, tonacji, rytmu i harmonii, kreuje i osiąga elementarnych pokładów emocjonalnego doświadczenia ludzkiego ducha i zmysłów w całości. Muzyczny język dźwięków to język uczuć, emocji i afektów. Język muzyki instrumentalnej bezpośrednio sięga po niewymowność odkrywając głębię, której nieskończoności nie są w stanie ująć

czy wyrazić ani słowa, ani pojęcia. Stąd niepodzielny prymat muzyki instrumentalnej posługującej się dźwiękami jako środkiem ekspresji w estetycznej hierarchii ludzkiego doświadczenia i absolutna wyższość mowy muzycznej nad językiem pojęciowym.

W swoich skądinąd niesystematycznych, niemniej niezwykle sugestywnych założeniach estetyczno-muzycznych język Hoffmanna antycypuje poniekąd systematycznie bardziej sprecyzowaną filozoficzną supremację muzyki instrumentalnej w koncepcji metafizyki muzyki Schopenhauera.

II.

Metafizykę muzyki Schopenhauera możemy wpisać w zarysowany powyżej nurt emfaticznej interpretacji symfonii Beethovena w duchu XIX-wiecznej metafizyki muzyki instrumentalnej, w której muzyczne dzieło Beethovena urasta do rangi dzieła na wskroś metafizycznego. Metafizyka muzyki akcentuje głównie estetyczny sens, istotę i znaczenie muzyki. Muzykę bowiem, powiada Schopenhauer, uprawiano od niepamiętnych czasów. Jednak zadowolając się jedynie bezpośrednim jej odbiorem i rozumieniem, rezygnowano z abstrakcyjnego pojmowania tegoż bezpośredniego rozumienia. Przy czym określenie *metafizyka muzyki* wymaga pewnego wyjaśnienia i uściślenia.

Metafizyka czyli *filozofia muzyki*, jako że Schopenhauer używa pojęcia metafizyki i filozofii zamiennie, bada specyficznie metafizyczną stronę muzyki, a więc stanowi estetyczno-filozoficzną refleksję nad wewnętrznym znaczeniem rezultatów oddziaływania muzyki w odróżnieniu od jej strony fizycznej, czyli środków zewnętrznych, jakie oddziałują na ludzkiego ducha przy jej odbiorze. Metafizyka muzyki odnosi się przede wszystkim do estetycznego oddziaływania muzyki, której Schopenhauer jako pierwszy filozof *expressis verbis* przyznaje nie tylko najwyższe miejsce w hierarchii sztuk pięknych, ale też najpoważniejsze i najgłębsze znaczenie, jakie odnosi się do charakteru, głębi oraz istoty świata, w jakich przejawia się fenomen *życia*.

Zacznijmy jednak od estetycznych poglądów Schopenhauera dotyczących samej *muzyki*, zanim przejdziemy do szerszego przedstawienia jego koncepcji

metafizyki muzyki. Muzyka to zdaniem Schopenhauera „cudowna sztuka dźwięków”⁷, to sztuka „tak wielka, tak niezwykle wspaniała”, która bezpośrednio działa na najgłębsze doznania człowieka, będąc zarazem całkowicie i dogłębnie zrozumiałą przez duszę „jako język zupełnie ogólny, który wyrazistością przewyższa nawet wyrazistość świata naocznego” (ŚWP I, 395). Dzieje się tak, ponieważ w estetycznym przeżywaniu muzyki do bezpośredniego głosu i wyrazu dochodzi najgłębsza istota człowieka odkrywając jego wolicjonalną intymność.

Muzyka jako taka pobudza i przemawia przede wszystkim do sfery ludzkiej emocjonalności, której esencją w ujęciu Schopenhauera jest afektywna *wola życia*. Dlatego muzyka odbierana jest, po pierwsze, „jedynie i wyłącznie w czasie i poprzez czas z całkowitym wykluczeniem przestrzeni”, a po wtóre, bezpośrednio, czyli „bez udziału poznania przyczynowości” (ŚWP I, 411), tzn. bez udziału rozumu i intelektu, ponieważ dźwięki muzyczne wywołują w odbiorcy wrażenie czysto estetyczne niejako już jako skutek bez sięgania bądź wracania do przyczyn, jak ma to miejsce w przypadku przyczynowo zdeterminowanej naoczności. Stąd niewyraźna intymność muzyki, wynikająca z bezpośredniej zmysłowej emocjonalności, jako że jej medium stanowią dźwięki i melodie stymulujące afektywne pokłady duchowości ludzkiej w sposób uniwersalnie zrozumiały, a mimo to niewytłumaczalny i na żaden inny język nie przekładalny.

Schopenhauer wyróżnia szereg specyficznych cech muzyki, akcentując przede wszystkim jej bezwzględną autonomię i nieprzekładalność na żaden inny język. Charakterystyczna dla muzyki w szczególności jest jej ekspresyjność, bezpośredniość i emocjonalność. Jednak cechą najbardziej wyróżniającą muzykę jest jej absolutna *odmienność* od wszystkich pozostałych sztuk pięknych. Odmienność ta polega na przeświadczeniu, iż w muzyce jako sztuce nie odkrywamy ani naśladownictwa ani powtórzenia idei jakichkolwiek istot na świecie. Z niezrównanej odmienności muzyki wynika jej *samodzielność*. Muzyka jest u Schopenhauera, podobnie jak już u E.T.A. Hoffmanna, sztuką absolutnie samodzielną,

⁷ Arthur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. Jan Garewicz, Warszawa 1994, t. I, s. 397, por. także t. II, s. 640. Dla osiągnięcia optymalnej przejrzystości, wszystkie następane cytaty ze *Świata jako woli i przedstawienia* zostały umieszczone bezpośrednio w tekście przy użyciu skrótu ŚWP, cyfra rzymska po skrócie oznacza tom, cyfra arabska stronę.

a nie jedynie pomocniczą w stosunku do poezji. Jako sztuka muzyka jest najpotężniejszą ze wszystkich sztuk i „dlatego osiąga w pełni swoje cele własnymi środkami, więc z pewnością też nie potrzebuje słów przy śpiewie ani akcji w operze” (ŚWP II, 641).

Jako taka muzyka zna jedynie dźwięki, a nie przyczyny je powodujące. Stąd nawet *głos ludzki* to dla muzyki pierwotnie i istotnie jedynie zmodyfikowany dźwięk podobnie jak dźwięki innych instrumentów. Słowa to język przekazujący głównie racjonalnie zapośredniczone pojęcia intelektu, dźwięki natomiast to mowa bezpośrednio wyrażająca uczucia i emocje jako afektywne drgania istoty *woli życia*. Argumentacja Schopenhauera jest z góry zamierzona. Najpierw rozważany jest stosunek muzyki i poezji (dźwięków i słów) w muzyce wokalnoinstrumentalnej, aby następnie przejść do autonomicznej muzyki instrumentalnej jako najczystszej i najwyższej formy muzycznej ekspresji, przy czym wyróżnione zostają dwie możliwości. Z roli głosu w muzyce jako wydającego dźwięki instrumentu wynikają jego wady i zalety, ponieważ głos w formie śpiewu jako narzędzie mowy w połączeniu z muzyką służy także mocą swej dyskursywnej natury przekazywaniu pojęć, w stosunku do muzyki ma więc charakter przypadkowy, z którego muzyka może wprawdzie korzystać ubocznie łącząc się z poezją.

Muzyce jednak nigdy nie wolno uczynić z tego istoty sprawy, inaczej mówiąc: muzyka nie może być zupełnie obliczona jedynie na wyrażenie tekstu wiersza, albowiem słowa to dla muzyki zawsze tylko „postronny dodatek” o podrzędnym znaczeniu. Bezpośrednie działanie dźwięków jest nieskończenie silniejsze, bardziej niezawodne i szybsze od słów: „Jeśli więc włącza się je do muzyki, mogą grać tylko zupełnie podrzędną rolę i muszą całkowicie podporządkować się tamtej” (ŚWP II, 642).

Inaczej ma się stosunek muzyki i tekstu w przypadku poezji już istniejącej, a więc pieśni lub tekstu opery, do którego dołączona ma zostać muzyka. W tym wypadku muzyka jako sztuka dźwięków objawia całą swoją siłę i możliwości, „ponieważ daje teraz najgłębsze, ostateczne, najbardziej skryte wyjaśnienie doznań wyrażonych w słowach lub w akcji ukazanej w operze, wyraża ich właściwą i prawdziwą istotę, i pozwala nam poznać samego ducha zdarzeń i wypadków, których zewnętrzną tylko powłokę, ciało ukazuje scena” (ŚWP II, 642). A za-

tem, prymat czystej muzyki instrumentalnej nad muzyką wokально-instrumentalną wynika z przeświadczenia, iż tekst nie powinien zakłócać przejrzystej i w najwyższym stopniu zrozumiałej uniwersalności mowy dźwięków wtórnymi znaczeniami słów, ponieważ muzyka stanie się wtedy zbyt opisowa i naśladowcza, tracąc na bezpośredniości dźwiękowej ekspresji. Jeśli więc muzyka stara się nadmiernie dostosować do słów, kształtując swoją ekspresję stosownie do ilości tekstu, wtedy „stara się mówić językiem, który nie jest jej mową” (ŚWP I, 404).

Ostatecznie rzecz biorąc, połączenie względnie dodanie poezji do muzyki – zakładając oczywiście, iż jest ono pożądane i budzi w odbiorcy efekt przyjemności – wynika według Schopenhauera z tego, że zgodnie z dychotomiczną strukturą jego filozofii (wzniesionej na zasadzie irracjonalnej woli i racjonalnego intelektu, stąd założenie *świata jako woli i przedstawienia*) zachodzi tu swoiste połączenie całościowego pobudzenia zarówno najbardziej bezpośredniego, jak i najbardziej pośredniego sposobu ludzkiego poznania, jakie wynikają z całkowicie odmiennej istoty muzyki i tekstu, dźwięków i słów. Najbardziej bezpośredni sposób poznania to taki, w którym muzyka za pomocą dźwięków wyraża same drgania i dążenia woli, najbardziej pośredni natomiast to taki, w którym poznanie opiera się na abstrakcji pojęć oznaczonych słowami. Albowiem kiedy przemawiają doznania, dodaje Schopenhauer, „rozum niechętnie pozostaje całkiem beczynny” (ŚWP II, 643). Muzyka jest więc wprawdzie w stanie wyrazić własnymi środkami każde afektywne poruszenie, drżenie i doznanie woli, dodanie słów jednak dostarcza dodatkowo jeszcze ich przedmioty – motywy, które je powodują.

Najwyraźniej bezwzględnemu estetyczno-muzycznemu przewartościowaniu ulega tu stosunek roli klasycznej koncepcji muzyki i tekstu, dźwięków i słów, jaki panował w historii muzyki europejskiej do XIX wieku. W myśl koncepcji filozofii muzyki Schopenhauera rzecz ma się jednak tak, że to nie autonomiczna mowa muzyki ma podkreślać sens i znaczenie słów (tekstu), lecz wręcz przeciwnie, to właśnie pośredni język tekstu musi podkreślać bezpośrednią wyższość muzyki.

Po estetyczno-filozoficznej charakterystyce muzyki w ujęciu Schopenhauera przejdźmy do omówienia jego koncepcji *metafizyki muzyki* w aspekcie czystej muzyki instrumentalnej, nawiązując tym samym do muzyki instrumentalnej Beethovena, do której Schopenhauer *expressis verbis* się odnosi.

Jeśli więc szczególną uwagę zwrócimy na muzykę wyłącznie instrumentalną, „to w symfonii beethovenowskiej – pisze Schopenhauer – ujrzymy skrajny zamęt, u którego podstaw leży jednak najdoskonalszy porządek, najgwałtowniejszą walkę, która w następnej chwili przekształca się w najpiękniejszą zgodę; są to *rerum concordia discors*, wierne i doskonałe odbicie istoty świata, w którym nieustannie tłoczą się w nieopisanym zamęcie niezliczone postacie, i który ostaje się dzięki nieustannemu zniszczeniu”. Symfonie Beethovena wyrażają jednak równie doskonale „niezliczone odcienie wszystkich namiętności i uczuć ludzkich: radości, żałoby, miłości, nienawiści, strachu, nadziei itd., lecz wszystkie tylko niejako *in abstracto* i bez jakiegokolwiek rozróżnienia”. Mamy tu do czynienia z ich *czystą formą* bez jakiegokolwiek *materialnej treści*, poniekąd jedynie „świat duchowy bez materii” (ŚWP II, 644). Pod ich ekspresyjnym wrażeniem jednak skłonni jesteśmy nadawać im realność, ubierać w fantazji w „krew i ciało” dostrzegając w nich wszelkiego rodzaju sceny z życia i przyrody.

Taka recepcja symfonii Beethovenowskich w całości jednak nie sprzyja ani ich dogłębnemu zrozumieniu, ani doznawanej przyjemności *in abstracto*, stanowi bowiem jedynie złudę obcego i arbitralnego dodatku zakłócającego jej czysto estetyczne doznawanie. Dlatego Schopenhauer zaleca ujmować je „bezpośrednio i czysto” bez pozoru scenicznej rzeczywistości ucieleśniającej świat duchowy.

W myśl estetycznej koncepcji metafizyki sztuki Schopenhauera, muzyka podobnie jak filozofia i wszystkie inne sztuki stara się wyrazić i przedstawić *powtórzenie* oraz *wysłowienie* świata w specyficznym i typowym dla niej materiale – *dźwiękach*. Muzykę i filozofię cechują wprawdzie wspólne cele, co do efektów jednak różnią się diametralnie. Stąd odmienny wyraz jednej i tej samej istoty świata, jaką jest wola życia, w przypadku *muzyki* wyrażanej za pomocą dźwięków i melodii, w przypadku *filozofii* natomiast za pomocą myśli i pojęć. *Filozofia muzyki* to zatem abstrakcyjna refleksja pojęciowa nad emocjonalną istotą dźwięków zawartych w melodii dzieła muzycznego.

Dla uchwycenia różnic i podobieństw między muzyką i filozofią w kontekście Schopenhauerowskiej metafizyki muzyki możemy wyróżnić następujące kroki argumentacyjne:

(1) Muzyka wyraża za pośrednictwem najogólniejszego języka i specyficznego materiału samych dźwięków w sposób najbardziej wyraźny i prawdziwy, trafny i nieomylny najgłębszą istotę świata, jaką mamy na myśli używając pojęcia *woli*, która w metafizycznym ujęciu Schopenhauera jest wypełniającą świat od wewnątrz *wolą życia*. Muzyka jednak nigdy nie wyraża zjawisk samych, tylko ich kwintesencję – wolę; wyraża niejako abstrakcyjnie to, co w nich istotne bez jakichkolwiek dodatków, a mimo to jest doskonale rozumiała. Nie sposób więc ani należycie zrozumieć, ani też ostatecznie ocenić koncepcji metafizyki muzyki Schopenhauera bez uprzytomnienia sobie głównej sygnatury jego myślenia, jaką jest wszechobecna metafora *woli życia*, główna zasada jego *metafizyki woli*.

(2) Wola jako metafizyczna zasada sprawcza fizycznego świata to podwaliny, na jakich wyrasta cały widzialny świat ewolucjonistycznie kreując fenomen życia. Dlatego wszystkie ciała i organizmy w przyrodzie (włącznie z człowiekiem) należy bez wyjątku traktować „jako coś, co powstało drogą stopniowego rozwoju z masy planetarnej” (ŚWP I, 399). Człowiek to najwyższy szczebel uprzedmiotowienia woli, a świat to „bezustanne pole bitwy” wszystkich przejawów jednej i tej samej woli, jaka manifestuje się w swej immanentnej sprzeczności i irracjonalności zjawiskiem życia.

(3) W myśl dualistycznej koncepcji metafizyki woli cały widzialny świat to zwierciadło, odbicie woli jako pierwotnie pozbawionego świadomości pędu życia w postaci elementarnych sił witalnych, których uprzedmiotowienie ma za cel *samopoznanie*. Albowiem świat to nie tylko *wola*, to także *przedstawienie* ujmowane abstrakcyjnie za pomocą intelektu, czyli władzy poznawczej operującej formami naoczności, czasem i przestrzenią, oraz zasadą przyczynowości, pojęciowo racjonalizującą wolicjonalną istotę świata.

(4) Świat jako przedstawienie to abstrakcyjny dostęp do jego samopoznania, kiedy to „oderwany od woli” sam tylko wypełnia świadomość podmiotu. Jeśli więc świat jako naoczne przedstawienie to tylko widzialność indywidualnie uprzedmiotowanej w materii woli życia, *sztuka* to kreacyjne uwyrażnienie tej

widzialności. Sztuka zaostza przedmioty artystycznymi środkami, koncentrując je w nakreślonej formie i kształcie jako swego rodzaju „widowisko w widowisku”. Sztuka to spotęgowanie, najdoskonalszy rozwój i koncentracja widzialnego świata, to kwiecie życia.

(5) Metafizyka woli to klucz do zrozumienia świata w jego irracjonalnej wolicjonalności, jaka objawia się życiem, z kolei *wola* to wielokształtna sygnatura do wyjaśnienia samego zjawiska życia. Zdaniem Schopenhauera bowiem głównym zadaniem tak artysty, jak i filozofa jest tłumaczenie zjawiska życia w warunkach życia. Stąd wszechobecna zasada woli. Wola to życie samo, życie uzależnione w swej zjawiskowości od działającej w głębi woli jako pierwotnego, pozbawionego świadomości pędu i energii świata.

(6) Filozofia w odróżnieniu od muzyki to nic innego jak tylko doskonałe i prawdziwe powtórzenie oraz wysłowienie istoty świata, *woli życia*, w postaci ogólnych pojęć, czyli *in abstracto*, ponieważ tylko za pośrednictwem ogólnych abstrakcyjnych pojęć (stanowiących istotę dyskursywnego poznania filozoficznego) można wyrazić, przedstawić, utrwalić i zachować ogół całej konkretnej istoty świata w jej wielokształtnych formach.

(7) Muzyka i filozofia pokrywają się i całkowicie zgadzają w swoim temacie, powtarzając istotę świata, mówią to samo w dwóch różnych językach, i dlatego, nawet jeśli na pierwszy rzut oka, ostrzega Schopenhauer, zabrzmiałoby to jak paradoks, „gdyby było możliwe w pełni słuszne i uszczegółowione wyjaśnienie muzyki, a więc rozwinięte powtórzenie w pojęciach tego, co ona wyraża [w dźwiękach], byłoby ono natychmiast także wystarczającym powtórzeniem i wyjaśnieniem pojęciowym świata” (ŚWP I, 408 n.), wtedy otrzymalibyśmy „prawdziwą filozofię”.

(8) Tak rozumiana *prawdziwa filozofia* byłaby więc absolutnym zwieńczeniem i ostatecznym dopełnieniem muzyki. W tym sensie credo metafizyki muzyki Schopenhauera brzmi: *Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi*, czyli: muzyka to nieświadome metafizyczne ćwiczenie duszy, która zgoła nie wie, że filozofuje. *Nieświadome* dlatego, ponieważ *scire*, *wiedzieć*, oznacza zawsze – ująć w abstrakcyjne pojęcia. Dźwięki jednak wymykają się takiej racjonalno-pojęciowej fakturze, oczywiście z wyjątkiem specyficznej

logiki kompozycyjnej i arytmetyki zawartej w czysto liczbowych stosunkach dźwięków.

III.

Takim rozumieniem dotykamy najbardziej nośnego aspektu metafizyki muzyki Schopenhauera, który najwyraźniej mówi tu o swego rodzaju intuicyjnej podświadomości muzycznej, głębszej od dyskursywnej świadomości wszelkiego poznania pojęciowego, na jakie siłą rzeczy zdana jest filozofia. Jego zdaniem, główne czynności tworzenia i komponowania muzyki przebiegają w warstwie inspiracyjnej intuicyjnie i nieświadomie, a ich sens i znaczenie są nieporównanie głębsze i bardziej uniwersalne od dyskursywnego charakteru słów i pojęć. Stan ten wynika z emocjonalnego i bezpośredniego charakteru muzyki, nie zaś z języka werbalnego, zapośredniczonego przez pojęcia filozofii. Muzyka wyraża za pośrednictwem dźwięków afektywne stany emocjonalne, których nośnikami są dźwięki i melodie, a nie pojęcia i argumenty. Bezpośrednia konkretność muzyki oraz autonomiczna ekspresja muzyczna przebiegają poza sferą artykulacji werbalnej czysto językowego konotowania sensu za pomocą pojęć.

Jakie konsekwencje wynikają z takiego poglądu w stosunku do zjawiskowej współmierności świata i muzyki, jaką najwyraźniej zdaje się sugerować Schopenhauer. Otóż, zjawiskowy świat i muzyka to dwa różne wyrazy jednej i tej samej rzeczy lub siły – *woli życia*, stąd ich poniekąd naturalna a – ostatecznie rzecz biorąc – także metafizyczna analogia i komplementarność. Muzyka bowiem rozpatrywana jako wyraz świata jest językiem najbardziej ogólnym i uniwersalnym, który nawet do ogólności pojęć odnosi się mniej więcej tak, jak pojęcie do rzeczy. *Ogólność muzyki* jednak w żaden sposób nie jest pustą ogólnością dyskursywnej abstrakcji, lecz ogólnością zupełnie innego rodzaju. *Ogólność* ta związana jest zawsze z wyraźną określonością, czyli zjawiskową konkretnością, i to właśnie w tym podobna jest do figur geometrycznych oraz liczb, które jako ogólne formy (idee) wszystkich możliwych przedmiotów doświadczenia nie są jedynie abstrakcyjne, lecz jak najbardziej naoczne i stale określone pod wzglę-

dem formy. O ile więc ogólność pojęć ma charakter *dyskursywny*, o tyle ogólność muzyki jest rodzaju *emocjonalnego*.

Specyfika *emocjonalnej ogólności muzyki* polega na tym, iż wszystkie dążenia i pragnienia, wzruszenia i przejawy woli życia jako zachodzące wewnątrz człowieka procesy psychofizyczne związane z jego kondycją somatyczną, jakie rozum dyskursywnie ujmuje za pośrednictwem pojemnego, ale negatywnego pojęcia *uczucia*, można także wyrazić w niezliczonych wariacjach i odcieniach w postaci *melodii*, zawsze jednak tylko za pomocą abstrakcyjnej ogólności formy bez materiału.

Ogólność formy bez materiału oznacza więc zawsze ogólność według *rzeczy samej w sobie*, według istniejącego intersubiektywnie wnętrza, jakim jest pierwotna wolicjonalność, nigdy zaś według *zjawiska*, którego jest niejako samą duszą bez ciała. Stan ten wynika ze specyfiki muzycznej ekspresji dźwiękowej, która nie przekazuje ani nie wyraża tego lub innego pragnienia, wzruszenia czy dążenia, tylko oddaje ogólność ich formy jako stanów uczuciowych, formy bez materiału. Są to uczucia „same w sobie” jako formy stanowiące poniekąd ich dźwiękowe odpowiedniki. Schopenhauer plastycznie ilustruje to na przykładzie kilku elementarnych uczuć. Muzyka nie wyraża „tej lub innej określonej uciechy, tego lub innego zmartwienia, bólu lub przerażenia, lub radości” – lecz „*samą* uciechę, *samo* zmartwienie, *samo* przerażenie, *samą* radość” (ŚWP I, 404), i to zupełnie *in abstracto* w formie, jak mówi Schopenhauer, wydestylowanej kwintesencji, a nie poszczególnych zjawisk.

Dźwięki to nośniki melodii bezpośrednio wyrażającej wewnętrzną istotę emocji, natomiast *melodia* – metafizycznie rzecz biorąc – wyraża wielokształtne dążenia samej *woli*, jaką jest witalny proces życia we wszystkich jej przejawach. Tak więc muzyka to bezpośrednio uprzedmiotowienie i odbicie *woli życia* w całości, podobnie jak i sam świat, co więcej, jak same idee, których wielorakie przejawy ostatecznie składają się na świat pojedynczych rzeczy (por. ŚWP I, 398). A ponieważ w estetycznej koncepcji metafizyki Schopenhauera muzyka z definicji nie jest tak jak inne sztuki odbiciem jakiejś idei, uprzedmiotowieniem której są ich przedmioty, lecz „odbiciem samej woli”, stąd jej intuicyjne oddzia-

ływanie jest nieskończenie silniejsze, dociera głębiej i przemawia bezpośrednio niżeli oddziaływanie przedmiotu jakiegokolwiek innej sztuki pięknej.

Sam układ melodii natomiast, w której kryje się odkrycie najgłębszych pragnień i doznań ludzkich, jakie tworzy dzieło muzyczne, to dzieło geniusza, którego proces twórczy wolny jest od wszelkiej refleksji i świadomego zamiaru, co możemy nazwać *inspiracją*. Dlatego pojęcia w muzyce są bezużyteczne i bezpłodne, kompozytor bowiem „objawia najgłębszą istotę świata i wypowiada najgłębszą prawdę w języku, którego rozum jego nie pojmuje” (ŚWP I, 402). Stąd właściwa muzyce ogólność wraz z najściślejszą określonością. W tym sensie, konkluduje Schopenhauer, świat można by nazwać równie dobrze wcieloną muzyką jak i wcieloną wolą, a melodie ogólnej mowy muzyki podobnie jak abstrakcyjne pojęcia języka filozofii „poniekąd abstraktem rzeczywistości” (ŚWP I, 406).

Takim wewnętrznym stosunkiem, w jakim muzyka pozostaje do prawdziwej istoty wszystkich rzeczy jako zjawisk świata, da się ostatecznie wytłumaczyć fakt, że gdy np. rozbrzmiewa muzyka znakomicie pasująca do jakiejś sceny z życia, do jakiegoś działania, jakiegoś procesu lub otoczenia, otwiera nam niejako ich utajony sens ukazując się jako najśluszniejszy i najwyraźniejszy do nich komentarz, tak że słuchaczowi oddającemu się całkowicie wrażeniu jakiejś symfonii prezentują się i przeciągają obok wszystkie możliwe procesy życia i świata, a mimo to, jeśli się zastanowi, nie potrafi nazwać podobieństwa zachodzącego między grą dźwięków a rzeczami i procesami, jakie mu świtają w wyobraźni (por. ŚWP I, 406). Takie ujęcie wynika z przekonania, że muzyka jako taka nie jest zwykłym odbiciem adekwatnej przedmiotowości woli, lecz bezpośrednim odbiciem samej woli. Dlatego muzyka jest w stosunku do tego, co *fizyczne*, tym, co *metafizyczne*, jest w stosunku do wszelkiego *zjawiska – rzeczą samą w sobie*.

ARTUR SCHOPENHAUER'S PHILOSOPHY OF MUSIC**Summary**

The aim of this article is to present the philosophical understanding of the essence and the meaning of music, which was shaped in the early nineteenth century, under the influence of instrumental music of Ludwig van Beethoven. It is an attempt at outlining the main areas of similarity that exist between E.T.A. Hoffmann and Arthur Schopenhauer in terms of theoretical thinking about the metaphysical essence and aesthetic sense of instrumental music in the spirit of nineteenth-century philosophy of music. At the beginning of the nineteenth century aesthetic reflection on music reached an epochal point marking a remarkable breakthrough in the understanding, reception and evaluation of individual musical works. The theoretical definition of the hierarchy of aesthetic experience of human spirituality assigns the pure instrumental music of Ludwig van Beethoven the highest rank, thus creating a new concept of romantic musical aesthetic.

Key words: music, aesthetic reflection, Beethoven, Schopenhauer, E. T. A. Hoffmann

Słowa kluczowe: muzyka, refleksja estetyczna, Beethoven Schopenhauer, E. T. A. Hoffmann

Bibliografia:

- A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, t. I-II, Warszawa 1994-95.
- R. Carter, *Tajemniczy świat umysłu*, przeł. B. Kamiński, Poznań 1999.
- E.T.A. Hoffmann, *Musikalische Schriften*, Stuttgart 1906.
- A. Kertz-Welzel, *Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder, Tieck und die Musikästhetik der Romantik*, St. Ingbert 2001.

Prof. dr hab. Andrzej Lorenz – Instytut Filozofii Uniwersytetu Wrocławskiego