

M a r c i n R y c h t e r

## Liczbowe przyjemności. Leibniz i muzyka

**Słowa kluczowe:** *G.W. Leibniz, muzyka, filozofia muzyki, harmonia, dysonans*

Leibniz nie poświęcił muzyce osobnego traktatu, jak uczynili to przed nim Augustyn, Boecjusz i Kartezjusz. Muzyka nie była też głównym tematem żadnego z mnóstwa jego drobnych pism. Jednak w jego dorobku – od pierwszej opublikowanej rozprawy *De arte combinatoria* (1666) po teksty z ostatniego okresu: *Teocyceę, Zasady natury i łaski* (1714) i najpóźniejsze listy – można znaleźć liczne uwagi dotyczące tej dziedziny sztuki, choć po wiele z nich trzeba sięgać do pism pomniejszych. Dodatkową trudność w badaniu poglądów Leibniza na muzykę sprawia fakt, że wzmianki te różnią się bardzo sposobem ujęcia tematu: są wśród nich techniczne rozważania na temat teorii kompozycji, są uwagi o charakterze psychoakustycznym, epistemologicznym, są też przemyślenia na temat metafizyki muzyki i jej symboliki. Podejmując się w niniejszym szkicu wyłuskania, tematycznego uporządkowania i interpretacji tych rozproszonych wzmianek, będę starał się podkreślić trzy aspekty Leibnizjańskiej filozofii muzyki. Po pierwsze, poglądy Leibniza wydają się interesujące i oryginalne w szerszym kontekście rozwoju filozoficznej refleksji nad muzyką – są bowiem mocno zakorzenione w antycznej tradycji utożsamiającej muzykę z kosmiczną harmonią, a jednocześnie zawierają wiele myśli antycypujących nowożytną estetykę, a nawet całkiem współczesne idee. Po drugie, spróbuję rozróżnić (co nie zawsze czyni sam Leibniz) dwa konteksty, w których odwołuje się on do muzyki, a więc wypowiedzi, w których muzyka jest właściwym przedmiotem rozważań, oraz te, w których muzyka staje się pewnym zasobem wyobraźniowym czy metaforycznym, pozwalającym Leibnizowi wyrażać czy też ilustrować kluczowe idee jego własnej metafizyki. Po trzecie, zastanowię się nad różnymi związkami zachodzącymi między

poglądami Leibniza a nowymi prądami pojawiającymi się za jego czasów w europejskiej kulturze muzycznej. Związki te stanowią, jak będę starał się wskazać, ciekawy przypadek interakcji między myślą filozoficzną a muzyczną.

\*\*\*

Początki filozoficznej refleksji nad muzyką pokrywają się z początkami samej filozofii i sięgają czasów Pitagorasa i jego uczniów. Podjęte przez nich doświadczenia akustyczne potwierdziły ich religijno-metafizyczne przekonanie dotyczące obecności stabilnej, inteligibilnej, matematycznej struktury u podstaw zmiennej rzeczywistości fenomenalnej. Okazało się bowiem, że interwałom (dwudźwiękom) brzmiącym „czysto”, „zgodnie” lub – mówiąc współczesnym językiem – „konsonansowo” odpowiadają proste proporcje długości strun (2/1, 3/2, 4/3). Pitagorejczycy wyciągnęli z tego wniosek, że muzyka odzwierciedla, zawiera bądź też wyraża harmonię świata, czyli racjonalny i zmatematyzowany porządek przenikający kosmos. Pogląd ten został później przejęty, rozwinięty i rozpowszechniony przez Platona, który uzupełnił go o wymiar krytyczny, oddzielając muzykę moralnie budującą (związaną z rozumem) od szkodliwej (zmysłowej, chaotycznej i wypaczającej charakter)<sup>1</sup>. Augustyn i Boecjusz poruszali się w tym samym pitagorejsko-platońskim paradygmacie rozumienia muzyki, wpisując go w kontekst chrześcijańskiej teologii. Schemat ten, który ukształtował i na ponad dwa tysiące lat zdominował filozoficzne myślenie o muzyce, można sprowadzić do kilku przekonań akceptowanych powszechnie od czasów starożytnych aż do początków nowożytności:

- (a) Muzyka pozostaje w bezpośredniej relacji (odzwierciedlenia, partycypacji, wyrażania) do metafizycznego porządku przenikającego wszechświat.
- (b) Ład ten jest harmonią, czyli racjonalnym i opartym na matematycznej proporcji połączeniem w całość heterogenicznych elementów.

Z przesłanek tych filozofowie zazwyczaj wyprowadzali mniej lub bardziej kategorycznie ujęty wniosek o charakterze normatywnym, głoszący, że:

- (c) Zmysłowo-cielesne oddziaływanie muzyki jest mniej ważne lub mniej wartościowe od jej warstwy czysto inteligibilnej.

---

<sup>1</sup> Por. np. „Od rozwichrzzonej muzyki nieporównanie lepsza jest muzyka ujęta w ramy pięknego ładu i porządku, chociażby nawet nie czarowała słodyczą”, Platon, *Prawa*, przeł. M. Maykowska, Alfa, Warszawa 1997, s. 267 (802 C), oraz: „rytm i w ogóle cała muzyka odtwarza obyczaje ludzi lepszych i gorszych”, tamże, s. 252 (798 D).

W oparciu o to przekonanie budowano hierarchie rodzajów muzyki, na szczycie których niezmiennie jednak znajdowała się rozmaicie pojmowana, lecz zawsze nieludzka, kosmiczna lub boska *musica mundana*, będąca efektem obrotów sfer niebieskich – muzyka niesłyszalna dla uszu i dostępna jedynie rozumowi. Ten kosmologiczny paradygmat rozumienia muzyki akceptowany był nawet wtedy, gdy odrzucono już Ptolemejską kosmologię; nie kwestionowali go Kepler ani Newton<sup>2</sup>. Leibniz, choć pozostawał jeszcze w znacznej mierze pod wpływem pitagorejskiego myślenia, wykraczał już jednak poza nie w kierunku racjonalistycznej, a także romantycznej estetyki.

Już w słynnej, choć lapidarnej, Leibnizjańskiej definicji muzyki wspomnianej przez Schopenhauera<sup>3</sup>, widać napięcie między starożytnym a nowożytnym sposobem myślenia. W podobnym, choć nieco bardziej rozwiniętym sformułowaniu z *Zasad natury i laski opartych na rozumie* (1714) napięcie to ujawnia się jeszcze wyraźniej, nawet na poziomie składni. W § 17 tej rozprawy czytamy:

Muzyka nas urzeka, mimo że jej piękno polega tylko na zgodności liczb i na rachubie, której sobie nie uprzytamniamy, a której dusza nie przestaje prowadzić (...)<sup>4</sup>.

Zwróćmy uwagę na użycie przeciwstawnego spójnika „mimo że”, który oddziela w tym zdaniu przyjemność („muzyka nas urzeka”) od „liczb i rachuby” – dlaczego „mimo że”? Leibniz, jak będę starał się wykazać, nie rozdzielał zmysłowej przyjemności od racjonalnej kontemplacji tak zdecydowanie, jak czynił to Platon. Dostrzegał raczej ciągłość między jedną a drugą. Powyższe „mimo że” można więc uważać nie tyle za podkreślenie opozycji, co za wyraz niezgody na żaden z jej członów w ich skrajnej postaci: z jednej strony na surowy schemat pitagorejsko-platoński, deprecjonujący zmysły i przyjemność, a z drugiej na rodzące się u progu nowożytności podejście empiryczno-psychologiczne,

<sup>2</sup> Por. Ch. Wolff, *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczoney*, przeł. B. Świdorska, Lokomobila, Warszawa 2011, s. 538.

<sup>3</sup> „*Musica est exertium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*” („Muzyka jest nieświadomym ćwiczeniem arytmetycznym, w którym dusza nie wie, że liczy”), zob. A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, PWN, Warszawa 1994, t. II, s. 395–396. Warto odnotować, że redaktorzy cytowanego wydania błędnie wskazali *Zasady natury i laski* jako źródło tego fragmentu, zakładając zapewne, że Schopenhauer cytował Leibniza z pamięci i niedokładnie. Zdanie w *Zasadach*, do którego odsyłają czytelnika, tylko z grubsza przypomina powyższą frazę (cytuję je poniżej w tekście). Pomyłka jest tym bardziej uderzająca, że *Zasady* zostały napisane po francusku, a Schopenhauer przytacza (i to zupełnie wiernie) zdanie łacińskie, które faktycznie wyszło spod pióra Leibniza, lecz znalazło się nie w *Zasadach*, a w liście do Christiana Goldbacha datowanym na kwiecień 1712 roku. Zob. G.E. Guhrauer, *Leibniz*, Breslau 1846, t. I, appendix, s. 66.

<sup>4</sup> G.W. Leibniz, *Zasady natury i laski*, przeł. S. Cichowicz, w: G.W. Leibniz, *Główne pisma metafizyczne*, Comer, Toruń 1994, s. 107.

wskazujące na czysto zmysłowy wymiar muzyki i jej związek z emocjami. Dla platonika muzyka jest odzwierciedleniem matematycznej, kosmicznej harmonii, dla empirystycznego estetyka – wyłącznie mechanicznym, zmysłowym pobudzeniem emocji, pozbawionym treściowej zawartości. Leibniz, dowodząc, że muzyka sprawia przyjemność, „mimo że” ściśle opiera się na matematyce, w oryginalny sposób usiłuje godzić ze sobą te skrajne stanowiska.

Przyjrzyjmy się nieco bliżej cytowanemu sformułowaniu z *Zasad natury i łaski*, aby zastanowić się, jak rozumiany jest w nim właściwie związek nieświadomego działania, liczenia i przyjemności, a także co to wszystko ma wspólnego z muzyką. Nieco więcej światła na te kwestie rzuca fragment z krytycznej riposty Leibniza na hasło, jakie Pierre Bayle poświęcił Hieronimowi Rorariusowi w swoim *Dictionnaire historique et critique* (1702). W tej interesującej polemice, której główną stawką jest kwestia wrażliwości i inteligencji zwierząt<sup>5</sup>, Leibniz odwołuje się również do muzyki:

Dowiodłem w innym miejscu, że mętne postrzeżenia przyjemności i przykrości, które odnajdujemy w konsonansach i dysonansach, polegają na nieświadomej arytmetyce. Dusza liczy uderzenia drgającego przedmiotu, który wytwarza dźwięk, a gdy uderzenia te zawierają regularne wzory, powtarzające się w krótkich odcinkach czasu, uznaje ona je za przyjemne. A zatem dusza liczy, sama o tym nie wiedząc. W podobny sposób wykonuje wiele operacji, które są bardzo precyzyjne, choć nie zależą wcale od woli i można je poznać dopiero dzięki zauważalnym efektom, jakie ostatecznie wywierają<sup>6</sup>.

Zwróćmy uwagę, że słuchanie muzyki w tej mocno nieintuicyjnej teorii nie jest bierną recepcją, lecz pewną aktywnością, działaniem, choć jest to działanie nieświadome. Stanowi to preromantyczny wątek u Leibniza, rozwinięty później przez Schopenhauera.

Spróbujmy zrekonstruować od podstaw proces percepcji muzyki widziany oczyma Leibniza. Drgające ciało (źródło dźwięku) wprawia w ruch materialny ośrodek. Materia, według Leibniza, jest ciągła i nieskończenie podzielna (nie ma w niej ani próżni, ani „twardych”, nierozdrabnianych atomów). Można ją sobie wyobrazić na kształt cieczy lub zawiesiny o zróżnicowanej gęstości

---

<sup>5</sup> Zwierzęta, jako wrażliwe w pewnej mierze na muzykę, nie mogą być automatami, za jakie uważał je np. Malebranche.

<sup>6</sup> G.W. Leibniz, *Philosophical Texts*, trans. R. Francs, R.S. Woolhouse, Oxford University Press, Oxford–New York 1998, s. 238. Podobne słowa można znaleźć w krótkim tekście Leibniza *O mądrości*, datowanym jeszcze na początek lat 70. XVII wieku: „Wszystko, co wydaje dźwięk, ma w sobie drgania albo poprzeczne ruchy, jak to widać u strun, a zatem to, co wydaje dźwięk, powoduje niewidoczne impulsy. A kiedy nie są one nierozróżnialne, lecz dochodzą regularnie i współwystępują w pewnej kolejności, są przyjemne (...)”, G.W. Leibniz, *O mądrości*, przeł. M. Frankiewicz, w: G.W. Leibniz, *Pisma z teologii mistycznej*, Znak, Kraków 1994, s. 225.

w różnych miejscach<sup>7</sup>. Taki wszechświat stanowi jednolity ośrodek akustyczny, w którym każdy dźwięk będzie – przynajmniej potencjalnie – słyszalny w dowolnym miejscu niezależnie od odległości. Zgiełk całego świata jest dostępny tu i teraz – na szczęście poniżej progu naszego postrzegania. Założenie dotyczące nieświadomej percepcji stoi u podstaw epistemologii Leibniza i wynika z jego aktywistycznej metafizyki, głoszącej, że „z natury rzeczy substancja nie może nie działać”<sup>8</sup>. Podmiot jako substancja musi więc nieustannie coś robić, jest zajęty poznawaniem świata, a poznanie to polega na wytwarzaniu pewnej reprezentacji, czyli wyrażaniu świata, *expressio*<sup>9</sup>. Dlatego zawsze coś słyszymy – Leibniz chętnie zgodziłby się Johnem Cage’em, że cisza nie istnieje<sup>10</sup>. Co prawda, nie zawsze o tym wiemy: „gdy umysł mocno jest zajęty kontemplacją pewnych przedmiotów, nie dostrzega żadną miarą wrażeń wywoływanych przez niektóre ciała w narządzie słuchu”<sup>11</sup>. Pytanie o to, w jaki sposób cielesne wibracje przekładają się na wrażenia słuchowe, nie zostaje przez Leibniza postawione. Być może uważał on, że sprawa ta jest oczywista sama przez się w kontekście przyjmowanego przez niego założenia o ścisłej odpowiedniości między procesami psychicznymi a cielesnymi<sup>12</sup>. Świadome i nieświadome odczucia nie mają czysto receptywnego charakteru, przeciwnie, są wytworami aktywności psychicznej, która przebiega w ścisłej korelacji z procesami materialnymi<sup>13</sup>. Dlaczego jednak niektóre dźwięki wywołują w nas przyjemność, a inne pozostają obojętne lub są wręcz przykre? Rzecz sprowadza się do stopnia regularności drgań. Współbrzmienia konsonansowe

<sup>7</sup> Por. „Należy raczej pojąć przestrzeń jako wypełnioną jakąś materią pierwotnie płynną, podległą wszelkim podziałom i skazaną nawet aktualnie na podziały i podziały, idące w nieskończoność. Z tą jednak różnicą, że jest podzielna i podzielona nierówno w różnych miejscach, z powodu ruchów mniej lub bardziej współdziałających”, G.W. Leibniz, *Nowe rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, przeł. I. Dąmbska, PWN, Warszawa 1955, t. I, s. 23.

<sup>8</sup> G.W. Leibniz, *Nowe rozważania*, dz. cyt., t. I, s. 13.

<sup>9</sup> Polski tłumacz i znawca filozofii Leibniza zauważa, że *expressio* u Leibniza to „wspólne miano myślenia, czucia oraz odczuwania”, zob. S. Cichowicz, „Przedmowa”, w: G.W. Leibniz, *Korespondencja z Antoine’em Arnauldem*, przeł. S. Cichowicz, J. Kopania, PWN, Warszawa 1998, s. XX.

<sup>10</sup> „Zawsze coś widać, coś słyszać. W żaden sposób nie potrafimy stworzyć ciszy, choćbyśmy nawet bardzo chcieli”, J. Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown 1961, s. 8.

<sup>11</sup> G.W. Leibniz, *Nowe rozważania*, dz. cyt., t. I, s. 137.

<sup>12</sup> „Wierzę, że istnieje zawsze ścisła odpowiedniość między ciałem a duszą, i (...) powołuję się na wrażenia ciała, których nie dostrzegamy na jawie czy też we śnie (...). Utrzymuję nawet, że zachodzi w duszy coś, co odpowiada krążeniu krwi i wszystkim wewnętrznym ruchom wnętrzości, których się przecież nie dostrzega”, G.W. Leibniz, *Nowe rozważania*, dz. cyt., t. I, s. 112.

<sup>13</sup> „Materia nie może wytwarzać w nas przyjemności, bólu lub czucia. To dusza sama je wytwarza, zgodnie z tym, co zachodzi w materii”, G.W. Leibniz, *Nowe rozważania*, dz. cyt., t. II, s. 182.

opierają się – co wykazał już Pitagoras – na prostych stosunkach liczbowych, a więc są łatwo przeliczalne dla umysłu, nieustannie prowadzącego nieświadomą rachubę. W przypadku dysonansów, które zawierają bardziej skomplikowane, niewymierne proporcje, proces liczenia nie jest fortunny, co rodzi frustrację odczuwalną jako zmysłowa przykrość. Tak w skrócie przedstawia się Leibnizjańska psychoakustyka – słyszenie polega na nieświadomej (aktywnej) percepcji matematycznych relacji obecnych w dźwiękach.

Przejdźmy teraz do poglądów Leibniza na muzykę jako taką. Kluczowym pojęciem jest tu nadal pitagorejska kategoria harmonii, którą Leibniz pojmuje jako największą możliwą różnorodność przy jednoczesnym maksymalnym poziomie uporządkowania. Oba elementy tej definicji są ważne, znaczenie ma zarówno harmonijny ład, jak i bogactwo elementów, które w tym ładzie uczestniczą. Ten drugi aspekt wskazuje na przesunięcie akcentów w Leibnizjańskim rozumieniu harmonii, które – do czego wrócę poniżej – odróżnia jego myślenie od perspektywy pitagorejsko-platońskiej. W liście do Christiana Wolffa z 18 maja 1715 roku Leibniz pisał: „dana rzecz ma w sobie tym więcej doskonałości, im więcej różnych elementów łączy ze sobą w całość, bez względu na to, czy jesteśmy w stanie to zaobserwować”<sup>14</sup>. Zasada ta wiąże się ściśle z Leibnizjańskim poglądem głoszącym, że świat rzeczywisty jest „najlepszym z możliwych światów”, właśnie dlatego, że jest on równocześnie „najprostszy w swoich założeniach i najdoskonalszy w skutkach”<sup>15</sup> i że pozwala zaistnieć największej liczbie bytów na miarę ich współmożliwości. Dlatego doskonała muzyka powinna wykorzystywać w pełni system reguł, jakimi się posługuje, zaktualizować największe możliwe bogactwo wirtualnie obecne w muzycznej konwencji. Warto z tej perspektywy spojrzeć na pierwsze dzieło Leibniza, traktat *De arte combinatoria* (1666), w którym rozważając problemy kombinatoryki matematycznej, posługiwał się przykładem budowania rozmaitych wariacji sześciódźwiękowych melodii z sześciu nut wyjściowych. Czy taka czysto liczbowa kombinatoryka może według Leibniza zastąpić wyobraźnię kompozytora? W późniejszym o czternaście lat tekście Leibniz pisał: „możemy nauczyć człowieka, który nie wie nic o muzyce, jak należy komponować bez błędów”<sup>16</sup>. Idea muzycznej kombinatoryki była dobrze znana czasom Baroku, jeszcze przed Leibnizem Athanasius Kircher zawarł w matematycznych tabelach stosowane wówczas reguły harmonii kontrapunktu, a nawet zaprojektował

<sup>14</sup> G.W. Leibniz, *Philosophical Essays*, trans. R. Ariew, D. Garber, Hackett Publishing Company, Indianapolis & Cambridge 1989, s. 233.

<sup>15</sup> G.W. Leibniz, *Rozprawa metafizyczna*, przeł. S. Cichowicz, w: G.W. Leibniz, *Główne pisma metafizyczne*, dz. cyt., s. 18.

<sup>16</sup> G.W. Leibniz, *Leibniz Selections*, ed. P. Wiener, Scribner's, New York 1951, s. 42.

maszynę zdolną do komponowania według tych reguł<sup>17</sup>. Leibniz jednak nie ograniczał swojej teorii muzyki do matematyki. Niezbędnym elementem wyższej harmonii muzycznej, ujawniającej się dopiero na poziomie całego utworu, był bowiem jego zdaniem dysonans – idei tej próżno by szukać u Pitagorasa i Platona, choć wielogłosowe utwory barokowe, znane niewątpliwie Leibnizowi, rzeczywiście zawierały dysonansowe współbrzmienia, niespotykane we wcześniejszej, średniowiecznej i renesansowej muzyce homofonicznej.

„Trochę nieładu wśród części cudownie wzmacnia piękno, a użyte niekiedy odpowiednio dysonanse powodują piękniejszą harmonię”<sup>18</sup>, czytamy w *Teodycei*. Zdanie to stanowi jeden z charakterystycznych momentów, w których Leibniz pisze o muzyce odnosząc się jednocześnie do ogólnych kwestii metafizycznych. Muzyka staje się tu metaforą etycznego ładu wszechświata, choć można też odczytywać to sformułowanie w czysto estetycznym znaczeniu – kompozycje świadomie wykorzystujące dysonanse są lepsze, ciekawsze i sprawiają słuchaczowi większą przyjemność. To drugie znaczenie dochodzi wyraźniej do głosu we fragmencie z rozprawy *O ostatecznym źródle rzeczy*, gdzie Leibniz pisze:

Nader często wybitni kompozytorzy z dźwiękami harmonicznymi mieszają dysonanse, aby pobudzić uwagę i niejako zaniepokoić słuchacza, dzięki temu bowiem słuchacz, jakby niespokojny o wynik ostateczny, niebawem, gdy wszystko znów wróci do porządku, tym większej dozna radości<sup>19</sup>.

W tym miejscu na pierwszy plan wysuwają się kwestie zmysłowej przyjemności, która – jak wspominałem wcześniej – wiąże się z aktywnością umysłu. Bardziej skomplikowana struktura muzyczna, wprowadzająca za pomocą dysonansów chwilowy dyskomfort i niepokój, w większym stopniu pobudza uwagę słuchacza, mobilizuje go do uważniejszego słuchania i w ostatecznym rozrachunku sprawia większą przyjemność. Dysonans jest przyjemny, ponieważ pozwala powrócić z jeszcze większą mocą poczuciu całościowej harmonii:

---

<sup>17</sup> Por. E. Knobloch, *The Sounding Algebra: Relations Between Combinatorics and Music from Mersenne to Euler*, w: G. Assayag, H.P. Feichtinger, J.F. Rodrigues (eds.), *Mathematics and Music. A Diderot Mathematical Forum*, Springer, Berlin 2002, s. 36–42. Pomysł, że muzykę można w pełni zalgorytmizować, czy też innymi słowy, że można zbudować komponującą maszynę, wracał później wielokrotnie w europejskiej kulturze muzycznej. Jednym z nowszych przykładów mogą być eksperymenty amerykańskiego kompozytora Davida Cope’a, który pod koniec minionego stulecia stworzył program *Emmy*, potrafiący w oparciu o analizę partytur komponować muzykę w stylu znanych kompozytorów: Chopina, Beethovena czy Vivaldiego.

<sup>18</sup> G.W. Leibniz, *Teodycea*, przeł. M. Frankiewicz, PWN, Warszawa 2001, s. 489.

<sup>19</sup> G.W. Leibniz, *O ostatecznym źródle rzeczy*, przeł. S. Cichowicz, w: G.W. Leibniz, *Główne pisma metafizyczne*, dz. cyt., s. 91.

nienie i dysonanse naprawdę wzmacniają inne części, więc mądry twórca czerpie wielki pożytek dla doskonałości swych dzieł z tych poszczególnych niedoskonałości, dla których znacznie lepiej jest znaleźć miejsce w utworze niż wyzybyć się ich zupełnie<sup>20</sup>.

Leibniz nie ogranicza się do tych muzykologicznych czy też estetycznych uwag, lecz interpretuje rolę muzycznych dysonansów również szerzej, w sposób metaforyczny i powiązany z jego koncepcją teodycei. Dysonanse są potrzebne w muzyce tak samo, jak zło jest potrzebne (lub nieuniknione) w świecie. W liście do Johanna Bernoulliego z 1699 roku Leibniz pisał:

Nawet jeśli zło jako takie jest czymś mniejszym od nicości, to czasem powiększa ono rzeczywistość, gdy zostaje połączone z innymi rzeczami, tak jak cienie są użyteczne w malarstwie, a dysonanse w muzyce. Nie mam wątpliwości, że zło jest dopuszczalne, kiedy płynie z niego większe dobro<sup>21</sup>.

Więszym dobrem, o którym mowa, jest właśnie harmonia, pojmowana jako największa różnorodność możliwa do osiągnięcia przy możliwie największej jedności. Grzechy są dopuszczane przez Boga na tej samej zasadzie, co dysonanse przez kompozytora – nie przez upodobanie do nich jako takich, lecz ze względu na ich dobroczynny wpływ na całość, a więc, jak mówi Leibniz, *per accidens*: „Bóg pragnie grzechów *per accidens*, podobnie jak muzyk pragnie dysonansów”<sup>22</sup>. Dochodzimy tu do sedna różnicy między Leibnizjańską a pitagorejską filozofią muzyki. Zmysłowa przyjemność odczuwana przy jej słuchaniu nie jest u Leibniza czymś biegunowo różnym od rozumowej kontemplacji kosmicznej harmonii, lecz inną (mniej wyraźną) formą doświadczania tejże samej harmonii: „przyjemność jest doznaniem piękna. Piękno jest harmonią rzeczy, czyli stanem, w którym wszystko jest godne obserwacji, a zatem stanem zgodności (*consensus*) lub jedności w różnorodności”<sup>23</sup>, czytamy w cytowanym wcześniej liście do Christiana Wolffa. Różnica między poznaniem zmysłowym a intelektualnym jest różnicą stopnia, a nie jakościową przepaścią: „przyjemności zmysłowe sprowadzają się do mętnie znanych przyjemności intelektualnych”<sup>24</sup>. Idea ta stała się podstawą nowożytnej racjonalistycznej estetyki rozwiniętej przez Alexandra Baumgartena, który był notabene uczniem Christiana Wolffa, pozostającego pod wpływem Leibniza. Baumgarten w oparciu o Leibnizjańskie założenie, że doznania zmysłowe zawierają obiektywne, poznawalne treści, postanowił stworzyć filozoficzny

<sup>20</sup> G.W. Leibniz, *Philosophical Essays*, dz. cyt., s. 115.

<sup>21</sup> G.W. Leibniz, *Philosophical Papers and Letters*, trans. L.E. Loemker, Kluwer, Dordrecht–Boston–London 1989, s. 513.

<sup>22</sup> G.W. Leibniz, *Confessio philosophi. Papers Concerning the Problem of Evil*, trans. R.C. Sleigh Jr., Yale University Press, New Haven–London–New York 2005, s. 129.

<sup>23</sup> G.W. Leibniz, *Philosophical Essays*, dz. cyt., s. 233–234.

<sup>24</sup> G.W. Leibniz, *Zasady natury i łaski*, dz. cyt., s. 107.



aparatu krytyczny pełniący wobec tej formy poznania tę samą rolę, którą pełni logika wobec rozumu, i nazwał tę krytykę zmysłowości właśnie estetyką.

Kluczowa dla metafizyki Leibniza idea harmonii przedustawnej monad również została wyrażona przez niego za pomocą muzycznej metafory. W liście do Antoine'a Arnaulda Leibniz pisał:

Ze współbyciem monad jest tak jak z wieloma różnymi orkiestrami lub chórami, które wykonują oddzielnie swoje partie, a rozmieszczone są w ten sposób, że nie widzą się, ani nawet nie słyszą wzajemnie; otóż mimo to mogą pozostawać one ze sobą w doskonałej zgodności, posługując się każde własnymi nutami w taki sposób, że ten, kto ich słucha, znajduje w tym cudowną harmonię, jeszcze bardziej zadziwiającą, niż gdyby jakaś między nimi łączność istniała<sup>25</sup>.

Warto zauważyć, że mówiąc o muzyce, Leibniz odnosi się wyraźnie do współczesnej sobie, barokowej kultury muzycznej. Najważniejsze cechy muzyki, na które wskazuje, czyli splatanie wielu motywów w harmonijną całość czy świadome wykorzystywanie dysonansów, pojawiły się w rozwiniętej postaci dopiero w polifonicznej muzyce barokowej, czyli właśnie tej, którą znał Leibniz. Pełne wykorzystanie możliwości tkwiących w polifonicznej technice kontrapunktu, zwłaszcza w utworach pisanych na powstające wówczas większe składy instrumentalne i na instrumenty klawiszowe, również będące wynalazkiem tej epoki, postawiło przed kompozytorami i budowniczymi instrumentów dodatkowy problem: jak zachować możliwie największą czystość interwałów, a jednocześnie umożliwić płynne przechodzenie między różnymi tonacjami? Problem ten, znany już starożytnym Grekom, wynika z fizycznych właściwości dźwięku: łańcuch dwunastu czystych, pitagorejskich kwint wyznaczonych od danego dźwięku *c* nie prowadzi do tożsamesgo z *c* dźwięku *his* (w górę) lub *deses* (w dół). A zatem instrument w stroju „naturalnym” (pitagorejskim) nie będzie grał jednakowo czysto we wszystkich tonacjach. Rodzi to potrzebę kompromisu: trzeba zrezygnować albo z możliwości płynnego modulowania między tonacjami – będącego istotą techniki kontrapunktu i polifonicznej imitacji – albo z „pitagorejskiej”, matematycznej czystości interwałów. Rozwiązanie, które przyjęło się w europejskiej kulturze muzycznej, zwane strojem równomiernie temperowanym, zmierzało w tę drugą stronę: interwały zostały nieco „utemperowane” w stosunku do swojej czystej postaci, dzięki czemu szeregi kwintowe domykają się na czystych oktawach. Ceną tego rozwiązania jest nieco mniej dźwięczne brzmienie interwałów konsonansowych, którym w nowożytnym stroju temperowanym nie odpowiadają już najprostsze proporcje odkryte przez Pitagorasa. Co ciekawe, w świetle powyższych rozważań podejście to można uznać za typowo Leibnizjańskie. Problem pogodzenia

<sup>25</sup> G.W. Leibniz, *Korespondencja z Antoine'em Arnauldem*, dz. cyt., s. 91.

jedności (swobody płynnego modulowania między tonacjami) z różnorodnością (niemożliwością pogodzenia ze sobą tonacji opartych na czystych skalach) został rozwiązany w ten sposób, by zachować jak najwięcej różnorodności, a zarazem utrzymać prymat jedności. Koszt tego rozwiązania – czyli nie w pełni doskonale interwały, które słyszymy, a więc pewna chropawość, niedoskonałość – przypomina Leibnizjańską ideę teodycei, zgodnie z którą musimy zaakceptować zło i cierpienie w świecie doczesnym, ponieważ to dzięki nim jest on tak bogaty i harmonijny.

## Bibliografia

- Cage J., *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown 1961.
- Guhrauer G.E., *Leibniz*, Breslau 1846.
- Knobloch E., *The Sounding Algebra: Relations Between Combinatorics and Music from Mersenne to Euler*, w: G. Assayag, H.P. Feichtinger, J.F. Rodrigues (eds.), *Mathematics and Music. A Diderot Mathematical Forum*, Springer, Berlin 2002.
- Leibniz G.W., *Confessio philosophi. Papers Concerning the Problem of Evil*, trans. R.C. Sleight Jr., Yale University Press, New Haven–London–New York 2005.
- Leibniz G.W., *Główne pisma metafizyczne*, przeł. S. Cichowicz, J. Domański, Comer, Toruń 1994.
- Leibniz G.W., *Korespondencja z Antoine'em Arnauldem*, przeł. S. Cichowicz, J. Opania, PWN, Warszawa 1998.
- Leibniz G.W., *Leibniz Selections*, ed. P. Wiener, Scribner's, New York 1951.
- Leibniz G.W., *Nowe rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, przeł. I. Dąbbska, PWN, Warszawa 1955, t. I–II.
- Leibniz G.W., *Philosophical Essays*, trans. R. Ariew, D. Garber, Hackett Publishing Company, Indianapolis & Cambridge 1989.
- Leibniz G.W., *Philosophical Papers and Letters*, trans. L.E. Loemker, Kluwer, Dordrecht–Boston–London 1989.
- Leibniz G.W., *Philosophical Texts*, trans. R. Francs, R.S. Woolhouse, Oxford University Press, Oxford–New York 1998.
- Leibniz G.W., *Pisma z teologii mistycznej*, przeł. M. Frankiewicz, Znak, Kraków 1994.
- Leibniz G.W., *Teodycea*, przeł. M. Frankiewicz, PWN, Warszawa 2001.
- Platon, *Prawa*, przeł. M. Maykowska, Alfa, Warszawa 1997.
- Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, t. I, PWN, Warszawa 1994.
- Wolff Ch., *Johann Sebastian Bach. Muzyk i uczoney*, przeł. B. Świdorska, Lokomobila, Warszawa 2011.

## Streszczenie

Artykuł stanowi rekonstrukcję poglądów Leibniza na temat muzyki w oparciu o rozproszone uwagi z różnych jego pism, również pomniejszych. Omawia psychoakustykę Leibniza, jego estetykę, teorię harmonii muzycznej oraz znaczenie muzyki w jego metafizyce. Filozofia muzyki Leibniza zostaje ukazana jako przejście między kosmologicznym myśleniem pitagorejskim a estetyką Baumgartenowską i romantyczną. Wskazane zostają również związki myśli Leibniza z barokową kulturą muzyczną jego czasów.