

MARIA PIOTROWSKA

MUZYKA I EPIFANIA

(Fragmenty hermeneutyczne)

1. *Sacrum* i język muzyki

W niniejszym tekście splatają się ze sobą dwa wątki: przedmiotowy i metapredmiotowy. Obydwa wspierają się wzajem i wzajemnie o sobie świadczą: wykładnia pewnych muzycznych zjawisk jest tu zarazem doświadczeniem i potwierdzeniem określonej metody, której osobliwość polega m. in. na tym, że, prezentowana wyłącznie od strony teoretycznej, napotyka u studiującego na silną barierę niezrozumienia i sceptycyzmu. Ta metoda, która rozwija się, różnicuje i weryfikuje wyłącznie na drodze praxis - to metoda hermeneutyczna.

Jednak na pierwszy plan wysunięty został zdecydowanie wątek przedmiotowy: same zjawiska muzyczne, czy raczej pewien zakres "historycznej substancji muzyki" ¹, a więc tego wszystkiego, co jako wytwór wielowiekowego rozwoju stanowi dziś przedmiot badań muzykologa. Jest to muzyka szczytowej fazy klasycyzmu, *Hochklassik*. Celem mojej pracy w jej płaszczyźnie przedmiotowej stało się wykazanie, iż muzyka tego czasu jest nośnikiem epifanii. Epifanii, a więc "objawienia się *sacrum* za pośrednictwem jakiejś rzeczywistości różnej od niej lub z nią się identyfikującej" ² - tę definicję przytaczam za specjalistami. Co do słowa *sacrum*, to nie zostało tu ono bynajmniej użyte jako symbol jakichś nieokreślonych bliżej jakości wyrazowych, i stąd jego jednoznaczny sens odsłoni się w dalszym ciągu artykułu.

Takie zamierzenie obudzić może u czytelnika zrozumiały sprzeciw, gdyż przywykł on gdzie indziej poszukiwać "nadprzyrodzonych" treści: w muzyce kościelnej i ogólnie-religijnej, a jeśli obszarem takich treści miałyby być muzyka zwana świecką, to wchodzi tutaj w grę tylko pewne określone typy wyrazowości, pewne konwencjonalnie traktowane "klimaty" i "nastroje". Tymczasem kompozytor czasów minionych wypowiadał się jako istota religijna nie tylko przez "nastrój" swojej muzyki czy religijny tekst, ale także przez formuły języka, którym się posługiwał. Ten stan rzeczy szczególnie silnie dochodził do głosu w epokach wielkich kulminacji stylu. Jest ogólnie przyjęte dostrzegać w muzyce europejskiej od czasów Perotina dwa takie okresy, w których określony styl muzyczny wypełnił się bez reszty. Był to okres panowania stylu polifonii wokalnejszej muzycznego "wysokiego renesansu" (*Hochrenaissance*), oraz okres dojrzałego symfonicznego stylu klasycyzmu wiedeńskiego (*Hochklassik*). W obszarze duchowości protestanckiej takie stylistyczne spełnienie dokonało się w twórczości J. S. Bacha ³.

I tutaj właśnie potrzebne są wstępne wyjaśnienia. Dzieła muzyczne renesansowej polifonii wokalne umieszczamy bez zastrzeżeń w tym obszarze, z którego, z natury rzeczy, emanuje *sacrum*. Jednak czynimy to z uwagi na czynniki względem samej muzyki heteronomiczne: tekst liturgiczny oraz pewien określony charakter, ewokowany przez środki muzyczne, które same w sobie są ideowo obojętne (powolne tempo, rytmiczno-intonacyjna płynność melodii, diatonika i bezwzględne podporządkowanie dysonansu konsonansowi). Tymczasem sama technika kompozytorska tego czasu przeniknięta jest ideą religijną: ideą naśladowania Chrystusa, wyrażoną symbolicznie w imitowaniu, czyli naśladowaniu głosu prowadzącego w polifonicznym utworze wielogłosowym. Ta technika, o początkach jakby przypadkowych, sięgających jeszcze *ars nova*, określa myślenie muzyczne renesansu: rozkwita szczególnie pod niebem niderlandzkim w kręgu promieniowania *devotio moderna* i jej najbardziej rozpowszechnionego dzieła - *O naśladowaniu Chrystusa* Tomasza a Kempis; później wydaje się ją wspierać chrystocentryczna filozofia Erazma z Rotterdamu zawarta m. in. w *Enchiridion militis Christiani*. Postawa chrystocentryczna jest fundamentem życia duchowego człowieka aż do epoki Oświecenia, i w muzyce "szczytowego baroku" wyraziła się znów z pełną jasnością w czołowej formie nowożytnej polifonii imitacyjnej - w fudze bachowskiej. *Kunst der Fuge*, najwyższe osiągnięcie tej polifonii, rezygnuje z możliwości częstego modulowania skupiając się właśnie na samym naśladowaniu, na intensywnej imitacji w jej różnorodnych odmianach.

Obecność tego wątku jest w muzyce polifonicznej XV-XVIII wieku łatwa do odczytania. Ideę naśladowania Chrystusa wyraziła muzyka, zgodnie z duchem czasu, środkami symbolicznymi: rozkwitanie renesansowej techniki imitacyjnej przypadło na ten okres w sztuce europejskiej, gdy "cały Wszechświat świecił blaskiem wspaniałych alegorii" ⁴. Natomiast język muzyczny epoki, o której w dalszym ciągu artykułu będzie mowa, nie ujawnia z taką łatwością swego ideowego przesłania. Jest to język innego niż w renesansie człowieka, który też stoi przed innymi, niż tamten, możliwościami. Nie zerwał jednak swego kontaktu z Bogiem, a doskonała, skończona forma, jaką około roku 1800 przybrał zasób klasycznych środków kształtowania muzyki instrumentalnej, pozwoliła mu wypowiedzieć się spontanicznie i otwarcie w owym niełatwym do odczytania języku.

W tej właśnie spontanicznej wypowiedzi muzyki "szczytowego klasycyzmu" poszukiwać będziemy epifanii.

2. Pierwsza próba samookreślenia

Hermeneutyka muzyczna jest tylko pewną formą przejawu hermeneutyki ogólnej i takie same jak ona powinna stawiać sobie zadania. Jeden również cel winien, jak sędzę, przyświecać każdej praktycznej próbie hermeneutyki: aby można było za jej sprawą przeżyć i poświadczyć pewną myśl heglowską, która, inspirując całą nowoczesną hermeneutykę filologiczną, określiła też poglądy Gadamera na temat poznawczej funkcji sztuki. Jest to myśl głosząca, że w sztuce mamy do czynienia nie z pozorem, lecz z prawdą, i stąd hermeneutyczne rozumienie sztuki bliskie jest poznaniu naukowemu. Nie można zapominać, że już Dilthey całkowicie zrównuje w prawach światopogląd religijny, filozoficzny i poetycki, i mimo, że nie wyróżnia odrębnego światopoglądu muzycznego, to jednak daje wyraz swej dbałości o to, aby muzyce zapewnić trwałe miejsce w badanym przez hermeneutykę "świecie historycznym" ⁵. Później jednak, gdy w hermeneutyce filozoficznej po Heideggerze "świat historyczny"

(kultura) zastąpiony został przez "całość bytu" ⁶, właściwie już tylko poecie przyznaje się - na równi z filozofem - zdolność do "zapośredniczenia świata"; być może dlatego także, że tak wiele uwagi poświęca dziś hermeneutyka filozoficzna językowi, przez który to "zapośredniczenie świata" się dokonuje. Nie ma w tych współczesnych rozważaniach miejsca dla "języka muzycznego" czegoś tak bardzo nieokreślonego i niejasnego, a przy tym dającego się upojęciowi jedynie specjalistom. Ale przecież nie jest rzeczą filozofów wykazywanie, że również i język muzyczny zdolny jest zapośredniczać świat; że bez takiego zapośredniczenia byłby ów świat w znacznej swojej części niemy, nie wypowiedziany. Wykazanie tego jest zadaniem muzykologa-hermeneuty. Jednak nie będzie się ono mogło zrealizować dopóty, dopóki hermeneutykę muzyczną utożsamiać się będzie z interpretacjami pojedynczych dzieł muzycznych. Są one oczywiście ze wszech miar potrzebne, ale dziś wydają się jeszcze próbami przedwczesnymi. Jeżeli wyznawać będziemy pogląd, że hermeneutyka jest sztuką i nauką interpretacji tekstów, to słowu "tekst" należy w pierwszej kolejności nadać znaczenie jak najszerwsze (dzieje, całość tradycji), tak jak to czynili przedstawiciele niemieckiej szkoły historycznej (Ranke, Droysen), i jak się to zresztą czyni nadal (Ricoeur). Tylko w niektórych wypadkach pojedyncze dzieła z okresu np. 1780-1900 przedstawiają sobą rzeczywisty problem hermeneutyczny, zaś rozpoznanie, które to są mianowicie dzieła, możliwe jest tylko w świetle wykładni pewnego rozstrzygającego stadium języka muzycznego jako całości.

3. Klasycyzm jako "zdarzenie" centralne

Jeszcze stosunkowo niedawno nad naszym muzykologicznym myśleniem ciążyły idee "globalnej koncepcji kultury muzycznej", opartej na "uznaniu pełnej równorzędności wszystkich kultur muzycznych na ziemi" ⁷. Szły one w parze z dokonaną już degradacją tzw. heroistycznej koncepcji historii muzyki oraz z wzmożonym kultem awangardyzmu w twórczości. Te nastroje, będące naturalnym wynikiem kulturowego wstrząsu i płynące z przesłanek tyleż głęboko słusznych, co nieprzemyślanych, wytwarzały wokół największych dokonań tradycji swoistą aksjologiczną próżnię. Ale to zachwianie równowagi mamy już za sobą. Dowodziło ono tylko zamykania się pewnej epoki myślenia, zmierzchu pewnej odmiany europocentryzmu, która dzisiaj rzeczywiście byłaby już nie do przyjęcia. Muzykologia lat ostatnich dostarcza licznych dowodów nowego, intensywnego zainteresowania muzyczną *Geniezeit*, o czym świadczą prace sygnowane najwybitniejszymi muzykologicznymi nazwiskami ⁸. Te wnikliwe, prawdziwie nowoczesne ujęcia - fenomenologiczne, personalistyczne, a także socjologizujące czy uwzględniające psychologię percepcji - próbują z różnych punktów widzenia wyjaśnić istotę muzycznego klasycyzmu, rozwikłać wreszcie zagadkę owego niezwykłego spięcia sił rozwojowych muzyki, jakie dokonało się w niej przed dwustu laty za sprawą trzech mistrzów działających w Wiedniu.

Niniejsza próba hermeneutyczna nie wynika oczywiście z chęci dyskusowania z tymi koncepcjami, którym bez wątplenia przypisać należy miano ujęć odkrywczych. Prezentuje ona wykładnię całkowicie odmienną od dotychczasowych, powstałą i wysnutą z pewnego wstępnego wyobrażenia problemu (a więc tego, co w hermeneutyce określa się jako "prerozumienie" czy "przesąd"). To wstępne wyobrażenie nabierało kształtów określonych tym śmieiej, im silniejszego poparcia udzielała mu hermeneutyczna teoria; ona też potwierdziła zasadność postawienia pytania o klasycyzm u początku wszelkiej

hermeneutycznej praxis. Jeżeli w umyśle hermeneuty zarysuje się następujące "prerozumienie": że dzieje nowożytnego języka muzycznego przebiegały paralelnie do moralnej egzystencji człowieka, i że od pewnego momentu w obydwu tych rzeczywistościach zaczął dokonywać się proces, który od pewnego stanu optymalnego, od punktu kulminacyjnego (około 1800) doprowadził przez stopniowy regres do stanu katastrofy - to udokumentowanie tych analogii nie nastręczy mu większych trudności. Wystarczy odwołać się do literatury pięknej interesującej nas epoki, a ściślej, do obrazu świata, jaki ona przekazywała. Komplikowanie elementu harmonicznego po roku 1800 (elementu, który w epoce klasyczno-romantycznej pełnił rolę formotwórczą) dokonywało się w sferze dominantowej, zarówno jeśli chodzi o strukturę samego akordu, jak i relacje funkcyjne, w które wchodził ten akord; ta rosnąca hegemonia sfery dominantowej spowodowała, że następstwa akordów i całe ich przebiegi, a w końcu nawet partie o charakterze końcowym przestały się liczyć z sankcjonującym działaniem prawa tonalnego, które znikło ostatecznie z myślenia muzycznego kompozytorów około roku 1900 (wczesne opusy Schönberga). Równocześnie z tym dokonywał się rozrost sfery moralnej samowoli jednostki: rozszerzanie i skrajne różnicowanie przeżyć i doznań indywiduum, które to przeżycia zaczęły niejako wystarczać same sobie, być kwalifikowane ze względu na kontekst innych przeżyć, a nie ze względu na najwyższą, tj. religijną normę moralną (Nietzsche).

Ale taka paralela, łatwa do przeprowadzenia (i właśnie tej łatwości zawdzięczająca swą słabą wymowę), potrzebuje sankcji hermeneutycznej, którą ofiarowują nam twierdzenia klasyków hermeneutyki. Mówią nam one przede wszystkim, że ze wszech miar słuszne jest poszukiwanie w dziejach muzyki sensu, który nabiera wagi bynajmniej nie w miarę jej chronologicznego rozwoju, lecz założony jest w jej wydarzeniu centralnym, najważniejszym. "Nie jest oczywiście tak - pisze Gadamer, relacjonując poglądy Diltheya i Troeltscha - że coś, co przeżywa się na ostatku, dopełnia dopiero i określa znaczenie życia. Sens czyjś losu jest raczej swoistą całością ukształtowaną nie od końca, lecz od tworzącego sens środka [...] Totalność nie jest skończoną całością całych dotychczasowych dziejów, lecz tworzy się od pewnego środka, od pewnego ciężącego ku środkowi znaczenia"⁹. Stawiając pytanie o ów "tworzący sens środek", to jest o muzyczny klasycyzm, *Hochklassik* - stajemy na gruncie hermeneutyki i zaczynamy rozporządzać właściwymi jej środkami i kategoriami. Przy odczytywaniu w muzyce klasycznej tych właściwości, które zadecydowały o jej roli "centralnego zdarzenia" w dziejach muzyki, kieruje naszym postępowaniem kategoria "całości" - jeden z najważniejszych *termini technici* hermeneutyki.

Badając "całość" z góry daną, a więc "totalność" historii muzyki, nie rozwiążemy jednak naszego problemu. Muzyczna *Hochklassik* musi zostać wyłączona z linearnego biegu dziejów muzyki samej i wejść w obręb innej, mniejszej, heteronomicznej względem niej "całości", aby można było z tej "całości" odczytać jej "znaczenie" w owej "całości"; w odczytanym "znaczeniu" będzie się zawierała odpowiedź na postawione pytanie: jakiego rodzaju osobliwość zadecydowała o tym, iż muzyka około roku 1800 została uznana za klasyczną? Stąd też wynika, że podstawowym naszym zadaniem jest zbudowanie owej heteronomicznej "całości", w której fenomen muzyczny stanowić będzie tylko jeden z współtworzących ją elementów. Ma to być "całość sensowna", tylko bowiem coś, co odznacza się "doskonałą jednością sensu" może zostać zrozumiane¹⁰, a więc tylko pod takim warunkiem może spełnić się akt rozumienia tradycji. W

jakiego rodzaju zatem "całość sensowną" pozwala się wkomponować muzyka około roku 1800?

4. Epoka około 1800 jako struktura scentralizowana przez wolność. "Idealizm wolności"

Najprościej i najtrafniej odpowiemy: w swój historyczny czas, w epokę, a więc coś bardziej bogatego i złożonego, niż to, co ewokuje słowo "klasycyzm", odnoszące się do filozofii i sztuki. Należy tu stworzyć "całość" względem wszelkich płaszczyzn ówczesnego życia nadrzędną: możemy to uczynić powołując się na diltheyowską koncepcję strukturalnej jedności epok historycznych, ich "centralnej budowy" (Zentrierung in sich selbst). Epoka rozumiana jako struktura jest zawsze scentralizowana przez jakąś nadrzędną jakość ("predyspozycję"). Bowiem przy badaniu wybranej epoki "nie wystarczy tylko wyszukanie wpływów i oddziaływań innych epok czy zewnętrznych okoliczności. Tylko ten ulega wpływowi, kto gotów jest na jego przyjęcie. To właśnie ta predyspozycja jest strukturą, o którą chodzi" ¹¹.

Epoka, w której rozkwita wiedeński symfonizm, jest w taki właśnie sposób "scentralizowana" przez kategorię wolności. Nie zmienia postaci rzeczy fakt, że w tym samym czasie działy się zjawiska i krzewiły się idee, które tej centralizacji się nie poddawały. Wolność, której uświadamianie sobie przez człowieka było wedle Hegla najwyższą wartością urzeczywistniającą się w dziejach, około roku 1800 doszła do głosu w różnych obszarach rzeczywistości: w zrywach wolnościowych epopei napoleońskiej, w zainicjowanych przez rok 1789 we Francji wstrząsach społecznych dających początek nowej społecznej formacji. Niezwykły wzrost duchowy człowieka tego czasu manifestuje się przeniknięciem wszystkich wytworów jego myśli ideą wolności. W oparciu o zasadę wolności hierarchizuje zjawiska system heglowski ¹². Reprezentatywne dzieła dramatyczne niemieckiej klasyki, tragedie Schillera, okazują się protestem przeciw tyranii i amoralności władców ¹³, zaś w estetyce myśliciel ten określa piękno przy pomocy przejętej od Kanta zasady wolności (piękno, które czyni człowieka wolnym, to "wolność w zjawisku") ¹⁴. Twórcę *Filozofii zoologii*, Lamarcka ¹⁵, "bez reszty zaprzęta kwestia wolności" - "ideałem dla niego byłby regularnie płynący strumień życia nie ograniczony niczym zewnętrznym" ¹⁶. I wreszcie etyka kantowska, której powszechne prawo moralne ugruntowane jest na wolności, przysługującej człowiekowi rozumianemu nie jako ograniczony i zależny fenomen, lecz - jako *noumen*, istota, rzecz sama w sobie ¹⁷. Mimo, iż podawane tu przykłady pochodzą z różnych sfer rzeczywistości, "wolność" w każdej z nich oznacza to samo, to jest autonomię.

Jakie miejsce zajmuje muzyka w tej strukturze, powołanej do życia przez wolność jako "centralną predyspozycję" interesujących nas czasów? Pewne jej zewnętrzne "gesty" (takie jak dzieje dedykowania *Eroiki*) oczywiście nie są zdolne o tym miejscu istotnie zaświadczyć.

W najtrudniejszym z pewnością momencie postępowania hermeneutycznego, w jakim się obecnie znajdujemy - w przechodzeniu od "pre-rozumienia" do rozumienia - przychodzi nam z pomocą teoria światopoglądów Diltheya, skonstruowana w oparciu o miarodajną w ówczesnym myśleniu naukowym kategorię typu ¹⁸. Wśród trzech zasadniczych typów światopoglądu ¹⁹ (który nie istnieje poza formami ekspresji: religijnej, poetyckiej bądź filozoficznej) jedno z miejsc zajmuje "idealizm wolności". Światopogląd ten uznaje

świadomość za autonomiczną w stosunku do zewnętrznego świata: człowiek jako istota myśląca i posiadająca wolę jest niezależny od przyrody, i stąd decydująca rola przypada tutaj aktywności moralnej, spełniającej się wszakże nie w sposób dowolny i przypadkowy, lecz w zgodzie z pewnymi uniwersalnymi zasadami postępowania, które sprzyjają rozwojowi kultury i rozwojowi człowieka. Ten typ światopoglądu (jak wszystkie inne - ponadhistoryczny) stwierdzić można u Platona, u myślicieli chrześcijańskich, u Schillera, zaś najdoskonalszą jego manifestacją okazała się etyka Kanta, gdzie jako ideał moralny przedstawione jest działanie wewnętrznie wolnej osoby. Odbywa się ono zgodnie z prawem moralnym funkcjonującym dzięki wolnemu przekonaniu tej osoby; motorem takiego działania jest dążenie woli do ideału - świata nadzmysłowego ²⁰.

Dilthey nie zastosował swojej teorii światopoglądów do muzyki - próbę taką podjął jego uczeń Herman Nohl. W swojej zwięzłej, lecz pełnej cennych spostrzeżeń (a zupełnie dziś przez muzykologów zapomnianej) pracy ²¹ Nohl zajmuje się swoistymi cechami "charakterologicznymi" wybranych obszarów muzyki i poezji. Brak tu naturalnie głębszego wglądu w prawa rządzące językiem muzycznym, ale ważne dla nas jest to, że autor do przedstawicieli typu światopoglądowego odpowiadającego diltheyowskiemu "idealizmowi wolności" dołącza Beethovena. Jest to, jak twierdzi Nohl, typ "po schillerowsku sentymentalny", to jest dualistyczny, "przeciwstawiający światu ideał, przymierzający świat do niego, albo przekształcający według niego" ²². "Aktywność moralna" poezji Schillera przejawia się nie tylko w jej treści, lecz także w leksyce (przewaga czasowników); w muzyce Beethovena wyraża się w pewnych idiomach ruchowo-motywiczych, w napięciach dźwięków akcentowanych, pozwalających odczuć działanie "woli".

Diltheyowska teoria światopoglądów i jej zastosowanie w pracy Nohla przygotowują grunt do weryfikacji naszego wstępnego, sygnalizowanego na początku "prerozumienia", które mówi, iż szczytowa faza klasycyzmu jako centralnego wydarzenia muzyki europejskiej zawiera w swych dziełach muzycznych coś, co jak najściślej koresponduje z najwyższymi możliwościami ludzkimi objawionymi wówczas w dziedzinie moralności. Pozostaje nam więc wykazać, czy światopogląd nazwany przez Diltheya "idealizmem wolności", będący, jak twierdzi Dilthey, "rdzeniem chrześcijaństwa", a w czasach nowożytnych najdoskonalej i najjaśniej wyrażony w kantowskiej nauce moralnej, doszedł do głosu w dziełach muzycznych *Hochklassik*, i to nie w ich ogólnym, intuicyjnie ocenianym charakterze, lecz w samym języku muzycznym. W ten sposób zadaniu, które postawiliśmy przed sobą na początku pracy, a którym jest wykazanie, że również język muzyczny zdolny jest "zapośredniczać świat" - nadajemy konkretną treść.

5. Uniwersalność - ogólność - etos

Sprawą najbardziej widoczną, zewnętrzną, jest w muzyce *Hochklassik* uwolnienie się od wszystkiego, co w jakikolwiek sposób ją ograniczało: od symbolizmu i retoryki, od partykularyzmu narodowych cech stylistycznych. Jest to muzyka czysto instrumentalna, pod względem stylistycznym stanowiąca jednolity stop różnych narodowych elementów, przeznaczona dla słuchaczy wszystkich stanów. Stąd też jej język powszechnie zrozumiały, dostępny zarówno dla znawców, jak i dla laików, kompozytorzy i myśliciele tego czasu uznają za "język ludzkości", "język uniwersalny" ²³. Zmienia się też w tym czasie typ słyszenia muzycznego: słyszenie "szeregujące" odpowiadające addycyjnej zasadzie budowy utworu, zastąpione zostaje przez

aktywnie-syntetyczne ²⁴. W ślad za tym idzie maksymalne skupienie się słuchacza na najistotniejszych momentach kompozycji. Słuchacz z przełomu XVIII i XIX wieku nie rozprasza już swej uwagi na szczegółach i ornamentach. Nowe zasady twórczości nie pozwalają mu już też kontemplować mnogości różnorodnych muzycznych form, jaka typowa była dla poprzedniej, przejściowej epoki: teraz ilość typów formalnych zredukowana została właściwie do pięciu ²⁵. Ograniczony też został zakres akordów: znikły współbrzmienia o słabym oddziaływaniu funkcyjnym, np. czterodźwięki septymowe poboczne. Stąd też, przy absolutnej stabilności toniki i pełnej autonomii dwu skal, harmonika staje się mniej barwna, za to bardziej aktywna; zadaniem akordów staje się najdobitniejsze i najaktywniejsze wyrażenie podstawowej funkcji skalowej ²⁶. Dziełem orkiestrowym rządzą normatywy dotyczące instrumentacji i orkiestrowej funkcji poszczególnych instrumentów. W wyniku tego w dziele muzycznym około roku 1800 to, co ogólne, zyskuje przewagę nad tym, co jednostkowe, partykularne, przypadkowe. Stąd muzyka tego czasu zdaje się realizować jeden z naczelných postulatów niemieckiego klasycyzmu: postulat *Bildung*. Sens tego pojęcia ukształtował się w myśli niemieckiej pomiędzy Kantem a Heglem: chodziło tu o "wznoszenie się człowieka ku ogólnej istocie człowieczeństwa". *Bildung* jako nakaz "wznoszenia się ku ogólności", "abstrahowania od samego siebie" - było to zadanie człowieka przełomu stuleci; Hegel uważał, iż z tą ideą jest w sposób istotny związany byt ducha ²⁷. Moralista powiedziałby, że chodziło tu o nakaz przezwyciężania egoizmu w najłagodniejszych nawet jego przejawach. Jakby odpowiadając na ten nakaz muzyka *Hochklassik*, z której języka znikły, jak już wskazywaliśmy, elementy akcydentalne, zdobnicze, niejednoznaczne, zaciemniające jej istotny sens - okazała się zdolna do takiego uogólnienia, poprzez które wyrażony został ludzki charakter. Z niezwykłą przenikliwością dostrzegał to w roku 1795 we współczesnej sobie formie muzycznej niemiecki estetyk Ch. G. Körner ²⁸. Forma sonatowa, która, jak wiadomo, zdominowała myślenie muzyczne kompozytorów epoki klasycznej, objawia wedle Körnera ogólny ideał człowieczeństwa. Jako dzieło sztuki rządzona przez prawo jedności i prawo idealizacji - nie może przedstawiać tego, co w duszy ludzkiej jest przejściowe, ograniczone i przypadkowe: niestałych uczuć i namiętności, czyli patosu. To, co przedstawia, jest stałe, niezależne i nieskończone: wolność, przejawiającą się w ludzkim charakterze, który jest sposobem wykorzystywania wolności zgodnie z pewną stałą regułą. Zmiennemu patosowi przeciwstawiony jest więc tutaj stały etos.

Co to znaczy, że forma muzyczna wyraża "wolność" i wyraża "etos"? Zjawiska te w roku 1795 mogły być zaledwie przeczuwane; dzisiaj ich pełne zrozumienie umożliwia nam dystans historyczny. Ale potrzebna jest także pewna przemiana widzenia: nadanie nowego sensu rzeczom dobrze znanym. Mam na myśli działanie prawa tonalnego w dziele muzycznym *Hochklassik*. Tu właśnie, w tym obszarze, obserwujemy zjawiska analogiczne do tych, które są przedmiotem rozważań nauki moralnej Kanta.

6. Muzyka około roku 1800 a kantowskie państwo celów: epifania

O niektórych elementach tej nauki wspominałam już charakteryzując światopogląd "idealizmu wolności"; teraz przypomnę jeszcze inne jej wątki, ważne w kontekście naszego tematu.

Wewnętrzna wolność, która dana jest człowiekowi jako osobie istotowo przynależnej do świata noumenów, świata rzeczy samych w

sobie, nie może być udowodniona dyskursywnie, uzasadnia się jedynie przez fakty świadomości, poprzez wiedzę bezpośrednią, pozarozumową. Dzięki wolności wola jest autonomiczna i może ustanawiać prawa: może być we wszystkich czynach "sama sobie prawem", przez co staje się zarazem wolna i podległa prawom - przez siebie jednak ustanowionym. Stąd też staje się możliwe ustanowienie formuły imperatywu kategorycznego: "postępuj tak, jak gdyby maksyma twojego postępowania przez wolę twą miała się stać ogólnym prawem przyrody" ²⁹. Istoty rozumne (osoby), których istnienie samo w sobie jest celem, mogą, w oparciu o wspólne obiektywne prawo, zjednoczyć się w "państwo celów", gdzie każda z nich "nie powinna nigdy traktować ani sama siebie, ani nikogo innego tylko jako środek, lecz zawsze zarazem jako cel sam w sobie" ³⁰. Każda istota jest w państwie celów zarazem powszechnie prawodawcza (gdyż z własnej woli nie wykonuje czynu innego niż taki, który zgodny jest z "maksymą" mogącą być prawem powszechnym) i podległa prawu. Jej moralność to właśnie odnoszenie się wszelkiego czynu do owego prawodawstwa, i tylko dzięki takiemu działaniu wszystkich osób państwo celów stałoby się możliwe. Jednakże, choć moralnym przeznaczeniem natury człowieka jest zupełna zgodność z prawem moralnym, to jednak państwo celów, którego ośrodkiem jest Bóg jako przyczyna wolnych istot - jest tylko "wspaniałym ideałem" ³¹. Jest więc - niebem, opisanym językiem nieteologicznym, językiem filozofa oświeceniowego. Tego oczywiście Kant już *explicite* nie wypowiada.

Nie ulega wątpliwości, że cała sfera empiryczno-idealna (fenomenalno-noumenalna), w której działa kantowski podmiot moralny, może być uznana za *analogon* sfery o podobnej dwoistości, w której spełnia się bądź istnieje (realnie bądź intencjonalnie) klasyczne dzieło muzyczne. Analogia jest oczywiście tylko wtedy pełna, gdy uwzględnimy podmiot bezwzględnie i wyłącznie moralny, tzn. stosujący się do kantowskiego imperatywu kategorycznego. Podmiot taki, aby podporządkować się w swym działaniu powszechnemu prawu jako istota wolna, musi przewycięzać opór niezliczonej ilości przypadkowych, przejściowych, partykularnych motywów i okoliczności, poddających jego wolę różnorodnym naciskom i wahaniom. Podobnie w dziele muzycznym powszechne prawo tonalne (ustanowione wszak nie drogą dyktatu czy umowy, lecz poprzez swoistą "wolę rozwojową" samych dzieł), aby ujawnić swe absolutne panowanie, przewycięzać musi opór w najwyższym stopniu złożonej, bogatej empirii dźwiękowej. Cała ta warstwa empiryczna, w której mieszczą się m. in. i tematyzm z wszelkimi przynależnymi mu zjawiskami, i różnorodne zasady rozwijania, i zróżnicowane rodzaje faktur postaciujących owe sposoby rozwijania, i różne poziomy oddziaływania symetrii ujawniające nieskończenie wiele odcieni uzależnień formalno-funkcyjnych, i wreszcie różnorakie sposoby osłabiania prawa - modulacyjność, alteracyjność, figuracyjność, obecność rozbudowanych partii przejściowych, figur typu "filling" i in. - całe to bogactwo empirii rządzone jest i regulowane działaniem prawa tonalnego opartego na bezwzględnej stabilności toniki, o której - jeśli nawet realnie nie jest ona obecna - nie pozwala zapomnieć akord pozostający względem niej w relacji górnej kwinty. Tu nie ma w ogóle mowy o "postępowaniu" innym, niż tylko w zgodzie z powszechnym prawem, którego istota wyrażona jest w owej elementarnej funkcyjnej zależności. Ale, jak już wiadomo, w obydwu opisywanych tu sytuacjach: realizowania się podmiotu moralnego i realizowania się dzieła klasycznego, rzeczywistość ma naturę dwoistą, empiryczno-idealną; prawo jako takie przynależy do domeny idealnej i może być jedynie - jak wolność - wewnątrznie doświadczone. Czy prawo tonalne może być

w jakikolwiek sposób uprzedmiotowione i dyskursywnie dowiedzione? Wszak nie istnieje (i jest nie do pomyślenia) sposób, który pozwoliłby zanotować w tekście nutowym funkcję tonalną i harmoniczną zależność, i stąd zdani tu jesteśmy tylko na intersubiektywnie komunikowalną wiedzę pozarozumową, na "akty świadomości". Ponieważ jednak powszechne prawo tonalne oddziałuje w każdym dziele muzycznym *Hochklassik* z jednakową bezwzględnością, pozwala nam to wypowiedzieć pogląd, iż całokształt tych dzieł, cała ich grupa (której granice należy oczywiście rozumieć abstrakcyjnie), nabiera zupełnie specjalnego i unikalnego znaczenia: okazuje się analogonem kantowskiego państwa celów, w którym każdy podmiot działa tylko ze względu na moralne prawo powszechne.

Jednakże, jeśli realne istnienie podmiotu bezwzględnie moralnego jest najzupełniej możliwe (tzn. jest do pomyślenia indywidualne życie zgodne z dewizą: "jestem do tego stopnia wolny, że potęgą tej wolności mogę osiągnąć Królestwo Boże"), to społeczność takich podmiotów, państwo celów, które jest niczym innym, jak właśnie skupieniem wolnych i szczęśliwych jaźni wokół Boga, Królestwem Bożym - jest wszak tylko "pięknym ideałem", obietnicą, do której urzeczywistnienia człowiek winien dążyć, lecz która tu, na ziemi, nie może być spełniona ze względu na ogromne różnice rozwoju moralnego poszczególnych jednostek. Natomiast muzyka *Hochklassik* jest, jako pewien obszar sztuki, realnie zaistniała około roku 1800 rzeczywistością i obecna jest w naszym życiu nadal. Stanowiąc odblask, czy też dźwiękową inkarnację istoty państwa celów, Królestwa nie z tego Świata, przekonuje nas o jego niewypowiedzianej harmonii i pięknie, a co najważniejsze, udowadnia nam, że jego urzeczywistnienie - jest możliwe! Że piękno i równowaga, bogactwo i zestrojenie, niewzruszona pewność i pełnia - mają u swych podstaw, jako warunek konieczny, respektowanie powszechnego prawa wykwitłego ze sfery wolności.

Jeśli zgodzimy się z tym, co zostało wyżej powiedziane, staną się dla nas zrozumiałe słowa największego historyka kultury nowożytnej: "Klasyczne nie jest to właśnie, co odpowiada określonym regułom; dzieło jest klasyczne wtedy, kiedy ludziom współczesnym dostarcza pełnego zaspokojenia i swoim oddziaływaniem obejmuje coraz większy obszar" ³². "Dzieło sztuki, które wywołuje trwałe i totalne zaspokojenie u ludzi różnych ludów i czasów, jest klasyczne" ³³. Zaś odpowiedź na pytanie: skąd naprawdę otrzymać może człowiek wszystkich czasów totalne i trwałe zaspokojenie - należy już nie do muzykologa, lecz - świętego, mistyka, bądź teologa.

W tym właśnie znaczeniu muzyce *Hochklassik* przypisano w niniejszych rozważaniach rolę nośnika epifanii.

Trzeba jeszcze dodać, że właściwie nie jesteśmy w naszych poglądach odosobnieni. Pierwsi romantycy - Tieck, Jean Paul, E. T. A. Hoffmann - widzieli w muzyce czysto instrumentalnej początku stulecia przejawienie się Absolutu ³⁴; Hegel uważał, że klasyczny okres każdej sztuki to taki, w którym sztuka i religia stanowią jedność ³⁵.

7. Realizm klasycznego języka muzycznego

Te osobliwości dzieł klasycznych odkrywamy poprzez badanie ich języka - oczywiście, przy założeniu metaforycznego pojmowania tego terminu. Język muzyczny *Hochklassik* rozpatrywany już bywał jako nośnik pewnych heteronomicznych treści, zawsze jednak popełniano przy tym pewien błąd: przypisywano temu językowi - zazwyczaj *implicite* - bądź naturalizm, bądź retoryczny symbolizm. Jeśli np.

Goldschmidt w swym znanym artykule ³⁶ rozpatruje "wstęgę melodyczną" na początku *Kwartetu smyczkowego f-moll op. 95* Beethovena (występującą często w dziełach tego twórcy z lat 1799-1802) jako "muzyczne wyobrażenie przyjaźni" - to mamy tu implikowanie językowi klasycznemu naiwnego naturalizmu. Jeśli Eggebrecht w swym znakomitym studium poświęconym recepcji dzieł Beethovena ³⁷ stwierdza, iż treści muzyki Beethovena są pojęciowo oznaczalne i z doświadczeń recypientów wynika, iż funkcjonuje tu zawsze pewne stałe pole znaczeniowe określone przez triadę pojęciową *Leiden-Wollen-Überwinden* - znaczy to, iż przyznaje temu językowi charakter symboliczno-retoryczny. Bliżej to stałe pole pojęciowe określone jest słowami: "zwycięstwo", "radość", "triumf", "wyzwolenie", "walka", "opór" - co tym bardziej jeszcze nakłada na ów język powinności, których on nie pełni i pełnić nie może, aczkolwiek określenia te są znamienne i nie stoją w opozycji do przedstawionej przez nas wykładni. Chodzi o to, że język muzyki klasycznej jest jakościowo różny od tego, jakim go się chce uczynić, przypisując mu wyrażanie stanów tak konkretnych i partykularnych jak "radość" czy "triumf". Można by powiedzieć, iż język muzyki klasycznej w takie szczegóły się nie wdaje. Jest to język w całym tego słowa znaczeniu realistyczny. To znaczy, zgodnie z etymologią tego słowa, wywodzącą się wszak od *res* - rzecz, daje nam poznanie istoty rzeczy, rzeczy samej w sobie ³⁸. Rzecz tę poznajemy właśnie realnie - realniej niż ktoś, kto zasugerowany jest "wstęgą dźwiękową" lub "bohaterskim" charakterem *Eroiki*. Owa istota rzeczy, to idea rzeczywistości doskonałej, bo przenikniętej bez reszty prawem niewymuszonym - idea objawiająca się w powszechnym doświadczeniu, a przecieł przekraczająca wszelkie próby dyskursywnego jej opisu. Ta idea wyrażona została realnie raz tylko - przez język muzyki "wolnej", "absolutnej" - gdyż prawo moralne, na wzór którego działa prawo ją kształtujące, nie może dojść do głosu inaczej, niż tylko w warunkach wolności.

8. W stronę zmięzchu - po 1800

Jeżeli poprzez idealną warstwę muzyki "absolutnej" dane było człowiekowi około roku 1800 przeczuć zenit moralnych aspiracji ludzkości, to ów moment niepowtarzalny i niedościgły był tylko przelotnym zestrojeniem jego najbardziej twórczych sił duchowych. Było to wówczas, gdy myśliciele i twórcy *Geniezeit*, ci właśnie, których dokonania spełniały się w sferze "ducha absolutnego" - Kant, Schiller, Beethoven, Hegel, Goethe - zastanawiali się, kim jest człowiek, i jaki powinien on być, aby się rozwijać? Historia promieniowania ich myśli i osobowości to zarazem historia ścierania się światopoglądów; oczywiście światopoglądów w sensie diltheyowskim. Tylko w świetle tej koncepcji można zrozumieć np. wzajemną duchową obcość Beethovena i Goethego. "Idealizm obiektywny" Goethego zaczyna zdecydowanie panować nad pierwszym trzydziestolecie XIX wieku. Ta wewnętrzna postawa, zwana też "panteizmem" - to kontemplacja, "uniwersalna sympatia", przeżywanie swojej homogeniczności ze światem; taki stan duszy, w którym jednostka czuje się zjednoczona z boskim związkiem rzeczy"; stan będący przeciwieństwem kantowsko-schillerowskiego dualizmu, rozdzwieku między ideałem a rzeczywistością, prawem moralnym a empirią życia ³⁹. Dlatego kantowski ideał moralny, osądzony jako zbyt jednostronny, zastąpiony zostaje ideałem "pięknej duszy", zakładającym harmonijną syntezę podwójnej, zmysłowo-rozumnej natury człowieka ⁴⁰. W muzyce "formą ekspresji" takiego światopoglądu okazuje się język muzyczny

Schuberta, którego "panteizm" wyraził się nie tylko w bogactwie obrazów przyrody zawartych w pieśniach do tekstów Müllera, lecz także, a nawet przede wszystkim, w myśleniu i odczuwaniu harmonicznym. Istnieją w bogatej harmonice Schuberta miejsca o szczególnie osłabionej aktywności, miejsca jak gdyby chwilowego zamierania prawa: tam, gdzie z takim upodobaniem stosuje kompozytor połączenia mediantowe i wariantowe, które nie będąc przecież oznakami modulacyjności, podważają zarówno stabilność materiałową skali, jak i dynamizm formuły toniczno-dominantowej. Ale są to jeszcze lata dwudzieste XIX wieku. Te procesy nasiliły się dopiero w harmonice wagnerowskiego *Tristana* i przyjmują postać rozwiązań skrajnych u schyłku stulecia, w twórczości Hugona Wolfa. Jest interesujące, że Nohl, zasadniczo łączy wszystkich tych kompozytorów wspólnym typem "panteistycznego" światopoglądu.

Tutaj jednak zaczyna się już historia długotrwałych i zawiłych nieporozumień wokół idei wolności, historia jej fałszowania i ubierania w różnorodne maski. Historia tych nieporozumień zaowocowała w naszym stuleciu "ucieczkami od wolności" ⁴¹ - oczywiście od wolności fałszywej. Zainicjowana przez Nietzschego w epoce fin-de-siècle' u filozofia XX wieku jest już filozofią, która "musi się uporać ze światem bez Boga i bez transcendencji" ⁴². W sztuce wytwarza się stan, który Hans Sedlmayr uczynił przedmiotem swej pesymistycznej historiozofii: "autonomizacja funkcji sztuki i artysty" stała się oznaką "utrąty związku z porządkiem bytu porządkiem wartości" ⁴³. Ale te sprawy wchodzą już naturalnie w zakres innego tematu. Temat naszej pracy, skądinąd otwierający nieograniczone pole dla dalszych studiów, został wyczerpany. Pragnęlibyśmy jeszcze tylko dodać, że wraz z Diltheyem wierzymy w niezniszczalność światopoglądu nazwanego "idealizmem wolności".

9. Druga próba samookreślenia

Zamierzeniem niniejszej pracy nie była bynajmniej jakakolwiek próba wartościowania: stoimy na stanowisku uznawania pełnej estetycznej autonomii dzieł muzycznych. Chodziło nam o wyjaśnienie tego, o co zapytywaliśmy już na wstępie: czy język muzyczny również zdolny jest "zapośredniczać świat"? Jak ma się on do człowieka i spraw ludzkich? Innymi słowy: czy jest możliwa hermeneutyka muzyczna?

Był to cel naszej pracy w jej płaszczyźnie metaprzedmiotowej. Sądzę, że w świetle powyższych rozważań na wszystkie te pytania możemy odpowiedzieć pozytywnie.

Historia powszechna, historia sztuki, historia gatunków i stylów, historia form muzycznych i kompozytorskich technik, historia społeczna artystów, biografia osobowa kompozytorów i dzieje ich życia wewnętrznego - z tych wszystkich krzyżujących się kręgów rzeczywistości wyrastają dzieła muzyczne i noszą w sobie ich obecność. Wykładnia, którą rozwinęliśmy wyżej, podejmując pytanie o "sens totalności", przyjęła jako kontekst rozpatrywanych dzieł historię ducha (bez opowiadania się za wąsko rozumianą metodą *Geistesgeschichte*), ponieważ jakikolwiek inny kontekst nie byłby tutaj możliwy do przyjęcia. Ale w takim wypadku hermeneuta musi dokonać integracji wszystkich swoich przekonań i zdecydować się na ich ujawnienie. Wartość takiego postępowania ujął przekonująco Hans Sedlmayr; jemu też na zakończenie oddajmy głos:

"Poważnie traktowana historia sztuki jako historia ducha wymaga od badacza zasadniczej decyzji. Powstaje pytanie, czy wierzy on w tym samym stopniu w rzeczywiste istnienie absolutnego ducha, co w

istnienie sfery biologicznej czy społeczeństwa. Wprawdzie może on próbować jako 'naukowiec' wziąć w nawias powyższą decyzję i uważać tezę o historii sztuki jako historii religii jedynie za heurystyczną hipotezę. [...] Ale jedynie wtedy, gdy zostanie uznane istnienie Boga, naukowe wyjaśnianie za pomocą czynnika religii ma tę samą rangę, co obie pozostałe metody (wtedy zaś ma ono zarazem i wyższą od nich rangę). Autonomiczny, poruszający się swobodnie jako czysta idea duch ludzki może bowiem tylko przez krótki czas utrzymać swą samodzielność. Jeżeli nie zwiąże się on z Bogiem, to powiąże się z nieduchowymi (untergeistigen) rzeczywistościami" ⁴⁴.

P r z y p i s y

- ¹ Termin C. Dahlhausa wprowadzony w *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln 1977 s. 120-138.
- ² J. Szlag a. Epifania. W: *Encyklopedia Katolicka*. Red. R. Łukaszyk [i in.] T. 4. Lublin 1983 s. 1020.
- ³ Zob. O. Ursprung. *Die ästhetischen Kategorien Weltlich - Allgemein-Geistlich - Kirchlich und ihr musikalischer Stil*. "Zeitschrift für Musikwissenschaft" 17: 1935 nr 11 s. 444 n.
- ⁴ Zob. E. Panofsky. *Rzeczywistość i symbol w malarstwie niderlandzkim XV wieku*. W: t e g o ż. *Studia z historii sztuki*. Oprac. J. Białostocki. Warszawa 1971 s. 134.
- ⁵ Przede wszystkim w: *Von deutscher Dichtung und Musik*. Leipzig 1933.
- ⁶ Zob. A. Bronk. *Rozumienie, dzieje, język*. Lublin 1982 s. 93.
- ⁷ Por. niektóre prace Z. Lissy z lat sześćdziesiątych.
- ⁸ Z prac powstałych na przestrzeni ostatniego piętnastolecia wymieniam najważniejsze: H. H. Eggebrecht. *Versuch über die Wiener Klassik: die Tanzszene in Mozarts Don Giovanni*. Wiesbaden 1972; T e n ż e. *Zur Wirkungsgeschichte der Musik Beethovens. Theorie der ästhetischen Identifikation*. W: *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress Berlin 1977*. Leipzig 1978 s. 469-479; M. Solomon. *Beethoven-Class Position and Outlook*. Tamże s. 67-79; Th. Georgiades. *Künste*. W: t e g o ż. *Nennen und Erklären*. Göttingen 1985 s. 159-238.
- ⁹ H.-G. Gadamer. *Das Problem der Geschichte in der neueren deutschen Philosophie*. Tłum. pol. w: t e g o ż. *Rozum, słowo, dzieje*. Oprac. K. Michalski. Warszawa 1979 s. 4-5.
- ¹⁰ Pogląd Gadamera cytuję za Bronk, jw. s. 158.
- ¹¹ Gadamer, jw. s. 25.
- ¹² Zob. Z. Kuderowicz. *Hegłowska dialektyka wolności*. W: *Antynomie wolności*. Warszawa 1965 s. 274-296.
- ¹³ Od Zbójców (1781) po Dziewicę Orleańską (1801).
- ¹⁴ Zob. W. Seifert. *Die Wendung zur Hochklassik in der Ästhetik Schillers*. W: t e g o ż. *Chr. G. Körners Musikästhetik im Lichte der deutschen klassischen Ästhetik*. Jena 1960 s. 80-101.
- ¹⁵ *Filozofia zoologii* J. B. Lamarcka ukazała się w 1804.
- ¹⁶ Zob. K. Szewczyk. *Teatr energetyczny: biologia i pożądanie*. "Studia Filozoficzne" 1983 nr 7 s. 95-114.
- ¹⁷ *Uzasadnienie metafizyki moralności* ukazało się w 1785; *Krytyka praktycznego rozumu* w 1788; *Metafizyka moralności* w 1797.
- ¹⁸ Na ten temat zob. B. Zittel. *Der Typus in der*

Geschichtswissenschaft. "Studium Generale" 5: 1952 s. 378-384.

¹⁹ Typologię światopoglądów Diltheya w kontekście filozofii życia analizuje wnikliwie Z. K u d e r o w i c z W: *Światopogląd a życie u Diltheya*. Warszawa 1966. Zob. także R. W e l l e k, A. W a r r e n. *Theory of Literature*. Tłum. pol. pod red. M. Żurowskiego. Warszawa 1976 s. 141-160.

²⁰ K u d e r o w i c z, jw. s. 226 n.

²¹ H. N o h l. *Typische Kunststile in Dichtung und Musik*. Jena 1915.

²² N o h l, jw. s. 4 n., 17 n.

²³ Zob. F. B l u m e. *Klassik*. W: *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*. Zest. z: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel 1980 s. 253.

²⁴ H. B e s s e l e r. *Das musikalische Hören der Neuzeit*. Berlin 1959 s. 44n.

²⁵ Zob. R. v. T o b e l. *Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*. Bern 1933 s. 18 n.

²⁶ Zob. T. B i e r s z a d s k a j a. *Lekcji po garmonii*. Leningrad 1978 s. 135-153.

²⁷ Zob. H.-G. G a d a m e r. *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1975 s. 7-16.

²⁸ Ch. G. K ö r n e r. *Über Charakterdarstellung in der Musik*. "Die Horen" 1795. Na temat estetyki Körnera zob. S e i f e r t, jw.

²⁹ I. K a n t. *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. Tłum. pol. Warszawa 1971 s. 51.

³⁰ K a n t, jw. s. 69.

³¹ K a n t, jw. s. 110.

³² W. D i l t h e y. *Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik*. Tłum. pol. W: t e g o ż. *Pisma estetyczne*. Oprac. Z. Kuderowicz. Warszawa 1982 s. 216.

³³ W. D i l t h e y. *Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgaben*. Tłum. pol. W: t e g o ż, jw. s. 267.

³⁴ Zob. Ch. v. B l u m r ö d e r. "Streben nach Musikalischen Verhältnissen..." *Novalis und die romantische Musikauffassung*. "Die Musikforschung" 32: 1980 s. 313 n.

³⁵ G. H e g e l. *Phänomenologie des Geistes*. Hamburg 1952 s. 491n.

³⁶ H. G o l d s c h m i d t. *Zur Methodologie der musikalischen Analyse*. "Beiträge zur Musikwissenschaft" 3: 1961 s. 9 n.

³⁷ E g g e b r e c h t. *Zur Wirkungsgeschichte* s. 469n.

³⁸ Zwiąże ujęcie różnicy między realistycznym i naturalistycznym językiem sztuki zawiera esej W. R o g o w i c z a. *Res realissima i res naturalissima*. "Tygodnik ilustrowany" 54: 1913 s. 602.

³⁹ K u d e r o w i c z, jw. s. 233-239.

⁴⁰ S e i f e r t, jw. s. 86 n.

⁴¹ Diagnozę tych zjawisk daje m. in. E. F r o m m w *Escape from Freedom (1941)*. Por. także prace M. B i e r d i a j e w a z lat dwudziestych.

⁴² K. S a u e r l a n d. *Od Diltheya do Adorna*. *Studia z estetyki niemieckiej*. Warszawa 1986 s.6.

⁴³ H. S e d l m a y r. *Die Revolution der modernen Kunst*. Cytuję za S. P a z u r ą. *Struktura i sacrum. Estetyka sztuk plastycznych Hansa Sedlmayra*. W: *Sztuka i społeczeństwo*. Red. J. Kuczyńska. T. 1. Warszawa 1973 s. 124.

⁴⁴ H. S e d l m a y r. *Voraussetzungen, "Wurzeln", "Axiomen"*. Cytuję za S. P a z u r ą, jw. s. 122-123.

MUSIC AND EPIPHANY (HERMENEUTICAL FRAGMENTS)**S u m m a r y**

There are two threads in this article: an objective and a meta-objective thread. The objective thread is the more prominent. This is the music of the highest phase of classicism, Hochklassik. The purpose of this work is to show that the music of this period is used to convey Epiphany, i.e. "the revelation of the sacred through a reality which is different from it or which identifies itself with it".

The polyphonic music of the XV-XVIIIth century belongs - in general terms - to this area from which emanates the sacrum. However, the idealistic message of the musical language of Hochklassik is not so obvious. This is not the language of the Renaissance man. This is the language of a man faced with different possibilities. But this man has served his contacts with God.

Let us assume the truth of the axiom that underlies all of modern philological hermeneutics, namely, that art is concerned not with appearances but with the truth. Hence the hermeneutical understanding of art is almost like scientific knowledge. Hence musical language can mediate the world. The exposition of this is the task of the musicologist-hermeneutician. At the same time one should not identify musical hermeneutics with the interpretation of single works but should give as broad a meaning to it as possible. In what kind of "reasonable unity" can we place the music of about 1800? The era when the Viennese symphony flourished has as its focus the category of freedom. Classicism's high phase contained in its works something that corresponded with man's most exalted possibilities which in those times were revealed in morality. In the musical composition of about 1800 the general takes precedence over the singular, the particular and the accidental. This is purely instrumental music which constitutes a monolithic blend of various national elements and which is destined for listeners of all social classes. Hence its language is universally intelligible both to the connoisseurs and to the laymen, and both the composers and the thinkers of those times consider it to be "humanity's language", a "universal language". And, what is most important, the Hochklassik music is a reflection or an incarnation in sound of the Kantian state aims and in this sense it acts as a carrier of Epiphany.