

Marcin Strzelecki, z wykształcenia teoretyk muzyki i kompozytor.

W 2015 roku obronił pracę doktorską *Relacje pomiędzy harmoniką a brzmieniem w muzyce XX wieku*, przygotowaną pod kierunkiem prof. dra hab. Mieczysława Tomaszewskiego. Wykłada w Akademii Muzycznej w Krakowie. Prowadzi empirycznie zorientowane badania naukowe z wykorzystaniem zaawansowanych metod przetwarzania informacji. W centrum jego zainteresowań badawczych znajdują się takie zagadnienia jak: psychoakustyczne aspekty harmonii muzycznej i barwy dźwięku, modelowanie procesów percepcji muzyki, informatyczne wsparcie dla twórczości kompozytorskiej i stylometria muzyczna. Zajmuje się również szeroko pojętą publicystyką muzyczną i krytyczną analizą zjawisk we współczesnej sztuce dźwięku oraz własną twórczością, jako kompozytor, aranżer, instrumentalista i artysta intermedialny.

Marcin Strzelecki

Akademia Muzyczna w Krakowie

<https://orcid.org/0000-0002-0103-3053>

Tonalność a wartość muzyki w kontekście idei autonomii sztuki i modernizmu

Za i przeciw

Mija właśnie pół wieku od rewolucji postmodernistycznej (bądź antymodernistycznej)¹. W tym czasie powstało wiele dzieł swobodnie czerpiących z muzycznych języków przeszłości. Wciąż jednak obecność tonalności stanowi potencjalny punkt zapalny w dyskusji, gdy przychodzi nam sądzić o artystycznej wartości owych dzieł². Podobnie jest z gatunkami muzyki zaliczanymi do kultury popularnej (muzyka filmowa, jazzowa, rockowa itp.), a także z muzyką kultur pozaeuropejskich. Trudno wyobrazić sobie kogoś, kto nie doceniłby kulturowego i społecznego znaczenia dokonania takich twórców jak Ennio Morricone, Miles Davis,

- 1 „Postmodernizm zdecydowanie przedstawia się jako forma antymodernizmu”, Wolfgang Peht, *Die Postmoderne als Lunapark*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 18 sierpnia 1980, s. 17. Cyt. za wersją angielską („Postmodernity definitely presents itself as Antimodernity”), Jürgen Habermas, *Modernity: An Incomplete Project* [w:] *The Anti-Aesthetic*, red. H. Foster, Bay Press, Port Townsend 1983, s. 3-15. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autora.
- 2 Impulsem do powstania tego artykułu była dyskusja, która miała miejsce podczas konferencji *Wokół tonalności – myśli otwarte. Międzynarodowa konferencja naukowa* (18 listopada 2017, Akademia Muzyczna w Krakowie), zorganizowanej z inicjatywy prof. Anny Zawadzkiej-Gołosz.

Björk Guðmundsdóttir czy zespół Led Zeppelin. Nietrudno natomiast zetknąć się z kimś, kto odmówi tym zjawiskom miana „muzyki artystycznej”, nawet jeśli – a może właśnie dlatego, że muzyki takiej słucha dla przyjemności czy z sentymentu. W najlepszym wypadku zalicza się taką twórczość do innej nieco kategorii, a jej twórców do startujących niejako w innej konkurencji. Nie trzeba sięgać aż do kultury popularnej. Nawet dzieła kompozytorów takich jak Arvo Pärt, Paweł Mykietyn czy Krzysztof Penderecki mają swoich zwolenników i przeciwników, a tym co w dużym stopniu jednych od drugich odróżnia jest stanowisko wobec pomysłu, iż obecność tonalności stanowi kryterium artystycznej oceny.

W wieku XX muzyczna tonalność wpleciona została w ideologiczny dyskurs wartości, w ramach którego artyści i myśliciele zajmowali stanowiska oscylujące pomiędzy postawami biegunowo odrębnymi: deprecjonującą (tonalność jako antywartość) i afirmującą (tonalność jako argument na rzecz wartości). W niniejszym studium przedstawione zostaną dzieje idei, które ugruntowały pierwszą z tych postaw. Druga z nich, afirmująca, wiąże się z kolei z dwoma etapami istnienia tonalności w muzyce artystycznej: tonalnością tradycyjną (przed-Schönbergowską) i neotonalnością („odrodzoną”). Etapy te rozdziela okres tzw. awangard XX wieku, gdzie promowany jest brak odniesień tonalnych. Jak wspomniano, oczywista i transparentna tonalność muzyki tradycyjnej nie wymagała aksjologicznego umocowania w refleksji filozoficznej. Neotonalność i neomodalność były natomiast przejawem, a nawet znakiem rozpoznawczym nowej postawy ideowej, zasadzającej się m.in. na kontestacji ideologii modernizmu i postulującej zwrot ku tzw. tradycyjnym wartościom humanistycznym i duchowym. Stąd aksjologiczny aspekt neotonalności związany jest, na zasadzie negacji, z ideologią leżącą u podstaw stanowiska antytonalnego. Rzecz jasna sens i przesłanie wynikające z ponownego sięgnięcia po tonalność są znacznie szersze. Obecność tonalności komunikuje więcej niż sam sprzeciw. Wystarczy przywołać tu twórczość takich polskich kompozytorów jak: Henryk Mikołaj Górecki, Krzysztof Penderecki, Wojciech Kilar i Zbigniew Bujarski oraz młodszego pokolenia: Andrzeja Lasonia, Eugeniusza Knapika. Nieco inne podejście reprezentują Paweł Szymański i Paweł Mykietyn oraz cała plejada jeszcze młodszych twórców. Przyjmując bardziej ogólną perspektywę nie sposób pominąć nurtu amerykańskiego

minimalizmu, a także „minimalizmu duchowego”³ Europy Wschodniej i Wielkiej Brytanii (np. Arvo Pärt, John Tavener) oraz innych zjawisk w muzyce (jak np. zwrot modalny w jazzie na przełomie lat 50. i 60. XX w.). Stanowisko tych kompozytorów wobec tonalności jest wyrazem nie tylko pewnej postawy natury estetycznej, ale również opowiedzenia się za określoną sferą wartości. Jest postawą ideową (podobnie jak sprzeciw wobec tonalności) i jako taka stanowi materiał na osobne studium. W dziełach wspomnianych kompozytorów obserwować można najróżniejsze sposoby wykorzystania tonalności i odczytywać różne przesłania ideowe. Jednak wydaje się, iż niechęć, a nawet otwarty sprzeciw wobec negującej tradycję ideologii modernistycznej stanowią wspólny punkt wyjścia dla kompozytorów na nowo sięgających po tonalność. Aby ten sprzeciw zrozumieć, w pierwszej kolejności należy poznać jego przedmiot. W kolejnych studiach możliwe będzie poszerzenie opisu związków między muzyczną tonalnością a wartością muzyki, biorąc pod uwagę komplementarną postawę afirmującą.

W pierwszym rzędzie należy zmierzyć się z pytaniem o definicję tonalności. Po nakreśleniu historycznego kontekstu formowania się pojęcia tonalności, zaproponowana zostanie perspektywa psychoakustyczna. Z tego punktu widzenia tonalność jest zjawiskiem związanym z mechanizmami percepcji słuchowej. W kolejnych rozdziałach zarysowane zostaną dzieje dwóch głównych idei, z którymi łączą się przemiany aksjologicznego aspektu zjawiska tonalności w muzyce, a są to modernizm i autonomia sztuki. Następnie przedstawiony będzie wpływ tych idei na przemiany w postrzeganiu roli artysty i istoty sztuki w XX wieku. W zakończeniu wpływ ten zostanie poddany krytycznemu oglądowi.

Tonalność tradycyjna i referencyjna

Termin „tonalność” jako określenie pewnego sposobu organizacji wysokości dźwięku pojawia się w teorii muzyki w pierwszej połowie XIX wieku we Francji. Wprowadza go Alexandre Choron (*Sommaire de*

3 Oryg. *holly minimalism*. Por. Keith Potter, *Minimalism (USA)* (hasło) [w:] *Grove Music Online*, Oxford University Press [<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257002>, dostęp: 01.10.2018].

l'histoire de la musique, 1810)⁴. Termin ów przejmują inni autorzy, lecz głównym teoretykiem, za sprawą którego zyskał on popularność oraz powszechnie i przez długi czas obowiązującą definicję, jest François-Joseph Fétis. Autor definiuje tonalność dość ogólnie: „Teraz zasady regulujące relacje między dźwiękami, w porządku sukcesywnym i symultanicznym, ogólnie oznacza się terminem tonalność”⁵. Warto zauważyć, że Fétis nie dookreśla jakie „zasady regulujące” ma na myśli. Nie trudno było, nawet w połowie XIX w., wyobrazić sobie najróżniejsze pryncypia organizacji dźwięków, na przykład formuły matematyczne czy serie⁶, których dźwiękowy rezultat nie gwarantuje zaistnienia relacji tonalnych. Podając tak ogólną definicję Fétis daje wyraz przekonaniu, w swoim czasie oczywistemu i nie wymagającemu uzasadniania, zgodnie z którym porządek dźwięków i tonalność są – w sensie logicznym – równoważne.

Prace Hugo Riemanna upowszechniają termin *Tonalität* w niemieckiej teorii muzyki i wiążą go z teorią funkcji harmoniczných: centrum tonalne konstituuje tonację i ustanawia hierarchiczny kontekst, w którym współbrzmienia nabierają znaczenia i odgrywają pewną rolę w przebiegu harmonicznym. Kolejni autorzy traktatów o harmonii (Heinrich Schenker, Arnold Schönberg, Felix Salzer i in.) proponują podobne definicje. Akcent jest w nich zgodnie położony na reguły zestawiania wysokości dźwiękowych wynikające z ich relacji do centrum brzmieniowego – toniki.

Oprócz definicji teoretycznych wypracowanych w ramach teorii harmonii muzycznej termin tonalność ma też inne znaczenia. Brian Hyer wylicza aż osiem takich pól znaczeniowych⁷. Dla przykładu terminem „muzyka tonalna” określa się również umownie pewną epokę w dziejach muzyki między okresem modalności a atonalności (XVII-XIX w.). Do tego należy wspomnieć, iż w akustyce t o n a l n o ś ć t o cecha dźwięku pozwalająca

4 Za: Carl Dahlhaus, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, przeł. na j. angielski R.O. Gjerdingen, Princeton University Press, Princeton 1990, s. 3. Por. także: Brian Hyer, *Tonality* (hasło) [w:] *Grove Music Online*... [https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28102, dostęp: 01.10.2018].

5 Oryg. „Or, le principe régulateur des rapports des sons, dans l'ordre successif et dans l'ordre simultané, se désigne en général par le nom de tonalité”, cyt. za: François-Joseph Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Richelieu, Paris 1867, s. vii. Po raz pierwszy *Traktat* wydano w roku 1844.

6 Sama idea organizacji wybranych parametrów muzycznych przez układanie ich w serie nie jest aż tak nowa; daje o sobie znać choćby w średniowiecznej izorytmii. Technika dodekafoniczna jest szczególnym przypadkiem technik serialnych.

7 B. Hyer, *Tonality*...

uchwycić jego wysokość (dźwięk może być bardziej lub mniej tonalny – przeciwieństwem dźwięku tonalnego jest szum)⁸.

Akcentowane w pracach teoretycznych ujęcie tonalności jako pewnego rodzaju hierarchii wysokości dźwięku w ramach utworu bądź jego fragmentu znalazło empiryczne wsparcie w pracach psychologów muzyki. Na uwagę zasługują wielokrotnie przywoływane badania Carol Krumhansl. W serii eksperymentów badani proszeni byli o wysłuchanie fragmentu kompozycji tonalnej (np. Chopina, Bacha, Rachmaninowa, Schuberta), po czym prezentowany był tzw. dźwięk próbny (*probe-tone*), przypadkowo wybrany ze skali chromatycznej. Badani mieli określić stopień *stabilności* takiego dźwięku w ramach uprzednio ustanowionego kontekstu tonalnego. Wynikiem badań są tzw. profile tonalne (*tonal profiles*) dla tonacji durowych i molowych, dowodzące istnienia u badanych pewnego rodzaju poznawczej reprezentacji hierarchii tonalnej obecnej w muzyce europejskiej⁹. Wybór *stabilności* jako cechy, którą oszacować mieli badani podyktowany został faktem, iż nie wszyscy oni byli wykształconymi muzykami zaznajomionymi z terminologią teoretyczną. Stabilność wysokości dźwięku jest rozumiana intuicyjnie jako stopniowalna możliwość zakończenia utworu na tym właśnie dźwięku. Niestabilność to stopień „zawieszenia”, niedomknięcia utworu.

Ogólnym wnioskiem płynącym z tych badań jest to, że centrum tonalne (wysokość najbardziej stabilna) ustanawiane jest przez ekspozycję słuchu na określony zbiór wysokości dźwięków. Wysokości obecne w muzyce częściej „tonikalizują się”, stają się stabilne. Takie uogólnienie poddaje krytyce między innymi David Butler¹⁰, zwracając uwagę, iż nie sam fakt ekspozycji słuchu na określone wysokości dźwięku tworzy kontekst tonalny, lecz kolejność pojawiania się tych wysokości czyli składnia harmoniczna¹¹. Nadal jednak wyznaczone przez Krumhansl profile

8 Por. Arne Oetjen, Steven van de Par, *Tonality calculation with modified DIN standard*, „The Journal of the Acoustical Society of America”, 2017, Vol. 141, no. 5.

9 Badania podsumowane zostały w książce Carol L. Krumhansl, *Cognitive Foundations of Musical Pitch*, Oxford University Press, New York 1990.

10 M.in. David Butler, *Response to Carol Krumhansl*, „Music Perception”, 1990, Vol. 7, no. 3, s. 325-338.

11 Np. tryton *f-h* i następująca po nim seksta *e-c* konstytuują tonację C-dur, zaś dwie następujące po sobie kwinty *f-c* i *e-h* ustanawiają skalę frygijską od *e*. W obydwu przykładach użyte wysokości są dokładnie takie same. Innym przykładem mogą być kołysanki, w których melodia krąży najczęściej wokół piątego stopnia skali, a mimo to nie tonikalizuje się on.

tonalne są w praktyce najlepszym narzędziem pozwalającym oszacować centrum tonalne utworu lub jego fazy na podstawie jedynie analizy występujących w nim wysokości dźwięku¹².

Inni badacze rozwijają i usprawniają tzw. metodę dźwięków próbnych, a także uogólniają teoretyczny model na muzykę innych kultur. Postawienie pytania o kulturową uniwersalność zjawiska tonalności w muzyce stanowi ważny moment w dyskusji nad relacjami między tonalnością a wartością artystyczną dzieła. Istnienie wrodzonych mechanizmów odpowiedzialnych za wrażenie tonalności mogłoby stanowić argument na rzecz tezy, iż większość odbiorców z n a t u r y preferuje taką muzykę, w której relacje tonalne są obecne i czytelne. Preferencje te byłyby wynikiem biologiczno-ewolucyjnego dostrojenia mechanizmów poznawczych i jako takie byłyby fundamentalne i niezależne od przemian kulturowych. Z kolei przeniesienie akcentu na mechanizmy nabyte w drodze enkulturacji dowodziłoby, iż tonalność jest jedynie jednym z wielu możliwych sposobów organizacji struktur dźwiękowych. Innymi słowy preferowanie przez słuchaczy muzyki tonalnej jest uwarunkowane kulturowo i jako takie podlegać może ewolucji, transformacji, a nawet deprecjacji zgodnie np. z „koniecznością dziejową”, którą dyktuje idea postępu w sztuce.

Należy stwierdzić, że oba powyższe spojrzenia nie dają jednoznacznej odpowiedzi. O ile w swoich pracach Jean-Philippe Rameau powołuje się na naturalne (fizyczne i matematyczne) podstawy zjawisk harmoniczych, to Fétis opowiada się za czynnikami metafizycznymi (w znaczeniu: ponadfizycznymi), dziś określanymi jako „kulturowe”:

Lecz powie ktoś: jakaż jest zasada w tych skalach i co reguluje porządek dźwięków jeśli nie fenomen akustyczny i prawa matematyki? Odpowiadam, że ta zasada jest czysto metafizyczna. Postrzegamy porządek zjawisk melodycznych i harmoniczych jako wynik naszego kształtowania się i edukacji. Jest to fakt istniejący dla nas sam z siebie i niezależny od jakichkolwiek obcych nam przyczyn¹³.

12 Profile te stanowią podstawę algorytmów rozpoznawania centrum tonalnego m.in. w popularnym pakiecie oprogramowania MIDI Toolbox. Por. Tuomas Eerola, Petri Toiviainen, *MIDI Toolbox: MATLAB Tools for Music Research*, University of Jyväskylä, Kopijyvä-Jyväskylä 2004.

13 Oryg. „Mais, dira-t-on, quel est le principe de ces gammes, et qui a réglé l'ordre de leurs sons, si ce ne sont des phénomènes acoustiques et les lois du calcul? Je réponds que ce principe est purement métaphysique. Nous concevons cet ordre et les phénomènes

Wyniki badań psychologów poznawczych, ewolucyjnych i neuropsychologów sugerują, że zjawisko tzw. przetwarzania tonalnego ma podstawy naturalne i jest w dużym stopniu niezależne od kompetencji kulturowych. Jamshed Bharucha, na podstawie badań porównawczych i danych neurologicznych, proponuje hipotezę, iż człowiek indukuje tonalność (hierarchię wysokości) w sposób spontaniczny i niewyuczony, a więc niezależny od kompetencji w rozpoznawaniu składni harmoniczej¹⁴. Piotr Podlipniak swój obszerny przegląd badań empirycznych nad zjawiskiem tonalności podsumowuje następująco:

Zjawisko tonalności, podobnie jak naturalna organizacja wysokości dźwięku, związane jest ze specyficznymi muzycznymi zdolnościami poznawczymi człowieka [...]. Skoro zatem mamy do czynienia ze specyficzną muzyczną zdolnością poznawczą, która wykorzystywana jest w większości muzyk, tworzenie relacji tonalnych w ramach systemów muzycznych uznać należy za uniwersalne¹⁵.

Z tej perspektywy zdolność do percepcji tonalnej jest zjawiskiem uniwersalnym i uwarunkowanym ewolucyjnie. Zdolność taka, należy jednak pamiętać, ma charakter fundamentalny i elementarny. Na tym fundamencie poszczególne kultury nadbudowują rozmaite wersje muzyki tonalnej, nierzadko bardzo odmienne. Same wrodzone mechanizmy percepcji tonalnej zakreślają obszar pewnej potencjalności, realizują się na różne sposoby, zależnie od czasu i miejsca powstawania muzyki. Na konkretnym kształcie muzyki tonalnej waży ostatecznie czynnik środowiskowy.

W rozpatrywaniu relacji między zjawiskiem tonalności a wartością dzieła muzycznego przydatne będzie zawężenie definicji do dwóch aspektów tego obszernego zagadnienia. Pierwszy stanowi tonalność rozumiana jako tradycyjny (będący wynikiem wielowiekowej ewolucji, a nie nagłej rewolucji) sposób organizacji wysokości muzycznych. Język harmonii funkcyjnej dur-moll to jeden z przejawów oddziaływania

mélodiques et harmoniques qui en découlent par une éon équence de notre conformation et de notre éducation. C'est un fait qui existe pour nous par lui-même, et indépendamment de toute cause étrangère a nous", cyt. za: F.-J. Fétis, *Traité complet de la théorie...*, s. 249.

14 Jamshed Bharucha, *Tonality and expectation* [w:] *Musical perceptions*, red. R. Aiello, J.A. Sloboda, Oxford University Press, New York 1994, s. 213-239.

15 Piotr Podlipniak, *Uniwersalia muzyczne*, Polskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2007, s. 142-143.

i wykorzystania w twórczości poznawczych mechanizmów percepcji tonalnej. W ogólniejszym ujęciu tonalność „naturalna”, transparentna (bo oczywista dla muzyków oraz słuchaczy, spontaniczna; związana z ewolucyjnie wykształconymi neuropsychologicznymi mechanizmami percepcji słuchowej) i neutralna aksjologicznie istnieje w muzyce od początków historii; obecna jest już w muzyce kultur starożytnych: greckiej, chińskiej, hebrajskiej, rzymskiej, a także w muzyce arabskiej i bizantyńskiej oraz w muzyce tradycyjnej (etnicznej) całego świata, łącznie ze współczesną kulturą popularną kręgu atlantyckiego. Wszystkie te kultury muzyczne na naturalnym fundamencie mechanizmów poznawczych rozwinęły specyficzne sposoby kształtowania relacji tonalnych, czego rezultatem są różne style muzyki tonalnej. Współczesny twórca może takie tradycyjne style kultywować, konserwować i propagować, może je przetwarzać i rozwijać, bądź wreszcie nawiązywać do nich w sposób bardziej lub mniej dosłowny. Dla przykładu twórcy muzyki etnicznej starają się zachować style tradycyjne w jak najwierniejszym kształcie. Z kolei współczesny muzyk jazzowy stara się zastąpić modele rozwijać¹⁶. Kompozytor postmodernistyczny wkłada muzykę tonalną w cudzysłów i wstawia w palimpsestyczny kontekst¹⁷. We wszystkich tych sytuacjach obecność tonalności jest bądź oczywista, bądź logicznie konieczna: oczywista – dla twórców-kontynuatorów kultywujących i rozwijających style tradycyjne, logicznie konieczna – dla kompozytorów muzyki referencyjnej¹⁸, gdzie czytelność odniesienia wymaga obecności cech charakterystycznych muzyki referowanej¹⁹. Jedną z takich cech

16 Mimo stu kilkudziesięciu już lat historii jazz jest wciąż żywym (aktualnym wyrazowo) językiem muzycznym i jako taki podlega ewolucji.

17 Na przykład w *Sarabanda de la muerte oscura* z *Black Angels* George Crumb zestawia czternastowieczną kadencję z sonorystycznym efektem symbolizującym „elektryczne insekty”. Z kolei w muzyce Pawła Szymańskiego znajdziemy całą paletę różnych sposobów nawiązywania do muzyki przedmodernistycznej, od cudzysłówów i dekonstruujących przetworzeń w ... *quasi una sinfonia*, przez transformacje modeli barokowych w *Dwóch etiudach* na fortepian, po subtelne aluzje i sugestie (także do muzyki XX wieku) w *Lux aeterna*. Powstają też sytuacje na pograniczu tej pobieżnej typologii, jak w przypadku *II Symfonii* Krzysztofa Pendereckiego, gdzie kompozytor jednocześnie kultywuje model późnoromantycznej symfoniki, transformuje go dodając elementy indywidualnego języka muzycznego oraz stosuje cudzysłów (cytat *Stille Nacht*).

18 W znaczeniu promowanym w ostatnich latach przez filozofa Harry’ego Lehmana. Chodzi o ogólny termin ujmujący neoklasycyzm i inne neostyle XX wieku, a także postmodernistyczną intertekstualność.

19 Innymi słowy muzyczna aluzja do epoki, twórczości określonego kompozytora, bądź do konkretnego utworu, których cechą konstytutywną jest tonalność, wymaga także sięgnięcia (przynajmniej aluzyjnego) po tonalną organizację wysokości muzycznych.

koniecznych dla odczytania odniesienia jest tonalność. Tego typu tonalność można więc roboczo nazwać *r e f e r e n c y j n ą*, gdyż odsyła do konkretnych stylów muzycznych wypracowanych w ramach określonego kręgu kulturowego czy epoki.

Drugi aspekt tonalności, do którego odnoszą się omawiane w dalszym ciągu systemy wartościowania, stanowią zjawiska związane z psychoakustycznymi mechanizmami percepcji tonalnej. Jak wspomniano mechanizmy takie wyznaczają sferę potencjalności dla kulturowych konkretyzacji.

Tonalność stopniowalna

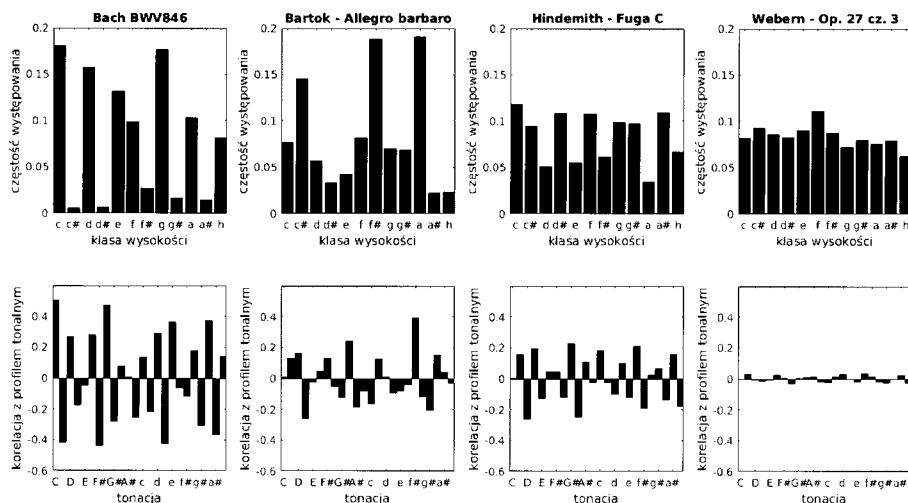
Wrażenie istnienia hierarchii wysokości muzycznych ze względu na ich stabilność jest stopniowalne. Centrum tonalne – wysokość lub współbrzmienie najbardziej *s t a b i l n e* – może być przez muzykę implikowane wyraźnie bądź ambiwalentnie. David Temperley zaproponował probabilistyczny model szacowania stopnia tonalności („stonikalizowania”, *tonalness*) w oparciu o wspomniane profile tonalne Krumhansl²⁰. Helen Brown wyróżniła dwa rodzaje implikacji tonalnych: strukturalne i funkcyjne²¹. Pierwszy rodzaj wyznacza częstość występowania pewnych wysokości muzycznych, co jest zbieżne z analizą probabilistyczną zaproponowaną przez Temperleya. Implikacje funkcyjne wiążą się natomiast z określonym językiem harmonicznym (np. z harmoniką funkcyjną dur-moll). W tym wypadku można mówić o strategiach tonikalizujących – jest nią np. kadencja harmoniczna. Oznacza to, że implikacje funkcyjne łączą się z kulturowymi kompetencjami słuchacza i z jego zdolnością do rozpoznania harmonicznego składu utworu, natomiast implikacje strukturalne są wynikiem ekspozycji słuchu na wysokości muzyczne, w których wysokości obecne częściej bądź rzadziej będą tworzyć hierarchię *s t a b i l n o ś c i*.

Stopień w jakim różna muzyka definiuje centrum tonalne można zobrazować na kilku przykładach. Na rys. 1 (s. 54 w górnej części) pokazano jaką część czasu trwania przykładowych utworów muzyki

20 David Temperley, *The Tonal Properties of Pitch-Class Sets: Tonal Implication, Tonal Ambiguity, and Tonalness* [w:] *Computing in Musicology. Tonal Theory for the Digital Age*, red. W.B. Hewlett, E. Selfridge-Field, Center for Computer Assisted Research in the Humanities at Stanford University, Stanford 2008, s. 24-38.

21 Helen Brown, *The Interplay of Set Content and Temporal Context in a Functional Theory of Tonality Perception*, „Music Perception”, 1988, Vol. 5, no. 3, s. 219-250.

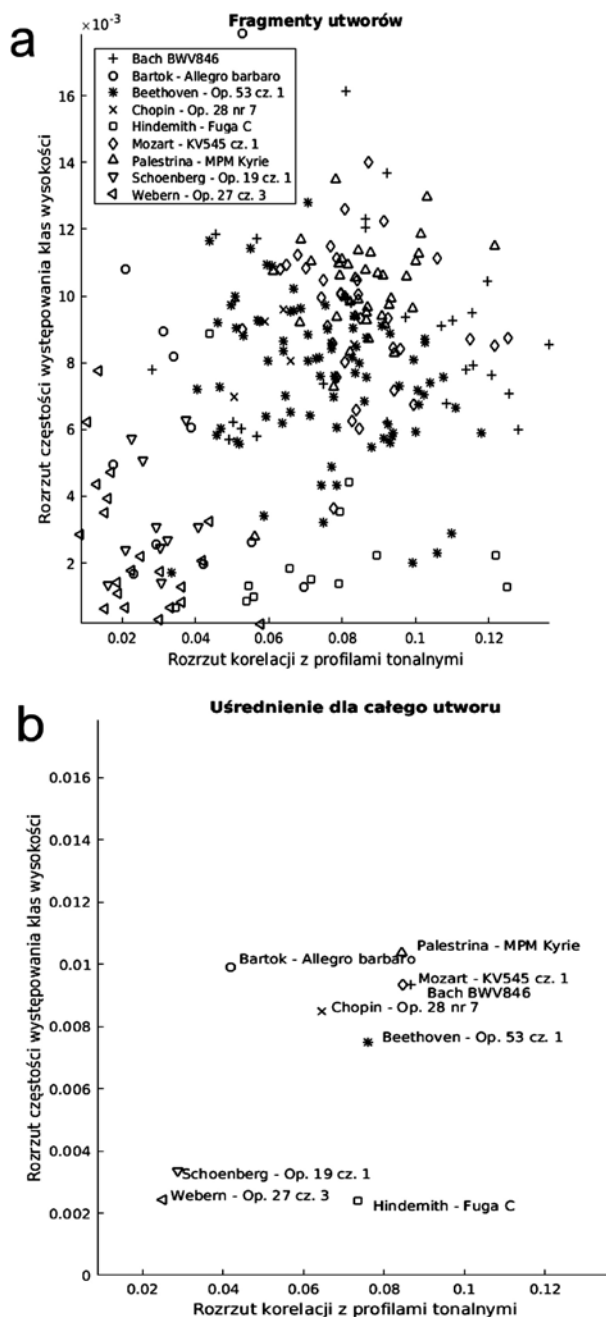
stanowią poszczególne klasy wysokości. Wykresy te ukazują większe lub mniejsze zróżnicowanie pod tym względem. W *Preludium i Fudze C-dur* Bacha (*Das wohltemperierte Klavier*, t. 1, BWV 846) i *Allegro barbaro* Béli Bartóka (Sz. 49) częstość występowania poszczególnych wysokości jest zróżnicowana bardziej niż w *Fudze C* z *Ludus Tonalis* Paula Hindemitha. Najmniejsze w tej grupie zróżnicowanie, co nie jest zaskoczeniem, wykazuje część III *Wariacji* op. 27 Antona Weberna.



Rysunek 1. Rozkład częstości występowania klas wysokości oraz stopień ich korelacji z profilami tonalnymi w przykładowych utworach

Wykorzystując profile tonalne Krumhansl można oszacować stopień w jakim częstość występowania klas wysokości w utworze jest skorelowana z profilami dla różnych tonacji (dolna część rys. 1)²². Niektóre tonacje są implikowane silniej, inne słabiej. Tu również można zauważyć większe lub mniejsze zróżnicowanie. W *Preludium* Bacha wyraźnie implikowana jest tonacja C-dur i nieco mniej pokrewne tonacje: G-dur, a-moll, e-moll. W *Allegro barbaro* dominują centralne wysokości *fis* i *a*, lecz tonalne implikacje są już innego rodzaju (na przykład tonacje odległe o półton: Cis-dur, D-dur są równie prawdopodobne, czego nie ma u Bacha). Implikacje tonalne u Hindemitha są jeszcze bardziej ambiwalentne, zaś u Weberna korelacje z profilami tonalnymi są oczywiście znikome.

22 Korelacje wyznaczono przy użyciu wspomnianego oprogramowania MIDI Toolbox autorstwa T. Eeroli i P. Toivainena.



Rysunek 2. Rozrzuty rozkładów częstości występowania klas wysokości i ich korelacji z profilami tonalnymi: a) fragmety przykładowych utworów, b) uśrednienie dla całych utworów

W przedstawionym badaniu do porównania stopnia implikacji tonalnej (tonikalizacji) w utworach wykorzystano stopień zróżnicowania zarówno częstości występowania klas wysokości, jak i korelacji z profilami tonalnymi. Jako miarę zróżnicowania obrano iloczyn rozstępu ćwiartkowego i średniego odchylenia bezwzględne – standardowych miar zróżnicowania danych w statystyce²³. Rozrzut²⁴ rozkładu częstości klas wysokości i korelacji z profilami tonalnymi wyznacza dwuwymiarową przestrzeń, w której umieszczono badane fragmenty muzyki. Przykładowe utwory podzielono na fragmenty dziesięciosekundowe z przesunięciem co pięć sekund. Z lewej strony rys. 2 (s. 55) pokazano rozrzuty dla fragmentów utworów, z prawej strony – uśrednienie dla całych utworów.

Celem tego poglądowego badania jest wskazanie na istnienie pewnej przestrzeni, w której lokować można utwory implikujące tonalność silniej bądź słabiej. Do oszacowania takiej cechy muzyki wykorzystano analizę zawartości wysokościowej utworu oraz wywiedzione na drodze badań empirycznych profile tonalne. Wyciągnięcie bardziej ogólnych wniosków wymagałoby zbadania większej liczby utworów, a przede wszystkim zaprojektowania ankiet umożliwiających psychometryczną weryfikację modelu, tj. jego porównanie z odpowiedziami rzeczywistych słuchaczy muzyki. Relacja między zaproponowanym tu modelem obliczeniowym a realnie szacowanym przez badanych stopniem implikowania tonalności przez muzykę może nie być wprost proporcjonalna.

Takie przybliżenie do zagadnienia stopniowalnej tonalności pozwala dokonać wstępnych obserwacji. Muzykę wykazującą największe rozrzuty (a więc najsilniej „tonalną”) stanowią utwory Bacha, Mozarta, a także Palestriny. Nieco mniejsze rozrzuty (większą ambiwalencję tonalną) wykazują badane kompozycje Chopina i Beethovena. Utwory Bartóka i Hindemitha oddalają się od poprzednich dzieł, jednak każdy w innym kierunku. Co oczywiste muzyka ta nie koreluje z profilami tonalnymi wyznaczonymi przez Krumhansl, gdyż te zostały opracowane dla dzieł zaczerpniętych z żelaznego kanonu muzyki utrzymanej w harmonice funkcyjnej dur-moll. Utworom tym

23 Janina Józwiak, Jarosław Podgórski, *Statystyka od podstaw*, Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 2012, s. 48-49.

24 W statystyce stosuje się również terminy: rozproszenie, rozsiew, dyspersja.

nie można jednak odmówić różnicowania tonalnego, ale zasadza się ono na innych regułach niż w przypadku dzieł baroku, klasycyzmu i romantyzmu. Na antypodach obszaru reprezentowanego przez utwory wyraźnie tonalne znajdują się kompozycje Schönberga i Weberna. Dystans dzielący te dwie grupy dzieł jest wyraźny przy jednoczesnej bliskości utworów w ramach grup. Sugeruje to pewien kategoriyczny charakter podziału na utwory tonalne i te pozbawione centrum tonalnego. Weryfikacja takiej hipotezy wymaga, jak wspomniano, analizy większego repertuaru i przeprowadzenia pomiarów psychometrycznych.

Podsumowując ten rozdział należy zwrócić uwagę na dwa aspekty zjawisk tonalnych, które mają znaczenie dla dyskusji o relacjach między tonalnością a wartością artystyczną. Pierwszy to związki z istniejącą muzyką tonalną jako kontynuacja, transformacja (rozwój), bądź odniesienia do tradycyjnych (historycznych, etnicznych) stylów muzycznych. Drugi to tonalność jako cecha muzyki, będąca wynikiem działania specyficznym muzycznych mechanizmów poznawczych, obecna niezależnie od uwarunkowań kulturowych. Fundamentalne mechanizmy poznawcze odpowiedzialne za powstanie zjawisk tonalnych wyznaczają jedynie pewną sferę potencjalności i jako takie, teoretycznie, pozwalają na tworzenie muzyki wciąż tonalnej (w sensie psychoakustycznym), jednak opartej na innych niż dotąd wypracowane zasadach organizacji wysokości.

Wolność sztuki

W porównaniu z modernizmem idea sztuki autonomicznej – „sztuki dla sztuki” – jest rzadziej dyskutowana w kontekście przemian, w aksjologicznym aspekcie muzycznej tonalności. Dzieje tej idei stykają się w pewnych punktach z dziejami modernizmu, jednak mają własną trajektorię historyczną. Zjawiska te wiążą się z fundamentalnymi przemianami samego pojęcia sztuki, jej istoty, celu i sensu, jakie obserwujemy na przestrzeni dwóch i pół tysiąca lat kultury europejskiej. Śledząc te przemiany zauważyć można, że od czasów starożytnych do XVIII wieku sztuka była definiowana jako wytwarzanie piękna (κόλλος). Grecy klasycyjni rozróżniali piękno duchowe, umysłowe i moralne. Stoicy wiązali piękno z wrażeniami, z przyjemnością zmysłową. Sofści

za piękne uważali właściwe proporcje (współmiara, συμμετρία). Za czasów Pitagorejczyków powstała Wielka Teoria Piękna, gdzie – zgodnie z główną doktryną tej szkoły filozoficznej – piękno wiązane jest z właściwymi proporcjami liczbowymi, zaś brzydota z brakiem symetrii²⁵.

Przez stulecia sztuka jako „wytwarzanie piękna” była dziedziną rzemiosła. Słynna definicja sztuki według św. Tomasza²⁶ kładzie akcent na umiejętność, celowość i metodyczność tworzenia. Zwiastunem przemian w takim rozumieniu sztuki jest okres renesansu, kiedy to artyści zaczynają zdobywać coraz wyższą pozycję społeczną. Wiązało się to między innymi z szesnastowiecznym kryzysem ekonomicznym; dzieła sztuki zaczęto wówczas postrzegać jako dobrą inwestycję²⁷. Artyści bogacili się, zdobywali wpływy i domagali się wyższego prestiżu dla uprawianego przez siebie zawodu. Zabiegali o wyniesienie swej dziedziny ponad zwykłe rzemiosło. Jak pisze Janet Wolf:

Romantyczne pojęcie autonomii sztuki, wciąż dominujące w końcu XX wieku, jest w istocie wytworem dziewiętnastowiecznej ideologii i struktury społecznej. Jednakże [...] było poprzedzone i zapoczątkowane przez procesy wcześniejsze, w szczególności przez rozwój, od późnego renesansu, pojęcia „artysty”, dla odróżnienia od rzemieślnika²⁸.

25 Za: Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 21-62.

26 „Ars est recta ratio factibilium”. Św. Tomasz z Akwinu, *Opera omnia iussu impensaue Leonis XIII P.M. edita, Tomus Sextus: Prima secundae Summae theologiae, Quaestio quinquagesimaseptima: De distinctione virtutum intellectualium, Articulus Quartus: Utrum prudentia sit virius distingta ab arte*, 1271 (w skrócie: S. th. I^a-IIae, q. 57, a. 4). Przedruk: Wydawnictwo Ex Typographia Polyglotta S.C. de Propaganda Fide, Rzym 1891, s. 367.

27 Do historii przeszły słowa Henryka VIII, protektora artystów, w których ostrzeża on dworzanina zważnionego z nadwornym malarzem króla: „Remember, that of seven peasants I can make as many lords, but I cannot make one Holbein” („Pomnij, iż z siedmiu wieśniaków tyluż szlachciców uczynić mogę, lecz ni jednego Holbeina”), cyt. za: George L. Craik, Charles McFarlane, *The Pictorial History of England: Being a History of the People as Well a History of the Kingdom, Knight and Company, London 1839*, s. 852.

28 Oryg. „The Romantic notion of the autonomy of art, which is still dominant in the late twentieth century, is essentially a product of nineteenth-century ideology and social structure. However, [...] it was preceded, and enabled, by developments much earlier, and in particular by the rise, in the late Renaissance and since, of the notion of the «artist», as distinct from the craftsperson”, cyt. za: Janet Wolff, *Foreword. The Ideology of autonomous art [w:] Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, red. R. Leppert i S. McClary, Cambridge University Press, Cambridge 1989, s. 2.

Jedną ze strategii podnoszenia prestiżu było zbliżenie sztuki do nauki, która to prestiżem cieszyła się bezsprzecznie. Artyści przedstawiali się (i byli przedstawiani) jako ci, którzy zgłębiają tajemnicę piękna, poszukują rządzących nim praw i reguł, obliczają doskonałe proporcje itd., w czym daje o sobie znać starożytna Wielka Teoria Piękna. Kryzys tej teorii przypada dopiero na koniec XVIII w. i łączy się z kryzysem filozofii oświecenia. Po ponad dwóch tysiącach lat panowania koncepcji sztuki jako rzemiosła rodzi się nowa idea – idea sztuki od użytkowego celu wyzwolonej, sztuki jako autonomicznej dziedziny ludzkiej aktywności. Konieczne staje się alternatywne i rewolucyjne (na miarę rewolucyjnych czasów) zdefiniowanie nowych zasad sztuki. Znajdujemy je w pismach Fryderyka Schillera z lat 1796-97 oraz na łamach programowego czasopisma romantycznego *Athenäum*, które bracia August i Fryderyk Schlegel prowadzą od roku 1798²⁹. W tym samym czasie swój manifest idealistyczny (pod wpływem pism Schillera i Kanta) formułują Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling i Friedrich Hölderlin³⁰. Wydaje się, że po raz pierwszy nowa koncepcja sztuki została zaproponowana w listach Schillera do Christiana Gottfrieda Körnera z lutego 1793 roku³¹: „[...] Jest więc piękno niczym innym jak wolnością wyobrażenia”³²; „[...] Wolne działanie jest działaniem pięknym, gdzie współistnieją autonomia umysłu i autonomia wyobrażenia”³³; „[...] Wolność wyobrażenia tożsama jest z pięknem”³⁴; „[...] Technika naprzeciw stoi

- 29 Obszerne omówienie ówczesnych przemian w koncepcji sztuki daje Katarzyna Guczalska w artykule *Rewolucja estetyczna* [<http://www.guczalska.pl/pl/teksty-akademickie/rewolucja-estetyczna-schiller-i-hegel.html>, dostęp: 01.11.2017].
- 30 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Najstarszy program systemu idealizmu niemieckiego* [w:] *Pisma wczesne z filozofii i religii*, przeł. G. Sowiński, Znak, Kraków 1999, s. 275.
- 31 Ten zbiór pism filozoficzno-estetycznych F. Schillera znany jest jako *Kallias oder über die Schönheit*. Cytaty zaczerpnięte z wydania: Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke, Band 5*, Hanser, München 1962, s. 394-434. Kluczowe fragmenty komentuje Hansjörg Hohn, *Friedrich Schiller über Erziehung: der schöne Schein*, Verlag Julius Klinkhardt, Bad Heilbrunn 2006, s. 75.
- 32 „[...] Schönheit also ist nichts anders als Freiheit in der Erscheinung”. Terminy i składnia Schillera nie dają się łatwo i jednoznacznie przełożyć na język polski. Niemieckie *Erscheinung* roztacza całą sferę znaczeń: „jawienie się”, „oślnienie”, „objawienie”, „natchnienie”, „duch” (w znaczeniu „zjawa”, „zjawisko”), „postać” (w znaczeniu „kształt”, „forma”), a także „emanacja”, „projekcja”, „wyrażenie czegoś”, „przedstawienie”, wreszcie „wyobrażenie”, „wizja”, w angielskich tłumaczeniach oddane jako *representation* lub *expression*.
- 33 „Eine freie Handlung ist eine schöne Handlung, wenn die Autonomie des Gemüts und Autonomie in der Erscheinung koinzidieren”.
- 34 „Freiheit in der Erscheinung ist eins mit der Schönheit”.

naturze, która jest tym, co poprzez samą z siebie jest, sztuce, która jest tym, co poprzez regułę jest. Natura w artyzmie, która sama sobie nadaje regułę, jest tym, co poprzez własną regułę jest (Wolność w regule, reguła w wolności)³⁵; „[...] Piękno jest naturą w artyzmie”³⁶. Pisma zawierają sformułowania, które wpłyną na całe kolejne stulecie. Doktryna „wolności reguły i reguły w wolności” staje się podstawowym wyznaniem nowej „religii sztuki”³⁷.

Z filozofii niemieckiej idea sztuki autonomicznej trafia na grunt francuski i angielski, a także polski i rosyjski. W roku 1818 Victor Cousin w swoich wykładach uniwersyteckich zatytułowanych *O prawdzie, o dobru i o pięknie (Du Vrai, du Beau, et du Bien)* wprowadza do kultury wiekopomne sformułowanie: *sztuka dla sztuki*³⁸. Autor argumentuje: „Piękno w przyrodzie i w sztuce ma związek tylko z samym sobą. Sztuka nie jest narzędziem, ma własny cel”³⁹. W Anglii podobne tezy formułują Edgar Allan Poe⁴⁰ i Oscar Wilde, a w Polsce m.in. Stanisław Przybyszewski i Zenon Przesmycki. Krytycy idei

35 „Der Technik gegenübergestellt, ist Natur, was durch sich selbst ist, Kunst ist, was durch eine Regel ist. Natur in der Kunstmäßigkeit, was sich selber die Regel gibt – was durch seine eigene Regel ist (Freiheit in der Regel, Regel in der Freiheit)”. Schillerowskie *Kunstmäßigkeit* (tłumaczone tu jako „artyzm”) znaczy tyle, co zgodne ze sztuką, uzgodnione z regułami sztuki, poddające się zasadom sztuki.

36 „Schönheit ist Natur in der Kunstmäßigkeit”.

37 Por. Carl Dahlhaus, *Muzyka instrumentalna i religia sztuki [w:] Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, PWM, Kraków 1988, s. 98.

38 W Polsce tłumaczone jako „sztuka dla sztuki”, w literaturze angielskojęzycznej przejęte jako *art for art's sake*. Łacińska wersja hasła – *Ars gratia artis* – pojawia się nawet w czołówce amerykańskiej wytwórni filmowej Metro Goldwyn Mayer (napis nad postacią Iwa). Odwołanie się do idei sztuki autonomicznej w światowej stolicy biznesu filmowego można uznać albo za dowcip, albo za przykład wchłonięcia romantycznych haseł przez język potoczny, gdzie utraciwszy swe pierwotne, filozoficzne konotacje, stały się zaledwie efektywnym sloganem.

39 Za: W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć...*, s. 36.

40 Por. zwł. Edgar Allan Poe, *The Poetic Principle* z 1850 roku ze słynnym ustępem: „Would we but permit ourselves to look into our own souls we should immediately there discover that under the sun there neither exists nor can exist any work more thoroughly dignified, more supremely noble, than this very poem, this poem per se, this poem which is a poem and nothing more, this poem written solely for the poem's sake” („Gdy tylko pozwolimy sobie zajrzeć w głąb własnych dusz, zrazu winniśmy tam odkryć, że nie ma pod słońcem, ani być nie może, żadnego dzieła bardziej godnego, ani w najwyższym stopniu szlachetnego, niż sam ów wiersz, wiersz *per se*, wiersz, który wierszem jest i niczym więcej, wiersz ów spisany jedynie dla wiersza samego”), cyt. za: *Essays: English and American. The Harvard Classics*, Vol. XXVIII, red. Ch.W. Eliot, P.F. Collier & Son, New York 1909-14 [<https://www.bartleby.com/28/14.html>, dostęp: 01.10.2018].

sztuki dla sztuki jak Georges Sand⁴¹ i Fryderyk Nietzsche⁴² pozostają w mniejszości.

Choć idea autonomii sztuki powstaje w określonym miejscu i czasie (wyłożona *explicito* liczy ledwie 200 lat), to filozoficzna retoryka ekstrapoluje ją również na sztukę epok wcześniejszych⁴³. W nowej, autonomicznej perspektywie reinterpretuje się twórczość artystów starożytnych, średniowiecznych i renesansowych⁴⁴. Estetyzm – jako wyznacznik „czystego piękna”⁴⁵, piękna dla piękna samego – sprzęga się z tezami antyutylitarnymi, czego dobitny wyraz daje Théophile Gautier w obszernym wstępie do jednej ze swych powieści:

Nie ma prawdziwego piękna prócz tego, które niczemu nie służy; wszystko co jest użyteczne jest brzydkie, gdyż jest wyrazem jakiejś potrzeby, a potrzeby człowieka są prostackie i wstrętne, tak jak jego nędzna i ułomna natura. Miejszem najbardziej użytecznym w domu jest latryna⁴⁶.

W dziedzinie muzyki postulat autonomii sztuki odzywa się w idei muzyki absolutnej i formalizmie. Pierwsza z nich odwołuje się do koncepcji „duchowego absolutyzmu” obecnego w pismach grupy filozofów niemieckich jak: Johann Gottfried Herder, Johann Wolfgang von Goethe,

41 W liście do Alexandre’a Saint-Jeana z 19 kwietnia 1872 roku George Sand, orędowniczka literatury społecznie zaangażowanej, pisze: „L’art pour l’art est un vain mot. L’art pour le vrai, l’art pour le beau et le bon, voilà la religion que je cherche” („Sztuka dla sztuki to pustosłowie. Sztuka dla prawdy, sztuka dla piękna i dobra, oto religia, której szukam”), cyt. za: George Sand, *Correspondance. 1812-1876*, Tom VI, red. C. Lévy, Ancienne Maison Michel Lévy Frères, Paris 1884, s. 206.

42 „Sztuka jest wielkim bodźcem życiowym: czyliż można pojmować ją jako rzecz, pozbawioną zamiaru i celu, jako *l’art pour l’art*?”, cyt. za: Fryderyk Nietzsche, *Zmierzch bożyszcz, czyli Jak filozofuje się młotem*, przeł. S. Wyrzykowski, wyd. Jakub Mortkowicz, Warszawa 1905-1906, s. 86.

43 Por. Carl Dahlhaus, *O genezie romantycznej interpretacji Bacha*, przeł. A. Buchner, PWM, Kraków 1988, s. 167.

44 Por. przykłady podane przez Jacques’a Rancière’a w *The Politics of Aesthetics*, Continuum, London–New York 2013, zwłaszcza rozdział *Artistic Regimes and the Shortcomings of the Notion of Modernity*, s. 20-30.

45 Hasło obecne i upowszechniane także w romantycznej poezji. Por. Aleksander Puszkina, wiersz *K ****, „Как гений чистой красоты”, w tłumaczeniu polskim W. Woroszyłskiego: „czystego piękna lotny duch”.

46 Oryg. „Il n’y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c’est l’expression de quelque besoin, et ceux de l’homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. – L’endroit le plus utile d’une maison, ce sont les latrines”, Théophile Gautier, *Preface* [w:] *Mademoiselle de Maupin*, Charpentier et Cie, Paris 1876, s. 21.

Johann Paul Friedrich Richter (jako Jean Paul) i E.T.A. Hoffmann⁴⁷. Sztuka, jej tworzenie i przeżywanie, ma być drogą do „wyższej rzeczywistości”, istniejącej niezależnie i bezwarunkowo. Termin *absolut* ma oczywiste konotacje religijne (byt absolutny, Bóg). Etymologia łacińska (*absolvere* – oddzielać, odrywać, uwalniać, odwiązać) sugeruje uniezależnienie przeżycia duchowego od uwarunkowań ziemskich, potrzeb cielesnych, treści niskich itp. Sztuka absolutna staje się rodzajem religii, której najwyższą formą ma być sztuka muzyczna. To, co muzyka komunikuje jest bowiem, w porównaniu z literaturą czy malarstwem, najmniej dookreślone semantycznie; muzyka jest w najmniejszym stopniu *n a ś l a d o w c z a* (por. następny akapit), a więc najbardziej wyzwolona z odniesień poza samą sobą. W muzyce, a szczególnie w muzyce instrumentalnej, najłatwiej uniknąć dosłowności, najłatwiej abstrahować formę (konstrukcję „muzyczność”), uwolnić ją od dających się łatwo zwerbalizować treści⁴⁸. Ideę duchowego absolutyzmu najlepiej realizuje czysta konstrukcja dźwiękowa, bez programu, bez słów, bez dosłownej, plakatowej ekspresji emocjonalnej (takiej jak np. w muzyce włoskiej).

W obszernym studium Mark E. Bonds wskazuje, że impulsem do powstania koncepcji muzyki autonomicznej były, dyskutowane w pismach estetycznych schyłku XVIII wieku, trudności w wyjaśnieniu estetycznego oddziaływania muzyki w oparciu o teorię *mimesis*. Próby takie stopniowo zarzucono na rzecz koncepcji „autonomii materiału”, dającej się lepiej odnieść do muzyki, zwłaszcza instrumentalnej⁴⁹. W następnej kolejności, na początku wieku XIX, zaczęto interpretować piękno autonomicznego

47 Geneza idei jest przedmiotem znanego eseju Carla Dahlhausa, *Idea muzyki absolutnej...* Z kolei Daniel K.L. Chua wiąże tę ideę z głównymi konstrukcjami społecznymi epoki (Daniel K.L. Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge 1999). Studium najbardziej obszerne i aktualne w świetle obecnej wiedzy stanowi książka Marka Evana Bondsa *Absolute Music. The History of an Idea*, Oxford University Press, Oxford 2014.

48 Idea abstrahowania formy od treści w sztukach plastycznych (w Europie) zaczyna kiełkować w twórczości Williama Turnera i Paula Cézanne’a, jednak w pełni rozwinięta się dopiero za sprawą impresjonizmu i kubizmu, by znaleźć ostatecznie realizację w malarstwie abstrakcyjnym.

49 „Trudności w zastosowaniu koncepcji *mimesis* do muzyki zachęciły filozofów do postrzegania muzyki jako sztuki całkowicie autonomicznej, która oddziaływała niezależnie od obrazu, słowa czy gestu. [...] Umniejszenie znaczenia *mimesis* jako teorii estetycznej pomogło wynieść status muzyki czysto instrumentalnej” (oryg. „The difficulty of applying *mimesis* to music encouraged philosophers to think of music as a wholly autonomous art that operated independent of image, word, or gesture. [...] The decline of *mimesis* as an aesthetic theory helped elevate the status of purely instrumental music”), cyt. za: M.E. Bonds, *Absolute Music...*, s. 104 i 105.

materiału muzycznego w kategoriach „autonomii etycznej”⁵⁰. Estetyczna niezależność muzyki od wszelkich zewnętrznych czynników staje się jej moralną powinnością. Stanowisko takie, przynajmniej w części, jest także wyrazem sprzeciwu wobec wykorzystywania muzyki jako środka wywierania społecznego wpływu⁵¹.

Ideę muzyki absolutnej najbardziej dobitnie formułuje Eduard Hanslick. Wpływ jego myśli na muzykę drugiej połowy XIX wieku, a także na wiek XX jest nie do przecenienia. Stanowi ona ważny moment w dyskusji nad kwestią znaczenia muzyki i znaczenia w muzyce. Po pierwsze Hanslick w sposób niemal obsesyjny piętnuje postawę sentymentalizmu:

Nic tak nie tamuje rozwoju estetyki muzycznej, jak przesadna miara przykładana do oddziaływań muzyki na uczucie. [...] Liczba ludzi, którzy w ten sposób muzyki słuchają, a raczej ją odczuwają, jest bardzo znaczna. Pozwalają oni żywiołowej sile muzyki działać na swe biernie usposobienie i odczuwają pewne podniecenie zmysłów, wywołane najogólniejszym tylko charakterem kompozycji. Ich zachowanie się wobec muzyki nie jest pogładowe, lecz patologiczne⁵².

Po drugie wyrażaniu uczuć przez muzykę przeciwstawia wyrażanie samej siebie. W zakończeniu traktatu autor pisze:

Na zarzut więc beztreściowości, odpowiadamy twierdzeniem, że muzyka posiada treść, lecz tylko muzyczną. [...] stanowczo przeczymy istnieniu każdej innej treści. Gdyż znaczenie jej duchowe nie da się wyprowadzić z uczuć nieokreślonych, do których w najlepszym razie dałaby się treść sprowadzić, natomiast wybornie wyprowadzić się daje z określonych form tonów, jako niezawisłego tworu ducha ludzkiego⁵³.

50 M.E. Bonds, *Absolute Music...*, s. 108.

51 Na przykład przez przedrewolucyjną arystokrację francuską, która poprzez kontrolowanie muzyki wyrażała władzę nad sferą kultury oraz przez porewolucyjny francuski rząd, który dostrzegł ideologiczny potencjał pieśni masowych, będących ważną częścią publicznych festiwali. Por. M.E. Bonds, *Absolute Music...*, s. 109.

52 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Verlag Rudolph Weigel, Leipzig 1854. Wydanie polskie: *O pięknie w muzyce*, przeł. S. Niewiadomski, wyd. Michał Arct, Warszawa 1903, s. 152-153. Istnieje nowe polskie wydanie dzieła Hanslicka: *O pięknie muzycznym. Przyczynek do rewizji estetyki sztuki dźwięków*, przeł. J. Giel, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2017. Tezy Hanslicka oddziaływały na pokolenia polskich twórców w brzmieniu nadanym im przez Stanisława Niewiadomskiego. Stąd decyzja o pozostaniu na użytek tego artykułu przy tym tradycyjnym tłumaczeniu.

53 E. Hanslick, *O pięknie...*, s. 219.

Czytelne jest tu odniesienie do idei duchowego absolutyzmu i powiązanie jej z ideą autonomii sztuki, którą przyjmuje postać ostatecznie niewypowiedzianego, lecz podskórnie obecnego hasła muzyka dla muzyki⁵⁴. Tezy te odcisnęły głębokie piętno w filozofii muzyki. Mimo z górą stu pięćdziesięciu lat, które upłynęły od ich sformułowania, w refleksji o muzyce wciąż nie ma zgody co do tego, co miałyby właściwie oznaczać. Czym jest „czysta muzyka” i jak brzmiałaby muzyka bez jakichkolwiek odniesień poza samą sobą?⁵⁵ Już sama idea muzyki dla muzyki czy muzyki absolutnej jest wszak pozamuzycznym programem wypracowanym w refleksji filozoficznej. Atrakcyjność i popularność tych idei w XIX wieku i później bierze się z siły retoryki filozoficznej, na gruncie której wyrosły. Jest to filozofia wybitnie idealistyczna, postulatywna i normatywna, w mniejszym stopniu zainteresowana odpowiedzią na pytanie: jak jest, a w większym: jak być powinno. Idealizm romantyczny podsuwa remedium na traumatyczny w skutkach upadek światopoglądu oświeceniowego. Racjonalizm poległ w zderzeniu z serią katastrof cywilizacyjnych – od Rewolucji Francuskiej po wojny napoleońskie⁵⁶. Po raz pierwszy zadeklarowany publicznie sekularyzm, a także agnostycyzm religijny i wreszcie ateizm zakończyły okres niepodważalności obowiązujących – w sferze tak publicznej, jak i prywatnej – prawd wiary. Idealizm stanowił jednocześnie alternatywę dla zagrożenia brakiem wartości duchowych i ucieczkę od okropności świata materialnego

54 W eseju *New music, outmoded music, style and idea* Arnold Schönberg uogólnia to hasło: „Ten, kto mózgu używa do myślenia owładnięty być może jednym tylko pragnieniem: by ukończyć zadanie [...] Myśli się dla samej idei” (oryg. „He who really uses his brain for thinking can only be possessed of one desire: to resolve the task. [...] One thinks only for the sake of one's idea”). A więc w ujęciu najogólniejszym mamy: „idea dla idei”, „myślenie dla myślenia”. Stąd dopiero wynikać ma węższe „sztuka dla sztuki” i ewentualnie „muzyka dla muzyki”, cyt. za: A. Schoenberg, *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, red. L. Stein, University of California Press, Los Angeles 1975, s. 124.

55 Przegląd argumentów krytycznych wobec idei muzyki autonomicznej daje James O. Young w *Critique of Pure Music*, Oxford University Press, Oxford 2014. Interesująca jest także interpretacja tez Hanslicka w kontekście jego prawniczego wykształcenia. Anthony Pryer wskazuje na paralele pomiędzy estetycznym formalizmem a austriackim XIX-wiecznym systemem legislacyjnym. Por. Anthony Pryer, *Chapter Three. Hanslick, Legal Processes, and Scientific Methodologies: How Not to Construct an Ontology of Music* [w:] *Rethinking Hanslick: music, formalism, and expression*, Boydell & Brewer, University of Rochester Press, Rochester 2013, s. 52-69.

56 Na uwagę zasługuje obecny w cytowanych wyżej fragmentach, wyrażany zgodnie przez autorów wstręt do natury ludzkiej (do ludzkich pobudek, potrzeb, emocji, treści...), przy jednoczesnym uwielbieniu Natury, jako niezależnego i pierwotnego wobec człowieka źródła wartości duchowych. W istocie u zarania romantyzmu ludzka natura dostarczała wielu przykładów na wciąż silne jej związki z naturą zwierzęcą.

w sferę wyzwolonego (absolutnego), autonomicznego ludzkiego ducha. Jako takie idee te zyskały stopniowo społeczną aprobatę. Brakowało tylko jednego: muzycznej realizacji idei filozoficznej. Brak taki został wypełniony z jednej strony przez krytykę wprowadzającą istniejące już utwory w poczet arcydzieł „czystej muzyki” (Bach, Beethoven), a z drugiej strony przez kompozytorów tworzących nowe dzieła pod wpływem romantycznego idealizmu. Utwory takie, od Schumanna po Schönberga, były więc w istocie dziełami odnoszącymi się do idei pozamuzycznych, stanowiły muzyczną realizację programu filozoficznego. Wynika z tego, iż muzyka – niezależnie od deklaracji i postulatów – jest odbierana, przeżywana i dyskutowana zawsze w kontekście pewnego systemu wartości, a więc zawsze jest uwikłana w relacje pozamuzyczne. I tak w dziełach „muzyki czystej” odczytuje się programową opowieść o sztuce wyzwolonej i wyzwolonym duchu.

Modernizm i postęp

W porównaniu z ideą sztuki autonomicznej modernizm jest nurtem ogólniejszym, szerzej dyskutowanym, a jego związki z aksjologicznymi dziejami tonalności są bardziej oczywiste. W najwęższym znaczeniu termin „modernizm” stosuje się niemal wymiennie z nazwami konkretnych kierunków w sztuce przełomu XIX i XX wieku (*fin de siècle*) jak secesja (*Sezession*, z łac. *seccesio* – odejście), *l'Art nouveau*, Młoda Polska, *Jugendstil* itp. Nieco szerzej denotuje on także inne kierunki tego okresu jak impresjonizm, ekspresjonizm, symbolizm, kubizm, fowizm, abstrakcjonizm. Jeszcze szerzej termin określa ogół tzw. sztuki nowoczesnej (*modern art*, *l'art moderne*). Wspólny dla tych kierunków jest afirmatywny stosunek do modernizmu jako pewnego światopoglądu. W najszerszym ujęciu modernizm staje się pewną postawą filozoficzną.

Tendencje modernistyczne dostrzec można w różnych momentach historii⁵⁷, jednak ideowych źródeł nowożytnego modernizmu upatruje

57 W słynnym eseju *Modernity: An Incomplete Project* Jürgen Habermas przypomina, że termin „nowoczesność” był w użyciu już w V wieku w pismach filozofów chrześcijańskich, dla odróżnienia nowej epoki od pogańskiej i rzymskiej przeszłości. Por. J. Habermas, *Modernity...*, s. 3.

się zwykle w drugiej połowie XVIII wieku⁵⁸. Wśród czynników przemian światopoglądowych wyróżnić można czynniki społeczne, historyczne i ekonomiczne jak choćby Rewolucja Francuska, późniejsza Wiosna Ludów i ostateczny upadek dotychczasowego reżimu, rozwój zamorskich kolonii i sukcesy w stopniowym opanowywaniu Nowego Świata (obu Ameryk). Szczególnie jednak sferę nowoczesności zakreślają kolejne epokowe zdobycze nauk przyrodniczych, medycyny oraz inżynierii i techniki (triumfy fizyki i chemii, rewolucja industrialna – Wiek Pary), a także nauk formalnych (matematyka i logika). Oświeceniowy racjonalizm i rodzący się światopogląd scjentystyczny rzutują na sferę wartości, a w rezultacie na przemiany kulturowe⁵⁹. Wytwory sztuki traktowane są i oceniane analogicznie do zdobyczy nauki i – podobnie jak w nauce – podstawowym kryterium wartości dzieła jest „wkład w rozwój dyscypliny”⁶⁰.

Istotny czynnik dziewiętnastowiecznego dyskursu „postępowego” stanowiły również teorie ewolucji, pierwotnie formułowane w odniesieniu do świata przyrody, lecz przez filozofów nadzwyczaj chętnie uogólniane i wynoszone do rangi uniwersalnej zasady metafizycznej. Teorie te wywołały gorącą debatę, która zarówno poprzedziła tezy Karola Darwina, jak i przetoczyła się już po ich ogłoszeniu w roku 1859. Idea ewolucji jako ciągłej przemiany obecna jest już w myśli starożytnej (zwłaszcza w filozofii Heraklita i późniejszej poezji Lukrecjusza⁶¹). Istnieje jednak zasadnicza różnica pomiędzy przekonaniem o ukierunkowaniu przemian⁶² a przeświadczeniem o braku dalekosiężnego celu lub wręcz o cyklicznym charakterze ewolucji, gdzie możliwy jest zarówno progres, jak i regres. W naukach przyrodniczych i filozofii dominuje pierwsze ze stanowisk, zgodnie z którym przemiany są ukierunkowane i podążają po linii od

58 Przemiany historyczno-polityczne, społeczno-ekonomiczne i filozoficzne, które zaważyły na kształcie „nowoczesnego świata”, opisuje szczegółowo Christopher Alan Bayly w książce *The Birth of the Modern World. 1780-1914*, Wiley-Blackwell, Malden–Oxford–Carlton 2004.

59 Sprzężenie między rozwojem nauki a filozofią oświecenia opisuje esej Johna Henry, *Science and the Coming of Enlightenment* [w:] *The Enlightenment World*, red. M. Fitzpatrick, P. Jones, Ch. Knellwolf, I. McCalman, Routledge, London–New York 2006.

60 Sformułowanie zaczerpnięte z obowiązującej w Polsce *Ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki* z dnia 14 marca 2003 r., Dz. U., 2003, Nr 65, poz. 595, Art. 16, pkt. 1. Zgodnie z osiemnastowieczną doktryną *Ustawa* unifikuje kryteria oceny dla nauki i sztuki.

61 Por. Gordon Campbell, *Lucretius on Creation and Evolution: a Commentary on De Rerum Natura, Book Five, Lines 772-1104*, Oxford University Press, New York 2003.

62 W filozofii koncepcja celowości przemian znana jest pod hasłem *teleologia*.

form prostych do złożonych. Hierarchia bytów (*scala naturae*⁶³) jest jedną z głęboko zakorzenionych w tradycji europejskiej idei, które powracają, odzywają i dają o sobie znać w różnych momentach dziejów⁶⁴.

Kontekst światopoglądowy wpływający na rozwijające się idee modernistyczne dopełniła idealistyczna filozofia niemiecka przełomu XVIII i XIX wieku ze swym dialektycznym aspektem, czyli *Fenomenologia ducha* G.W.F. Hegla. Jakkolwiek tezy autora mogą wydawać się pod względem logicznym zagmatwane i trudne do zrozumienia nawet dla wybitnych myślicieli⁶⁵, to do powszechnej świadomości przeniknęła wyrazista i atrakcyjna heglowska wizja nieustannego ścierania się idei, które – na drodze s y n t e z y – wynoszą „ducha” na coraz to wyższe piętra rozwoju. Postęp niesie pożądaną wartość, gdyż przybliża do Absolutu. Z dialektyki metafizycznej idea postępu przenika w drugiej połowie XIX wieku do filozofii materialistycznej. Tezy Karola Marksa i Fryderyka Engelsa wywarły, jak wiadomo, ogromny wpływ na historię XX wieku. Mają także wielkie znaczenie dla przemian światopoglądowych. Materializm dialektyczny, a właściwie jego wersja – materializm historyczny akcentuje bowiem dziejowy aspekt przemian. Pozwala to na umieszczenie zjawisk na osi czasu i odróżnienie tego, co nowoczesne od tego, co tradycyjne, nowego od starego, aktualnego od nieaktualnego⁶⁶.

63 W swoim studium poświęconym dziejom tej idei Arthur Oncken Lovejoy zwraca uwagę, że jest ona obecna już w filozofii Platona i Arystotelesa, a także w biblijnym obrazie „drzewa życia”. Do czasów nowożytnych przeniesiona została za sprawą neoplatoników. Por. Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being: a Study of the History of an Idea*, Harvard University Press, Cambridge 1936; Arthur O. Lovejoy, *Wielki łańcuch bytu. Studium historii pewnej idei*, przeł. A. Przybysławski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 27-63.

64 *Wielki Łańcuch Bytów* (albo *drabina bytów*) stanowi m.in. programową podstawę *III Symfonii* Gustava Mahlera.

65 Bertrand Russell, filozof, logik, matematyk, laureat nagrody Nobla, mówi o Heglu: „najtrudniejszy do zrozumienia wśród wielkich filozofów” („the hardest to understand of the great philosophers”). Dodaje jednak, że trudność ta brać się może z braku logicznej dyscypliny. Jego zdaniem rozumowanie Hegla „ilustruje ważną prawdę, mianowicie, że im gorsza logika, tym bardziej interesujące konsekwencje, które powoduje” („This illustrates an important truth, namely, that the worse your logic, the more interesting the consequences to which it gives rise”), cyt. za: Bertrand Arthur William Russell, *Georg Wilhelm Friedrich Hegel* [w:] *History of Western Philosophy and its Connection with Political and Social Circumstances from the Earliest Times to the Present Day*, George Allen & Unwin, London 1947, s. 3 i 35.

66 Pejoratywnym określeniem na przekonanie o „historycznej konieczności” jest historycyzm, poddany krytyce przez Karla Raimunda Poppera w *The Poverty of Historicism*, wyd. pol. *Nędza historycyzmu*, przeł. S. Amsterdamski, Krąg, Warszawa 1989 oraz Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.

W ten sposób uformował się aksjologiczny aspekt światopoglądu modernistycznego, zgodnie z którym nowość (aktualność, oryginalność) stanowi konieczny warunek wartości. Wartość muzyki (*novum*) byłaby więc związana z kontekstem, w którym powstaje (*datum*)⁶⁷. Ów kontekst jest możliwy do określenia przez umieszczenie dzieła na osi czasu w otoczeniu innych, wcześniejszych, sobie współczesnych i późniejszych dzieł⁶⁸.

Korzenie światopoglądu modernistycznego sięgają europejskiej starożytności, a w nowożytnym ujęciu zyskał on impuls i wsparcie z dziedzin tak odległych jak nauki formalne, przyrodnicze, filozofia idealistyczna i materialistyczna, a nawet polityka, ekonomia i legislacja. Po dwóch wiekach utrwalania w instytucjach kulturalnych, edukacji i tzw. dyskursie społecznym wartość tkwiąca w nowości wydaje się oczywista i naturalna. Zdaniem Nicholasa Cooka przez taką właśnie pozorną oczywistość idee ujawniają ideologiczną naturę: „[...] ideologia to system przekonań, który jest przezroczysty, który uchodzi za to, jak po prostu «rzeczy się mają»”⁶⁹. Nawet myśl ponowoczesna nie zniwelowała powszechnej skłonności do historycyzmu i retoryki modernistycznej. Światopogląd modernistyczny znakomicie sprawdza się bowiem w określaniu celu działań zarówno instytucji, jak i jednostek:

67 Tezę taką poddaje krytycznej refleksji Glenn Gould w eseju z 1963 roku *Forgery and Imitation in the Creative Process* [w:] *The Art of Glenn Gould: Reflections of a Musical Genius*, red. J.P.L. Roberts, Malcolm Lester, Toronto 1999, s. 204-221.

68 Przykład retoryki bazującej na przywiązaniu do jednowymiarowej osi czasu dał Bogusław Schaeffer, kompozytor i teoretyk tzw. II Awangardy XX wieku. Podczas zajęć ze studentami (relacja własna) wyrażał on przekonanie, że jest w stanie matematycznie obliczyć wartość artystyczną dzieła. Otóż wyraża się ona różnicą między rokiem, w którym dzieło mogłoby powstać, a rokiem, w którym faktycznie powstało. Dla przykładu jeśli przyjmiemy, że *II Symfonia* Pendereckiego mogłaby powstać około roku 1880, to wynik równania wynosi -100 (minus sto). Z kolei utwory sonorystyczne tego samego kompozytora mogły powstać jedynie w czasie, kiedy powstawały, a więc różnica w tym wypadku zbliża się do zera (utwory przyszłościowe, wizjonerskie, mogłyby wręcz dać wynik dodatni). *Fluorescencje* według tego równania będą więc utworem o znacznie wyższej wartości niż np. *II Symfonia*.

69 Oryg. „[...] an ideology is a system of beliefs which is transparent, which represents itself as just «the way things are»”, cyt. za: Nicholas Cook, *Music. A very short introduction*, Oxford University Press, Oxford 1998, s. 102. W polskim wydaniu książki Cooka cytowane tu fragmenty przetłumaczono w sposób nieco upraszczający niuans oryginalnego tekstu, por. Nicholas Cook, *Muzyka. Bardzo krótkie wprowadzenie*, przeł. M. Łuczak, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000.

Idea postępu [...] wynika zatem z rozumowania, które rozwój poznania utożsamia z eliminacją żywiołowości i zwiększaniem się wolności i autonomii człowieka, tę zaś z rozwojem etycznym, tak w wymiarze jednostkowym, jak i zbiorowym, a także – w konsekwencji – z poprawą ogólnego bilansu szczęścia⁷⁰.

Umieszczenie idei postępu w wymiarze etycznym, a także przedstawianie go jako czynnika warunkującego szczęście (przejaw tzw. „modernistycznego optymizmu”⁷¹) ustawia próby krytycznej wobec modernizmu refleksji na pozycji potencjalnego etycznego i egzystencjalnego zagrożenia. Jakby alternatywą dla nowoczesności i postępu miał być jedynie powrót do biologicznego determinizmu bądź feudalnego reżimu:

Postęp miał być rozwojem ludzkości polegającym na powiększaniu się jej autonomii, na jej wyzwoleniu zarówno spod przymusu natury otaczającej człowieka, jak i – co jeszcze ważniejsze – przymusu jego własnej natury oraz przymusu, którego źródłem jest społeczeństwo⁷².

W latach 1930-1950 w socjologii i humanistyce powstaje tzw. teoria krytyczna. Tworzą ją przedstawiciele Szkoły frankfurckiej: Max Horkheimer, Theodor W. Adorno (ich bezpośrednim kontynuatorem będzie m.in. Jürgen Habermas, a także pośrednio Umberto Eco, częściowo Pierre Bourdieu i in.), których celem jest

[...] ukazywanie działania ideologii w życiu codziennym, ujawnianie «bezkrytycznie» akceptowanych przekonań, a tym samym przywracanie jednostkom władzy decydowania o tym, w co chcą wierzyć – gdyż ideologie, przez przedstawianie się jako mówiące po prostu o tym jak «rzeczy się mają», uniemożliwiają zaistnienie jakichkolwiek alternatyw⁷³.

Myśliciele tej szkoły z zaciętością tropili przejawy różnorodnych mechanizmów społecznych odpowiedzialnych za powstawanie ideologii. Czytając Adorna nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, że największą

70 Zdzisław Krasnodębski, *Upadek idei postępu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991, s. 9.

71 Por. Ken Johnson, *Modernist Optimism and Postmodernist Doubt*, „The New York Times”, 21 sierpnia 2008.

72 Z. Krasnodębski, *Upadek...*, s. 8.

73 Oryg. „[...] to expose the workings of ideology in everyday life, revealing «uncritically» accepted beliefs and so returning to individuals the power to decide for themselves what they will believe – for, by presenting themselves as simply «the way things are», ideologies suppress the very existence of alternatives”, cyt. za: N. Cook, *Music...*, s. 102.

trudność sprawiało mu dostrzeżenie przejawów demagogii we własnych tezach. Wyrastają one wprost z dialektyki heglowskiej i marksistowskiej – oraz nadbudowanych na nich filozofii i socjologii – w wielu momentach na zasadzie negatywnej krytyki, jednak wciąż pobrzmiwa w nich przekonanie o konieczności i etycznej wartości postępu jako oczywiste („naturalne” i „transparentne”). Jego warunkiem jest nowość, a jednym z przejawów „nowa muzyka”. Muzyce bowiem przypisywał autor szczególną rolę w kształtowaniu nowego społeczeństwa⁷⁴.

Temat modernizmu rozumianego jako pewien światopogląd i system wartości obrósł ogromem piśmiennictwa. Powyższy przegląd wskazuje jedynie główne momenty w dziejach tej idei istotne dla związków między zagadnieniem wartości artystycznej muzyki a tonalnością.

Nowa rola sztuki

Nośność i atrakcyjność idei sztuki autonomicznej rodzi zapotrzebowanie na dzieła będące jej artystycznym wcieleniem. Popyt taki zaspokajany jest przez podaż w odpowiedniej do niego skali. Rewolucja romantyczna zostaje spacyfikowana przez włączenie niesionego przez nią przesłania w ekonomiczno-społeczny obieg tzw. kultury masowej, której głównym konsumentem jest wzbogacona dzięki rewolucji przemysłowej klasa średnia. Tendencje pozytywistyczne wzmagają wywieraną na artystach presję użytkowości. W rezultacie idee romantyczne (takie jak idea wolności i dialektycznego rozwoju ducha) okazują się atrakcyjnym i chętnie kupowanym towarem⁷⁵. Jednak handel nimi zostaje ograniczony do rezerwatu sztuki. Sytuację tę dobitnie opisuje David Graver:

74 Por. Tia DeNora, *After Adorno. Rethinking Music Sociology*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, s. 152: „Adorno był pierwszym teoretykiem czasów nowożytnych, który poważnie odniósł się do klasycznej Platonijskiej koncepcji oddziaływania muzyki. [...] W tym sensie, mówienie o muzyce jako dydaktyce jest czymś o wiele więcej niż metaforą” (oryg. „Adorno was the first theorist of modern times to take seriously the classic, Platonic concern with music’s causative properties. [...] To speak of music as didactic in this sense is to move well beyond the idea of musical metaphor”).

75 Por. Theodor W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 40: „To, że muzyczni byznesmeni profanują tradycyjny repertuar, zachwalając go jako świętość i galwanizując go jak trupa, potwierdza tylko stan świadomości samych słuchaczy, dla których i ofiarnie wywalczona harmonia klasycyzmu wiedeńskiego i wybuchowa tęsknota romantyzmu stały się równie pokupne jako jedna jeszcze dekoracja mieszkania”.

Więc kultura mieszczańska przemienia romantyczną krytykę swoich ograniczeń w afirmację swej wspaniałomyślności przez życzliwe wspieranie marzeń o romantycznym działaniu i wolności w ramach wyizolowanego świata sztuki. Jeśli ludzka subiektywność jest poniżana i lekceważona przez miejskie, przemysłowe, monopolistyczne, burżuazyjne społeczeństwo, to jest mimo wszystko wywyższana i wysoko ceniona w romantycznych dziełach sztuki, którym zezwala się rozkwitać w społeczeństwie. Dzieła takie dostarczają oazy wobec surowych realiów zewnętrznego świata. Romantyzm poddaje krytyce problemy nowoczesnego społeczeństwa, lecz nowoczesna kultura masowa przechwytuje ten krytycyzm, pozwalając mu zająć nieszkodliwe miejsce w oficjalnym dyskursie kulturowych wartości⁷⁶.

Sztuka, dla romantyków główne pole ideowej walki, zostaje odizolowana od codziennego życia, a jej przesłanie – wzięte w cudzysłów umowności – przywołuje się ze znaczącym przymrużeniem oka („Ach! Ci artyści”⁷⁷). Twórcy, świadomi tego paradoksu i zagrożenia wolności twórczej, znajdują się w sytuacji niemal bez wyjścia.

W tym miejscu idei autonomii sztuki przybywa z odsieczą ideologia modernizmu. Owa umowność (ów artystyczny cudzysłów) zagwarantowana jest bowiem przez utrzymanie dzieła sztuki w ramach obowiązujących *hic et nunc* standardów⁷⁸. Dla artystów rozwiązaniem okazuje się radykalne i ostateczne przeciwstawienie się takim standardom, na przykład w imię postępu i nowości. Dzięki temu sztuka

76 Oryg. „Thus, bourgeois culture turns the romantic critique of its limitations into an affirmation of its generosity by benevolently fostering the dreams of romantic agency and freedom within the isolated realm of art. If human subjectivity is demeaned and diminished by urban, industrial, monopoly-dominated, bourgeois society, it is, nevertheless, magnified and exalted in the romantic artworks that are allowed to flourish in that society. The artworks provide an oasis from the harsh realities of the world at large. Romanticism criticizes modern social problems, but modern, mainstream culture recuperates that criticism by allowing it an innocuous place within the official discourse of cultural values”, cyt. za: David Graver, *The Aesthetics of Disturbance: Anti-art in Avant-garde Drama*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1995, s. 19.

77 Tytuł broszury z esejami m.in. Henryka Sienkiewicza, Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Jerzego Szaniawskiego, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984.

78 „Standaryzacja” i „pseudoindywidualizacja” w kulturze masowej są głównym celem ataku Adorna przeprowadzonym w eseju *O muzyce popularnej*, przeł. J. Kasperski, „Res Facta Nova”, 2015, nr 16 (25). Artykuł po raz pierwszy wydany w 1941 roku jako T.W. Adorno, *On popular music* [w:] *Studies in Philosophy and Social Science*, Tom IX, Institute of Social Research, New York 1941, s. 17-48. Rzecz jasna Adorno aplikuje tu „transparentne” i „oczywiste” kryteria „prawdziwej muzyki artystycznej”, czego rezultatem nie może być nic innego jak druzgocąca krytyka kultury muzycznej niewyznającej takich kryteriów.

może wyjść z narzuconej sobie roli zaledwie ozdobnika do codziennego życia. To, co rozpoczął romantyzm, jednocześnie zatrzymując się w pół drogi, do ostatecznych konsekwencji doprowadzają nurty awangardowe XX wieku. Argumentów na rzecz odrzucenia tradycji dostarcza ideologia modernizmu. Formułowane są one wokół niekwestionowanej, bo „oczywistej” wartości jaką jest postęp.

Podstawę tradycyjnego standardu piękna stanowi istnienie w dziele zauważalnej przez odbiorcę regularności, uporządkowania, które jest dostrzegalne zmysłowo. W muzyce prawidłowości tego rodzaju najczęściej powstają przez powtarzanie i przetwarzanie wybranych elementów takich jak formuły melodyczne i rytmiczne, a także poprzez zhierarchizowane struktury wysokościowe tworzące harmonię⁷⁹. Z tego punktu widzenia tonalność jest jednym z tradycyjnych warunków piękna (regularności, uporządkowania) muzycznego. Jest wciąż czynnikiem istotnym dla mieszczańskiego ucha. Modernistyczna kontestacja standardów uderzyła w percepcyjnie uchwytną (łatwą do zauważenia) organizację tonalną, a także metryczną muzyki⁸⁰. W najszerszym ujęciu odrzucone bądź gruntownie koncepcyjnie przeformułowane zostały również tradycyjne sposoby organizacji formalnej takie jak suita, wariacje i forma sonatowa.

Warto zauważyć, że owe tradycyjne standardy ewoluowały na przestrzeni dziejów, skutkując powstaniem różnych stylów muzycznych. Różnorodność ta jest rezultatem kompozytorskich wyborów ze sfery potencjalności⁸¹ nadbudowanej na fundamencie biologicznie

79 Scott Rickard w prelekcji *The beautiful math behind the world's ugliest music* (*Matematyczne piękno najbrzydszej muzyki świata*) wychodzi z założenia, że w muzyce brak powtarzania wzorców jest równoznaczny z brakiem regularności i prowadzi do wrażenia brzydoty. Oczywiście takie stanowisko wydaje się bardzo naiwne, jednak może być interesujące jako przejaw potocznego rozumienia piękna i brzydoty w muzyce. Por. TEDxMIA, wrzesień 2011 [https://www.ted.com/talks/scott_rickard_the_beautiful_math_behind_the_ugliest_music, dostęp: 01.06.2018].

80 Zauważmy, że muzyka a t o n a l n a istniała od zawsze, choćby w postaci muzyki perkusyjnej. Samo odrzucenie tonalności nie gwarantuje pożądanego (w ramach nurtów kontestujących tradycyjne standardy) braku percepcyjnie zauważalnych regularności. Ametryczność i atonalność (ogólnie w ujęciu antycznym – asymetria) to dopełniające się cechy muzyki pozbawionej „łatwych” prawideł.

81 Leonard B. Meyer powiedziałby raczej „ze zbioru ograniczeń”: „Styl jest powtarzalnością wzorców, czy to w ludzkim zachowaniu, czy w artefaktach będących jego wytworem, która jest wynikiem ciągu wyborów dokonywanych w ramach zbioru ograniczeń” (oryg. „Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraints”), cyt. za: Leonard B. Meyer, *Style and Music. Theory, History, and Ideology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1989, s. 3.

uwarunkowanych mechanizmów percepcji słuchowej. Nie należy oczywiście zapominać o kulturowych, społecznych i ekonomicznych uwarunkowaniach tych wyborów. By sięgnąć do poczynionego wyżej rozróżnienia na tonalność psychoakustyczną i referencyjną, pierwsza zakreśla obszar możliwości, druga jest wynikiem wyboru. Style historyczne docierały się, rzecz można, metodą prób i błędów. Pomysły kompozytorskie trafiały na bardziej lub mniej podatny grunt, w większym bądź mniejszym stopniu zaspokajając aktualne potrzeby miejsca i czasu⁸². Nigdy jednak dotąd nie były w sposób jawny wymierzone przeciwko potrzebom, których fundament stanowi biologiczna potencjalność, a nadbudowę – kulturowa konkretyzacja.

Ideologia modernistyczna, ze swej istoty wymierzona przeciw temu co „stare”, wytycza sferę wartości, w których antywartością będzie tonalność referencyjna. Nawiązania, odniesienia i sentymeny do muzyki tradycyjnej, jeśli mają być czytelne, wymagają sięgnięcia po organizację tonalną, która jest ich niezbywalną cechą. Teoretycznie stanowisko modernistyczne dopuszcza możliwość zaistnienia n o w e j wartościowej muzyki tonalnej, jednak opartej na n o w y c h zasadach niemających dotąd realizacji w historii⁸³. Z kolei z idei sztuki autonomicznej konsekwentnie wynikać będzie dążenie do zniesienia wszelkich ograniczeń zagrażających wolności artystycznej, zarówno tradycyjnych, społecznych, jak i biologicznych. W cytowanych wcześniej fragmentach Gautier i Hanslick w „patologicznej” i „wstrętnej” naturze ludzkich potrzeb upatrują źródeł zarówno zniewolenia sztuki przez cele użytkowe, jak i „tamowania rozwoju”. Konsekwencją takiej postawy będzie sprzeciw wobec zdeterminowaniu sztuki i muzyki nie tylko przez tradycję, ale i przez biologicznie mechanizmy percepcji, w tym zjawisko tonalności psychoakustycznej.

82 Tymczasowe, okazjonalne i krótkotrwałe okazały się na przykład nurty manierystyczne, jak *ars subtilior* końca XIV wieku, czy nurt madrygałowy przełomu XVI i XVII wieku. Są to przykłady stylistyk doskonale rezonujących z nastrojem burzliwych i przełomowych czasów, w których powstają i będąc przejawem dekadencji zwykle zwiastują nadejście radykalnej zmiany estetyki.

83 Przypuszczalnie tak należy interpretować po wielokroć przywoływane zdanie Schönberga: „There is still plenty of good music to be written in C major” („Wciąż jeszcze wiele dobrej muzyki jest do skomponowania w C-dur”), wygłoszone podczas zajęć z kompozycji na Uniwersytecie Kalifornijskim w 1940 roku (wypowiedź ta ma wiele wersji, tutaj cyt. za: Dika Newlin, *Secret Tonality in Schoenberg's Piano Concerto*, „Perspectives of New Music”, 1974, Vol. 13, no. 1, s. 137-139). Zdanie to jednak wyrwane z kontekstu nie pozwala na rozstrzygnięcie czy „dobra muzyka” znaczy dla Schönberga to samo, co „muzyka artystyczna”, czy też jest „dobra” w sensie dydaktycznym jako ćwiczenie rzemiosła kompozytorskiego.

Brzydka muzyka

Uwikłanie sztuki w mechanizmy społeczno-ekonomiczne drugiej połowy XIX w. oraz związanie dyskursu artystycznego z cyklem popytu i podaży napędzonym potrzebami wzbogaconego mieszczaństwa doprowadza na przełomie wieków do rebelii – „estetyki zaburzenia”, naruszenia konwencji i idei „antyszuki”. Argumentów filozoficznych, także etycznej natury, dostarczają solidnie już ugruntowane ideologie modernizmu i sztuki autonomicznej. Dążenie do wyzwolenia sztuki z uwarunkowań merkantylnych realizowane jest w wersji radykalnej nie tylko przez tworzenie dzieł godzących w gust pospolicity, ale także unikanie środków artystycznych, które grożą niebezpieczeństwem akceptacji przez wypełniających filharmonijne audytoria filistrów. Obecność tonalności, choć sama w sobie nie gwarantuje dobrego przyjęcia przez publiczność, takie zagrożenie wywołuje. W sferze organizacji wysokości muzycznych metodę kompozytorską gwarantującą brak (łatwo) uchwytnych słuchem prawidłowości w zakresie wysokości dźwiękowych opracował Arnold Schönberg. Choć nie był jedynym poszukującym w tym kierunku twórcą, to właśnie jego propozycja otrzymała solidną podbudowę teoretyczną (wręcz filozoficzną) i przekuta została na konkretne dzieła.

Drogę od tonalnej do dodekafonicznej organizacji materiału muzycznego przebył Schönberg w kilku etapach. Już w młodzieńczych dziełach znajdują się rozwiązania harmoniczne godzące w standardy. Jako przykład rozwiązania, które wywołało gwałtowny sprzeciw wiedeńskiej społeczności sam kompozytor podaje fragment z *Verklärte Nacht* op. 4⁸⁴. Zawiera on „wywrotowy” akord z rodzaju tych, którym później kompozytor nada etykietę *vagierender Akkorde*⁸⁵ (przykł. 1).

84 „Społeczność wiedeńska odrzuciła pierwsze wykonanie [...] z powodu «rewolucyjnego» użycia jednego, samego jednego nieskatalogowanego dysonansu” (oryg. „A Viennese society refused the first performance [...] because of the «revolutionary» use of one – that is one single uncatalogued dissonance”), cyt. za: Arnold Schoenberg, *Criteria for the evaluation of music* [w:] *Style and Idea...*, s. 131-132.

85 Por. zwł. rozdział *An den Grenzen der Tonart* w Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Universal Edition, Wien 1922, s. 288. Słowo *vagierender* (w tłumaczeniach angielskich – *vagrant*) bierze etymologię z łacińskiego *vagare* i pokrewne jest niemieckiemu *vagabundieren*. Można zaryzykować polskie tłumaczenie jako „akordy wagarujące”, gdyż chodzi o współbrzmienia „błąkające się, wałęsające, włóczące się”, a metaforycznie – o rodzaj „uciekinierów” spod reżimu obowiązującej teorii.



Przykład 1. Arnold Schönberg, *Verklärte Nacht* op. 4, akord z taktu 42⁸⁶

W *Harmonielehre* (1910-11) Schönberg opisuje nie tylko „akordy wagarujące”, ale także „tony obce harmonii”⁸⁷. Przyznaje przy tym otwarcie, że tego typu harmonie do urodziwych nie należą:

Powstaje zastrzeżenie, zdolne uderzyć we wszystko, co do tej pory wyłożyłem; mianowicie «takie współbrzmienia nie są piękne». Odpowiedzieć muszę: tak, niestety, nie są one piękne⁸⁸.

Traktat w wielu miejscach dowodzi, że nieobca jest kompozytorowi świadomość opozycji pomiędzy naturą a sztuką. Proste naśladowanie natury umiejscawia na najniższym poziomie tworzenia. Wyższe formy sztuki imitują, według niego, nie zewnętrzną, lecz „wewnętrzną” naturę rzeczy⁸⁹. Schönberg uzasadnia w ten sposób rozdział między doświadczeniem zmysłowym, zdolnym dotrzeć do ledwie powierzchownych aspektów n a t u r y, a głębokim postrzeganiem świata, symbolicznym i abstrakcyjnym. Muzyczny dysonans jest dla autora znakomitą tego egzemplifikacją. Zmysłowa, powierzchowna brzydota dysonansu – co przyznaje kompozytor – nie ulega wątpliwości, lecz ewokuje piękno wyższego rodzaju – piękno metafizyczne, duchowe⁹⁰.

86 Arnold Schönberg, *Verklärte Nacht – Sextett für zwei Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelli*, op. 4, Dover Publications, Mineola 1994, s. 6. Przedruk pierwszego wydania: Verlag Dreililien, Berlin 1904 lub 1905. W manuskrypcie na s. 4 [<https://www.loc.gov/resource/ihas.200153097.0/?sp=4>, dostęp: 01.06.2018].

87 Słynny, lecz problematyczny w interpretacji rozdział XVII nosi tytuł „*Harmoniefremde Töne*”. Schönberg nie ma tu na myśli znanych z kursów harmonii klasycznej, poprawnie branych i rozwiązywanych dźwięków obcych (tzw. dysonanse akcydentalne), ale opisuje tony dysonujące w sposób zamierzony i esencjonalne dla takiej dysonującej harmonii.

88 Oryg. „Aber nun wird mir ein Einwand gemacht, der imstande ist, alles zu schlagen, was ich bisher nachgewiesen habe; nämlich: «derartige Zusammenklänge sind nicht schön». Und da muß ich sagen: ja, leider, ist wahr, sie sind nicht schön”, cyt. za: A. Schönberg, *Harmonielehre...*, s. 391-392.

89 A. Schönberg, *Harmonielehre...*, s. 14, początek rozdziału III *Konsonanz und Dissonanz*.

90 Metafizyczne aspiracje muzyki dodekafonicznej, manifestowane poprzez oddzielenie przeżycia intelektualnego od zmysłowego, zgłębia w ostatnim czasie Marcin Trzęsiok (por. m.in.: Marcin Trzęsiok, *Duchowość muzycznego modernizmu*, wystąpienie w ramach: 70. spotkanie KF, 15 lutego 2017, Sofa Literacka, Katowice. Także: Anna Gluc, Karolina Dąbek, *Czy historię muzyki XX wieku należy napisać raz jeszcze? Wywiad z Marcinem Trzęsiokiem* [<http://meakultura.pl/wywiady/czy-historie-muzyki-xx-wieku-nalez-y-napisac-raz-jeszcze-wywiad-z-marcinem-trzesiokiem-1555>, dostęp: 01.06.2018].

Zdaniem Schönberga teorie harmonii nie dają nic więcej ponad możliwość porównania teoretycznych prawideł z lokalnym i temporalnym (*hic et nunc*) doświadczeniem. Reguł wysnutych z takich podstaw nie można wygłaszać w tonie ostatecznej prawdy, gdyż w swojej nieustannej ewolucji sztuka transcenduje tak naturę, jak i tymczasowe na jej temat teorie:

Lecz nie należy uważać tak miernych rezultatów [dociekań teoretycznych] za odwieczne prawa, za coś podobnego prawom natury. Raz jeszcze: prawa natury nie znają wyjątków, teorie sztuki składają się zwłaszcza z wyjątków⁹¹.

W tezach kompozytora czytelne jest odniesienie do idei sztuki autonomicznej; sztuki, która przekracza ograniczenia naturalne (biologiczno-fizyczne) i kulturowe (pojęciowe, teoretyczne). W swojej tyradzie przeciw teorii, która w przebraniu „prawa naturalnego” grozi niebezpieczeństwem zafiksowania sztuki w tymczasowych formułkach, Schönberg otwarcie artykułuje swoje przywiązanie do idei postępu w sztuce: „Do diabła z tymi wszystkimi teoriami, jeśli niczemu innemu nie służą jak zatrzymaniu rozwoju sztuki”⁹².

Akordy „wagarujące” oraz wtrącanie tu i ówdzie „wyemancypowanego dysonansu” okazały się ledwie wstępem do podjęcia kroku radykalnego w zakresie tonalności i harmonii. Kompozytor eksperymentuje z alternatywnymi sposobami panowania nad materią dźwiękową (*Sprechgesang, Klangfarbenmelodie* i in.). Te jednak okazują się pomysłami jednorazowymi, o ograniczonym potencjale rozwoju. Kilka lat (głównie lata I wojny światowej) zajęło kompozytorowi opracowanie nowego rozwiązania systemowego; metody na tyle ogólnej i elastycznej, by dawała się zastosować w różny sposób i umożliwiała dalszą ewolucję.

Metoda ta – dodekafonia – miała jeszcze jeden walor: jej rezultat dźwiękowy nie podobał się (i raczej do dziś się nie podoba) publiczności.

91 Oryg. „Aber es sollte nicht beansprucht werden, daß man solche kärgliche Resultate für ewige Gesetze hält, für etwas Ähnliches wie Naturgesetze. Denn nochmals: die Naturgesetze kennen keine Ausnahmen, die Kunsttheorien bestehen vor allem aus Ausnahmen”, cyt. za: A. Schönberg, *Harmonielehre...*, s. 6.

92 Oryg. „Zum Teufel mit allen diesen Theorien, wenn sie immer nur dazu dienen, der Entwicklung der Kunst einen Riegel vorzuschieben”, cyt. za: A. Schönberg, *Harmonielehre...*, s. 4. Por. studium na temat związków myśli i twórczości Schönberga z ideą postępu: Golan Gur, *Arnold Schoenberg and the Ideology of Progress in Twentieth-Century Musical Thinking* [http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/gur_muzykalnia_13_judaica_4.pdf, dostęp: 01.10.2018].

W eseju z 1937 Schönberg wspomina swoje zaniepokojenie popularnością, którą jego wczesne utwory zyskały po I wojnie światowej:

Wojna zmieniła myślenie o nowej muzyce. Lecz gdy tylko się skończyła, nadeszła inna fala, która przyniosła mi niespotykaną dotąd popularność. Moje utwory grane były wszędzie i zyskiwały takie uznanie, iż wątpić zacząłem w wartość własnej muzyki. [...] Albo to muzyka była nic nie warta, albo publiczność⁹³.

Kompozytor z ulgą przyjął ponowne odwrócenie się od niego publiczności skonfrontowanej z nową muzyką dodekafoniczną. Susan McClary streszcza stanowisko Schönberga w znanym eseju *Terminal Prestige*: „Prestiz tej [awangardowej] muzyki jest – innymi słowy – odwrotnie proporcjonalny do odzewu i uznania wśród publiczności”⁹⁴. W latach 20. XX w. proces radykalizacji technik kompozytorskich dopiero się rozpoczynał. Wczesna dodekafonia Schönberga przypuszcza atak na standard i konwencję jedynie w zakresie organizacji wysokości, podczas gdy inne elementy dzieła muzycznego wciąż pokrewne są stylistyce późnego romantyzmu. Szczególnie widoczne to jest we frazowaniu i łukach dynamicznych rozpiętych na krótkich odcinkach, w fakturze i metrorrytmice, w momentami nawet czytelnej pracy motywicznej operującej krótkimi – ale jednak – melodiami. Te charakterystyczne i nieobce słuchaczom cechy stylistyki czyniły muzykę Schönberga o wiele bardziej „strawną” niż na przykład dzieła serialne Weberna i kompozytorów powojennych, takich tradycyjnych afiliacji już pozbawione. Zniesienie centrum tonalnego i wynikającej stąd hierarchii wysokości to ograniczony przypadek ogólniejszej tendencji, która objąć miała wszelkie elementy muzyczne.

W powojennej Europie pozycję najbardziej zagorzałego orędownika takich radykalnych zmian zajął Pierre Boulez. Już w młodości gani Schönberga za brak konsekwencji, znacznie wyżej stawiając

93 „It was the war which made people think differently about modern music. But as soon as the war was over, there came another wave which procured for me a popularity unsurpassed since. My works were played everywhere and acclaimed in such a manner that I started to doubt the value of my music. [...] Either the music or the audience was worthless”, cyt. za: Arnold Schoenberg, *How one becomes lonely* [w:] *Style and Idea...*, s. 51.

94 Oryg. „The prestige value of this [avant-garde] music, in other words, is inversely correlated with public response and comprehension”, cyt. za: Susan McClary, *Terminal Prestige: The Case of Avant-Garde Music Composition*, „Cultural Critique”, 1989, no. 12: *Discursive Strategies and the Economy of Prestige*, s. 60.

dokonania niezłomnego Weberna⁹⁵. W kulminacyjnym momencie swojej batalii Boulez doprowadza do skrajności stanowisko, zgodnie z którym jakiegokolwiek związku z muzyką przeszłości kategorycznie i ostatecznie deprecjonują utwór⁹⁶. Głoszone przez Bouleza hasła mogłyby zostać zlekceważone jako pieniackie roszczenia, gdyby nie były przez autora w pełni świadomie osadzone w dobrze ugruntowanym filozoficznym kontekście:

W odróżnieniu od licznych kompozytorów awangardowych, którzy ostentacyjnie przybierają postawy antyestetyczne, Boulez odwołuje się w swych rozważaniach do takich pojęć, jak „orientacja estetyczna” czy „estetyka”. [...] Głównym przedmiotem krytyki Bouleza staje się zakorzenione w świadomości romantycznej przekonanie, iż inspiracja gwarantuje niejako automatycznie jakości języka i prawomocność dzieła, a skierowanie uwagi ku problemom technicznym przekreśla czystą wolę realizacji idealnego, wyobrażonego modelu⁹⁷.

Medialne i wyraziste *bons mots* Bouleza są przykuwającymi uwagę transparentami, przenikają do powszechnej świadomości i zapadają w pamięć. Nawet dziś, trzy lata po śmierci Bouleza i długo po okresie jego największej aktywności, francuskie środowisko muzyczne żyje – jak to ujął kompozytor Nicolas Bacri – nieustannie przytłoczone pytaniem: „Co powiedziały na to Boulez?”⁹⁸. W jednej z najbardziej brzemiennych

95 Chodzi oczywiście o artykuł *Schoenberg est mort* z 1952 roku, w wersji angielskiej opublikowany w zbiorze: *Notes of an Apprenticeship*, przeł. na j. angielski H. Weinstock, wyd. A.A. Knopf, New York 1968. Por. także P. Boulez, *Stocktakings from an Apprenticeship*, przeł. na j. angielski S. Walsh, Clarendon Press, Oxford 1991. W tekście czytamy między innymi: „Z pióra Schönberga tryska strumień furiackich frazesów i żalonych stereotypów przywołujących najbardziej nużące okazy romantyzmu” (w wersji angielskiej z 1991 roku, s. 213: „From Schoenberg's pen flows a stream of infuriating clichés and formidable stereotypes redolent of the most wearily ostentatious romanticism”).

96 Znane są radykalne hasła Bouleza, jak: „Zniszczyć całą sztukę przeszłości” (1971), „Spalić opery” (1967), „Každy muzyk, który nie odczuwa konieczności systemu 12-tonowego jest bezużyteczny” (1952), cyt. za: Claire Kohda Hazelton, *Boulez in his own words*, „The Guardian”, 26 marca 2015 [http://www.azquotes.com/author/41193-Pierre_Boulez, dostęp: 01.06.2018].

97 Zbigniew Skowron, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej II połowy XX wieku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1989, s. 136 i 137, rozdział III. 3: *Świadomość estetyczna Bouleza*.

98 Rozmowa z Nicolausem Bacri (Kraków, grudzień 2018). Bacri dał wyraz trudnej sytuacji współczesnego (lecz nie awangardowego) kompozytora w eseju *Notes étrangères* (Éditions Séguier, Anglet 2004) i w książce *Crise. Notes étrangères II* (Éditions Aedam musicae, Château-Gontier 2016). Obecna sytuacja m.in. we Francji dowodzi, że obecność w dziele muzycznym elementów tradycyjnych (jak np. tonalność) jest wciąż dyskutowana w kontekście problemu wartości artystycznej muzyki.

w takie konsekwencje wypowiedzi Boulez stawia jednoznaczny granicę pomiędzy dziełami służącymi wolnorynkowemu obrotowi dóbr⁹⁹, a wartością artystyczną muzyki:

Bądź liberalny, bądź życzliwy wobec gustów innych, a oni będą życzliwi dla ciebie. Wszystko jest dobre, nic nie jest złe; nie ma żadnych wartości, ale każdy jest zadowolony. [...] To właśnie ekonomia przypomina nam, na wypadek gdybyśmy pobłądzili w tej mętnej utopii: są muzyki, które przynoszą pieniądze i istnieją dla ekonomicznego zysku; są muzyki, których koszt w istocie nie ma nic wspólnego z zyskiem. Żaden liberalizm nie zatrze tej różnicy¹⁰⁰.

We wspomnianym wcześniej artykule Susan McClary w duchu „nowego krytycyzmu” interpretuje tę i podobne wypowiedzi Bouleza w kontekście sieci społecznych uwarunkowań. Autorka reprezentuje stanowisko, zgodnie z którym twórcy nigdy od tego typu uwarunkowań nie będą wolni, gdyż zawsze – czy to przez afirmację, czy przez sprzeciw – w jakiś sposób do nich się odnoszą. Postawa Bouleza wykazująca skrajny sprzeciw jest świadectwem zaciętej walki o utrzymanie prestiżu awangardy muzycznej, choćby prestiż taki nosił cechy agonalne. O ile bowiem muzyka romantyczna – wyrosła m.in. z dziewiętnastowiecznego idealizmu – była słuchaczom (a przynajmniej średnim i wyższym klasom społecznym) estetycznie bliska i rozumiała, a samo jej filozoficzne przesłanie było wyznaniem powszechnym, to przesłanie niesione przez muzykę awangardową XX w. spotykało się już z nieporównanie mniejszą akceptacją społeczną.

Trudność ze społeczną akceptacją owego przesłania to przede wszystkim problem jego powszechnego niezrozumienia. Zerwanie z tonalnością

99 Wiązanie tonalności z mieszczańskim materializmem ma swój precedens w operze *Wozzeck* Albana Berga, gdzie akord C-dur, symbol tonalności dur-moll, pojawia się, gdy jest mowa o pieniądzach. Por. George Perle, *The Operas of Alban Berg*, Tom I: *Wozzeck*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1989, s. 61.

100 Oryg. „Be liberal, be generous toward the tastes of others, and they will be generous to yours. Everything is good, nothing is bad; there aren't any values, but everyone is happy, [...] The economy is there to remind us, in case we get lost in this bland utopia: there are musics which bring in money and exist for commercial profit; there are musics that cost something, whose very concept has nothing to do with profit. No liberalism will erase this distinction”. Konwersacja z Michelelem Foucault'em opublikowana w wersji angielskiej jako P. Boulez, *Contemporary Music and the Public*, przeł. na j. ang. J. Rahn, „Perspectives of New Music”, 1985, no. 24/1, s. 8 (niniejsze tłumaczenie na podstawie wersji angielskiej tekstu pierwotnie opublikowanego w języku francuskim w biuletynie „CNAC Magazine”, 1983, nr 15, s. 10-12, publikowanym przez Centre national d'art et de culture Georges Pompidou w Paryżu).

było pierwszym z radykalnych kroków podjętych w kierunku wyzwolenia muzyki od oczekiwań słuchacza wychowanego na muzyce epok wcześniejszych. Przesłanki po temu mogły być logicznie konieczne, filozoficznie uzasadnione oraz szlachetne i słuszne moralnie, jednak dla znacznej większości słuchaczy „niewtajemniczonych” w abstrakcyjne problemy sztuki efekt muzyczny okazał się najczęściej dźwiękową manifestacją okropności, brzydoty i cierpienia¹⁰¹. Nowoczesna muzyka artystyczna i publiczność straciły ze sobą kontakt przede wszystkim na poziomie ideowym. Problemy muzyki, jej poetyki i estetyki stały się problemami garstki „rozwiązujących zadania” zapaleńców i jako takie nie mają szans by zająć centralne miejsce na polu ideowych batalii, podobne do tego jakie zajmowała muzyka w XIX wieku. Dla twórcy wyzwolonego spod jarzma mieszczańskiego utylitaryzmu zmysłowo „brzydka muzyka”¹⁰² jest środkiem do osiągnięcia piękna wyższego rzędu, piękna metafizycznego, duchowego, odległego wobec „wstrętnych potrzeb” ludzkich. Odpowiednia filozoficzna narracja przeistacza zmysłową brzydotę w intelektualne piękno: brzydkie jest piękne. Słuchaczom, którym podobna narracja nie jest znana, nie są w stanie przyjąć takiego Orwellowskiego „dwojmyślenia” i zacząć postrzegać brzydkie dźwięki inaczej niż jako... brzydkie dźwięki.

Nowy Słuch dla Nowego Człowieka

Światopogląd modernistyczny cechuje przekonanie o konieczności i nieodwracalności postępu. Ponadto według współbrzmiejącej z modernizmem postawy lewicowej uwarunkowania kulturowo-społeczne ludzkiej aktywności zostają zdominowane przez ograniczające postępowanie uwarunkowania biologiczne. Publiczność, której gust za postępowaniem nie nadąża, powinna być odpowiednio edukowana. Po II wojnie światowej przez Europę przechodzi fala

101 Z niezliczonych „laickich” wypowiedzi obrazujących potoczny wizerunek muzyki współczesnej jako świata okropności, przytoczyć można choćby taką: „Świat przetrwał jakoś nazizm, bomby atomowe i muzykę współczesną” (Haruki Murakami, 1984). Alex Ross przywołuje anegdotę o starszej damie, która podczas wystawienia *Mojżesza i Arona* A. Schönberga w Metropolitan Opera w roku 1999 głośno narzekła: „Przetrwałam Auschwitz. Nie muszę znosić i tego”, cyt. za: Alex Ross, *Whistling In the Dark: Schoenberg's unfinished revolution*, „The New Yorker”, 18 lutego 2002 [<https://www.newyorker.com/magazine/2002/02/18/whistling-in-the-dark-2>, dostęp: 01.10.2018].

102 Sformułowanie Susan Sontag. Pełny cytat poniżej.

rządowych programów edukacyjnych w zakresie muzyki współczesnej. W „pracy u podstaw” nadzwyczaj dużo uwagi poświęca się kształceniu słuchu. Od słuchu bowiem, w jego tradycyjnych nawykach i nieprzystosowaniu do nowych czasów, cały problem z nową muzyką się zaczyna. Do ewenementów tamtych czasów należą podręczniki, których celem jest łagodne przeprowadzenie ucznia od melodyki i harmoniki tonalnej do organizacji posttonalnej. Przykładem niech będzie *Podręcznik do kształcenia słuchu* Jadwigi Dzielskiej i Lucjana Kaszyckiego¹⁰³, zgodnie uznawany przez uczniów i sporą część nauczycieli za zestaw „najbrzydszych” możliwych ćwiczeń¹⁰⁴. Są one rodzajem sztucznej hybrydy świata tonalnego i świata „wyzwolonego dysonansu”, nie należąc jednocześnie do żadnego z nich¹⁰⁵. Są bytem czysto teoretycznym – taka muzyka nigdy nie powstawała. Słuchanie muzyki to złożone zjawisko estetyczne. Nawet jeśli dla celów dydaktycznych redukuje się je do rozpoznawania i śpiewania wyabstrahowanych interwałów, to w sytuacji realnego kontaktu z muzyką z takiej umiejętności nie wynika jeszcze przeżycie estetyczne. Ćwiczenie się w tego typu umiejętnościach to rodzaj konkurencji sportowej, która może być nawet wciągająca, lecz która z codziennym życiem ma niewiele wspólnego. Nie postrzegamy bowiem odosobnionych elementów, ale jakości wynikające z relacji szczegółu do całości, z kontekstu, na który owe szczegóły się składają i w którym nabierają znaczenia¹⁰⁶.

Biorąc udział w sesjach dla nauczycieli kształcących słuch muzyczny zauważyć można dziś stopniowe odejście od ćwiczeń abstrakcyjnych na rzecz zjawisk dobrze osadzonych w muzyce, włącznie z folklorem

103 We wstępie czytamy: „Niniejszy podręcznik został opracowany w powiązaniu z wytycznymi programu nauczania kształcenia słuchu, zatwierdzonego do użytku w liceach muzycznych przez Ministra Kultury i Sztuki, w roku 1969”, cyt. za: Jadwiga Dzielska, Lucjan Kaszycki, *Podręcznik do kształcenia słuchu*, PWM, Kraków 1976, s. 6.

104 Podobną recepcję ma wydana po raz pierwszy w 1946 szkoła na fortepian *Do-re-mi-fa-sol* autorstwa Władysławy Markiewiczówny. Warto zauważyć, że w latach dwudziestych XX wieku autorka studiowała kompozycję w Berlinie u Hugo Leichtentritta (Małgorzata Kosińska, *Władysława Markiewiczówna* [https://culture.pl/pl/tworca/wladyslawa-markiewiczowna, dostęp: 01.06.2018]), autorka m.in. studium tonalności w muzyce Arnolda Schönberga (*Schönberg and Tonality*, „Modern Music”, 1927-28, Vol. 5, no. 4, s. 3-10).

105 Podobnie jest z aspektem rytmicznym tych ćwiczeń, któremu, mówiąc krótko, brak muzycznego sensu.

106 Np. rozpoznanie akordu F-dur to jedno, lecz czymś zupełnie innym jest zauważenie specyficznej jakości, którą uzyskuje on w kontekście tonacji a-moll.

i kulturą popularną¹⁰⁷. Daje się słyszeć głosy, że lepiej pracować nad doskonałym opanowaniem języka konwencjonalnego (tonalnego – nawet pentatonicznego, rozpoznawania funkcji harmoniczných, śpiewania diatoniczných melodii z dobrą intonacją), niż tracić czas na umiejętności, które nie dość, że nabywa się z ogromnym oporem, to nieużywane na co dzień szybko idą w zapomnienie. Doświadczenie ostatnich kilkudziesięciu lat edukacji w zakresie „nowoczesnego” słuchu muzycznego pozwala stwierdzić, że modernistyczny optymizm co do możliwości percepcji dowolnych, złożonych struktur wysokościowych był nader przesadzony¹⁰⁸. Odebraliśmy lekcję, jednak szkody wynikłe z dobrych chęci, z wiary w słuszność raz obranego kierunku oddziałują dziś – i długo jeszcze będą oddziaływać – na stan kultury muzycznej. Edukacja modernistyczna odcisnęła bowiem ślad na dwóch pokoleniach muzyków, którzy stanowią trzon dzisiejszej kadry dydaktycznej. Chodzi tu o ogólną, statystyczną tendencję. Już w latach 60. XX w. Franciszek Skołyszewski (nauczyciel m.in. Krzysztofa Pendereckiego) mawiał swoim uczniom: „wy jeszcze tego nie zauważacie, ale wasze pokolenie przestaje już słyszeć harmonię”¹⁰⁹. Po pół wieku można zauważyć, że tendencja ta wśród kompozytorów znacznie się wzmogła. Umiejętności w zakresie relacji harmoniczných powstających w ramach kontekstu tonalnego nie stanowią już, rzecz jasna, trzonu kompetencji współczesnego adepta studiów kompozycji. Stąd, czemu nie należy się dziwić, od egzaminów wstępnych, przez programy studiów, po egzaminy kończące studia problematyka ta jest stopniowo marginalizowana.

Na takiej tendencji zaważył modernistyczny mit, zgodnie z którym sztuka rozwija się na zasadzie drabiny bytów, od form niższych do wyższych, wyższe zaś jako bardziej złożone i wyrafinowane przekraczają ograniczenia form niższych. Innymi słowy, gdy Beethoven, Schönberg

107 Przykładem może być program VII Ogólnopolskiej Konferencji Solfeżowej: *XXI wiek w kształceniu słuchu: style, tendencje, metody*, zorganizowanej przez Akademię Muzyczną w Poznaniu 19 listopada 2016 roku. Trzon referatów stanowi muzyka jazzowa, filmowa i popularna.

108 Podobny optymizm żywiono wobec możliwości słuchaczy do intelektualnego rezonansu z ideami awangardy. Nawet Pierre Boulez zapytany w roku 1999 w Edynburgu dlaczego mimo dziesięcioleci promowania muzyki awangardowej publiczność wciąż odnosi się do niej niechętnie, rozbrajająco odpowiada: „Być może w stopniu niedostatecznym wzięliśmy pod uwagę w jaki sposób muzyka jest odbierana przez słuchacza”, cyt. za: Piers Spencer, *Post-War Modernism and the Music Classroom*, „Journal of Biomusical Engineering”, 2016, Vol. 4, no. 1.

109 Według wspomnień Józefa Rychlika, profesora krakowskiej Akademii Muzycznej, jednego z uczniów F. Skołyszewskiego (relacja własna).

czy Lutosławski wykraczali poza zastane standardy to dlatego, że zgłębili w sposób wyczerpujący pewną formułę i aby utrzymać twórczą energię porzucili strefę usypiającego komfortu poszukując obszarów dotąd artystycznie nieeksplorowanych. Współcześnie młodzi kompozytorzy nie tracą już czasu na „niższe formy” i z miejsca biorą się za zdobycie tego, co uchodzi za wyżyny sztuki kompozytorskiej, czyli wykoncypowanie własnej „organizacji materiału”, własnego „języka”, własnego „systemu”. Paradoksalnie ta jakże komfortowa dla młodego twórcy sytuacja jest zwieńczeniem dwóch stuleci walki o wolność sztuki i uznanie jej prawa do nowych form artystycznego wyrazu, owego Schillerowskiego *Erscheinung*. Tymczasem nowoczesne i tradycyjne języki muzyczne to często zupełnie inne światy dźwiękowe, wymagające innych zdolności i umiejętności¹¹⁰. To ważne stwierdzenie: różne rodzaje muzyki wymagają różnych umiejętności. Umiejętności konieczne do uprawiania muzyki atonalnej nie stanowią „wyższego” pułapu w stosunku do zdolności percepcji i tworzenia muzyki tonalnej. Nie jest to różnica ilościowa, lecz jakościowa. Studenci i młodzi kompozytorzy radzący sobie znakomicie we współczesnym życiu koncertowym, zdobywający nagrody na konkursach i wykonywani na ważnych festiwalach, miewają poważny problem z rozpoznaniem czterech akordów w popularnej piosence lub z organizacją kilkunastu nut w stylu kontrapunktu staroklasycznego. Warto więc podkreślić, że afirmacja i propagowanie nowych form nie zawsze wynika z przekroczenia „niższych” form dawnych, lecz najczęściej jest ich deprecjacją i zamierzonym, programowym porzuceniem. Innymi słowy relacja między harmoniką opartą o zjawiska tonalne a późniejszymi i współczesnymi systemami organizacji wysokości nie jest hierarchiczna. Relacja ta jest natomiast ideologiczna.

Postęp albo śmierć!

Na spodziewane efekty kampanii edukacyjnych na rzecz nowego słuchu muzycznego należało poczekać. Tymczasem po II wojnie światowej awangardowa retoryka sięgnęła po argumenty najcięższego

110 Por. Heiner Gembris, *Historical phases in the definition of musicality*, „Psychomusicology”, 1997, no. 16, s. 17-25. Także: Heiner Gembris, *Was ist „Musikalität?” Beziehungen zu Musikkultur und Musikästhetik* [w:] *Człowiek – muzyka – psychologia*, red. W. Jankowski, W. Kamińska, A. Miśkiewicz, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2000, s. 231-242.

kalibru – argumenty moralnej i egzystencjalnej natury. Jedną ze strategii było wiązanie muzyki „łatwej”, konwencjonalnej i masowej z systemami totalitarnymi – stalinizmem i hitleryzmem. W pismach estetycznych Adorna jednym z głównych zabiegów retorycznych stała się polaryzacja stanowisk w wymiarze etycznym. Znajdziemy tu argumenty, których logikę Alex Ross streszcza w prostej zasadzie: „Po roku 1945 powstała nowa moralność muzyki, bazująca na wątpliwym, acz potężnym sylogizmie: 1) Hitler to lubił – to musi być złe; 2) Hitler tego nie lubił – to musi być dobre”¹¹¹. Systemy totalitarne sprawowały kontrolę nad muzyką, widząc w niej potężne narzędzie propagandy i wywoływania pożądaných emocji¹¹². Po II wojnie światowej kompozytorzy wciąż piszący tonalnie (jak np. Jean Sibelius) narażali się na oskarżenie o emocjonalne manipulowanie słuchaczem,

Gdyż powojenna estetyka muzyki dostrzegała związek pomiędzy wybujałym, tonalnym romantyzmem a wykorzystaniem tego idiomu muzycznego – przez faszystowskie, komunistyczne i opresyjne reżimy – jako ścieżki dźwiękowej do swych zgubnych nacjonalizmów i ideologii, przy jednoczesnym zwalczaniu bardziej «zaawansowanych» stylów, jak choćby Schönberga¹¹³.

Przed wojną wszelkie przejawy sztuki krytycznej, demaskującej i obnażającej system sztuki awangardowej i wychodzącej poza społeczne konwencje były piętnowane odpowiednimi inwektywami¹¹⁴. Pierre Boulez postawił sprawę jasno: „Každy, kogo ta lekcja niczego nie nauczyła, musi być chory”¹¹⁵. W radykalnym ujęciu stanowisko awangardowe w każdym

111 Oryg. „After 1945, a new morality of music evolved, based on two questionable but potent syllogisms: (1) if Hitler liked it, it must be bad; (2) if Hitler hated it, it must be good”, cyt. za: Alex Ross, *Ghost Sonata. What happened to German music?*, „The New Yorker”, 24 marca 2003 [https://www.newyorker.com/magazine/2003/03/24/ghost-sonata, dostęp: 01.10.2018].

112 Por. Eric Levi, *Music in the Third Reich*, Palgrave Macmillan, London 1994, także: DeLora J. Neuschwander, *Music in the third Reich*, „Musical Offerings”, 2012, Vol. 3, no. 2.

113 Oryg. „That’s because post-war musical aesthetics saw a connection between the overblown romanticism of tonality and the ways the fascist, communist, and oppressive regimes used that musical idiom as the soundtrack to their pernicious nationalisms and ideologies while suppressing more «advanced» styles like those of Schoenberg”, cyt. za: Tom Service, *Music as Alchemy: Journeys with Great Conductors and their Orchestras*, Faber&Faber, London 2018, s. 150.

114 Jak np. *Entartete Kunst* (sztuka zdegenerowana) – tytuł słynnej wystawy zorganizowanej przez nazistów w Monachium w roku 1937, na której zaprezentowano ok. 650 dzieł modernistycznych opatrzonych odpowiednim propagandowym komentarzem. Sowietcy komuniści mieli, jak wiadomo, własne inwektywy.

115 Cyt. za: Rob Cowan, *Classical: Voulez-vous Boulez?*, „The Independent”, 29 stycznia 1999 [https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/classical-voulez-vous-boulez-1076937.html, dostęp: 01.10.2018].

przejawie „regresu” dostrzega niebezpieczeństwo ponownego pograżenia sztuki w otchłani biologicznych uwarunkowań, z których wyrastają rasizm i eugenika, nacjonalizm i totalitaryzm ze wszystkimi ich tragicznymi konsekwencjami w XX wieku:

Ewolucja muzyki i wszystkiego innego zależy od ludzi dość bystrych by rozumieć, iż zmiana jest procesem absolutnie nieodwracalnym [...] Dylemat muzyki jest dylematem naszej cywilizacji. Musimy zwalczyć przeszłość by przetrwać¹¹⁶.

Wyrażony tu lęk egzystencjalny, lęk przed śmiercią nie jest jedynie metaforyczny, jest realny i dosłowny. Od roku 1947 Adorno pracował nad teorią tzw. osobowości autorytarnej¹¹⁷. Zespół pod jego kierownictwem opracował testy psychologiczne, których celem było oszacowanie u badanych skłonności autorytarnych, antydemokratycznych, a także etnocentrycznych i ksenofobicznych – tzw. „kalifornijska skala F” (od „faszyzm”)¹¹⁸. Oficjalnie „osobowość autorytarna” nie została nigdy uznana za jednostkę chorobową, a metodologię przeprowadzonych badań wielokrotnie krytykowano¹¹⁹. Jednak w powszechnej świadomości zakorzeniły one ogólne przesłanie: tradycjonalizm, konformizm i podporządkowanie autorytetom są dodatnio skorelowane ze skłonnościami faszystowskimi. Szerokie oddziaływanie tego przesłania objęło różnorodne dziedziny życia. Upraszczająca ekstrapolacja wyników badań psychologiczno-społecznych na twórczość artystyczną miała

116 Oryg. „The evolution of music and everything else, for that matter, depends on people who are gifted enough to understand that change is an absolutely irreversible process. [...] The dilemma of music is the dilemma of our civilization. We have to fight the past to survive”. Wypowiedź Bouleza dla magazynu „Time”, cyt. za: Joan Peyser, *To Boulez and Beyond*, Scarecrow Press, Lanham 2007, s. 120.

117 Theodor W. Adorno, Else Frenkel-Brunswik, Daniel J. Levinson, R. Nevitt Sanford, *The Authoritarian Personality* [w:] *Studies in Prejudice*, red. M. Horkheimer, S.H. Flowerman, Tom I, Harper & Brothers, New York 1950. Polski przekład głównych rozdziałów: Theodor W. Adorno, *Osobowość autorytarna*, przeł. M. Pańków, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.

118 Najbardziej znanym rozwinięciem tej koncepcji jest studium działalności kaznodzieja Martina Luthera Thomasa, por. Theodor W. Adorno, *The Psychological Technique of Martin Luther Thomas' Radio Addresses*, Stanford University Press, Stanford 2000. To studium z kolei wyznacza początek zainteresowania Adorna społecznymi mechanizmami kultury popularnej i przemysłowego obiegu dóbr kultury, por. Paul Apostolidis, *Culture industry or social physiognomy?*, „Philosophy and Social Criticism”, 1998, Vol. 24, no. 5, s. 53-84.

119 Por. Ferdinand A. Gul, John J. Ray, *Pitfalls in Using the F Scale to Measure Authoritarianism in Accounting Research*, „Behavioral Research in Accounting”, 1989, no. 1, s. 182-192; Thomas S. Cohn, *Is the F scale indirect?*, „The Journal of Abnormal and Social Psychology”, 1952, Vol. 47 (3), s. 732.

kuriozalne konsekwencje. Oto w muzyce odniesienia do elementów tradycyjnych, takich jak tonalność, budzą poważne moralne wątpliwości; słuszny światopogląd legitymizuje jedynie postawa ultrapostępowa.

Cywilizacyjna katastrofa obydwu wojen światowych odciska piętno na postrzeganiu istoty sztuki i roli artysty. Głęboka trauma daje o sobie znać w bodaj najsłynniejszym z napisanych przez Adorna zdań: „Krytyka kultury znajduje się wobec ostatniego etapu dialektyki kultury i barbarzyństwa: po Auschwitz pisanie wiersza jest barbarzyństwem [...]”¹²⁰. Poezja jest tutaj przykładem twórczości przekłamującej rzeczywistość w imię sztucznego upiększenia. Tylko prawda o złu naszych czasów może być tematem sztuki: „Autentycznymi artystami dzisiaj są ci, w których dziełach rezonuje największy horror”¹²¹.

Cierpienie w imię kultury

W momentach dziejowych katastrof wzmagają się tendencje eskapistyczne – potrzeba ucieczki w świat sztuki wyrafinowanej, zawiłej i trudnej, pozwalającej odciąć się od bolesnej rzeczywistości „za oknem”. Tak jak „fałszywa muzyka” (*ars subtilior*) jest reakcją na cywilizacyjną katastrofę przełomu XIV i XV w.¹²², tak ekscesy muzycznego manieryzmu z przełomu XVI i XVII w. rezonują z subiektywizacją przeżycia estetycznego po kryzysie renesansowego humanistycznego obiektywizmu. Koncepcje „sztuki autonomicznej” i „muzyki absolutnej” rodzą się w czasach nie mniej tragicznych, a I i II awangarda XX wieku następują bezpośrednio po kolejnych wojnach światowych. W każdym z tych przypadków przejawia się dążenie do odcięcia sfery kultury od uwarunkowań naturalnych. Opozycja natura-kultura, będąca jednym z głównych wątków antropologii kulturowej ostatnich dziesięcioleci, zaznaczona już w pismach

120 Oryg. „Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch [...]”. To wielokrotnie przywoływane zdanie napisał Adorno w roku 1949. Cyt. za wydaniem późniejszym: Theodor W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1963, s. 26.

121 Oryg. „Die authentischen Künstler der Gegenwart sind die, in deren Werken das äußerste Grauen nachzittert”, cyt. z Th.W. Adorno, *Jene zwanziger Jahre*, „Merkur”, 1962, nr 167. Tu cyt. za: Petra Kiedaisch, *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Reclam, Stuttgart 1995, s. 53.

122 Na dekadencjne nastroje „jesieni średniowiecza” składają się m.in.: wojna stuletnia, epidemie dżumy, schizma zachodnia.

starożytnych¹²³, powraca w epoce wielkich odkryć geograficznych wraz z pytaniem o człowieczeństwo „dzikich”¹²⁴. Rezonuje w filozofii i sztuce Anglii czasów Elżbietańskich¹²⁵. Wielka debata filozoficzna, z której *de facto* wyrasta nowożytna antropologia, przetacza się przez Europę doby oświecenia¹²⁶. Wreszcie natura jako zagrożenie jest jednym z ważnych wątków w myśli Zygmunta Freuda, zwłaszcza w jego późnej, naznaczonej międzywojennym pesymizmem twórczości. W eseju *Dyskomfort w kulturze* opozycja między ludzkim instynktem a cywilizacją przybiera formę opresji. Kultura jako mechanizm poskramiania niebezpiecznej natury oferuje dobrobyt i bezpieczeństwo, w zamian od beneficjentów tych dóbr wymaga akceptacji cierpienia¹²⁷. Miarą ukulturalnienia człowieka będzie jego gotowość do wyrzeczenia się jednostkowych potrzeb w imię utrzymania twierdzy cywilizacji przed napierającą z zewnątrz (a w istocie tkwiącą wewnątrz ludzi) naturą¹²⁸. Takie postawienie sprawy jednoznacznie legitymizuje konieczność tworzenia muzyki nieprzyjemnej. Ponadto wartość w cierpieniu, w wyrzeczeniu się egoistycznej przyjemności zmysłowej w imię dobra wspólnoty jest

123 W dialogu *Protagoras* Platon przeciwstawia część rozumną duszy części pożądlivej.

124 Rozróżnienie kultury i barbarzyństwa wspiera argumentację moralnie usprawiedliwiającą agresywną kolonizację „niżej” stojących kultur: „Mimo, iż Kościół w osobach papieży i kardynałów przyznawał rację «apostołowi Indian», Las Casasowi, w praktyce decydowały względy ekonomiczne. Kierowano się znanym argumentem, iż ludy barbarzyńskie są takimi z natury, a zatem nadają się wyłącznie na «niewolnicze zwierzęta pociągowe»”, cyt. za: Wojciech J. Burszta, *Antropologia kultury*, Zysk i S-ka, Poznań 1998, s. 19.

125 W *Burzy* Shakespeare’a Prospero – uosobienie mądrości, mówi o prostaczku Kalibanie (przetawienie liter słowa „kanibal”), posługując się zgrabną aliteracją: „A devil, a born devil, on whose Nature Nurture can never stick!” („Diabeł, urodzony diabeł, do jego natury nie przyłgnie wychowanie”).

126 Wśród głównych uczestników tego sporu wymienia się Woltera i Hobbesa z jednej strony, oraz Rousseau i Diderota z drugiej, por. W.J. Burszta, *Antropologia...*, s. 20.

127 Esej z roku 1930 (org. *Das Unbehagen in der Kultur*), wydany m.in. w polskim przekładzie Jerzego Prokopiuka w zbiorze *Kultura jako źródło cierpień*, Aletheia, Warszawa 2013.

128 Freud wyciąga stąd wnioski dla swojej metody psychoterapeutycznej: tłumione popędy znajdują ujście w zachowaniach patologicznych. Jakkolwiek trudno rozstrzygnąć w jakim stopniu modna teoria Freuda opisywała, a w jakim projektowała rzeczywistość, faktem pozostaje historyczna zbieżność początków nurtów modernistycznych w sztuce ze wzrostem diagnozowanych chorób psychicznych, szczególnie w Wiedniu. Relacje te na przykładzie sztuk wizualnych przedstawiają autorzy zbioru *Madness and modernity: mental illness and the visual arts in Vienna 1900*, red. G. Blackshaw, L. Topp, Lund Humphries, Farnham–Burlington 2009. Brak podobnych studiów na przykładzie muzyki, jednak nader czytelne jest nawiązanie Schönberga w *Pierrot Lunaire* do powszechnego w Wiedniu przełomu wieków wizerunku „kobiety historycznej”, modelowego przykładu osoby targanej popędami ciała.

głęboko zakotwiczona w światopoglądzie chrześcijańskim. W batalii na rzecz moralnego umocowania nowej muzyki pojawia się ton pokutny, a nawet mesjanistyczny: „Wzięła ona [muzyka nowoczesna] na swe barki całą mroczność świata i całą jego winę. Swe jedyne szczęście widzi w poznaniu nieszczęścia; całe swe piękno – w rezygnacji z fikcyjnego piękna”¹²⁹. W swojej tyradzie przeciw tendencjom neoklasycyzmu, reprezentowanym przez Igora Strawieńskiego, Adorno sięga po terminologię psychopatologiczną. *Historia żołnierza* to według niego ewidentny objaw schizofrenii i depersonalizacji¹³⁰. W ewentualnej ripociście orędownikom muzyki nieprzyjemnej, „mrocznej”, „nieszczęśliwej” przypisać można inną jednostkę chorobową – anhedonię. Co ciekawe niezdolność do przeżywania przyjemności zaczyna być diagnozowana na przełomie XIX i XX wieku¹³¹, czyli w czasach przypadających na zadeklarowany rozdział pomiędzy pięknem zmysłowym a sztuką.

Aż do końca lat 60. XX wieku w środowiskach akademickich, wśród artystów i filozofów niepodzielnie panuje ostatnia z nowożytnych Wielkich Narracji. Jej istotnym aspektem jest kolektywny przymus cierpienia. Susan Sontag w swych częściowo fabularyzowanych wspomnieniach pisze:

Byliśmy pokorni wobec pisków i łomotów Johna Cage’a – mieliśmy cenić brzydką muzykę; i z poświęceniem słuchaliśmy Tocha, Křenka, Hindemitha, Weberna, Schönberga, czegokolwiek (mieliśmy ogromny apetyt i mocne żołądki)¹³².

Autorka zaraz dodaje: „Jednak to muzykę Strawieńskiego kochaliśmy szczerze”. Opowieść ta znakomicie obrazuje schizofreniczny rozdzwitek pomiędzy tym, czego pragnie się słuchać a tym, czego słuchać należy. Zjawisko określane czasem jako „dyktatura awangardy” jest integralną częścią codziennego życia muzycznego lat 50. i 60. XX wieku. Potężnym narzędziem opresji wobec ewentualnych protestów jest odium

129 T.W. Adorno, *Filozofia...*, s. 179.

130 T.W. Adorno, *Filozofia...*, s. 224.

131 Termin ten (*anhedonie*) wprowadza Théodule-Armand Ribot w pracy *La psychologie des sentiments* z 1896 roku (s. 53), cyt. za: Edward Shorter, *A Historical Dictionary of Psychiatry*, Oxford University Press, Oxford 2005, s. 20.

132 Oryg. „Toward John Cage’s squawks and thumps we were deferential – we knew we were supposed to appreciate ugly music; and we listened devoutly to the Toch, the Křenek, the Hindemith, the Webern, the Schoenberg, whatever (we had enormous appetites and strong stomachs)”, cyt. za: Susan Sontag, *Pilgrimage*, „The New Yorker”, 21 grudnia 1987 [<https://www.newyorker.com/magazine/1987/12/21/pilgrimage-susan-sontag>, dostęp: 01.10.2018].

ignorancji¹³³. Jeśli więc ciemna strona awangardy jest krytykowana to zwykle w sposób zakamuflowany, aluzyjny. Oficjalne krytyka nie jest na rękę instytucjom kultury. Muzyka awangardowa jest ważną dyscypliną, w której startują Wschód i Zachód Europy. Najważniejszą areną zmagania o tytuł ośrodka bardziej postępowego jest oczywiście festiwal Warszawski Jesień¹³⁴. Postępowość w sztuce jest odzwierciedleniem postępu w dziedzinie nauki i technologii, przemysłu i ekonomii. W walce o wizerunek zaangażowane są agencje rządowe¹³⁵. W złotej dekadzie awangardy muzycznej (lata ok. 1958-1968) także duża część publiczności była autentycznie zaangażowana w problemy muzyki współczesnej. Jako apoteoza wolności była ona dziedziną sztuki, z której biło źródło nadziei na intelektualne czy duchowe wyzwolenie spod zewnętrznych, instytucjonalno-politycznych dyrektyw: „[...] chwała muzyki awangardowej bierze się z iluzji, iż całkowicie transcenduje ona kontekst społeczny”¹³⁶.

Doświadczenie sztuki wyzwolonej daje poczucie uczestnictwa w tym, co McClary nazywa „dziedziną całkowicie autonomiczną” (an entirely autonomous realm). Przejawy uwarunkowania sztuki muzycznej przez czynniki zewnętrzne wywołują reakcje „alergiczne”. Z uwarunkowaniami społecznymi znakomicie radzi sobie wyżej opisana retoryka moralnego szantażu. Argumenty na rzecz naturalnych uwarunkowań, np. zjawiska muzycznej tonalności, zwalczą się deprecjonując naturę w ogóle jako zagrożenie, a naturę ludzką w szczególności jako źródło zła, „grzechu przyjemności”. Ponadto uwarunkowania naturalne negowane są jako społeczny mit, jako mistyfikacja, którą należy zdemaskować.

133 W filmie *Piekło i niebo* braci Różewiczów, w metaforycznym niebie Anioł Stróż spotyka Diabła Stróża. Słychać dźwięki charakterystyczne dla „muzyki elektronicznej” lat 60. XX wieku. Anioł pyta „Skąd się bierze ta fałszywa muzyka, której nie potrafisz uciszyć?”. Diabeł ripostuje: „To muzyka konkretna! Ty bracie jesteś zapóźniony... w rozwoju” i wybucha szyderczym śmiechem. Film powstał w roku 1966, w samym środku awangardowej fali, a pomysł na scenę zapewne podsunął autor muzyki – Wojciech Kilar.

134 Por. Lisa M. Jakelski, *Making New Music in Cold War Poland: The Warsaw Autumn Festival 1956-1968*, seria California Studies in 20th-Century Music, University of California Press, Oakland 2017.

135 Por. Frances Stonor Saunders, *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters*, The New Press, New York–London 2013 oraz Ian Wellens, *Music on the Frontline: Nicolas Nabokov's Struggle Against Communism and Middlebrow Culture*, Ashgate, Aldershot 2002.

136 Oryg. „[...] avant-garde music's glory lay in the illusion that it had transcended social context altogether”, cyt. za: S. McClary, *Terminal...*, s. 63.

Z perspektywy awangardowej, największym osiągnięciem Schönberga było wykazanie, że tonalność – najbardziej trwała cecha tzw. muzyki Zachodu – jest w istocie wytworem społecznym i jako taka ma charakter tymczasowy. Jak pisze Gary Zabel, „[...] Schönberg rzucił wyzwanie fundamentalnej ideologicznej mistyfikacji mieszczańskiego społeczeństwa. Jest nią interpretacja historycznych wytworów ludzkiej aktywności jako sił naturalnych i wiecznych”¹³⁷. Stefan Kisielewski w polemicznych esejach ujętych w zbiorze *Muzyka i mózg*, sztuczność albo nienaturalność nowej muzyki określa terminem „muzyka niehumanistyczna”. Pobrzmiewa tu pytanie o to, czy muzyka awangardowa jest obca człowiekowi, z jego potrzebą piękna i fizjologicznie uwarunkowanymi mechanizmami poznawczymi, których symbolem tutaj jest „mózg”. Autor, świadomy zagrożeń jakie niosłoby jednoznaczne opowiedzenie się po tej czy innej stronie sporu, nie daje ostatecznej odpowiedzi. Zwraca jednak uwagę na to, iż nowa muzyka, roszcząca sobie prawo do miana artystycznie najwyższej usytuowanej jest także hermetyczną rzeczywistością, okoloną murem powszechnego niezrozumienia jej wewnętrznych, abstrakcyjnych problemów:

Z muzyką miary najwyższej, muzyką stanowiącą abstrakcyjne szczyty możliwości organizacyjnych dźwięku, ruchy tzw. masowe nie bardzo wiedzą, co robić: nie jest potrzebna oddolnie – jak muzyka popularna, nie jest potrzebna odgórnym, lecz praktycznym celom, jak elitarna matematyka i fizyka. A więc?¹³⁸

Prestiż dóbr luksusowych

Dwieście lat kampanii na rzecz wyzwolenia sztuki muzycznej wieńczy sukces: kompozytorzy zdobywają pełną swobodę artystyczną. Ani słuchacze, ani mityczne „naturalne mechanizmy” (jak skłonność do percepcji tonalnej, czy do wyłaniania innych słuchowo uchwytnych regularności w strukturach dźwiękowych), nie ograniczają działań twórczych. Ewentualne ciągoty słuchaczy do czerpania zmysłowej przyjemności z muzyki klasyfikuje się – od Hanslicka po Bouleza – jako

137 Oryg. „[...] Schoenberg challenged the most basic ideological mystification of bourgeois society. This mystification consists of the interpretation of historical products of human activity as natural, eternal forces”, cyt. za: Gary Zabel, *Adorno on Music: A Reconsideration*, „The Musical Times”, 1989, Vol. 130, no. 1754, s. 199.

138 Stefan Kisielewski, *Czy muzyka jest niehumanistyczna?* [w:] *Pisma i felietony muzyczne*, red. M. Włodarski, Tom II, Prószyński i S-ka, Warszawa 2012, s. 323-324.

patologię, relikty światopoglądu burżuazyjnego, przejawy tyranii, a w najlepszym razie jako objawy ignorancji i spaczonoego oglądu świata, wymagające naprawienia w toku intensywnej, nowoczesnej edukacji muzycznej. W pisanej tuż po wojnie monografii René Leibowitz przewiduje, że przyszłość awangardy muzycznej zależeć będzie od tego, czy organizatorzy życia muzycznego i krytycy, wykonawcy i słuchacze podejmą wysiłek zrozumienia dzieł kompozytorów „o bezkompromisowej sile moralnej”. Wstęp do swojej znanej książki kończy zdaniem: „Przyszłość pokaże, czy nie pomyliłem się”¹³⁹. Przyszłość okazała się mało optymistyczna, tak jak i skromny okazał się podjęty wysiłek. Po wielkiej mobilizacji w latach 50. i 60. motywacja środowiska skupionego wokół muzyki awangardowej stopniowo słabnie, na czym w dużym stopniu waży malejące zainteresowanie publiczności. Realizacja strategii odrzucenia, wręcz deprecjonowania oczekiwań słuchaczy wobec muzyki, była możliwa dzięki rządowym dotacjom w odpowiedniej skali. Te zaś były proporcjonalne do stopnia, w jakim społeczeństwo partycypowało w modernistycznej Wielkiej Narracji. Twórcy awangardowi zagrali *va banque*: albo wychowamy Nowego Słuchacza, albo znikniemy w mrokach dziejów.

Z perspektywy czasu zadziwia wciąż logika, zgodnie z którą muzyce nowoczesnej przypisywano moc współtworzenia Nowego Świata, przedkładano ją jako niezbywalny argument na rzecz postępu w sztuce, traktowano jako pole walki światopoglądowej, a jednocześnie postulowano jej powszechną niezrozumiałość, wynoszono jej zmysłową brzydotę, świadomie dążono do jej odrzucenia przez słuchaczy:

Nikt jej nie chce znać – ani indywidualiści, ani kolektywiści. Przebrzmiewa niesłyszana, bez oddźwięku. [...] Nowa muzyka jest już z góry nastawiona na to, że nie będzie słuchana – na to najgorsze przeżycie, jakiego muzyka mechaniczna doznaje co godzinę¹⁴⁰.

W pierwszej chwili trudno pojąć jak idee zawarte w muzyce, która powstaje po to aby nie być słuchaną, miałyby zostać wysłuchane. Jak można żądać jednocześnie i odrzucenia, i zrozumienia? Aby rozwikłać tę sprzeczność należy uściślić: awangarda dąży do odrzucenia przez społeczeństwo stare, akceptacji szukając w społeczeństwie nowoczesnym,

139 René Leibowitz, *Schoenberg and his school. The contemporary stage of the language of music*, przeł. D. Newlin, Philosophical Library, New York 1949, s. xx.

140 T.W. Adorno, *Filozofia...*, s. 180.

w którego formowaniu chce aktywnie brać udział. Jednak gdy tylko to się udało artyści zauważają, że oto znów znaleźli się w pułapce społecznych oczekiwań, a ich pomysły zostają ponownie wchłonięte przez kulturę masową i włączone w ekonomiczny obieg dóbr kultury. Alex Ross zwraca uwagę, iż: „Akordy Schönberga, które kiedyś wywołały skandal, owe symbole buntu artysty przeciwko burżuazyjnemu społeczeństwu, rozbrzmiewają w hollywoodzkich thrillerach i powojennym jazzie”¹⁴¹. Innymi słowy to, co w sztuce przetrwało, zawdzięcza istnienie wytworzeniu się odpowiedniego popytu. Pomysły, które nie przetrwały, bądź nie niosły ze sobą korzyści (włączając w to korzyści dla tzw. sfery duchowej), bądź nie miały szczęścia do odpowiedniej promocji. W klasycznym marketingu istnieją dwa uzupełniające się podejścia: zaspokajanie potrzeb i rynków oraz kreowanie potrzeb i rynków¹⁴². Zaspokajanie zwykle dotyczy dóbr masowych, dobra luksusowe wymagają kreowania potrzeb¹⁴³; są odpowiedzią na marzenia. W interesie marketingu dóbr luksusowych jest podtrzymanie sytuacji marzenia, pragnienia, wyobrażenia, idealizacji. Tworzy się atmosferę unikalności, „nizowości”, wrażenie niedostępności, akcentując wysokie koszty, ograniczoną produkcję i dystrybucję, niemasowy charakter. Tutaj nie sam produkt, ale związana z nim idea jest w centrum zainteresowania. Produkt jedynie komunikuje pewien konkretny styl życia, sygnalizuje pewną sferę wartości czy światopogląd. Tak długo, jak owo marzenie pozostaje niedostępne i niespełnione, jest ono dobrem luksusowym. Gdy tylko staje się dostępne powszechnie, przechodzi do sfery masowej.

Model ten, przyłożony do świata sztuki awangardowej, pozwala dostrzec specyfikę działających tu mechanizmów. Prestiż awangardy wymaga nieustannego trzymania jej z dala od potrzeb masowych. Ewentualna powszechna akceptacja jest niepożądana i wymaga reakcji sprzeciwu, kontestacji w imię artystycznej wolności. I w ten sposób modernistyczny potencjał światopoglądu romantycznego realizowany był stopniowo. Kolejne pokolenia twórców, w imię wolności i rozwoju sztuki, przekraczają kolejne Rubikony narzuconych sobie ograniczeń. Z perspektywy

141 Alex Ross, *Reszta jest hałasem. Słuchając dwudziestego wieku*, przeł. A. Laskowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011, s. 575.

142 Por. Tymoteusz Doligalski, *Tworzenie i kształtowanie rynków jako koncepcja działań marketingowych*, „Handel Wewnętrzny”, 2012, Tom I, wrzesień-październik.

143 Analizę mechanizmów obrotu dobrami luksusowymi przedstawia książka: Jean-Noël Kapferer, Vincent Bastien, *The luxury strategy. Break the rules of marketing to build luxury brand*, Kogan Page Limited, Philadelphia 2009.

nowych batalii i konfliktów, te poprzednie wydają się ledwie sprzeczką. Najpierw w ramach idei muzyki absolutnej promowano muzykę instrumentalną, wolną od dosłowności tekstu i konwencjonalnych figur retorycznych. Kolejne pokolenia rozwijają przede wszystkim harmonikę i przekraczają, w imię indywidualizacji, barokowo-klasycystyczne modele formalne. Wciąż jednak muzyka jest... ładna¹⁴⁴. Rewolucyjnych postulatów filozoficzno-estetycznych i społecznych nie da się zrealizować w nierewolucyjnej muzyce, czyli takiej, która pozostaje w akceptowalnych przez masową publiczność ramach estetycznych. Przed Schönbergiem takie ramy wyznaczała obecność w muzyce tonalności, metryczności i melodyjności. Sto lat temu podjęty został radykalny krok systemowego odrzucenia tonalnej organizacji wysokości na rzecz organizacji seryjnej. Zaraz potem serializacji i innym procedurom formalnym zostały poddane pozostałe elementy dzieła, co stopniowo zredukowało niebezpieczeństwo masowej akceptacji.

Samo przeciwstawienie się potrzebom i myślowym schematom odbiorcy masowego jest zadaniem stosunkowo nietrudnym. W obliczu stopniowo malejącego zainteresowania muzyką nowoczesną krąg jej odbiorców zaczął się jednak zawężać do środowisk artystycznych, zwykle skupionych w kręgach akademickich. Ten mikrokosmos zaludniają artyści dobrze rozeznani w idei sztuki wyzwolonej, wyznający ją i będący jej beneficjentami. W takim ekosystemie bunt przeciw konwencji wydaje się młodemu twórcy niemal nieosiągalnym marzeniem¹⁴⁵. Pomysłowość ich jednak nie zawodzi. Pierwsza fala antyawangardowa przypada na koniec lat 60. XX w., kolejne przychodzą później. Dzisiejsze konceptualne ekscesy Johannes Kreidler, Jagody Szmytki czy Jennifer Walshe są krzykiem młodego pokolenia niesionego mitem wyzwolonego artysty, żądającego również dla siebie prawa do buntu. Z ich strony kontestacji zostają poddane kolejne „transparentne oczywistości” sztuki muzycznej jak to, że jej tworzywem jest dźwięk, a aktem twórczym – jego organizacja, podobnie jak niegdyś oczywistością była tonalna organizacja wysokości dźwięku. Zmiana tzw. paradygmatu (który K.R. Popper nazywał „schematem pojęciowym”) jest z punktu widzenia historii stałą strategią,

144 Poza takimi wyjątkami, jak Grosse *Fuge* op. 133 Beethovena, której wizjonerski „turpizm” powszechnie uważa się za jeden ze zwiastunów nowej estetyki.

145 Znakomitą metaforą tej sytuacji jest *Tango* Sławomira Mrożka, prorocza parodia dramatu rodzinnego z roku 1964. Jedynie przez powrót do staromodnych konwencji młody Artur może wznieść bunt przeciw Stomilowi, swemu ojcu, nieustannie eksperymentującemu z nowymi środkami wyrazu artyście awangardowemu.

jaką młode pokolenia artystów obierają, by odciąć się i wyzwolić od wcześniejszych reguł gry zwanej „muzyką” i unikać porównania dzieł własnych z wielkimi dziełami epok przeszłych.

Podsumowanie

Aksjologiczny aspekt zjawiska tonalności w muzyce uwikłany jest w wielowątkową sieć relacji pomiędzy różnymi światopoglądowymi stanowiskami. Jedynie najważniejsze, najbardziej ewidentne z tych relacji zostały tu przedstawione. Na przyszłość pozostaje do bliższego zbadania wiele wątków pobocznych, choćby instytucjonalizacja i biurokratyzacja mechanizmów funkcjonowania muzyki, w których ważniejsza niż samo dzieło, bo dająca podstawę do jednoznacznej oceny, jest pisemnie utrwalona jego koncepcja czy wręcz filozofia do dzieła dopisana. Na luksus subiektywnej oceny samej tylko dźwiękowej postaci dzieła mogą pozwolić sobie jedynie nieliczne już autorytety – urzędnicy żądają zadośćuczynienia przepisom. Przejrzysta organizacja dźwiękowa dzieła oparta o to, co słyszalne, a nie o to, co konceptualne, złożone czy wręcz – w słuchowej percepcji – entropijne, pozwala łatwo wskazać pęknięcia i niespójności muzyki, jej słabsze miejsca czy wręcz błędy (upraszczając: łatwiej wskazać fałszywą nutę w akordzie niż brakującą wysokość w półtonowym klasterze). Z innej strony zjawisko brzydoty jest dla artystów obszarem bardziej pociągającym, bo nie objętym standaryzacją¹⁴⁶; istnieją kanony piękna, lecz nie ma kanonów brzydoty. Wreszcie zabiegów konceptualnych i wyjaśniania ich filozoficznego sensu można nauczać (np. w ramach powszechnej edukacji muzycznej) z o wiele lepszym rezultatem, niż rozwijać słuch muzyczny, który w większym stopniu jest uzależniony od wrodzonych uzdolnień¹⁴⁷. System kształcenia radzi sobie z taką przeszkodą przenosząc akcent z tradycyjnego „komponowania” na

146 Umberto Eco w wywiadzie osnutym wokół redagowanej przez siebie *Historii brzydoty* zauważa: „Kiedy zbierałem materiały do mojej antologii, odniosłem wrażenie, że przedstawienia pięknych rzeczy zawsze idą śladem jakiegoś kanonu, nie zostawiając wiele miejsca wyobraźni autora. W przypadku brzydoty artyści mieli większą swobodę”, cyt. za: Magdalena Miecznicka, *Umberto Eco: Brzydota jest piękna* [http://kultura.dziennik.pl/artykuly/63117,umberto-eco-brzydota-jest-piekna.html, dostęp: 01.06.2018].

147 Dyskusja o „wrodzonych zdolnościach” budzi dziś, rzecz jasna, kontrowersje. Stąd niezależne badania dopiero zaczynają być prowadzone. Empiryczne studium czynników wrodzonych i środowiskowych słuchu wysokościowego prezentują autorzy: Erik Seesjärvi, Teppo Särkämö, Eero Vuoksima, Mari Tervaniemi, Isabelle Peretz, Jaakko Kaprio, *The Nature and Nurture of Melody: A Twin Study of Musical Pitch and Rhythm Perception*, „Behavior genetics”, 2015, Vol. 46, no. 4.

nowoczesne „organizowanie materiału”. Finansowanie edukacji artystycznej ze środków publicznych i uzależnienie ich funkcjonowania od liczby studentów prowadzi do sytuacji, w której przeformułowanie programów nauczania i dostrojenie kryteriów oceny tak, aby większy w nich udział miały zagadnienia intelektualne i konceptualne niż sensualne aspekty muzyki, jest kuszącym remedium na ewentualny brak uzdolnień słuchowych grożący z kolei mniejszą liczbą absolwentów. Te i podobne czynniki wydawać się mogą przyziemne, lecz zawsze w jakimś stopniu biorą udział w kształtowaniu społecznych i instytucjonalnych kryteriów wartości artystycznej. Działalność artystyczna jest – koniec końców – działalnością społeczną. Z perspektywy historycznej nie ma od tego wyjątków.

Dzieje związków między zjawiskiem tonalności a wartością artystyczną zaczynają się od radykalnego przeciwstawienia się powszechnie uznanemu standardowi i oczekiwaniom „mieszczanstwa” w imię wolności artystycznej przy wsparciu ze strony ideologii postępu, zwłaszcza w jej moralnym aspekcie: postęp jest dobry; postęp wymaga nowoczesnych środków wyrazu; wolność artystyczna realizuje się w sięganiu po środki nowoczesne. W tej historii nieustannie przewijają się ukryte założenia; transparentne, bo tkwiące głęboko w dziejach kultury europejskiej. W innych kulturach, zwłaszcza Dalekiego Wschodu, koncepcja artysty i sztuki wyrasta na innym gruncie i przedstawia się zupełnie inaczej. Tam rozwój artystyczny nie polega na przekraczaniu zastanego modelu, ale wręcz przeciwnie, na doskonaleniu się w jego realizacji. Fundamentem działań twórczych jest przekonanie o istnieniu pewnego optimum czy homeostazy, zaś artysta doskonali się przez stopniowe zbliżanie do ideału. Nie trzeba sięgać aż po estetykę japońską. Już współcześni prawosławni pisarze ikon kultywują modele średniowieczne. Arabscy lutniści czerpią z muzycznych traktatów takich uczonych jak Al-Kindi (IX w.) czy Al-Farabi (X w.). Tradycja muzyki karnackiej sięga starożytności, a muzycy Korei miesiącami ćwiczą jedno jedyne uderzenie w bęben *dżangu*, będący w użyciu co najmniej od tysiąca lat. Rzecz jasna u podstaw tych kultur muzycznych leży zupełnie inna koncepcja sztuki i roli artysty. Muzyka Wschodu nie spełnia europejskich postulatów autonomii sztuki i postępu i oglądana przez pryzmat takich kryteriów może nie być postrzegana jako artystyczna. Podobnie współczesna europejska i amerykańska muzyka popularna rządzi się zupełnie innymi prawami.

Wydaje się, że dyskusja o wolności twórczej powinna zacząć się od próby dotarcia do wszelkich uwarunkowań działań artystycznych.

Najtrudniej jest zaś dostrzec aksjomaty, których źródła giną w otchłani historii, a których konsekwencje, oczywiste i transparentne, oddziałują z ukrycia zawężając (*sic!*) ową wolność¹⁴⁸. Chętniej też za fundamentalne i niepodważalne uznamy takie uwarunkowania, których konsekwencje są dla nas korzystne, takie, do których mamy słabość, a także takie, które w danym miejscu i czasie przynoszą prestiż. Idee sztuki wyzwolonej i postępu w sztuce nie zostały dane w dniu stworzenia, lecz mają swoje historyczne początki, kontekst ekonomiczno-społeczny i powiązania filozoficzno-ideologiczne. Jeśli decydujemy się takie idee wyznawać, to czynmy to z pełną świadomością i intencją ich kultywowania. W przeciwnym razie stajemy się podatni na odgórne sterowanie ze strony dyktatorów intelektualnych mód i tzw. zwrotów kulturowych, dzierżących władzę nad artystycznymi kryteriami, czy wręcz urzędników wydających takie czy inne dekrety mające regulować czym sztuka jest, a czym nie. Sygnałem ostrzegawczym powinna być sytuacja, w której postulat wolności przeistacza się w przymus wolności, a warunkiem wartości jest stosowanie się do odpowiednich zakazów. Obydwu ideologiom przeciwstawić można alternatywną definicję sztuki, starszą, bardziej trwałą i bardziej powszechną niż owe tymczasowe, lokalne i silnie powiązane z tragediami XX wieku. Nie jest to miejsce na jej formułowanie, jednak alternatywę dostrzec można w silniejszym związaniu sztuki z takimi pojęciami, jak umiejętność, rzemiosło, intuicja, wyobraźnia (w przypadku muzyki wyobraźnia dźwiękowa, a nie konceptualna), a nawet... smak. Umiejętności czysto praktyczne nie przemijają wraz z ideologicznym wiatrem, np. posługiwanie się zarówno serią wysokościową, brzmieniem, jak i akordem C-dur, tonalnością, dwugłosowym kontrapunktem, graniu na przestarzałych instrumentach jak fortepian, perfekcyjna intonacja itp. Fetyszyzowanie takiego czy innego materiału dźwiękowego, techniki czy stylu będzie zawsze temporalne i świadczy najczęściej o artystycznej niedojrzałości. Innymi słowy alternatywne spojrzenie na istotę sztuki i muzyki akcentować będzie nie wybór tworzywa (np. taki czy inny wybór wysokości

148 Krzysztof Moraczewski zwraca uwagę, iż oparcie swojego stanowiska na negacji tradycji jest przejawem nadal uzależnienia od tejże tradycji: „To, co negowane, odciska się bowiem na twórczości awangardowej niezatartym piętnem. [...] awangarda pozostaje w takim stosunku do tradycji jak każde inne zaprzeczenie do swego przedmiotu, czyli w nierozzerwalnym związku”, cyt. za: Krzysztof Moraczewski, *Adornowska idea ruchu progresywnego a drogi rozwoju muzyki XX w.*, „Kultura Współczesna”, 1996, nr 3/4, s. 131.

muzycznych), lecz sposób w jaki się je kształtuje. W tym kontekście zjawisko tonalności będzie jednym z wielu możliwych czynników wyboru określonego tworzywa muzycznego. Umiejętność doskonałego kształtowania ograniczonego, a nawet narzuconego sobie materiału jest dalece bardziej trudna do nabycia, niż wynajdowanie materiału nowego. Nowych sposobów kształtowania materii muzycznej jest potencjalnie nieskończona ilość. Tych, które przetrwały tysiąclecia nie jest aż tak wiele.

* * *

Cel tego studium daleki jest od propagowania tezy, zgodnie z którą muzyka tonalna stanowi jedyny słuszny i godny do naśladowania wzór. Teza taka byłaby nie mniej trudna do utrzymania niż jej przeciwieństwo. Celem jest wskazanie ideologicznego uwikłania tonalności w dyskurs wartości i polemika z nieświadomym takiego uwikłania upartym sprzeciwem. Tonalność zresztą nie potrzebuje dziś adwokata. Z perspektywy XXI wieku ma się całkiem dobrze. W muzyce artystycznej, choć samą organizację tonalną najczęściej uważa się za pole jałowe, to wciąż jest ona obecna na zasadzie referencji. W muzyce niepretendującej do spełniania akademickich kryteriów artyzmu (jazz, muzyka filmowa, popularna) tonalność i wynikające z niej harmonika i melodyka są w stałym użyciu. Tutaj sugestia, że jedyną drogą do prawdziwie wyzwolonego i nowoczesnego artyzmu jest tworzenie muzyki mającej w swej zmysłowej „brzydocie” wywołać sprzeciw odbiorców, jest przyjmowana ze zdziwieniem.

Co oczywiste tonalność nie jest dziś koniecznym warunkiem estetycznego przeżywania muzyki. Powstają poruszające dzieła, których esencję stanowi brzmienie. Znakomite, będące znakiem czasu projekty multimedialne, interaktywne i intermedialne wykraczają nie tylko poza dotychczasowe kryteria muzyki artystycznej, ale także przekraczają granice między muzyką a innymi dziedzinami sztuki. Dwudziestowieczna awantura o to, gdzie postawić nutę na pięciolinii traktowana jest nierzadko jako problem przebrzmiały i zjawisko historyczne. Wciąż jednak obecność tonalności traktowana jest jako składnik wartości artystycznej dzieła muzycznego, zarówno jako argument za, jak i przeciw. Takie stanowisko stawia akcent bardziej na zawartość dzieła niż na jego powierzchowne cechy; w centrum dyskusji znajduje się

tworzywo i jego ideowe związki z określonym światopoglądem. Istnieje także stanowisko alternatywne, zgodnie z którym o wartości dzieła nie stanowi sam materiał, lecz sposób jego kształtowania. Nie „co”, lecz „jak”. Z takiej perspektywy sama obecność tonalności lub jej brak nie stanowi już pierwszoplanowego problemu artystycznego. Ważniejsza staje się umiejętność kształtowania wybranego tworzywa.

Bibliografia

- Adorno T.W., Frenkel-Brunswik E., Levinson D.J., Sanford R.N., *The Authoritarian Personality* [w:] *Studies in Prejudice*, red. M. Horkheimer, S.H. Flowerman, tom I, Harper & Brothers, New York 1950.
- Adorno T.W., *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.
- Adorno T.W., *O muzyce popularnej*, „Res Facta Nova”, 2015, nr 16 (25).
- Adorno T.W., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1963.
- Adorno T.W., *The Psychological Technique of Martin Luther Thomas' Radio Addresses*, Stanford University Press, Stanford 2000.
- Apostolidis P., *Culture industry or social physiognomy?*, „Philosophy and Social Criticism”, 1998, Vol. 24, no. 5.
- Bacri N., *Notes étrangères*, Éditions Séguier, Anglet 2004.
- Bacri N., *Crise. Notes étrangères II*, Éditions Aedam musicae, Château-Gontier 2016.
- Bayly C.A., *The Birth of the Modern World. 1780-1914*, Wiley-Blackwell, Malden–Oxford–Carlton 2004.
- Bharucha J., *Tonality and expectation* [w:] *Musical perceptions*, red. R. Aiello, J.A. Sloboda, Oxford University Press, New York 1994.
- Blackshaw G., Topp L. (red.), *Madness and modernity: mental illness and the visual arts in Vienna 1900*, Lund Humphries, Farnham–Burlington VT 2009.
- Bonds M.E., *Absolute Music. The History of an Idea*, Oxford University Press, Oxford 2014.
- Boulez P., *Notes of an Apprenticeship*, przeł. na j. angielski H. Weinstock, wyd. A.A. Knopf, New York 1968.
- Boulez P., Foucault M., *Contemporary Music and the Public*, „Perspectives of New Music”, 1985, no. 24/1.
- Brown H., *The Interplay of Set Content and Temporal Context in a Functional Theory of Tonality Perception*, „Music Perception”, 1988, Vol. 5, no. 3.
- Burszta W.J., *Antropologia kultury*, Zysk i S-ka, Poznań 1998.
- Butler D., *Response to Carol Krumhansl*, „Music Perception”, 1990, Vol. 7, no. 3.
- Campbell G., *Lucretius on Creation and Evolution: a Commentary on De Rerum Natura, Book Five, Lines 772-1104*, Oxford University Press, New York 2003.
- Chua D.K.L., *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

- Cohn T.S., *Is the F scale indirect?*, „The Journal of Abnormal and Social Psychology”, 1952, Vol. 47 (3).
- Cook N., *Music. A very short introduction*, Oxford University Press, Oxford 1998.
- Cowan R., *Classical: Voulez-vous Boulez?*, „The Independent”, 29 stycznia 1999.
- Craik G.L., McFarlane Ch., *The Pictorial History of England: Being a History of the People as Well a History of the Kingdom*, Knight and Company, London 1839.
- Dahlhaus C., *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, PWM, Kraków 1988.
- Dahlhaus C., *O genezie romantycznej interpretacji Bacha*, przeł. A. Buchner, PWM, Kraków 1988.
- Dahlhaus C., *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, przeł. na j. angielski R.O. Gjerdingen, Princeton University Press, Princeton 1990.
- Doligalski T., *Tworzenie i kształtowanie rynków jako koncepcja działań marketingowych*, „Handel Wewnętrzny”, 2012, tom I, wrzesień-październik.
- Dzielska J., Kaszycki Ł., *Podręcznik do kształcenia słuchu*, PWM, Kraków 1976.
- Eerola T., Toiviainen P., *MIDI Toolbox: MATLAB Tools for Music Research*, University of Jyväskylä, Kopijyvä–Jyväskylä 2004.
- Fétis F.-J., *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Richelieu, Paris 1867.
- Freud Z., *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. J. Prokopiuk, Aletheia, Warszawa 2013.
- Gautier T., *Mademoiselle de Maupin*, Charpentier et Cie, Paris 1876.
- Gembris H., *Historical phases in the definition of musicality*, „Psychomusicology”, 1997, no. 16.
- Gembris H., *Was ist „Musikalität?” Beziehungen zu Musikkultur und Musikästhetik* [w:] *Człowiek – muzyka – psychologia*, red. W. Jankowski, W. Kamińska, A. Miśkiewicz, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2000.
- Gluc A., Dąbek K., *Czy historię muzyki XX wieku należy napisać raz jeszcze? Wywiad z Marcinem Trzęsiakiem* [<http://meakultura.pl/wywiady/czy-historie-muzyki-xx-wieku-nalez-y-napisac-raz-jeszcze-wywiad-z-marcinem-trzesiakiem-1555>, dostęp: 01.06.2018].
- Gould G., *Forgery and Imitation in the Creative Process* (1963) [w:] *The Art of Glenn Gould: Reflections of a Musical Genius*, red. J.P.L. Roberts, M. Lester, Toronto 1999.
- Graver D., *The Aesthetics of Disturbance: Anti-art in Avant-garde Drama*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1995.
- Guczalska K., *Rewolucja estetyczna* [<http://www.guczalska.pl/pl/teksty-akademickie/rewolucja-estetyczna-schiller-i-hegel.html>, dostęp: 01.11.2017].
- Gul F.A., Ray J.J., *Pitfalls in Using the F Scale to Measure Authoritarianism in Accounting Research*, „Behavioral Research in Accounting”, 1989, no. 1.
- Gur G., *Arnold Schoenberg and the Ideology of Progress in Twentieth-Century Musical Thinking*, „Search. Journal for New Music and Culture”, 2009, no. 5 [<http://www.searchnewmusic.org/gur.pdf>, dostęp: 15.10.2018].
- Habermas J., *Modernity: An Incomplete Project* [w:] *The Anti-Aesthetic*, red. H. Foster, Bay Press, Port Townsend 1983.
- Hanslick E., *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Verlag Rudolph Weigel, Leipzig 1854. Wydanie polskie: *O pięknie w muzyce*, przeł. S. Niewiadomski, wyd. Michał Arct, Warszawa 1903 oraz *O pięknie muzycznym. Przyczynek do rewizji estetyki sztuki dźwięków*, przeł. J. Giel, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2017.
- Hazelton C.K., *Boulez in his own words*, „The Guardian”, 26 marca 2015.
- Hegel G.W.F., *Najstarszy program systemu idealizmu niemieckiego* [w:] *Pisma wczesne z filozofii i religii*, przeł. G. Sowiński, Znak, Kraków 1999.

- Henry J., *Science and the Coming of Enlightenment* [w:] *The Enlightenment World*, red. M. Fitzpatrick, P. Jones, Ch. Knellwolf, I. McCalman, Routledge, London–New York 2006.
- Hohr H., *Friedrich Schiller über Erziehung: der schöne Schein*, Verlag Julius Klinkhardt, Bad Heilbrunn 2006.
- Hyer B., *Tonality* (hasło) [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, J. Tyrrell, Macmillan, London 2001.
- Jakelski L.M., *Making New Music in Cold War Poland: The Warsaw Autumn Festival 1956-1968*, University of California Press, Oakland 2017.
- Johnson K., *Modernist Optimism and Postmodernist Doubt*, „The New York Times”, 21 sierpnia 2008.
- Józwiak J., Podgórski J., *Statystyka od podstaw*, Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 2012.
- Kapferer J.-N., Bastien V., *The luxury strategy. Break the rules of marketing to build luxury brand*, Kogan Page Limited, Philadelphia 2009.
- Kiedaisch P., *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Reclam, Stuttgart 1995.
- Kisielewski S., *Czy muzyka jest niehumanistyczna?* [w:] *Pisma i felietony muzyczne*, Tom II, red. M. Włodarski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2012.
- Krasnodębski Z., *Upadek idei postępu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991.
- Krumhansl C.L., *Cognitive Foundations of Musical Pitch*, Oxford University Press, New York 1990.
- Leibowitz R., *Schoenberg and his school. The contemporary stage of the language of music*, przeł. D. Newlin, Philosophical Library, New York 1949.
- Levi E., *Music in the Third Reich*, Palgrave Macmillan, London 1994.
- Lovejoy A.O., *The Great Chain of Being: a Study of the History of an Idea*, Harvard University Press, Massachusetts 1936. Wydanie polskie: *Wielki łańcuch bytu. Studium historii pewnej idei*, przeł. A. Przybysławski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- McClary S., *Terminal Prestige: The Case of Avant-Garde Music Composition*, „Cultural Critique”, 1989, no. 12.
- Meyer L.B., *Style and Music. Theory, History, and Ideology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1989.
- Miecznicka M., *Umberto Eco: Brzydota jest piękna* [<http://kultura.dziennik.pl/artykuly/63117,umberto-eco-brzydota-jest-piekna.html>], dostęp: 01.06.2018].
- Moraczewski K., *Adornowska idea ruchu progresywnego a drogi rozwoju muzyki XX w.*, „Kultura Współczesna”, 1996, nr 3/4.
- Neuschwander D.J., *Music in the third Reich*, „Musical Offerings”, 2012, Vol. 3, no. 2.
- Newlin D., *Secret Tonality in Schoenberg's Piano Concerto*, „Perspectives of New Music”, 1974, Vol. 13, no. 1.
- Nietzsche F., *Zmierzch bożyszcz, czyli Jak filozofuje się młotem*, przeł. S. Wyrzykowski, wyd. Jakub Mortkowicz, Warszawa 1905-1906.
- DeNora T., *After Adorno. Rethinking Music Sociology*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Oetjen A., Par S. van de, *Tonality calculation with modified DIN standard*, „The Journal of the Acoustical Society of America”, 2017, Vol. 141, no. 5.
- Pehnt W., *Die Postmoderne als Lunapark*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 18 sierpnia 1980.
- Perle G., *The Operas of Alban Berg*, Tom I: *Wozzeck*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1989.
- Peyster J., *To Boulez and Beyond*, Scarecrow Press, Lanham 2007.
- Podlipniak P., *Uniwersalia muzyczne*, Polskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2007.

- Poe E.A., *The poetic principle* [w:] *Essays: English and American. The Harvard Classics*, Vol. XXVIII, P.F. Collier & Son, New York 1909-14 [https://www.bartleby.com/28/14.html, data publikacji online: 2001, dostęp: 01.10.2018].
- Popper K.R., *The Poverty of Historicism*, Routledge and Kegan Paul, London 1957. Wydanie polskie: *Nędza historycyzmu*, red. S. Amsterdamski, Krąg, Warszawa 1989.
- Potter K., *Minimalism (USA)* (hasło) [w:] *Grove Music Online*, Oxford University Press [https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257002, data publikacji w druku: 26 listopada 2001, data publikacji online: 31 stycznia 2014, dostęp: 01.10.2018].
- Pryer A., *Chapter Three. Hanslick, Legal Processes, and Scientific Methodologies: How Not to Construct an Ontology of Music* [w:] *Rethinking Hanslick: music, formalism, and expression*, Boydell & Brewer, University of Rochester Press, Rochester 2013.
- Rancière J., *The Politics of Aesthetics*, Continuum, London–New York 2013.
- Ross A., *Ghost Sonata. What happened to German music? „The New Yorker”*, 24 marca 2003.
- Ross A., *Reszta jest hałasem. Słuchając dwudziestego wieku*, przeł. A. Laskowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011.
- Ross A., *Whistling In the Dark: Schoenberg's unfinished revolution „The New Yorker”*, 18 lutego 2002.
- Russell B.A.W., *Georg Wilhelm Friedrich Hegel* [w:] *History of Western Philosophy and its Connection with Political and Social Circumstances from the Earliest Times to the Present Day*, George Allen & Unwin, London 1947.
- Sand G., *Correspondance. 1812-1876*, Tom VI, red. C. Lévy, Ancienne Maison Michel Lévy Frères, Paris 1884.
- Saunders F.S., *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters*, The New Press, New York–London 2013.
- Schiller F., *Sämtliche Werke, Band 5*, Hanser, München 1962.
- Schoenberg A., *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, red. L. Stein, University of California Press, Los Angeles 1975.
- Schönberg A., *Harmonielehre*, Universal Edition, Wien 1922.
- Schönberg A., *Verklärte Nacht – Sextett für zwei Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelli, op. 4*, Dover Publications, Mineola 1994.
- Seesjärvi E., Särkämö T., Vuoksimaa E., Tervaniemi M., Peretz I., Kaprio J., *The Nature and Nurture of Melody: A Twin Study of Musical Pitch and Rhythm Perception „Behavior genetics”*, 2015, Vol. 46, no. 4.
- Service T., *Music as Alchemy: Journeys with Great Conductors and their Orchestras*, Faber&Faber, London 2018.
- Shorter E., *A Historical Dictionary of Psychiatry*, Oxford University Press, Oxford 2005.
- Skowron Z., *Teoria i estetyka awangardy muzycznej II połowy XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1989.
- Sontag S., *Pilgrimage „The New Yorker”*, 21 grudnia 1987.
- Spencer P., *Post-War Modernism and the Music Classroom „Journal of Biomusical Engineering”*, 2016, Vol. 4, no. 1.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- Temperley D., *The Tonal Properties of Pitch-Class Sets: Tonal Implication, Tonal Ambiguity, and Tonalness* [w:] *Computing in Musicology. Tonal Theory for the Digital Age*, red. W.B. Hewlett, E. Selfridge-Field, Vol. 15, Center for Computer Assisted Research in the Humanities at Stanford University, Stanford 2008.
- Ustawa o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki, z dnia 14 marca 2003 r.*, Dz. U., 2003, Nr 65.

Wellens I., *Music on the Frontline: Nicolas Nabokov's Struggle Against Communism and Middlebrow Culture*, Ashgate, Aldershot 2002.

Wolff J., *Foreword. The Ideology of autonomous art [w:] Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, red. R. Leppert, S. McClary, Cambridge University Press, Cambridge 1989.

Young J.O., *Critique of Pure Music*, Oxford University Press, Oxford 2014.

Zabel G., *Adorno on Music: A Reconsideration*, „The Musical Times”, 1989, Vol. 130, no. 1754.

Tonality and the Significance of Music within the Context of the Idea of the Autonomy of Arts and Modernism

S u m m a r y

One might think that in recent years the theme of tonality in music has been the subject of such vast and deep research that it should now be deemed finished and closed. Tonality has been placed within the scope of the humanities, within empirical and formal studies; from psychoacoustics, cognitive and computer studies, through evolutionary aesthetics, neurology and psychology, semiotics and narratology, to anthropology and social sciences, various branches of philosophy, aesthetics, phenomenology and hermeneutics – and those are just the most crucial disciplines. And yet the topic has not been fully exhausted. Now and again discussions around it bloom, especially around the formation of axiological criteria when the so called “artistic value” is at stake. Prior to Schönberg and his contemporaries, i.e. composers experimenting with other than tonal ways of pitch organisation, tonality itself used to be a phenomenon axiologically neutral, even transparent, due to its universality and obviousness. It is since the emergence of the twelve-tone and serialist techniques that tonality has been used in relation with the “artistic value”. In its culmination point, i.e. the so called “Second Avant-Garde of the 20th Century”, a lack of tonal references becomes a crucial requirement (though – hopefully – not a precondition) for the presence of artistic value. In other words: from some perspectives (which shall be further elaborated on), tonality – the persona non grata of “artistic” music, disqualifies a work, it seems to be a clear criterion of distinguishing between kitsch or a piece of popular culture and a true artistic work or a sound structure eligible to be considered as one.

Słowa kluczowe: tonalność, dyskurs wartości, muzyczny modernizm, autonomia sztuki, wolność artystyczna, teoria krytyczna

Keywords: tonality, discourse of values, musical modernism, autonomy of art, artistic freedom, critical theory