

*Krzysztof Moraczewski*

## Elementy kulturowego obrazu świata jako warunek autonomizacji muzyki

Cultural images of the world as a condition  
for the autonomy of music

### Streszczenie

Celem artykułu jest postawienie pytania o zależność między elementami społecznie podzielanego, ogólnego obrazu świata (w terminologii Aarona Gurevicha) a możliwością ukonstytuowania idei autonomii muzyki. Autonomia ta rozumiana jest jako teza o niewywidności zasad muzyki z odmiennych względem niej porządków: społecznych, kulturowych, itp. Przedmiotem rozważań są zatem takie kulturowe obrazy muzyki, które usuwają ją ze społecznej empirii poprzez powiązanie z porządkiem innego rodzaju. Omówionych zostaje kilka możliwości tego typu, w tym pitagorejskie skojarzenie muzyki z ideą kosmosu, perskie z ideą *Aša*, czy chińskie z porządkiem kosmogonicznym i politycznym zarazem. Jako możliwe archaiczne podłoże dla tego rodzaju operacji podany zostaje przykład szamanizmu. Celem rozważań nie jest przy tym redukcja autonomistycznego myślenia o muzyce do archaicznych obrazów świata, lecz poszukiwanie historyczno-kulturowych warunków, które umożliwiły późniejszą konstrukcję idei muzyki autonomicznej.

Słowa kluczowe: muzyka, kultura muzyczna, autonomia estetyczna, obraz świata, historia kultury

### Summary

The general aim of the essay is to pose the question of the relationship between the elements of a socially shared, general image of the world (using Aaron Gurevich's terminology) and the possibility of constructing the idea of autonomous music. Musical autonomy is

understood here as the thesis that the order of music is independent from any other order, e.g. social, cultural etc. Hence the focus of these considerations is on cultural images of music that situate music beyond external social conditions. Several possibilities of this type are considered, such as the Pythagorean connection between music and the cosmic order, the Iranian concept of *Aša*, and the ancient Chinese connection between music and the cosmo-political order. Shamanism is considered as a possible archaic source for this kind of mental operation. These considerations do not aim at any kind of archaistic reduction, but rather at describing the cultural-historical conditions that made the very idea of autonomous music possible.

Keywords: music, musical culture, aesthetic autonomy, image of the world, history of culture

### 1. *Idea autonomii muzyki jako element kulturowego obrazu świata*

Idea autonomii muzyki stała w centrum niemal wszystkich istotniejszych dyskusji muzykologicznych, antropologicznych i filozoficznych, jakie toczyły się wokół muzyki w ogóle w ciągu ostatnich dziesięcioleci. Moim celem nie jest tutaj włączanie się w ową debatę, rozciągniętą między różnymi formami obrony statusu *music alone*, jak wyraża to Peter Kivy<sup>1</sup>, a roztopieniem muzyki w ciągu praktyk społecznych innego rodzaju, którym to praktykom miałyby być muzyka podporządkowana. Wychodzę zatem od inaczej postawionego problemu i próbuję postawić innego rodzaju pytanie. Istnienie autonomicznych i heteronomicznych form muzyki jest dla badacza kultury pewnym *datum* i nie ma chyba innych powodów dla uznania jednego z tych dwóch statusów za wzorcowy niż ewentualna własna sympatia dla któregoś z możliwych rozstrzygnięć. W odniesieniu do pewnych form muzyki ich autonomiczny status definiuje zajmowa-

---

<sup>1</sup> P. Kivy, *Music Alone*, Cornell University Press, Ithaca-London 1991.

ną przez nie społeczną pozycję równie dobitnie, jak dla innych form ich roztopienie w zewnętrznych względem muzyki praktykach – roztopienie tak doszczętne, że w skrajnych przypadkach to, co nazywamy muzyką nie wymaga konceptualizacji osobnej niż owe praktyki. W tym ostatnim przypadku uderza zwykle brak samego pojęcia muzyki, albo nawet odpowiednich terminów na które można by nasze słowo muzyka przełożyć<sup>2</sup>. Chodzi więc o tę różnorodność statusów, którą Philip V. Bohlman konstatował w eseju *Ontologies of Music*<sup>3</sup>, starając się nie tyle dokonać przeglądu funkcjonujących w różnych społeczeństwach ontologii muzyki, co raczej wydobyć kategorialne opozycje, które organizują wszelką możliwą ontologię muzyki w ogóle. Użycie przez Bohlmana terminu „ontologie” może być mylące o tyle, że łatwo pod nie podstawić sens odmienny od zakładanego przez samego Bohlmana. Termin ten wydaje się bowiem odsyłać albo do tradycyjnej myśli metafizycznej, albo do refleksji fenomenologicznej. Wówczas mówienie o rozmaitych ontologiach muzyki wymagałoby uprzedniej teorii na kształt koncepcji wielości rzeczywistości, jaką proponował dla ugruntowania różnych ontologii malarskich Leon Chwistek<sup>4</sup>, wywołując zresztą przy tym sprzeciw autorów przywiązanych do fenomenologicznej wykładni ontologii, przede wszystkim Romana Ingardena i Stanisława Ignacego Witkiewicza. Tymczasem to, co może nazbyt pospiesznie Bohlman nazywa „ontologiami muzyki”, należałoby rozumieć co najwyżej w kategoriach Strawsonowskiej „metafizyki opisowej”<sup>5</sup>, którego zadaniem jest nie poszukiwanie rozstrzygnięć metafizycznych,

---

<sup>2</sup> Najsłynniejsza przebadana sytuacja tego rodzaju dotyczy kultury muzycznej ‘Are’are. Por. H. Zemp, ‘Are’are Classification of Musical Types and Instruments, „Ethnomusicology” 22/1, 1978, s. 37–67.

<sup>3</sup> Ph.V. Bohlman, *Ontologies of Music*, w: *Rethinking Music*, red. N. Cook, M. Everist, Oxford University Press 1999, s. 17–34.

<sup>4</sup> L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości*, w: *Pisma logiczne i filozoficzne*, t. 1, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961.

<sup>5</sup> P.F. Strawson, *Indywidualna. Próba metafizyki opisowej*, przeł. B. Chwedeńczuk, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1980.

lecz analiza funkcjonujących społecznie u podstaw myślenia i praktycznego działania założeń metafizycznych bez względu na to, czy wytrzymują one filozoficzną krytykę, czy też nie. Być może najtrafniej byłoby mówić o owych „ontologiach muzyki” jak o części, być może rozstrzygającej, społecznych konstrukcji, które Aron Guriewicz nazywał kulturowymi obrazami świata<sup>6</sup> – z oczywistym zastrzeżeniem, że nie zawsze chodzi o całość takiego obrazu, lecz czasem jedynie o tę jego część, która rozstrzyga o sposobie rozumienia i praktykowania muzyki. Odwołując się do pojęcia, które Guriewicz wprowadził jako naczelną kategorię metodologiczną antropologii historycznej, przesuwamy natychmiast akcent z problematyki filozoficznej na sposób myślenia właściwy naukom o kulturze.

Pojmowana jako funkcjonująca w określonych społecznościach postać ontologii muzyki, czy też dokładniej jako fundamentalna część pewnego kulturowego obrazu świata, idea muzycznej autonomii przestaje być przedmiotem krytyki czy afirmacji, stając się przedmiotem wyjaśnienia. Nie włączę się więc tutaj nawet w spór o etnocentryczny charakter takiej idei, która może oczywiście takiego etnocentrycznego charakteru nabierać wówczas, gdy prezentowana jest jako wniesiona z zewnątrz idea normatywna, nie licząca się z oryginalnym statusem określonej praktyki muzycznej i wykorzystywana albo jako probierz wartości owej odmiennej praktyki, albo też jako fundament jej poznawczej analizy. Ten drugi zresztą przypadek wcale nie jest tak oczywisty, trudno bowiem wskazać powód, dla którego poznawcza strategia nakazująca instrumentalną autonomizację pewnej skądinąd funkcjonalnie uwikłanej muzyki dla poznania takich jej cech, które w innym ujęciu pozostają niewidoczne, miałyby być nieuprawniona – o ile tylko strategia taka

---

<sup>6</sup> A. Gurevich, *Historical Anthropology of the Middle Ages*, University of Chicago Press 1992, passim. Idea kulturowego obrazu świata zakładana jest przez Gurevicha we wszystkich jego studiach z zakresu antropologii historycznej, z rzadka jednak wprost konceptualizowana.

nie staje się podstawą dla pozakontekstualnych wartościowań. Więcej nawet, umiejętnie przeprowadzona tego rodzaju autonomizacja stała się podstawą wielu przekonujących studiów muzyki odmiennej niż autonomiczna muzyka europejska (ale posiadającej autonomię innego rodzaju), by wspomnieć tylko studia Nazira Alego Jairazbhoya nad ragą hindustańską<sup>7</sup>, czy Victora Kofiego Agawu nad strukturami rytmicznymi muzyki regionu Niger–Kongo<sup>8</sup>. Wreszcie nie nazwiemy etnocentrycznymi nawet innych niż tylko instrumentalne odniesień idei autonomii do np. muzyki pozaeuropejskiej, gdyż, jak po części zobaczymy już w niniejszym studium, to raczej przekonanie, że idea owa jest wyłączną własnością Zachodu może mieć charakter etnocentryczny. W każdym razie jednak, przynajmniej w odniesieniu zachodniej muzyki artystycznej, a więc tradycji określanej przez Richarda Taruskina jako *literate music*<sup>9</sup>, nie sposób mówić o autonomii muzyki jako o „ideologii” czy „złudzeniu”, zakrywającym jej rzeczywiste funkcjonalne uwikłania, jak sugerowali niektórzy autorzy z kręgu amerykańskiej nowej muzykologii. Autonomia ta stanowi normatywnie postulowaną jakość, należąca do społecznie podzielanego obrazu tej muzyki. Dla badacza kultury jakości takie są faktami.

Uznanie jednak, że autonomia stanowi rzeczywistą cechę przynajmniej zachodniej muzyki artystycznej, nie usuwa bynajmniej tej muzyki z pola zainteresowań nauk o kulturze. Oczywiście uznanie takie kompromituje pewne sposoby „demarkowania” autonomii muzyki, które nadużywały często szyldu Kretzschmarowskiej hermeneutyki muzycznej, by doszukiwać się na przykład alegorii walki klas społecznych w przeciwstawieniu tematów i konflikcie tonalnym allegra sonatowego,

---

<sup>7</sup> Por. N.A. Jairazbhoy, *The Rāgs of North Indian Music. Their Structure and Evolution*, Faber and Faber, London 1971.

<sup>8</sup> Por. V.K. Agawu, *African Rhythm. A Northern Ewe Perspective*, Cambridge University Press 1995.

<sup>9</sup> R. Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Oxford University Press 2010, t. 1, s. XIII–XV.

albo znaków płci w preferencji dla kwintowego lub tercjowego porządku modulacyjnego. Nie będziemy zatem zastanawiali się, co preferencja dla „kobiecej” modulacji do tonacji spokrewnionych tercjowo mówi nam o domniemanej „ukrytej” tożsamości seksualnej Franza Schuberta, Ferencza Liszta i Johna Coltrane’a. Możliwy jest jednak inny sposób kulturowego zapytywania o autonomię muzyki, dla którego drogę wyznaczili już Theodor W. Adorno i Carl Dahlhaus.

## 2. Refleksja nad autonomią estetyczną jako fenomenem społeczno-kulturowym

Adorno postawił w całej rozciągłości pytanie o autonomię muzyki dopiero w późnej i nieukończonej *Teorii estetycznej*<sup>10</sup>. Jest to, obok *Dialektyki negatywnej*, bez wątpienia najważniejsza pozycja w Adornowskiej spuściźnie intelektualnej, praca o wiele bardziej wyrafinowana niż lepiej znana *Filozofia nowej muzyki*, która wraz z publicystycznymi esejami wciąż wyznacza obraz myśli Adorno w powszechnej recepcji. Sposób rozumowania Adorno jest następujący: skoro pewna praktyka społeczna i jej wytwory, np. sztuka muzyczna i muzyczne dzieła sztuki, zyskują w pewnym społeczeństwie status autonomicznej rzeczywistości, a jednocześnie tworzenie muzyki i wszelki z nią kontakt następują wewnątrz społeczeństwa, to jak autonomia tego rodzaju jest w ogóle możliwa? Jaka jest jej podstawa, a przede wszystkim jakie są jej skutki zarówno dla muzyki, jak i dla społeczeństwa?

Aby ukazać podstawę możliwości autonomii muzyki, Adorno wykorzystuje Hegłowską ideę pozoru estetycznego. Pozór – Hegel i Adorno zgodnie wykorzystują tutaj dwuznaczność niemieckiego słowa *Schein*, oznaczającego zarówno pozór, jak

---

<sup>10</sup> Th.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994. Dla przywoływanej dalej problematyki pozoru estetycznego zob. s. 108, 185–190. Zagadnienie to rozważa jest jednak w sposób ciągły w całości książki.

i blask czy też przeświecanie – jest według Hegla zmysłowością ukształtowaną tak, że nie znajduje ona pierwowzoru w żadnej rzeczywistości fizycznej czy naocznej, lecz jedynie w świecie myśli, która powołuje ową zmysłowość do istnienia i świadomie ją kształtuje. Pozór estetyczny jest zatem naocznym istnieniem pojęcia, a jako że jego treścią jest duch, to pozorny świat sztuki jest prawdziwszy niż fizyczny świat natury. W muzyce pozór estetyczny oznacza sposób ukształtowania formalnego, tę specyficzną organizację struktury, którą rozpoznajemy jako doskonałość lub piękno i której nie można wywieść z żadnego doświadczenia zewnętrznego świata. Zauważmy mimochodem, że na tę niewywiadłość czystej formy z zewnętrznego świata wskazywał także Witkacy (stoi ona u podstaw samej idei Czystej Formy i jej zakorzenienia w „przeżyciu metafizycznym”)<sup>11</sup>. Zdaniem Adorno dzieła pozoru estetycznego, dzięki zależnościom rozpoznanim przez Hegla, wyodrębniają się jako autonomiczna sfera świata, do którego przynależą jedynie genetycznie i któremu przeciwstawiają się jako odrębny kontrświat. Dzieła pozoru estetycznego są, mówi Adorno, „kontrfaktyczne”.

Jeśli tutaj tkwi warunek możliwości autonomii muzyki, to autonomia ta posiada również pewne społeczne skutki. Otóż w kontraście do niepokodzonej, konfliktowej i nieuleczalnie nieszczęśliwej rzeczywistości empirycznej, świat pozoru estetycznego występuje jako świat spełnionego ideału: codziennemu „tak jest”, przeciwstawia on „tak być powinno” sztuki. Muzyka autonomiczna posiada więc etyczną moc przeciwstawiania się złu społecznego świata nie pomimo swej autonomii, lecz dzięki niej. Autonomiczne dzieła muzyki i sztuki w ogóle przeciwstawiają się światu jako ideał i wyrzut sumienia, odmawiając zgody na *status quo*. Proces ten zachodzi pod jednym wszakże warunkiem. Otóż pozór estetyczny pozostaje pozorem.

---

<sup>11</sup> Por. S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2002.

Warunkiem uaktywnienia jego mocy w stosunku do społecznej rzeczywistości jest utrzymanie świadomości owej pozorności i nieustanny ruch powrotu ze sfery estetycznej autonomii do społecznego świata. Z tego też względu stanowiskiem, które całkowicie neutralizuje moc estetycznej autonomii, jest estetyzm. Po pierwsze dlatego, że zapomina o pozorności pozoru i traktuje autonomiczny świat sztuki jako rzeczywistość samą w sobie, stającą się pierwotną siedzibą zadomowienia. Po drugie, estetyzm odmawia wykonania ruchu powrotu i pozostając w autonomicznym świecie sztuki na stałe, nie tylko uniemożliwia zaktualizowanie mocy sztuki, ale wręcz podważa rację bytu samej idei estetycznej autonomii, wykorzeniając ją i odrywając od jej miejsca w społecznej całości. Estetyzm jest zatem jako nieistotne (czyli rozmiijające się z istotą) pięknoduchostwo postawą o charakterze ideologii, która w przeciwieństwie do powagi estetycznej autonomii przekształca ją w elitarystyczną i hedonistyczną grę. Ta dwuznaczność estetycznego pozoru, rozciągająca się między jego zdolnością przeciwstawienia się społeczeństwu a unieważnieniem w estetyzmie, nabiera szczególnej mocy, gdy wytwarzanie pozoru jako świata zastępczego i blokowanie możliwości powrotu staje się populistyczną strategią, leżącą u podstaw przemysłu kulturowego. Ta sytuacja, będąca zdaniem Adorno jedną z cech naczelných naszej współczesności, czyni autonomię czymś problematycznym dla wszelkiej poważnej sztuki. Najbardziej interesujący jest dla nas u Adorno jeden punkt: odrzucenie strategii demistyfikacyjnej, polegającej na poszukiwaniu „prawdziwej i ukrytej” społecznej treści autonomii, uznanej automatycznie za pozorną, na rzecz zapytywania o społeczne miejsce samej autonomii, traktowanej jako niezbywalna cecha sztuki.

Podobną strategię przyjął Carl Dahlhaus w swych klasycznych badaniach nad ideą muzyki absolutnej<sup>12</sup>, lecz tryb jego

---

<sup>12</sup> C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988, s. 98–112, 346–360, 394–406.



rozważań ma charakter nie filozoficzny, lecz historyczny. Muzykologa interesuje konkretny proces wyłaniania się koncepcji muzyki absolutnej jako skrajnego sformułowania zasady autonomii muzyki oraz społeczne miejsce zajmowane przez tę ideę w macierzystej dla niej społeczności, tj. w kręgu niemieckojęzycznego mieszczaństwa dziewiętnastego stulecia. Ukazuje zatem Dahlhaus swoistą sekularyzację pierwotnej idei metafizyczno-religijnej, sformułowanej przez niemieckich literatów *Sturm und Drang* i jej przechodzenie od wizji czystej muzyki instrumentalnej jako „języka uprzywilejowanego” czy też „języka ponad językiem” (który dzięki swej autonomii względem materialnej rzeczywistości jest władny wypowiedzieć rzeczywistość absolutną), poprzez wizję muzyki absolutnej jako świata reprezentującego rzeczywistość samej muzyki, traktowaną jako samowystarczalny plan ontologiczny, aż po przekształcenie tej wizji w czysto estetyczny i normatywny postulat, jakie dokonuje się w drugim wydaniu *Vom Musikalisches Schönen* Eduarda Hanslicka. Zarazem jednak Dahlhaus umieszcza przekształcenia idei muzyki absolutnej wewnątrz mieszczańskiej idei *Bildung*; nie tracąc bynajmniej swej autonomii, a nawet, na pozór paradoksalnie, dzięki owej autonomii, muzyka absolutna posiada w swym oryginalnym kontekście społecznym bardzo konkretną funkcję. Jest narzędziem kształtowania siebie, treningiem w bezinteresowności istnienia i zarazem probierzem skuteczności całego procesu *Bildung*. Pozorny paradoks polega na tym, że w tym ujęciu muzyka absolutna może pełnić swoją społeczną funkcję jedynie jako muzyka autonomiczna. Muzyka wpleciona w inne praktyki nie stawia wystarczającego wyzwania nie tylko przez mniejszą trudność intelektualną (co zresztą wcale nie jest z góry rozstrzygnięte), ale przede wszystkim dlatego, że zdolności jej rozumienia nabywa się niejako mimochodem, uczestnicząc w codziennych praktykach własnej wspólnoty. Jedynie muzyka autonomiczna wymaga świadomego i bezinteresownego wysiłku kształcenia siebie, wysiłku nieprzynoszącego w dodatku żadnych praktycznych korzyści: jest kwintesencją *Bildung*.

Sposób myślenia o muzycznej autonomii, jaki mimo wszelkich zachodzących między nimi różnic przyjęli Adorno i Dahlhaus, będzie pierwszym przewodnikiem dla niniejszych rozważań. Zamierzam bowiem w dalszej części rozciągnąć na sferę muzyki tryb rozumowania, jaki zaproponował Andrzej P. Kowalski dla sztuk wizualnych. W książce *Mit a piękno. Z badań nad pochodzeniem sztuki*<sup>13</sup> Kowalski poszukiwał, na bazie świadectw etymologicznych, archeologicznych i etnologicznych, pierwotnych sformułowań rozstrzygających kwestię ontologicznego statusu wizualnych dzieł sztuki, które to sformułowania jako historycznie odległe warunki umożliwiły dopiero ukonstytuowanie się samej idei sztuki. Na drodze tej, poszukując analogicznych kulturowych warunków możliwości autonomicznego myślenia o muzyce, nie posuniemy się tutaj jeszcze zbyt daleko, ale wykonamy kilka ważnych kroków.

Najpierw jednak należy sformułować dwa zastrzeżenia. Po pierwsze, idea autonomii muzyki bywała artykułowana z rozmaitym stopniem radykalizmu, sięgającym od przekonania, że muzyka posiada reguły niezależne i niewywiedlne z naturalnej i społecznej codzienności, po przekonanie, że muzyka winna odrzucić wszelkie związki nawet z innymi formami symbolizowania i że np. związek ze słowem poetyckim, czy choćby samo wykorzystanie literackiego tekstu zaprzecza jej autonomii. Pozostaną tutaj przy mniej restrykcyjnym rozumieniu autonomii, uznając najogólniej, że wystarczy, by reguły muzyki nie były możliwe do wywiedzenia z reguł innych praktyk społecznych. Nie będę się przy tym na razie przejmować historią samego terminu „autonomia muzyki” przyjmując, że myślenie autonomiczne może się przecież wyrażać także w innych terminologiach.

Po drugie, najlepiej przebadane ustanowienie autonomii muzyki w kręgu zachodnioeuropejskim wymagało nie tylko

---

<sup>13</sup> A.P. Kowalski, *Mit a piękno. Z badań nad pochodzeniem sztuki*, Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz 2013.

odpowiednich przemian w samej praktyce muzycznej, ale też całego szeregu innego rodzaju posunięć o filozoficznym, organizacyjnym, ekonomicznym i strukturalno-społecznym charakterze. Historia tych przemian została już w dużej części opisana, sam podejmowałem niektóre z tych wątków gdzie indziej i nie ma potrzeby ich akurat tutaj rekapitulować<sup>14</sup>. Warto natomiast pójść tropem wskazanym przez Kowalskiego i zapytać o pewne, czasem bardzo dawne, wręcz archaiczne formy kultury, czy też ściślej obrazy świata, które umożliwiły historycznie pojawienie się nowożytnej idei muzyki autonomicznej. Nie chodzi przy tym o archaistyczną redukcję tej idei, poszukiwanie jakiejś jej pierwotnej i wewnętrznej prawdy, ale o zrozumienie, jak idea ta mogła się narodzić w pewnym zespole kultur muzycznych, nieograniczającym się przecież do tzw. cywilizacji zachodniej. Na pierwszy trop tego rodzaju, odsyłający daleko poza siebie w przeszłość, może naprowadzić nas grecka, a dokładniej pitagorejska filozofia muzyki.

### *3. Oddzielanie muzyki od społeczeństwa: muzyka jako obraz kosmicznego ładu*

Jest komunałem greckiej filozofii, że muzyka to praktyka naśladowcza. Rozumienie muzyki jako formy *mimesis* nakierowanej poza samą muzykę, wzmocnione jeszcze utrwaloną interpretacją tej koncepcji, wywodzącą się z pisarstwa Vincenza Galileiego i sławnych polemik Giulia Cesara Monteverdiego, mogłoby się wydawać ujęciem opozycyjnym względem wszelkiej koncepcji autonomistycznej. Ostatecznie Monteverdi we wspomnianych pismach, broniąc twórczości brata przed krytyką Giovanniego Marii Artusiego, wykorzystał estetykę naśladownictwa właśnie po to, by przeciwstawić się takiemu sposobowi myślenia, który można uznać za prawdziwie autonomistycz-

---

<sup>14</sup> Por. K. Moraczewski, *Kantowskie źródła idei muzyki autonomicznej*, „Estetyka i Krytyka” 42, 2016, s. 51–85.

ny. Nie możemy tu jednak zaufać Galileiemu i Monteverdie-  
mu, grozi nam bowiem to samo nieporozumienie, które zdarza  
się wtedy, gdy przedstawiamy renesansową ideę *imitazione  
della natura* jako „imitowanie przyrody”, podstawiając nasze  
postpozytywistyczne rozumienie przyrody w miejsce odrodze-  
niowej idei natury jako siły kształtującej i kształtowanej oraz  
jako wewnętrznej istoty rzeczy. Zanim więc pochopnie uznamy,  
że grecka koncepcja *mimesis* likwiduje autonomię muzyki, na-  
leży zapytać, czym dla Greków w ogóle jest *mimesis* i ku czemu  
się ono kieruje<sup>15</sup>. Nie było oczywiście jednej greckiej koncep-  
cji *mimesis*. Arystydes Kwintylian poświadcza, że pierwotnie  
i potocznie słowo *mimesis* odnoszone było do działalności ak-  
tora-kapłana w całości nazywanej przez filologów klasycznych  
„trójjedyną choreą”. Naśladować, znaczyło w tym przypadku  
dokonywać za pomocą gestu, słowa i dźwięku adekwatnej eks-  
presji. Bliżej tu jesteśmy osiemnastowiecznej koncepcji auto-  
ekspresyjności niż potocznego wyobrażenia o naśladownic-  
twie w sztuce jako kopiowaniu zewnętrznego wyglądu rzeczy.  
Demokryt, co prawda, odniósł pojęcie *mimesis* do natury, ale  
nie do naturalnych wyglądów, lecz do naturalnych sposobów  
działania; sztuką naśladowczą jest dla Demokryta np. tkactwo,  
ponieważ naśladuje ono sposób działania znany choćby z ob-  
serwacji pajaków. Sokrates rzeczywiście odnosi ideę *mimesis*  
do wyglądu rzeczy, ale od razu komplikuje sprawę, uważając,  
że naśladować oznacza przedstawiać normatywnie, doprowa-  
dzać do ideału. Platon zna dwa osobne rodzaje *mimesis*, które  
posiadają przeciwstawną wartość: naśladowanie rzeczy mate-  
rialnych, tworzące sławne „odbicie odbicia” i przez to przyna-  
leżne do porządku ontologicznego fałszu, właściwe np. helle-  
nistycznej sztuce greckiej oraz naśladowanie samego noetonu,  
*eidos* rzeczy z pominięciem ich materialnej przypadkowości,  
właściwe np. sztuce egipskiej. Arystoteles z kolei w opisowym

---

<sup>15</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, Wydawnic-  
two Arkady, Warszawa 1985, s. 28–30, 96, 107, 123–126, 142–145.

trybie wyróżnia w *Poetyce* aż trzy rodzaje *mimesis*: wedle tego, czym rzeczy być powinny, a więc co do zawartego w nich ideału, wedle tego, czym rzeczy są, a więc wedle ich istoty oraz wedle tego, czym rzeczy się wydają, a więc wedle ich akcydensów. Dopiero wulgaryzacja potocznej świadomości estetycznej pozostawiła nas z „ogólnie przyjętym” pojęciem naśladownictwa, ograniczonym do trzeciej wykładni Arystotelesa. Jest więc jasne, że o mimetyczny status muzyki nie możemy pytać ogólnie, lecz jedynie na gruncie konkretnej filozofii. Cóż zatem uznanie muzyki za sztukę naśladowczą oznacza na gruncie pitagoreizmu, który z wszystkich form greckiej myśli filozoficznej miał dla przyszłości zachodniej muzyki największe znaczenie?

Muzyka naśladuje uniwersalny porządek wszechświata, albo też etyczny charakter *psyche*. Rozróżnienie to znika jednak, gdy przyjrzymy się pitagorejskiej koncepcji nieco bliżej<sup>16</sup>. Nie ma oczywiście powodu, by wyklądać tutaj filozofię powszechnie znaną, podkreślmy więc tylko interesujące nas momenty. Po pierwsze, naśladownictwo nie oznacza po prostu kopiowania czy przedstawiania, ale raczej wspólnotę zasady. Zarówno świat, byt jako całość, prawidłowo etycznie ukształtowana *psyche*, jak i muzyka zawdzięczają swój porządek tej samej organizującej zasadzie, a więc są względem siebie analogiczne. W ten sposób relacja naśladownictwa staje się przechodnia i symetryczna: wspólnota zasady powoduje, że z równą słusnością powiedzieć można, iż muzyka naśladuje etyczny ład *psyche*, jak i na odwrót: że *psyche* naśladuje muzyczną harmonię. Ową wspólną zasadą jest oczywiście liczba rozumiana jako *arché*, aktywna przasada rzeczy. W tych trzech sferach: całości wszechświata, wyrażanej jako zależności w ruchu ciał niebieskich, w harmonii, jaką jest człowiek i w muzyce, liczba działa zarówno jako ilość, jak i jako jakość. Jako ilość liczba

---

<sup>16</sup> Podążam tutaj za Hegłowską interpretacją pitagoreizmu. Por. G.W.F. Hegel, *Wykłady z historii filozofii* t.1, przeł. Ś.F. Nowicki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 264–335.

funduje te same układy proporcjonalne, owe „pitagorejskie proporcje”, rządzące tyleż muzycznymi interwałami, co budową ludzkiego ciała i stosunkami długości promieni orbit planetarnych. Jako jakość liczba rozwija się jako system fundamentalnych określeń ontologicznych we wszystkich tych trzech sferach, co stało się przedmiotem szczegółowej analizy Hegla w jego wykładach z historii filozofii: jedyńka, *monas*, działa jako zasada tożsamości, dwójka, *duas*, działa jako ontologiczna zasada różnicy, ich suma, czyli „trzy”, stanowi zasadę mediacji itd. Dopiero ujęta jednocześnie jako ilość i jakość zarazem, liczba tłumaczy się jako *arché* i funduje wspólną zasadę organizacji oraz wzajemną mimetyczną analogiczność tych trzech sfer bytu, których sposób bycia Boecjusz mógł później wyrazić (a Kasjodor schrystianizować) jako odróżnienie *musica mundana*, *musica humana* i *musica instrumentalis*. Analogiczność stosunków między tymi trzema sferami ma wyjątkowe znaczenie, gdyż dopiero ona funduje takie elementy greckiej koncepcji muzyki, jak nauka o etosie muzycznym. Aby Damon Ateńczyk mógł żądać w mowie przed areopagiem państwowej kontroli nad muzyką ze względów etycznych, trzeba najpierw założyć, że ludzka *psyche* może naśladować muzykę, sama stając się pod jej wpływem pewną harmonią, czyli etycznym dobrem, albo dysharmonią, czyli etycznym złem. Ta symetryczna przechodniość relacji mimetycznej ma oczywiście magiczny rodowód: stanowi rodzaj filozoficznego wyjaśnienia magicznej skuteczności muzyki, zresztą w kategoriach, które być może, jak twierdzi Dorota Angutek, same mają rodowód magiczny<sup>17</sup>. Tak rozumiany pitagoreizm był niejako skazany na oscylowanie między filozofią a magią, które ostatecznie znalazło wyraz w rozbiciu sekty pitagorejskiej na niechętne sobie odłamy *mathematikoi* i *akousmatikoi*. *Zachęta Greków* Klemensa

---

<sup>17</sup> Angutek dokonuje antropologicznej analizy magicznych źródeł całości systemu pojęciowego greckiej filozofii. Por. D. Angutek, *Magiczne źródło filozofii greckiej*, Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz 2003.

Aleksandryjskiego<sup>18</sup> poświadcza, że jeszcze w jego epoce magiczna koncepcja muzyki była w świecie greckim powszechna i oczywista. Uderzające zresztą, że dla odparcia owej magicznej interpretacji muzyki Klemens wykorzystał właśnie koncepcję pitagorejską, interpretowaną jednak w duchu *mathematikoi* i w kontekście teologii chrześcijańskiej.

W jaki sposób koncepcja pitagorejska, trwale obecna w zachodniej kulturze muzycznej, może umożliwiać koncepcję autonomii muzyki? Po pierwsze, ustanawia ona muzykę jako osobny wszechświat, osobny kosmos o własnych regułach, których nie można wywieść z żadnego pozamuzycznego porządku rzeczy, poza aktywnością samej *arché*. Naczelna zasada muzyki, ontologiczna aktywność liczby, jest ta sama, co w przypadku wszechświata i mikrokosmosu człowieka, ale nie wynika z tego żaden podrzędny charakter muzyki w stosunku do pozostałych sfer bytu. Muzyka jest kosmosem na równi, jak są nim wszechświat i człowiek: trzy kosmosy o wspólnym *arché*. Jeśli muzyka coś „przedstawia”, to reguły przemiany chaosu w kosmos i tylko w tym sensie może być mimetyczna względem innych uniwersów. Muzyka jest w tym ujęciu niewywiedlna z żadnego porządku społecznego, z żadnych akcydensów historii, niejako spoczywa w sobie, niezależna w swej organizacji od analogicznych względem siebie sfer bytu. Badanie muzyki jest poszukiwaniem jej wewnętrznych reguł, które są zarazem regułami kosmosu, a więc badanie to posiada najwyższą doniosłość filozoficzną. Sednem tej koncepcji jest przeciwstawienie chaosu i kosmosu, czyli nieporządku i ładu, świata zdezorganizowanego i świata harmonijnego, co jest zarazem przeciwstawieniem zła i dobra w sensie etycznym. Postawmy zatem pewną tymczasową hipotezę: kulturowym warunkiem zaistnienia takiego obrazu świata, w którym muzyka rozumiana jest jako całość zorganizowana na własnych zasadach, a więc całość autono-

---

<sup>18</sup> Klemens Aleksandryjski, *Zachęta Greków*, w: *Apologie*, red. Emil Stanula, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1988.

miczna względem innych sfer bytu, jest istnienie rozróżnienia między chaosem a kosmosem, a następnie subsumpcja idei muzyki pod koncepcję kosmosu. Nie twierdzę, że jest to warunek wystarczający, ale historycznie taki właśnie obraz świata ufundował autonomiczne rozumienie muzyki w cywilizacji zachodniej i to jemu zawdzięczali możliwość badania muzyki jako samodzielnego uniwersum tacy muzyczni myśliciele, którzy tworzyli w Europie na stulecia przed tym, nim idea muzyki autonomicznej zyskała swoją nazwę. Dla uczonych karolińskich, takich jak Hucbald, motywacją dla studiów nad muzyką mogły być potrzeby liturgii, ale *Musica enchiriadis* jest takim właśnie badaniem chorału w poszukiwaniu ukrytych reguł rządzących nim jako osobnym uniwersum, w którym to badaniu rekurs do tzw. „kontekstu” może mieć charakter co najwyżej anegdotyczny.

Nie sugeruję tu bynajmniej, że idea autonomii muzyki jest po prostu późną pochodną oparcia zachodniej teorii muzyki na zapośredniczonych przez Kasjodora i Boecjusza koncepcjach pitagorejskich. Pitagorejska koncepcja muzyki zawsze miała swoje silne alternatywy. Już w myśli greckiej zyskała wsparcie Platona, budząc jednak pewne wątpliwości Arystotelesa i Plotyna oraz jawne kpiny ze strony epikurejczyków takich jak Filodemos<sup>19</sup>. Łacińskie średniowiecze przyniosło nie tylko koncepcje pitagoreizujące – Enrico Fubini słusznie jednak zauważa, że w późnośredniowiecznych traktatach odwołanie do pitagoreizmu jest jedynie obowiązkowym retorycznym ozdobnikiem bez konsekwencji dla ich zawartości myślowej<sup>20</sup> – ale też projekty takie jak rozważania Johannesesa de Grocheio, zapowiadające dzisiejszą socjologię muzyki. O wiele ważniejsze niż niełatwa kariera pitagoreizmu jest funkcjonowanie

---

<sup>19</sup> Filodemos, *O muzyce. O utworach poetyckich. Epigramy*, przeł. K. Bartol, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002.

<sup>20</sup> E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 1997, s. 99–101.



ogólniejszych przekonań, którym pitagoreizm dał pewną konkretną, ale przecież niejedyną postać. Koncepcje rytmiczne i harmoniczne Philippe'a de Vitry nie mają charakteru pitagorejskiego, ale wciąż opierają się na idei muzyki jako kosmosu i to zorganizowanego przez liczbę, chociaż wedle reguł zupełnie odmiennych, niż sobie to wyobrażali pitagorejczycy, co zresztą nie dziwi w przypadku nie tylko kompozytora i teoretyka muzyki, ale też wybitnego matematyka i współtwórcy teorii liczb harmoniczných. Podobnie Leibnizjańska koncepcja muzyki jako „duszy przeliczającej samą siebie” jest nie tyle neopitagoreizmem, co nową artykulacją tej zasadniczej idei kosmosu, wyrażonej u Leibniza jako *mathesis universalis*. Nie sprowadzam tych późniejszych koncepcji do prób odnowienia pitagoreizmu, ponieważ idea kosmosu, fundująca pitagorejską filozofię muzyki, nie jest w żadnym razie własnością, ani nawet osiągnięciem pitagoreizmu. Wydaje się ona należeć do najgłębszej organizacji obrazu świata, właściwej przynajmniej większości kultur indoeuropejskich.

Ta sama idea, która została w Grecji wyrażona jako opozycja chaosu i kosmosu, zyskuje np. inną indoeuropejską artykulację w odległej przedchrześcijańskiej Skandynawii<sup>21</sup>. Staronordycki *oðal* nie jest bezpośrednim przekładem greckiego „kosmosu”, ale w innych warunkach społecznych artykułuje tę samą opozycję. *Oðal* to słowo pouczająco wieloznaczne, odnoszące się jednocześnie do płotu okalającego ludzką siedzibę, do całości tej siedziby jako mikroświata uporządkowanego na ludzki sposób i do całości świata jako porządku. Na zewnątrz *oðal* zaczyna się królestwo chaosu. Do sfery *oðal* przynależą trzy przeciwstawiające się chaosowi społeczności Asów, Elfów i Ludzi, a świat człowieka, *Miðgarðr*, jest sferą wojny między *oðal* a chaosem, znajdującej swe eschatologiczne spełnienie w wizji *Ragnarøkkr*. O ile wiadomo, idea *oðal* nie zdążyła stać się w Skandynawii podstawą żadnej filozofii muzyki, zanim

---

<sup>21</sup> A. Gurevich, *Historical Anthropology...*, s. 177–189.

kształtująca się cywilizacja zachodnia pochłonięła Skandynawów, ale w islandzkiej spuściźnie Snorriego Sturlusona uderzające jest przecież fundamentalne znaczenie muzyki i poezji epickiej dla kształtowania owego ludzkiego porządku.

W przeciwieństwie do koncepcji skandynawskiej, inne indoeuropejskie artykulacje tej samej opozycji zostały odniesione bezpośrednio do muzyki. Na pierwszym miejscu należy tu wymienić perską koncepcję *arta* (podkreślmy pochodzenie tego słowa od tego samego praindoeuropejskiego rdzenia, co i łacińskie słowo *ars*, co niknie w awestańskiej wersji *aša*, ale nie w średnioirańskiej *ard*), znaną dziś przede wszystkim w wersji awestańskiej (*aša*), a więc z czasów religijnej reformy Zaratusztry<sup>22</sup>. *Aša* oznacza w mazdaizmie między innymi porządek życia przeciwstawiony chaosowi śmierci, ale także porządek moralny i prawny. Zwróćmy uwagę na to, że w perskiej interpretacji kosmos, a więc porządek czy też prawidłowa organizacja, bierze sobie za punkt wyjścia i za wzór nie zjawiska astronomiczne, jak w przypadku pitagoreizmu, ale w pierwszym rzędzie wzorzec tego, co żywe. Konflikt między Ahura Mazdą a Angra Mainyu, bez względu na to, czy interpretować go dualistycznie, czy też w ramach pewnego religijnego monizmu wyższego rzędu, jak w zurwanizmie epoki sasanidzkiej, jest konfliktem między życiem i śmiercią, między tym, co twórcze, a „duchem, który może jedynie przedrzeć”, między porządkiem a chaosem. Konflikt ten jest wszechogarniający i nie ma w nim czynności i bytów neutralnych. Moralnym obowiązkiem mazdaisty jest być po stronie życia, a więc po stronie *aša*. Dotyczy to także wszystkiego, co człowiek czyni, w tym, nie na ostatnim miejscu, muzyki, która będąc pewnym sposobem istnienia *aša*, staje po stronie Pana Światła, a więc jest uwikłana w metafizyczny i etyczny konflikt. Oczywiście nie spo-

---

<sup>22</sup> Dla dokładnego omówienia tej problematyki por. B. Schlerath, *Aša: Avestan Aša*, w: *Encyclopaedia Iranica*, t. 2, Routledge & Kegan Paul 1987; [www.iranicaonline.org/articles/asa-means-truth-in-avestan](http://www.iranicaonline.org/articles/asa-means-truth-in-avestan).

sób bez skrupułów przywoływać tych staroirańskich koncepcji i kontekstu religii magów w odniesieniu do tego, co znamy dziś jako klasyczną muzykę perską. Muzyka ta ukształtowała się głównie w okresie od jedenastego do trzynastego wieku, a więc po islamizacji Iranu. Trzeba by było teraz dopiero śledzić, na ile islam uległ w Persji przemianom w wyniku kontaktu ze starszym światem religii staroirańskich (przypomnijmy, że długotrwały kontakt był możliwy dzięki rozciągnięciu na zaratusztrian tolerancji gwarantowanej religiom Księgi). Odnotujmy więc tylko niezobowiązująco rozwój wysoce autonomicznej sztuki muzycznej i jej teorii w tej samej społeczności, która wcześniej sformułowała własną wersję opozycji kosmosu i chaosu.

Funkcjonowanie opozycji kosmos – chaos oraz wiązanie z nią muzyki jako osobnego uniwersum, analogicznego względem innych uniwersów o tej samej zasadzie organizacji, nie jest zresztą wyłączną własnością świata indoeuropejskiego. Sama koncepcja pitagorejska, uchodząca za czołową artykulację tej doktryny dla świata zachodniego, ma przecież, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, rodowód chaldejski czy amorycki, a więc nieindoeuropejski. To w babilońskiej astrologii nie tylko przyjęto liczbową organizację ruchu planet, ale też zasadę analogiczności rozmaitych porządków rzeczy, dopiero bowiem ta zasada umożliwia deterministyczne powiązanie zjawisk w różnych sferach istnienia, będące warunkiem astrologii, a więc specyficznie babilońskiego osiągnięcia. Charakterystyczna pitagorejska artykulacja opozycji kosmos – chaos może być zatem artykulacją pewnej idei wspólnej wielu kulturom w indoeuropejskim aparacie pojęciowym. Dodajmy też, że w chaldejskim Babilonie analogiczność muzyki i ruchu planet także gwarantowała moc magicznej skuteczności muzyki, której ślad odnawialiśmy w greckiej koncepcji etosu. Rzecz jasna, koncepcja chaldejska nie miała charakteru filozoficznego, lecz magiczny i religijny, ale nie zapominajmy, że planety w systemie pitagorejskim także są bóstwami, a myślenie o ciałach niebieskich

w kategoriach boskości doprowadziło ostatecznie do swoistej syntezy różnych porządków religijnych w klasycznej starożytności. Tak więc grecki Ares, olimpijski bóg-persona, wywodzący się z achajskiego panteonu przedhomeryckiego mógł zostać utożsamiony nie tylko z łatyńskim Marsem Ultorem, z którym wiązała go wojna jako pole działania, ale też na sposób babiloński – z planetą Marsem jako istotą boską.

Najbardziej oryginalne jednak nieindoeuropejskie sformułowanie opozycji między kosmosem i chaosem oraz usytuowanie w niej muzyki znajdujemy w starożytnych Chinach<sup>23</sup>. Należy zapewne przypisać je uczonym konfucjańskim z epoki pierwszej dynastii Han, kiedy to oderwanie tych uczonych od ich pierwotnych więzów feudalnych i sojusz z odbudowanym po upadku dynastii Qin dworem cesarskim, postawiło przed nimi obowiązek wypracowania swoistej teologii władzy, która teoretycznie przynajmniej utrzymała się aż do upadku dynastii mandżurskiej. W koncepcji tej następuje nieznanе raczej w świecie indoeuropejskim utożsamienie porządku ontologicznego z porządkiem politycznym (z takim zastrzeżeniem, że nieskutecznych prób ustanowienia porządku podobnego do chińskiego można dopatrywać się czy to w rzymskim kulcie imperialnym, czy to w domniemanym upaństwowieniu zaratusztrianizmu przez Dariusza Wielkiego a zurwanizmu przez Sasanidów). Ład cesarstwa, postrzegany w wyidealizowanej konfucjańskiej postaci, nie jest ładem osobnym względem ładu wszechświata, nie jest także czymś istniejącym niezależnie od ludzkiej aktywności i z góry danym. Sakralna funkcja Syna Niebios oraz jego metafizyczne zadanie polega na ustanawianiu jednym gestem ładu państwa i ładu świata. Jest to zasadnicza przemiana ideologiczna w stosunku do pierwszego cesarstwa dynastii Qin, gdzie funkcja cesarza wydaje się oczywiście sakralna, ale chyba, by tak rzec, egoistyczna, a nie

---

<sup>23</sup> M. Granet, *Cywilizacja chińska*, przeł. M.J. Künstler, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1995, s. 243–253 i 352–372.

fundamentalnie ontologiczna. Obsesyjne poszukiwanie magicznych środków zapewnienia sobie nieśmiertelności przez Qin Shi Huang-di, dobrze poświadczone w chińskich źródłach, bardziej przypomina legendarne wyczyny taoistycznych alchemików i czarowników, niż konfucjańskie idee ładu. Nie bez racji zresztą pierwszy cesarz wypowiedział konfucjanistom regularną wojnę. W swym nowym zadaniu cesarz od okresu Han (ale też i wcześniejszy, przedcesarski książę) jest zatem osobiście odpowiedzialny za ustanawianie wszechświatowego ładu. Nic nie pozostaje poza jego kontrolą zarówno w świecie polityki (to dlatego jeszcze w osiemnastym wieku cesarz chiński mógł zakładać, że królestwo brytyjskie istnieje dzięki jego przyzwoleniu), jak i w świecie przyrody. Katastrofalna susza, powódź, trzęsienie ziemi są w dosłownym sensie winą cesarza, podobnie jak najazd barbarzyńców ze stepów jest jedynie skutkiem tego, że to cesarz dopuścił, aby wyschły ich pastwiska i zapanował wśród nich polityczny nieporządek. W państwie wielkości Chin cesarz zawodzi bez przerwy. Dlatego też właściwym ceremoniałem władcy jest nieustanne wyznawanie przezeń grzechów i nieustająca pokuta. Chińskie kroniki zawierają, będące oczywiście konfucjańską stylizacją, wstrząsające nieraz cesarskie wyznania winy po jakiejś naturalnej klęsce. Nagromadzenie takich klęsk może ostatecznie zostać odczytane jako utrata Mandatu Niebios, a wówczas zadaniem nowej dynastii, która mandat ów przejmie, stanie się najpierw ponowne ustanowienie ładu we wszechświecie. Podkreślimy jeden aspekt owego ustanawiania ładu przez założyciela nowej dynastii, a czasem nawet i przez kolejnych jego następców w momencie wstępowania na tron: ustanowić ład, to po pierwsze ustanowić wspólne systemy miar, wag i znaczeń. W toku tego procesu wyznaczony zostaje wzorcowy strój instrumentów muzycznych, dokładna rozpiętość muzycznych interwałów, zakres dopuszczalnych i niedopuszczalnych zestawień dźwięków oraz reguły muzycznego stylu. W konfucjańskim ideale ustanowienia tego dokonuje osobiście Syn Niebios

w tym samym momencie, gdy ustanawia na nowo ład natury, rytm opadów i wylewów Huang He. W przeciwieństwie do koncepcji indoeuropejskich ład ów nie jest wiecznotrwały, lecz niezwykle kruchy i wymaga ustanawiania na nowo po każdym politycznym przełomie. Wydaje się też na pierwszy rzut oka ładem arbitralnym, czego nie można powiedzieć ani o chaldejsko-pitagorejskiej koncepcji kosmosu, ani o perskiej koncepcji *aša*. Arbitralność ta łagodzona jest przez niebiański Mandat, który umożliwia cesarzowi samo ustanawianie ładu. W konsekwencji, rzecz jasna, naruszenie ładu muzycznego ma charakter zarówno katastrofy ontologicznej, jak i przestępstwa politycznego i może być karane – zgodnie z nieznanymi Chińczykom postulatami Platona z drugiej księgi *Praw* – w majestacie prawa. Dodajmy, że jeśli wierzyć Platonowi, takie kary za naruszenie ładu muzycznego znane były w Egipcie i na dawnej Krecie, a zdaje się, że i w Sparcie.

Hipoteza nasza brzmi zatem obecnie następująco: jednym z obrazów świata, umożliwiającym w konsekwencji pojmowanie muzyki jako odrębnego i autonomicznego uniwersum, a więc jednym z odległych historycznych warunków możliwości autonomicznej koncepcji muzyki, jest przeciwstawienie porządku i chaosu oraz powiązanie muzyki z ideą porządku. Zauważmy, że podane przez nas przykłady pochodzą z takich społeczeństw, które skądinąd wytworzyły wysoce zautonomizowane praktyki muzyczne i w których nastąpiło radykalne, czasem o wiele ostrzejsze niż w Europie, oddzielenie potocznej muzyki codzienności, zatopionej w praktykach innego rodzaju, od owej muzyki zautonomizowanej, której, także w Chinach i w Persji, najlepiej odpowiada zachodni termin „sztuka”. Opozycja kosmos – chaos nie wydaje się jednak jedynym kulturowym obrazem świata, który może fundować autonomiczne myślenie o muzyce. Ważne bowiem, aby ów obraz świata przede wszystkim usuwał muzykę z całości codziennych związków życiowych i wyróżniał ją ontologicznie z innych sfer bytu. Mogą to osiągnąć konstrukcje różnego rodzaju.

#### *4. Muzyka poza światem społecznym: obraz nadprzyrodzonego*

Tytułem przykładu przywołajmy analizowaną przez Egon Wellesza bizantyńską teologię hymnu, sformułowaną w kręgu neoplatońskim<sup>24</sup>. Należy ona do pewnego teologicznego cyklu, ustalającego ontologiczny i religijny status „praktyk symbolicznych”, jak powiedzielibyśmy dzisiaj. Cykl ten obejmuje, poza hymnem, symbolikę świątyni chrześcijańskiej, także sformułowaną w kręgu neoplatońskim oraz – w pierwszym rzędzie – teologię obrazu, wypracowaną w szczegółach przez uczonych mnichów z klasztoru Studion. Wspólną cechą tego cyklu jest ufundowanie rozważań w decyzjach doktrynalnych Soboru *In Trullo* oraz w syryjskiej spuściźnie teologicznej Pseudo-Dionizego Areopagity, a więc w tradycji neoplatońskiej interpretacji chrześcijaństwa<sup>25</sup>. Uznanie, że stworzenie miało charakter emanacji i że w takim razie cząstka Boskiej światłości jest ukryta w każdym, choćby nawet najędźniejszym bycie materialnym, prowadzi do dwóch wniosków. Po pierwsze, ustanawia takie pojęcie symbolu czy też alegorii – nieodróżnianych zwykle w myśli średniowiecznej – które nie ma charakteru semiotycznego, lecz ontologiczny. Symbol (alegoria) nie jest powiązany z tym, co symbolizowane semiotyczną relacją oznaczania, przedstawiania lub reprezentacji, ale ontologiczną relacją współuczestnictwa i uobecnienia: hymn lub *eikōn* uobecniają Boga, a nie „przedstawiają” go. Jeśli pamiętamy, że emanacja wiąże z Bogiem jako źródłem wszelki byt, to rozumiemy, dlaczego symboliczny potencjał tkwi w każdym bez wyjątku bycie, co, odnosząc się do łacińskiego chrześcijaństwa wieków średnich, Umberto Eco nazwał kiedyś „meta-

---

<sup>24</sup> E. Wellesz, *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*, przeł. M. Kaziński, Wydawnictwo Homini, Kraków 2006, s. 71–80.

<sup>25</sup> Por. L. Uspienski, *Teologia ikony*, przeł. M. Żurowska, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2009.

fizyczną pansemiozą”<sup>26</sup>. Drugą konsekwencją takiej wizji jest specyficzna filozofia twórczości, pojmowanej teraz nie jako indywidualna ekspresja, odwzorowanie świata itd., lecz jako wydobywanie z materii śladów Boskiej obecności. Tzw. twórczość jest więc właściwie procesem negatywnym, polegającym na usuwaniu z materii wszystkiego, co przesłania Bożą obecność. Hymn ma charakter preegzystującego wzorca, wiecznie istniejącego w Bożym umyśle, a to, co Zachód nazywa „komponowaniem”, to zmaganie się z oporem dźwiękowej materii w celu odsłonięcia wiecznotrwalej, idealnej formy hymnu. Tak jak *eik n*, tak też hymn emancypuje się w ten sposób od wszelkich codziennych ludzkich praktyk malarskich czy muzycznych. To oczywiste, że hymn „komponują” i śpiewają ludzie, ale ten społeczny czynnik jest czymś ledwie historycznym i przypadkowym w stosunku do samej istoty muzyki. Uniwersum muzyki zostaje zresztą, inaczej niż w przypadku opozycji kosmos – chaos, podzielone na muzykę w sensie teoretycznym i przypadkową muzyczną codzienność: podział znany też na Zachodzie, wyrażony w przypisywanym Guidonowi z Arezzo łacińskim powiedzeniu o teoretycznie doniosłej praktyce *musicores* i codziennych praktykach *cantores*, między którymi *magna est distantia*: pierwsi rozumieją muzykę, a drudzy *diffinitur bestia*<sup>27</sup>.

Koncepcję analogiczną pod pewnymi względami do bizantyńskiej teologii hymnu odnajdujemy także w Hindustanie oraz w muzyce karnatyckiej z południa Indii, jeśli przyjąć pierwotne interpretacje hinduistyczne, zostawiając tym razem na uboczu późniejsze interpretacje islamskie. Raga jest także czymś, co preegzystuje w stosunku do jej wykonania i to nie tylko jako zestaw techniczno-muzycznych reguł, wyprzedzających każde konkretne wykonanie: jako *tvar*, *svar*, *śruti* itd. konkretnej

---

<sup>26</sup> U. Eco, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, przeł. M. Olszewski, M. Zabłocka, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994, s. 92–96.

<sup>27</sup> Por. E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej...*, s. 94.



ragi. Raga (właściwie *rāg* lub *rāgini*, raga posiadają bowiem płęć) jest boską istotą z orszaku Śiwy, a jej „wykonanie” można interpretować jako odziewanie boga lub bogini w ciało, którego materią jest dźwięk (lub np. barwa, bo ragę można też namalować)<sup>28</sup>. Reguły muzyki stają się więc uświęcone, a ich naruszenie ma charakter świętokradczy, w żadnym też razie nie są postrzegane jako konwencje o społecznej genezie. Zna-na jest opowieść o muzyku, który wykonywał raga niezgodnie z regułami, za to w zgodzie z własną arbitralną wyobraźnią. Muzyk ten został zabrany przez Śiwę do komnaty pełnej okaleczonych ludzi i gdy przerażony zapytał boga, kim ci ludzie są, usłyszał odpowiedź Śiwy: „To raga i ragini, które grasz”. Analogia względem koncepcji bizantyjskiej nie ogranicza się do samej tylko wizji wykonania muzycznego jako wyczerzonego zbliżania się do odwiecznego wzorca, ale przywołuje też podobną filozofię twórczości, odrzucającą wszelką autoekspresję i postulującą zanikanie muzyka jako osoby, który staje się jedynie naczyniem dla pozaludzkiego *rasa*: piękna absolutu (ale też właściwej wykonaniu muzycznemu cechy „bycia żywym” itd.).

Moim celem nie jest tutaj rozwiązanie problemu, lecz dopiero jego postawienie. Wszystkie wskazane powyżej przypadki wymagają dużo bardziej szczegółowego studium porównawczego, obejmującego nie tylko komparatystyczne zestawienie odnośnych obrazów świata, w tym zwłaszcza tych ich sekcji, które możemy nazwać kulturowymi obrazami muzyki, ale też jeszcze dokładniejszego studium relacji między owymi obrazami a skojarzonymi z nimi formami praktyki muzycznej. Lista tych przypadków jest też oczywiście rażąco niekompletna; nie wspomniałem nawet o Japonii z jej wysoce zautonomizowanymi formami muzyki, choćby instrumentalną muzyką na koto oraz o Tajlandii i Indonezji, ani o klasycznej muzyce arabskiej. Wszystkie te zadania trzeba odłożyć na później jako należące

---

<sup>28</sup> Por. V. Dehejia, *The Body Adorned. Sacred and Profane in Indian Art*, Columbia University Press, New York 2009.

już do próby rozwiązania problemu, a tymczasem kontynuować jego formułowanie.

Przekształćmy po pierwsze znowu naszą hipotezę, usuwając z niej szczegółowe odwołanie do opozycji kosmos – chaos i zastępując ją formułą bardziej ogólną: proces autonomizacji muzyki wydaje się być historycznie umożliwiany przez takie kulturowe obrazy świata, bez względu na ich szczegółowy charakter, które spełniają dwa warunki: usuwają muzykę z jej sieci powiązań ze światem codziennych praktyk społecznych oraz wiążą ją z porządkiem lub sferą bytu transcendentną względem społeczeństwa. Formuła ta jest oczywiście – akceptowalnym, ale mimo wszystko – uproszczeniem, czego dowodzi złożona relacja między tym, co społeczne i metafizyczne w przywoływanym przykładzie starochińskim. Jest jednak jasne, że w owej konfucjańskiej koncepcji nie chodzi przecież o porządek społeczny w rozumieniu, by tak rzec, socjologiczno-empirycznym. Można zresztą hipotezę tę sformułować krócej: warunkiem autonomizacji muzyki wydaje się być jej powiązanie z porządkiem innym niż codzienny porządek empirii.

### *5. Muzyka poza codziennością: muzyk jako medium*

Przywołane wyżej przykłady pochodzą bez wyjątku z tak zwanych „wielkich cywilizacji muzycznych”, które wykształciły złożone formy sztuki muzycznej, teorii muzyki oraz jej filozofii i/lub teologii. Pod tym względem Europa, Chiny, Indie i Persja to równorzędni partnerzy, mimo wszelkich zachodzących między nimi różnic. Istnieje jednak możliwość, że trzeba sięgnąć dalej, do warstw bardziej archaicznych i poza świat eurazjatyckich form sztuki muzycznej. I po to właśnie przywołałem wcześniej książkę Andrzeja P. Kowalskiego. Nie będę tutaj oczywiście streszczać jego rozbudowanych studiów etymologicznych i interpretacji materiału archeologicznego oraz etnograficznego, natomiast przytoczę najważniejszy wniosek, jaki nasuwa się czytelnikowi tej poświęconej sztukom wizualnym

książki. Posługując się porównawczo różnymi materiałami indoeuropejskimi oraz materiałem praindoeuropejskim i no-stratycznym (ten ostatni pozwala sięgnąć aż do górnego paleolitu), zdołał Kowalski wykazać, że terminologia estetyczna w późniejszych epokach, także klasyczna terminologia grecka i terminologia nowożytnych języków europejskich, stanowi przeniesienie na sferę estetyczną słownictwa „obsługującego” w społecznościach archaicznych praktyki magiczne (tak, jak odnoszone do sztuki polskie słowo „dzieło” jest etymologicznie pochodną praindoeuropejskiego *delo*, oznaczającego pierwotnie „to, co wyczarowane”), zwłaszcza ze sfery magicznych metamorfoz. Udokumentowane na setkach stron rozważania Kowalskiego nasuwają pytanie o to, czy sztuka jest w ogóle pojmowalna, jeśli się ją ujmuje w relacji do empirycznego świata, czy samą racją jej powstania nie było stworzenie symbolicznego dostępu do nieempirycznych sfer bytu. Dzisiaj wiemy, że Lascaux czy Altamira nie były miejscami zamieszkania „człowieka jaskiniowego”, lecz najprawdopodobniej sanktuariami. Współgra to z twierdzeniem Kowalskiego, że samo powstanie sztuk plastycznych, gdyby miały one służyć do podwajania skądinąd i tak zmysłowo dostępnej rzeczywistości (jak chciałyby niektóre estetyki nowożytne), byłoby niezrozumiałe. Pojęcie sztuki jako naśladowania zmysłowej rzeczywistości byłoby zatem ich ontologicznym wykorzenieniem. Kowalski nie stawia oczywiście wartościującej tezy tego rodzaju, ale teza taka legła u podstaw rozważań André Malraux<sup>29</sup>. Sławne studium Malraux opiera się niestety bardziej na intuicji i literackiej wyobraźni, niż na materiale porównywalnym z tym, jakim posłużył się Kowalski, nie ma więc wśród historyków sztuki dobrej marki. Nie oznacza to, że należy je bagatelizować. Zdaniem Malraux, wychwalana epoka sztuki, od włoskiego renesansu do powstania modernizmu stanowi jej upadek, podczas

---

<sup>29</sup> Por. A. Malraux, *Przemiana bogów. Nadprzyrodzone*, przeł. E. Bąkowska, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1985.

którego utraciła ona swe ontologiczne ufundowanie w ojczystym dla niej żywiole nadprzyrodzoności. Zarówno Kowalski, jak i Malraux piszą jednak o sztukach plastycznych. Ile z ich rozważań zachowuje ważność dla muzyki?

Sięgnijmy do Curta Sachs'a i jego klasycznej koncepcji genezy muzyki instrumentalnej<sup>30</sup>. Sachs podjął chronologicznie chyba najpóźniejszą – dlatego też obieram za punkt wyjścia tę właśnie koncepcję, a nie wcześniejsze sformułowania – próbę zmierzenia się z zagadnieniem genezy muzyki w ramach paradygmatu ewolucjonistycznej antropologii. W przeciwieństwie do koncepcji wcześniejszych – z najważniejszych przypomnijmy tutaj koncepcję seksualną Charlesa Darwina, motoryczno-ekspresyjną Herberta Spencera, lingwistyczną Jeana-Jacquesa Rousseau i teorię pochodzenia muzyki z rytmicznej organizacji pracy Karla Büchera – autor *Muzyki w świecie starożytnym* odrzucił pozornie oczywiste przekonanie o jednolitej genezie śpiewu i muzyki instrumentalnej, wskazując, że istnieją dowody, które przekonanie to podważają. Pozwoliło to Sachsowi postawić osobno problem genezy muzyki wokalne i instrumentalnej jako względnie niezależne zagadnienia badawcze.

W przypadku muzyki wokalne Sachs uporządkował i uszczegółowił w oparciu o bogaty materiał etnograficzny wcześniej istniejące koncepcje, nadając im zarazem charakter uzgodnionego systemu. Przyjął zatem istnienie pierwotnie dwóch odrębnych stylów wokalnych o odmiennej genezie: stylu logogenicznego, znajdującego swe źródło w języku, zgodnie z przekonaniem Rousseau i dającego się opisać w ramach rozwiniętego schematu ewolucjonistycznego Johna Rowbothama oraz stylu patogenicznego, wyjaśnianego jako pochodna oznakowych zachowań ekspresyjnych człowieka, a więc w duchu

---

<sup>30</sup> C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, przeł. Z. Chechlińska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981; dla dyskusji koncepcji genezy muzyki por. s. 15–56, w tym dla stylów melodycznych s. 28–45 i dla problemów muzyki instrumentalnej s. 46–49.

koncepcji Spencera. Style te cechuje nie tylko odmienne pochodzenie, ale też zasadnicza odrębność cech techniczno-muzycznych, pozwalająca na łatwą identyfikację. Dla Ameryki Północnej świetną ilustracją będzie np. – przykłady są moje, a nie Sachsa – przeciwstawienie logogenicznych pieśni Szoszónów, Ute i Paiute o strukturze *aabbcc*, znanych choćby z Tańca Ducha oraz tańców wojennych Lakotów, czy pieśni pejotlu Komanczów, reprezentujących styl patogeniczny z typowymi dla niego technikami wokalnymi, melodyką tarasową itd. Logogeniczny i patogeniczny styl wokalny posiadają zdolność syntezy w formie stylu wokalnego wyższego rzędu, nazwanego przez Sachsa stylem melogenicznym. Synteza ta jest jednak późnym osiągnięciem kulturowym, które Sachs wiąże przede wszystkim z muzykami artystycznymi kręgu euroazjatyckiego od Europy po Chiny i Japonię, ale też z niektórymi formami muzyki nieelitarniej, np. z europejskim folklorem.

Wątki te posiadają ograniczone znaczenie w odniesieniu do muzyki instrumentalnej, wywodzonej z rytmicznej motoryczności ciała. Kiedy jednak Sachs wspomina o funkcji najstarszych instrumentów<sup>31</sup>, jego rozważania w tym zakresie zbliżają się do szerszej teorii szamanistycznego pochodzenia sztuki. Koncepcja ta zakładała, że ludzkie praktyki symboliczne powstały jako narzędzie prezentacji wobec wspólnoty wizji doświadczanej przez szamana w transie. Jako że oddzielenie się duszy szamana od jego ciała i wędrówka tej duszy wprowadzają go do niezmysłowego świata, w którym nawiązuje on kontakt z duchami przodków oraz duchami animalnymi, roślinnymi i elementalnymi, treść tej wizji nie posiada takiej zmysłowości, która byłaby dla niej adekwatna. Szaman przeto nie może przekazać treści swojej wizji za pomocą odwołania do materialnego świata. Aby rozwiązać tę trudność, szaman powołuje do istnienia praktyki symboliczne, których zadaniem jest stworzenie zmysłowości adekwatnej względem treści wizji

---

<sup>31</sup> Tamże, s. 19–20.

poprzez odpowiednie ukształtowanie obrazu i dźwięku. W tym kontekście instrument muzyczny posiada charakter pierwotnie mediumiczny, a więc jest narzędziem udzielania głosu duchom, jest przez te duchy zamieszkiwany, a przez to jest zarówno święty, jak i niebezpieczny. Etnografowie opisali imponującą ilość tabu powiązanych z takimi instrumentami muzycznymi, które są nosicielami mocy magicznej i których samo obejrzenie przez niepowołaną osobę może być karane śmiercią. Przypomnijmy tylko dla przykładu znane tabu płci w Afryce subsaharyjskiej czy starochińskie tabu bębnów cesarskich. Inny, ale należący do tego samego kręgu, charakter ma staroindyjskie przekonanie o instrumentach muzycznych jako żywych istotach.

Sachs nie podtrzymuje koncepcji szamanistycznej w całej rozciągłości, jedynie do niej nawiązując. Przede wszystkim ogranicza jej ważność do genezy instrumentów i bardzo specyficznych form śpiewu (np. w magii leczniczej), po drugie zaś, przyznając jej pomocnicze jedynie znaczenie, nie widzi w niej uniwersalnej teorii początków sztuki. Z naszej perspektywy można zresztą wskazać na inne niż szamanistyczne konteksty, które mogą prowadzić do analogicznej, mediumicznej interpretacji instrumentów, jak np. kontekst totemizmu: o ile przekonanie o tym, że inuicki bęben jest zamieszkiwany przez duchy, tłumaczy się właśnie w kontekście szamanizmu, o tyle np. australijska praktyka wykorzystywania instrumentu muzycznego, przede wszystkim didgeridoo, do reprezentacji przodka klanu, ma zdecydowanie rodowód totemistyczny.

Bez względu na to, jak sam Sachs widziałby zakres ważności koncepcji szamanistycznej, dla nas jest to wątek w jego rozważaniach o genezie muzyki najbardziej interesujący. Sprawa jest dziś jednak skomplikowana o tyle, że szamanizm ma ograniczony zasięg geograficzny i nie może być wykorzystany do opisanego genezy muzyki instrumentalnej (i niektórych form śpiewu) w kulturach nieszamanistycznych. Zasięg ten ograniczony jest z grubsza możliwością występowania stanu tzw. hysterii arktycznej, stanowiącej fizjologiczną podstawę

transu szamana; z grubsza, gdyż histeria arktyczna może być zastąpiona przez sztucznie wywołane stany za pomocą praktyk ascetycznych i intoksykacji, czego dobrymi przykładami są tzw. *vision quests* północnoamerykańskich Wielkich Równin, wykorzystanie pejotlu na pograniczu amerykańsko-meksykańskim czy joga jako technika transowa w siwaizmie. Szamanizm jest ponadto, nawet w tak zwanych „czystych” przykładach, pochodzących z Syberii czy arktycznego obrzeża Ameryki Północnej, konstrukcją teoretyczną etnologów i „w terenie” występuje często jako strukturalnie zależny od innych uformowań: od totemizmu w Ameryce Północnej czy od lamaistycznej wersji buddyzmu mahajany w Mongolii i Tybecie. Dostarczony od lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku przez antropologów kognitywnych materiał zaznajomił nas też z analogicznym, mediumicznym wykorzystaniem śpiewu w kulturach nieszamanistycznych, by przywołać sławne badania Stevena Felda nad obrzędem *gisalo* wśród nowogwinejskich Kaluli<sup>32</sup>, gdzie to nie instrument, ale właśnie śpiew medium jest nosicielem głosu przodków; śpiew ten zresztą naśladuje pod względem struktury interwałowej głos ptaka muni, gdyż Kaluli uważają ptaki za inkarnacje zmarłych przodków, których głos wymaga mediumicznego przekładu.

## *6. Sformułowanie problemu*

W ramach stawiania, a nie rozwiązywania problemu, nie można oczywiście starać się rozstrzygnąć kwestii zasięgu, czy w ogóle słuszności koncepcji szamanistycznej genezy muzyki, ani też koncepcji pokrewnych. Sprawa na pewno wymaga dużej ostrożności, jaką wykazuje w tym zakresie właśnie Sachs, gdyż nie można przecież tak po prostu odrzucić np. rozważań

---

<sup>32</sup> S. Feld, *‘Flow like a Waterfall’: The Metaphors of Kaluli Musical Theory*, „Yearbook for Traditional Music” 13, 1981, s. 22–47.

Büchera z książki *Arbeit und Rhythmus*<sup>33</sup>. Analizowane przez Büchera pieśni pracy, podobnie jak Sachsowskie pieśni logogeniczne, bardzo trudno byłoby wywieść z jakiegokolwiek koncepcji szamanistycznej. Zamiast więc rozstrzygać ten problem, wyciągnijmy zeń ważny wniosek: oddzielenie muzyki od empirycznego, społeczno-przyrodniczego uniwersum może dokonać się dzięki np. praktykom szamanistycznym na poziomie o wiele bardziej archaicznym, niż późne z punktu widzenia historii kultury wyłonienie się greckich, perskich czy chińskich opozycji kosmos – chaos. Podstawa dla jeszcze późniejszych artykulacji, dla historyka kultury „wczorajszych”, czy nawet pochodzących z „dzisiaj rano”, takich jak dziewiętnastowieczna idea muzyki absolutnej, może okazać się niezwykle dawna i sięgać nawet do górnego paleolitu i kultur tzw. człowieka z Cro-Magnon. Nie twierdę przy tym, że przejście historyczne jest proste, że współczesne idee są jedynie reartykulacjami idei archaicznych, że dają się do nich jakoś zredukować, że koncepcje Eduarda Hanslicka i Heinricha Schenкера stanowią rodzaj „szamanizmu w przebraniu”. Nic bardziej mylnego. Twierdę natomiast, że współczesne zachodnioeuropejskie koncepcje muzyki autonomicznej, traktującej czy całe uniwersum muzyki, czy – jak Heinrich Schenker – pojedyncze dzieło sztuki muzycznej jako byt samowystarczalny, który nie może się tłumaczyć przez usytuowanie w społecznej i przyrodniczej empirii, były wieloetapowo przygotowywane przez prastare struktury kulturowe i mogły zostać powszechnie zaakceptowane dzięki zgodności z pewnym wyobrażeniem muzyki, które w historii ludzkości stanowi, rzekłby Fernand Braudel, strukturę najdłuższego trwania. Nie twierdę też, że przejścia między etapami tego procesu miały charakter konieczny i stanowiły jakiś deterministycznie pojęty proces historyczny. Podkreśliśmy dwuznaczność samego szamanizmu: z jednej strony usuwa on muzykę ze świata empirycznego, pojmując ją jako reprezenta-

---

<sup>33</sup> K. Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Teubner, Leipzig 1899.



cję „innej rzeczywistości”, tego, co niepostrzegalne i – w europejsko-nowożytnym sensie – „nadprzyrodzone”. Z drugiej jednak strony szamanizm nie wyodrębnia muzyki jako osobnej praktyki w ogóle z szeregu innych praktyk: to, co nazywamy „muzyką” jest w szamanizmie niemożliwym do wyizolowania elementem obrzędowego transu, magii leczniczej itd. Będąc dla siebie czymś spójnym, szamanizm reprezentuje dla nas, niejako w załączku, dwie – wracając do terminologii Philipa V. Bohlmana – ontologie muzyki, które, ponownie dla nas, uległy rozdzieleniu i wydają się sprzeczne: ontologię muzyki wydzielonej ze świata społecznego w odrębną sferę bytu oraz ontologię muzyki roztopionej w świecie społecznych praktyk. Nie ma żadnej konieczności ani w późniejszym rozdzieleniu tych ontologii, ani w tym, że sztuka muzyczna Europy, Indii czy Chin opowiedziała się po stronie pierwszej z nich, nie eliminując bynajmniej drugiej z innych sfer muzycznego życia.

Jeśli w stawianej tutaj hipotezie jest choć trochę słuszności, to powinny być możliwe do wykonania pewne kroki badawcze, które można teraz jedynie zaprojektować jako fundament przyszłych dociekań. Po pierwsze, należałoby przeprowadzić studium etymologiczne, analogiczne do tego, jakie przeprowadził Andrzej P. Kowalski dla sztuk wizualnych, dotyczące pochodzenia terminologii muzycznej i muzyczno-estetycznej w dzisiejszych językach przynajmniej dla świata praindoeuropejskiego, a możliwie też nostratycznego. Tylko hipotetycznie przecież, chociaż niebezpiecznie, założyliśmy, że także słownictwo muzyczne wykaże pochodzenie magiczne i obrzędowe. Po drugie, należałoby prześledzić możliwe do zrekonstruowania ciągi historyczne jako szeregi przekształceń kulturowych obrazów muzyki, które prowadzą ostatecznie do współczesnych artykulacji idei muzycznej autonomii. Studium takie musiałyby mieć charakter komparatystyczny i dotyczyć przynajmniej kilku obszarów kulturowych, gdzie idea taka się pojawiła.

Czy po badaniach tego typu można by utrzymać np. dla zachodniej muzyki artystycznej i towarzyszącej jej świadomości

taki ciąg przekształceń, który wydaje się być na pierwszy rzut oka niezwykle kuszący? Załóżmy, że kultury indoeuropejskie miały pierwotnie charakter szamanistyczny. Jest to możliwe, gdyż mamy tego archaiczne ślady: magiczne metamorfozy celtyckich druidów, poświadczane w źródłach rzymskich, transowe praktyki Skandynawów, powiązane np. z postacią *berserker*, zawarte w siwaizmie ślady szamanizmu w Indiach, czy fakt, że jedną z części religijnej reformy Zaratusztry w Iranie było usunięcie obrzędowej intoksykacji. W jakiej relacji pozostaje owo archaiczne podłoże do sformułowania opozycji kosmos – chaos w późniejszym okresie? Trzeba by następnie śledzić, już specyficznie dla Europy, pojawienie się reinterpretacji chaldejsko-greckiej koncepcji kosmosu w kategoriach chrześcijańskich, chyba począwszy od Klemensa Aleksandryjskiego i Kasjodora, umożliwiające przez ogólną translację chrześcijaństwa na język greckiej filozofii. Należałoby następnie pokazać przejmowanie tych koncepcji przez filozofię, a zarazem prześledzić teologiczne zakorzenienie koncepcji, które Dahlhaus w swoim studium uznał za źródłowe dla idei muzyki absolutnej. Ów teologiczny charakter „romantycznej metafizyki muzyki instrumentalnej” jest przecież w pełni jawny u Tiecka, Wackenrodera, Hoffmanna, Schległów itd. Kolejnym krokiem byłoby śledzenie powolnej sekularyzacji tych koncepcji. Był to proces bez wątpienia bardzo powolny, gdyż na teologiczną genezę wskazuje jeszcze koncepcja *musikalische Logik* Johanna Forkela, a i sam Hanslick w pierwszym wydaniu swej książki uznawał muzykę absolutną za obraz absolutu. Dlaczego zatem autor – pytanie Dahlhaus – usunął ten akapit w drugim wydaniu i dlaczego anglojęzycznych teoretyków muzyki dwudziestego wieku, tak czczących Schenkera, tak mało interesują teologiczne inspiracje ich ulubionego autora? Czy pewne rezygnujące zupełnie z owych „archaicznych” zakorzenień wersje koncepcji autonomii muzyki, np. wersja reprezentowana przez Pietera van der Toorna, nie powinny być rozumiane w kontekście procesów sekularyzacji? Wszystko to powinno być przedmiotem badania, choć prowadzi

także do pytań, na które nie może już być naukowej odpowiedzi: jaki jest sens wizji muzyki jako autonomicznego królestwa w świecie, który uległby do końca sekularyzacji i naprawdę uwierzył w „płaską” ontologię? Czy sekularyzację tych idei należy rozumieć jako ich emancypację czy wykorzenie?

Po trzecie wreszcie, zadaniem do wykonania pozostaje przebadanie przyczyn innego rodzaju, dla których w jednych kręgach kulturowych tego typu ciągi przekształceń obrazów muzyki zostały uruchomione, a w innych – nie. Należy w tym celu porównawczo badać oddziaływanie społecznego podziału pracy, hierarchicznych struktur społecznych, instytucjonalnej i ekonomicznej organizacji życia muzycznego itd. Przy tej okazji dowiedzielibyśmy się może, czy skoro wskazane przez nas kulturowe obrazy muzyki nie stanowią warunku wystarczającego pojawienia się autonomicznej praktyki muzycznej, to czy stanowią warunek konieczny? Czy muzyka może zyskać autonomię bez tworzonych przez nie myślowego tła? Zakończmy, podając ciekawy przykład dla takiego studium porównawczego. Dlaczego jazz, pierwotnie wielkomięjska muzyka taneczna, zdołał w latach czterdziestych i pięćdziesiątych ubiegłego wieku zyskać niekwestionowaną już dziś muzyczną autonomię, a rock, który zaczął w o wiele lepszej pod tym względem sytuacji i toczył w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych prawdziwie heroiczny bój o własną autonomię, ostatecznie uległ i został pochłonięty przez *Kulturindustrie*? Czy miały w tym swój udział wspomniane przez nas archaizmy, np. odwrót jazzowych muzyków od sal tanecznych i zwrot nie tylko ku muzycznej sztuce Europy, ale też ku dogłębnie religijnej tradycji muzyki afroamerykańskiej i takie „archaiczne” przekonania, jak wiara Johna Coltrane’a, że struktura muzyczna, np. sławne Coltrane’owskie tercjowe substytucje harmoniczne – czyli rozbudowywanie progresji harmonicznego w jej kolejnych powtórzeniach o akordy spokrewnione o tercję wielką – w *Giant Steps*, są obrazem Boskiej harmonii wszechświata, a wykonanie muzyczne – formą religijnej medytacji?

*Bibliografia*

- Adorno, Theodor Wiesegrund, *Teoria estetyczna*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Agawu, Victor Kofi, *African Rhythm. A Northern Ewe Perspective*, Cambridge University Press 1995.
- Angutek, Dorota, *Magiczne źródło filozofii greckiej*, Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz 2003.
- Bohlman, Philip V., *Ontologies of Music*, w: *Rethinking Music*, red. Nicholas Cook, Mark Everist, Oxford University Press 1999.
- Bücher, Karl, *Arbeit und Rhythmus*, Teubner, Leipzig 1899.
- Chwistek, Leon, *Wielość rzeczywistości*, w: *Pisma logiczne i filozoficzne*, t. 1, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961.
- Dahlhaus, Carl, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. Antoni Buchner, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988.
- Dehejia, Vidya, *The Body Adorned. Sacred and Profane in Indian Art*, Columbia University Press, New York 2009.
- Eco, Umberto, *Sztuka i piękno w średniowieczu*, przeł. Michał Olszewski, Magdalena Zabłocka, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994.
- Feld, Steven, 'Flow like a Waterfall': *The Metaphors of Kaluli Musical Theory*, „Yearbook for Traditional Music” 13, 1981, s. 22–47.
- Filodemos, *O muzyce. O utworach poetyckich. Epigramy*, przeł. Krystyna Bartol, Prószyński i S-ka, Warszawa 2002.
- Fubini, Enrico, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Zbigniew Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 1997.
- Granet, Marcel, *Cywilizacja chińska*, przeł. Mieczysław J. Künstler, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1995.
- Gurevich, Aaron, *Historical Anthropology of the Middle Ages*, University of Chicago Press 1992.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Wykłady z historii filozofii* t.1, przeł. Światosław Florian Nowicki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.
- Jairazbhoy, Nazir Ali, *The R gs of North Indian Music. Their Structure and Evolution*, Faber and Faber, London 1971.
- Kivy, Peter, *Music Alone*, Cornell University Press, Ithaca–London 1991.

*Elementy kulturowego obrazu świata jako warunek...*

- Klemens Aleksandryjski, *Zachęta Greków*, w: *Apologie*, red. Emil Stanula, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1988.
- Kowalski, Andrzej P., *Mit a piękno. Z badań nad pochodzeniem sztuki*, Oficyna Wydawnicza Epigram, Bydgoszcz 2013.
- Malraux, André, *Przemiana bogów. Nadprzyrodzone*, przeł. Eligia Bąkowska, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1985.
- Moraczewski, Krzysztof, *Kantowskie źródła idei muzyki autonomicznej*, „Estetyka i Krytyka” 42, 2016, s. 51–85.
- Sachs, Curt, *Muzyka w świecie starożytnym*, przeł. Zofia Chechlińska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1981.
- Schlerath, Benfried, *Aša: Avestan Aša*, w: *Encyclopaedia Iranica*, t. 2, Routledge & Kegan Paul 1987; [www.iranicaonline.org/articles/asa-means-truth-in-avestan](http://www.iranicaonline.org/articles/asa-means-truth-in-avestan).
- Strawson, Peter Frederick, *Indywidua. Próba metafizyki opisowej*, przeł. Bohdan Chwedeńczuk, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1980.
- Taruskin, Richard, *The Oxford History of Western Music*, Oxford University Press 2010.
- Tatarkiewicz, Władysław, *Historia estetyki. Estetyka starożytna*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1985.
- Uspienski, Leonid, *Teologia ikony*, przeł. Maria Żurowska, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2009.
- Wellesz, Egon, *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*, przeł. Maciej Kaziński, Wydawnictwo Homini, Kraków 2006.
- Witkiewicz, Stanisław Ignacy, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2002.
- Zemp, Hugo, ‘Are’are Classification of Musical Types and Instruments, „Ethnomusicology” 22/1, 1978, s. 37–67.

*Krzysztof Moraczewski*