Polski Rocznik Muzykologiczny XXIII · 2025 · s. 50–74
ISSN 1733-9871 · eISSN 2719-7891

„Przedmiotem muzyki jest życie". Forma muzyczna jako organizm albo o paradoksach muzyki absolutnej

MARCIN TRZĘSIOK
Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach
Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice
✉ M.Trzesiok@am.katowice.pl

DOI: 10.2478/prm-2025-0012

Idea muzyki absolutnej stała się w ostatnich dekadach przedmiotem licznych prac historycznych[1]. Nie znajdziemy już dziś autora, który twierdziłby bez zastrzeżeń, że absolutność muzyki w sensie XIX-wiecznym była czystym formalizmem. Nawet najbardziej radykalny przedstawiciel tego kierunku, Eduard Hanslick, niczego podobnego nie głosił. W słynnej definicji stwierdził, owszem, że „treścią muzyki są formy poruszane dźwiękami"[2] i faktycznie uważał, że są one nieprzekładalne na słowa języka. Co jednak nie wyklucza bynajmniej odniesienia muzyki do sfery emotywnej oraz duchowej. Jeśli chodzi o emocje, Hanslick nie przeczy, że muzyka może je pobudzać, i to w wielkim stopniu. Twierdzi jedynie, że to nie emocje

1 Zainteresowanie tą problematyką obudził ponownie w latach 70. XX wieku Carl Dahlhaus. Wymieńmy kilka przykładowych i znaczących prac późniejszych: John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, New Haven 1986; Mark Evan Bonds, *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*, Princeton 2006; Ruth Katz, *A Language of Its Own: Sense and Meaning in the Making of Western Art Music*, Chicago 2009; Marc Evan Bonds, *Absolute Music. The History of an Idea*, Oxford–New York i in., 2014. Znakomitym wprowadzeniem do tego zagadnienia jest rozdział pt. *Genealogia nowoczesnej europejskiej muzyki artystycznej* z książki Karola Bergera *Potęga sztuki* (przeł. Anna Tenczyńska, Gdańsk 2008).

2 Eduard Hanslick, *O pięknie muzycznym. Przyczynek do rewizji estetyki sztuki dźwięków*, komentarz i przekład Joanna Giel, Wrocław 2017, s. 93.

'*The Object of Music is Life*'. *The Musical Form as an Organism or on the Paradoxes of Absolute Music*

© 2025 by Marcin Trzęsiok. · This is an open access article licensed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike International (cc-by-sa 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-sa/.

decydują o wartości estetycznej sztuki dźwięków. Nawet jednak w kontekście estetycznym są one, jego zdaniem, nader istotne, przy czym tym, co ma znaczenie, nie jest treść, ale dynamiczna forma emocji, której korelatem jest ruch formy muzycznej[3]. Jeśli zaś chodzi o kwestię ducha, to ostatecznym uzasadnieniem sensu muzyki jest u Hanslicka to, że „formy kształtujące się z dźwięków nie są puste, lecz wypełnione, nie są otoczeniem próżni, lecz duchem kształtującym się z wnętrza"[4] (z tym zastrzeżeniem, że niemieckie słowo *Geist* ma szerokie pole semantyczne: od ducha w sensie transcendentnym, przez umysł w sensie samoświadomości, aż po intelekt w sensie operacyjnym. Wieloznaczność tego terminu powoduje, że tezy Hanslicka podatne są na różne interpretacje[5]). Trzeba więc jednoznacznie stwierdzić, że skrajnie wąskie, czyli czysto formalistyczne rozumienie idei muzyki absolutnej jest rezultatem mentalności autorów XX-wiecznych, którzy swe wnioski rzutowali wstecz, wypaczając w ten sposób źródłowe intuicje romantyków i postromantyków[6].

Refutacja formalistycznej interpretacji muzyki absolutnej

Chcąc przeprowadzić historycznie uzasadnioną refutację formalistycznego rozumienia idei muzyki absolutnej można obrać dwie drogi: strategię interpretacji semantycznej oraz strategię analogii strukturalnych.

---

3 „Zatem co muzyka z uczuć może przedstawiać, jeśli nie ich treść? Tylko ich dynamikę. Potrafi ona naśladować ruch fizycznego procesu według momentów: szybko, wolno, silnie, słabo, wzrastająco, opadająco. Ruch jest jednak tylko właściwością, momentem uczucia, a nie nim samym" (ibidem, s. 77).

4 Ibidem, s. 95. A w innym miejscu: „Komponowanie jest pracą ducha w materiale duchowym" (s. 96). Zob. też: Carl Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył Zbigniew Skowron, Warszawa 2007, s. 64.

5 Warto podkreślić, że Hanslick stosuje termin „duchowość" w opozycji względem „materialności". Przeciwstawiwszy muzykę architekturze, konkluduje: „Dźwięki, będąc natury bardziej duchowej i subtelniejszej niż jakikolwiek inny materiał artystyczny, ochoczo przyjmują do siebie każdą ideę artysty" (E. Hanslick, op. cit., s. 96).

6 Zob. Krzysztof Guczalski, *Co, w gruncie rzeczy, podważał Hanslick?*, w: *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, red. Anna Chęćka-Gotkowicz, Maciej Jabłoński, Poznań 2015, s. 307–322.

Strategia semantyczna posługuje się hermeneutyką opartą na znajomości toposów muzycznych. Całkowicie odmieniła ona odbiór klasyczno-romantycznej muzyki instrumentalnej. Wystarczy porównać *Styl klasyczny* (1971) Charlesa Rosena[7] z *The Oxford Handbook of Topic Theory* (2014) pod redakcją Danuty Mirki[8]. Dzielące te dwa tomy 43 lata to cała epoka: czytając subtelne, ale czysto formalne analizy Rosena trzeba dziś wytężyć wyobraźnię historyczną, by przenieść się w owe zamierzchłe czasy, w których, wedle sugestywnego porównania Mirki, dzieła klasyków wiedeńskich przypominały biały marmur starożytności greckich, oglądany przez widzów nieświadomych pokrywającej go niegdyś polichromii, której odpowiednikiem muzycznym jest jest wielogłos toposów ożywiających dziś ponownie architekturę symfonii klasyczno-romantycznych.

Ale to nie interpretacja semantyczna będzie nas tu zajmować, lecz druga opcja refutacji stereotypu romantycznej muzyki absolutnej, czyli strategia analogii strukturalnych. O ile strategia semantyczna jest konkretna i dobrze ugruntowana w potocznym doświadczeniu muzyki (bo stanowi jakby naturalne przedłużenie tradycji renesansowych madrygalizmów, barokowych figur retorycznych i klasycznych toposów), to strategia analogii strukturalnych stanowi wciąż pewne wyzwanie, choć to właśnie ona decyduje o odrębności i oryginalności estetyki muzycznej XIX wieku. Trudność polega na tym, że aspekty treściowe jawią się w jej świetle jako ambiwalentne i słabo uchwytne. A powodem tych kłopotów jest to, że znaczenia te nie są semantyczne, a przynajmniej — nie są semantyczne wprost. Koncepcja ta zasadza się na analogii między muzyką a naturą. Zwornikiem tych wzajemnych korespondencji jest koncepcja organizmu. Organizm zaś jest przejawem sił duchowych, regulujących samoistny, dynamiczny i celowy rozwój konkretnych form żywych, przeciwstawiany mechanicznemu, deterministycznemu i martwemu światu Newtonowskiej fizyki.

Jedno z klasycznych sformułowań opozycji między formą mechaniczną a organiczną znajdziemy u Augusta W. Schlegla (w *Wykładach o sztuce dramatycznej i literaturze*, 1808):

---

7 Charles Rosen, *Styl klasyczny. Haydn, Mozart, Beethoven*, przeł. Rafał Augustyn, Kraków–Warszawa 2014.

8 *The Oxford Handbook of Topic Theory*, red. Danuta Mirka, Oxford–New York i in. 2014.

> Forma jest mechaniczna wtedy, kiedy jej materia podlega wpływowi zewnętrznemu na zasadzie zaledwie przygodnego dodatku, bez związku z naturą tej formy (jak wtedy, kiedy nadajemy jakiś arbitralny kształt miękkiej masie, aby mogła go zachować po stwardnięciu). Natomiast forma organiczna jest wrodzona; rozwija się od wewnątrz, a swego ostatecznego kształtu nabiera jednocześnie z całościowym rozwojem zalążka [9].

Romantyczne koncepcje muzyki jako organizmu będziemy rozważać w pięciu aspektach: historycznym, estetycznym, wychowawczym, formalnym i językowym.

Muzyka organiczna — aspekt historyczny

Johann Nikolaus Forkel w pierwszym zdaniu swej wydanej w roku 1788 roku *Powszechnej historii muzyki* zauważył:

> Różnych postaci, pod którymi jawi się muzyka przez tysiąclecia dążąca do swych historycznych przeznaczeń u starych i nowych ludów, nie sposób właściwie rozpatrzyć i ocenić bez odpowiedniego określenia jej stopniowego kształtowania się od elementów pierwotnych aż po najwyższe i najdoskonalsze zjednoczenie wszystkich części w całość [10].

Taką wizję historii cechuje cały zespół założeń, które odpowiadają biologicznej koncepcji organizmu. Po pierwsze, historia muzyki, tak jak rozwój organizmu, jest procesem. Po drugie, ów organiczny proces historyczny polega na stopniowym przejściu od stanu o małej złożoności do stanu o dużej złożoności. Po trzecie, proces ten jest celowy — nakierowany na całość, której podporządkowane są tworzące ją części. Po czwarte, jak w cytowanej wcześniej uwadze Augusta Schlegla, proces ten dokonuje się spontanicznie, nieświadomie i od wewnątrz, nie zaś mechanicznie i pod wpływem świadomego oddziaływania z zewnątrz. Po piąte wreszcie, wartość sztuk, nauk i organizmów (a wszystkie te trzy kategorie aktywności Forkel traktuje jako twory naturalne), nie sprowadza się do bycia zaledwie etapem przejściowym na drodze postępu. Twory indywidualne, owszem,

---

9 Cyt. za: Michael Spitzer, *Metaphor and Musical Thought*, Chicago–London 2004, s. 280.

10 Johann Nicolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, t. 1, Leipzig 1788, s. 1.

pośredniczą w procesie całościowym, ale są zarazem celami samymi w sobie. Ich wystąpienie jest konieczne i ma wartość samoistną. Podkreślając centralną rolę, jaką w jego koncepcji odgrywa metafora biologiczna, Forkel pisze:

> Każdy poszczególny w tym następstwie stopni umieszczony człon można rozpatrywać także ze względu na niego samego. Sztuki i nauki przypominają polipy, których setki odciętych członów żyją własnym życiem i wszystkie wydają się mniejszymi wprawdzie, ale doskonałymi polipami[11].

Zasadę, która sprawia, że zarówno każdy indywidualny twór, jak i uniwersalny proces ewolucji nakierowany jest na cel, określa Forkel zapożyczonym z ówczesnej biologii terminem *Bildungstrieb*, co można tłumaczyć jako „instynkt kształtowania", „popęd kształcenia", „siła formatywna"[12].

Muzyka organiczna — aspekt wychowawczy

Bildungstrieb jest pojęciem bogatym w znaczenia. Rzuca się w oczy jego oksymoroniczność, jakby było ono preromantycznym odpowiednikiem „uczonej niewiedzy": *Trieb* wskazuje na instynkt, popęd i nieświadomość, *Bildung* zaś konotuje zarówno formowanie w sensie biologicznej ontogenezy, jak również kształcenie, edukację i świadomość. Dlatego przywołuje na myśl *Bildungsroman*, czyli powieść wychowawczą (taką jak *Lata nauki Wilhelma Meistra* Goethego), której tematem jest ukazanie rozwoju bohatera. Proces ten przebiega stopniowo, bo natura nie czyni skoków.

---

11 Ibidem. W „długim wieku XIX" powszechne, finalistyczne ujęcia historii muzyki są dziś w zasadzie nieobecne. Warto więc odnotować śmiałą próbę Krzysztofa Lipki, autora książki *Pejzaż nadziei. Historyczny rozwój muzyki jako proces o charakterze teleologicznym* (Warszawa 2010).

12 Poetologicznym odpowiednikiem pojęcia *Bildungstrieb* jest *Bildungskraft*. Wprowadził je Karl Philip Moritz w eseju *Über die bildende Nachahmung des Schönen* [O kształtującym naśladowaniu piękna] (1788) — zob. Tzvetan Todorov, *Teorie symbolu*, przeł. Tomasz Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 166. Wolę jednak posługiwać się sformułowaniem *Bildungstrieb*, gdyż akcentuje ono wyraźniej powinowactwo sztuki i natury.

Analogicznie jak w rozwoju rośliny czy przebiegu historii muzyki, bohater powieści wychowawczej podlega zasadzie *strib und werde* („umrzyj i się stawaj"): każda osiągnięta już forma (np. kolejne miłości Wilhelma) musi obumrzeć, gdyż tylko w ten sposób może zostać przekroczona i przewyższona. W ten sposób ewolucja osoby osiąga etapy coraz pełniejsze i dojrzalsze[13].

Muzyka organiczna — aspekt estetyczny

Idea organicznego wzrostu wiąże się nie tylko z historią muzyki jako taką, ale także z poszczególnymi dziełami. Esej E.T.A. Hoffmanna *Beethovens Instrumentalmusik* (1810) ukazuje, jak subtelne i nieoczywiste są związki między absolutnością muzyki a metaforą organiczną.

Pierwsze dwa zdania tego szkicu to chyba najczęściej cytowane źródło historyczne dotyczące idei muzyki absolutnej:

> Kiedy mówimy o muzyce jako sztuce samodzielnej, czy nie powinniśmy mieć na myśli zawsze i wyłącznie muzyki instrumentalnej, która, wzgardziwszy wszelką domieszką innej sztuki (poezji), wypowiada właściwą, w niej tylko dającą się rozpoznać istotę sztuki muzycznej? — To najbardziej romantyczna ze wszystkich sztuk, chciałoby się nieomal rzec, że jedyna sztuka autentycznie romantyczna, gdyż jej jedynym przedmiotem jest nieskończoność[14].

W tym *exordium* jedynym pozytywnym określeniem sensu muzyki absolutnej jest „nieskończoność". Dalej Hoffmann precyzuje, jak to słowo rozumieć:

---

13 Zob. Maria Janion, Maria Żmigrodzka, *Odyseja wychowawcza. Goetheańska wizja człowieka w Latach nauki* i *Latach wędrówki* Wilhelma Meistra, Kraków 1998. Organiczny charakter procesu dojrzewania i wychowania był powodem, dla którego autorzy XIX-wieczni chętnie przeprowadzali analogie między powieścią a symfonią. Zob. Anthony Newcomb, *Once More 'Between Absolute and Program Music': Schumann's Second Symphony*, „19th-Century Music" 1984 nr 3, s. 233–250; Veijo Murtomäki, *Symphonic Unity. The Development of Formal Thinking in the Symphonies of Sibelius*, Helsinki 1993, s. 19.

14 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Kreisleriana*, Stuttgart 1996, s. 26.

> Muzyka otwiera przed człowiekiem nieznane królestwo, świat nie mający nic wspólnego z zewnętrznym światem zmysłowym, który człowieka otacza i w którym pozostawia on wszelkie uczucia określone, aby oddać się niewysłowionej tęsknocie[15].

Domyślnym kontekstem filozoficznym tej tezy jest niemiecki idealizm. Tradycja ta wywodzi się od Kanta, który odróżnił sferę noumenalną, czyli tajemniczy świat rzeczy samych w sobie, od sfery zjawiskowej, czyli świata rzeczy ujmowanych w zmysłowe formy naoczności i intelektualne kategorie pojęciowe. Przymiotnik *absolutum* oznacza po łacinie „niezwiązany", „nieuwarunkowany". Takie właśnie są cechy sfery noumenalnej. A ponieważ jest ona całkowicie wolna od ograniczeń empirycznego świata zjawisk, to można ją określić jako „nieskończoną".

Termin „muzyka absolutna", mimo że nie pojawia się w wywodzie Hoffmanna, jest w nim więc niejako implikowany. W wąskim sensie estetycznym wskazuje on na autonomię muzyki instrumentalnej, tj. na jej niezależność od słowa (notabene, w tym właśnie znaczeniu jako pierwszy użył go Wagner, który ukuł pojęcie muzyki absolutnej niejako post factum, w dodatku z intencją krytyczną[16]). Natomiast w szerokim sensie ontologicznym odpowiednikiem absolutu jest „nieznane królestwo", będące niejako odwrotnością „zewnętrznego świata zmysłowego". O ile w ograniczonym świecie zjawisk uczucia są określone (w muzyce — przez słowa), o tyle w nieskończonym świecie rzeczy samych w sobie są one nieokreślone.

Czy można jednak powiedzieć o nich cokolwiek pozytywnego: nie tylko, czym te uczucia nie są, ale także, czym ewentualnie są? Skarby tego noumenalnego królestwa kryją się oczywiście w wewnętrznej głębi umysłu (wszak słowo noumen pochodzi od greckiego *nous*, czyli „umysł"). To właśnie muzyka pozwala w tych wymiarach się zanurzyć. Słynna dewiza Novalisa — „Tajemna droga prowadzi ku wnętrzu"[17] — nabiera

15 Ibidem, s. 26–27.

16 Zob. Carl Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. Antoni Buchner, Kraków 1988, s. 26.

17 Por. „Do wewnątrz prowadzi tajemnicza droga. Wieczność, z jej światami, przeszłość i przyszłość są w nas albo nie ma ich nigdzie". Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza*

u Hoffmanna precyzyjniejszego znaczenia: „Tajemną drogę ku wnętrzu wskazuje muzyka".

Brzmi to jak dotąd całkiem optymistycznie. Ale słoneczna pogoda nie jest dana raz na zawsze i wokół czają się już cienie romantycznej ambiwalencji — półmrok Eichendorffa i Schumanna, tragiczne idylle Chopinowskich ballad[18], gorzka Schopenhauerowska metafizyka woli, miłosna śmierć Wagnera. Otóż okazuje się, że droga ku wnętrzu nie prowadzi do określonego celu. Nie dlatego, iżby wiodła na manowce, ale z tej przyczyny, że takiego celu po prostu nie ma i być nie może. Przypomina ona raczej asymptotę, czy też — by użyć terminu Fryderyka Schlegla — jest ona tendencją. Dlatego jedynym możliwym pozytywnym określeniem owych uczuć nieokreślonych, które budzi muzyka absolutna, jest „tęsknota". Wiąże się z nią poczucie braku, wieczne nienasycenie, coś w rodzaju nieskończonego spadania Alicji w głąb króliczej nory, ale zarazem — nieograniczony proces, wzrost, jak w słynnym poemacie dydaktycznym Goethego *Metamorfoza roślin*, w którym ontogeneza kwiatu staje się analogią rozwoju miłości.

Jak jednak odnieść to wszystko do konkretnego doświadczenia estetycznego? Zadając to pytanie, zbliżamy się powoli do zrozumienia funkcji, jaką pełni analogia strukturalna muzyki absolutnej i organizmu. Opisując swe wrażenia z *V Symfonii* Beethovena, Hoffmann podkreśla ich złożoność i ambiwalencję. Dzieło wydaje się zrazu chaotyczne i rozwichrzone, niby sztuki Szekspira albo „natchniona rapsodia" (której gatunkowym odpowiednikiem muzycznym byłaby fantazja). Ale z czasem utwór zaczyna przypominać „piękne drzewo, które wyrastając z jednego zarodka, wydaje liście, kwiaty i owoce"[19]. Odpowiednikiem zarodka jest, rzecz jasna, tzw. motyw losu (choć określenie takie u Hoffmanna nie pada), całe zaś dzieło — czyli „liście, kwiaty i owoce" — traktuje Hoffmann jako ciąg przekształceń tego zalążkowego motywu. W ten sposób spełnia się

---

filozoficzna — studia — fragmenty, wybrał, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 93.

18 Trzech, bo *Ballada As-dur* ma inny charakter.

19 E.T.A. Hoffmann, op. cit., s. 30.

organicystyczny ideał jedności w różnorodności. Rapsodycznym awersem symfonii, jej stroną najbardziej oczywistą jest różnorodność. Rewersem jest trudniejsza w percepcji jedność. Stosunkowo łatwo uchwytną rękojmią tej jedności jest „wewnętrzne pokrewieństwo tematów", w którym przejawia się powszechnie zakładany w XIX wieku prymat pierwiastka melodycznego nad rytmem i harmonią. Proces organicznego wzrostu włącza jednak w sferę jedności także inne, nietematyczne aspekty muzyczne — „sposób spojenia dwóch części"[20] czy też pojawiającą się w odrębnych częściach „wspólną linię basu"[21]. Ale najsubtelniejszą, bo niematerialną i niemal telepatyczną więź stanowi pokrewieństwo, „które często przemawia już tylko wprost z ducha do ducha, i to właśnie ono wiąże obydwa Allegra i Menueta, zwiastując szczególny geniusz mistrza"[22].

Hoffmann jakby od niechcenia przechodzi od metaforyki biologicznej do psychologicznej, od zarodka do ducha. Taka „niefrasobliwość" jest wyzwaniem dla umysłów takich, jak nasze, poddanych kulturowej presji, by sceptycznie podchodzić do pomieszania porządków przyrodoznawczego i humanistycznego, nauki i sztuki. Co bynajmniej nie uprawnia do stawiania romantykom zarzutu bezrefleksyjnej naiwności. Metafora organiczna właśnie takiemu scaleniu dyscyplin służyła i była stosowana z premedytacją. Romantycy z pewnością zrozumieliby nasze wątpliwości, choć pewnie daliby im odpór, skoro sami chcieli przeciwdziałać postępującym na ich oczach procesom parcelacji wiedzy, wskutek których zdarza się często, że nauka widzi drzewa, ale nie dostrzega lasu. Na szczęście nie ma sprzeczności między nauką o drzewach a nauką o lesie. Bliższe rozpatrzenie stosunku części do całości, ich wzajemnych interakcji, wymaga jednak zawiązania kolejnego wątku.

---

20 Ibidem, s. 32.

21 Ibidem.

22 Ibidem, s. 32–33.

Muzyka organiczna — aspekt formalny

Najważniejszym z autorów XIX-wiecznych rozwijających myśl organiczną w dziedzinie teorii form muzycznych był Adolf Bernhard Marx (*Die Lehre von der musikalischen Komposition* [Nauka kompozycji muzycznej], t. 1–4, 1837–1847). To zresztą właśnie on powołał do życia naukę o formach muzycznych: wcześniejsze ujęcia tego zagadnienia opierały się na analogii do retoryki, czyli były zależne od języka, dopiero Marx potraktował formę muzyczną jako twór autonomiczny. W emancypacji tej kryje się jednak znamienny paradoks, który próbujemy tu zgłębić: otóż także Marx w uzasadnieniu autonomii form muzycznych posiłkuje się analogią, ale tym razem biologiczną.

System Marxa opiera się na intuicjach Goethego[23]. Fundamentem goetheańskiej koncepcji natury jest współdziałanie jej dwóch „kół napędowych"[24]: biegunowości (*Polarität*) i intensyfikacji (*Steigerung*). To drugie pojęcie trudno przetłumaczyć: „intensyfikacja" to zarazem „wzmożenie"[25], jak i „wznoszenie się na coraz wyższe stopnie"[26], dokonujące się poprzez przeobrażenie wyjściowego układu bipolarnego. Nowa roślina rozwija się w trzech stadiach, z których każde osiąga sukcesywnie obydwa bieguny: wpierw rozszerzenia, następnie kurczenia. Przy czym każde

---

23 A także, rzecz jasna, Hegla. Wspólnym mianownikiem tych dwóch źródeł inspiracji jest dynamizm „stawania się", czyli ujęcie genetyczne, skoncentrowane na opisie rozwoju polegającego na przezwyciężaniu opozycji. Różnica dotyczy pierwiastka historiozoficznego — dla Hegla centralnego, dla Goethego nieistotnego. Wątki Heglowskie tu pomijam. Syntetyczne ujęcie „heglizmu" Marxa można znaleźć w: C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej...*, op. cit., s. 336–339; oraz idem, *Ästhetische Prämissen der „Sonatenform" bei Adolf Bernhard Marx*, w: idem, *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, s. 347–358. Zob. też: Janet Schmalfeldt, *In the Process of Becoming. Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-century Music*, Oxford–New York i in. 2011.

24 Cyt. za: Tadeusz Zatorski, *Goethe mniej znany. Przekłady i szkice*, Gdańsk 2011, s. 409.

25 Rüdiger Safranski, *Goethe. Życie jako dzieło sztuki*, przeł. Tadeusz Zatorski, Warszawa 2022, s. 541.

26 Johann Wolfgang von Goethe, *Wybór poezji*, wstęp, wybór i przypisy opracowała Zofia Ciechanowska, Wrocław 1968, s. XL; T. Zatorski, op. cit., s. 409.

kolejne stadium jest morfologicznie bogatsze, gdyż podlega metamorfozie, inaczej mówiąc — intensyfikacji[27].

Model ten stanowi ogólną wizję natury u Goethego:

> Rozdwajanie jedności, jednoczenie rozdwojonego — oto życie natury; to wieczna systola i diastola [w fizjologii: skurcz i rozkurcz serca — dop. MT], wieczne *synkrisis* i *diakrisis* [w retoryce: zestawianie i przeciwstawianie — dop. MT], wdech i wydech świata, w którym żyjemy, działamy i jesteśmy[28].

Przenosząc tę dynamikę na życie ludzkie, Goethe dochodzi do wniosku, że jego udany bieg powinien się stosować do recept *Bildungsroman*:

> Zmuszeni jesteśmy z jednej strony przyjmować postać indywidualnej jaźni [*uns verselbsten*], z drugiej zaś zgodnie z pewnym regularnym rytmem nie zaniedbujemy sposobności do wyzbywania się tej postaci [*uns entselbstigen*][29].

Proces natury nie ma kresu, jest wiecznym stawaniem się. Jak zauważył Michael Spitzer: „[m]orfologia Goethego nakierowana jest na zasady formowania — *Bildung* — nie zaś na «formy» jako takie"[30].

Marx zastosował ów model morfogenezy na wielu płaszczyznach analizy organizmu muzycznego. Zaczynem formy muzycznej jest biegunowość spoczynku (*Ruhe*) i ruchu (*Bewegung*), którą Marx uznaje za „pierwotną

---

27 J.W. Goethe, op. cit., s. 352.

28 Cyt. za: T. Zatorski, op. cit., s. 402. Ostatnie zdanie cytowanego fragmentu jest dokonaną w duchu panteistycznym parafrazą sentencji świętego Pawła z jego mowy na Aeropagu: „Bo w Nim żyjemy, poruszamy się i jesteśmy" (Dz 17,28).

29 Cyt. za: ibidem.

30 Michael Spitzer, *Metaphor and Musical Thought*, Chicago–London 2004, s. 301. Różnica między „formą" a „formowaniem" była wyrażana w postaci rozmaitych opozycji pojęciowych. U Spinozy: *natura naturans* (przyroda rodząca) vs. *natura naturata* (przyroda zrodzona), u Herdera (w nawiązaniu do Arystotelesa): *energeia* (działanie, potencja) vs. *ergon* (wytwór, akt) [zob. C. Dahlaus, *Estetyka*..., op. cit., s. 11; T. Todorov, op. cit., s. 184], u Noskego: *forma formans* (forma formująca) vs. *forma formata* (forma uformowana) oraz muzyka jako ruch vs. muzyka jako przedmiot (Frits Rudolf Noske, *Forma formans. Muzyka jako przedmiot i jako ruch*, przeł. Zbigniew Piotrowski, „Res Facta"1982 nr 9, s. 214–229); u Meyera: struktury emergentne vs. struktury syntaktyczne (Leonard Bryce Meyer, *Style and Music. Theory, History, and Ideology*, Chicago–London 1989, s. 198).

opozycję i podstawową formę wszystkich tworów muzycznych" [*der Urgegensatz und die Grundform aller musikalischen Gestaltungen*] [31]:

> Łatwo zauważyć, że wznosząca się sekwencja dźwięków wzbudza poczucie wspinania się, podniesienia, napięcia, zaś sekwencja opadająca, odwrotnie, odprężenia, rezygnacji, powrotu do stanu spoczynku [32].

Ta subiektywna zasada psychologiczna ma swoje obiektywne odpowiedniki morfologiczne, z których najważniejszy stanowi biegunowość zdania (*Satz*) i przejścia (*Gang*). „Zdanie" to „struktura prosta, samowystarczalna, domknięta", „przejście" natomiast „nie ma takiego formalnego domknięcia" [33]. Zdanie jest spoczynkiem, przejście — ruchem.

Forma muzyczna to proces polegający na aktualizowaniu potencji zawartych w zarodkowej biegunowości spoczynku i ruchu. Proces ten przebiega na różnych poziomach intensyfikacji: od konstrukcji motywu, aż po wyrafinowany system teoretyczny morfologicznej metamorfozy form muzycznych. Rzućmy okiem na obie te skrajności. Nawet w opisie struktury tak elementarnej jak motyw Marx podkreśla dynamiczne współdziałanie jego wewnętrznych opozycji (asumptem do tej ogólnej refleksji jest motyw czołowy *V Symfonii* Beethovena):

> Każdy twór muzyczny rozwija się jak organizmy w naturze, z zarodka [*Keim*], który jednak, jak pęcherzyki i komórki u roślin oraz w zwierzęcych formach życia, sam w sobie także musi być uformowany — winien stanowić jedność dwóch lub większej liczby elementów (dźwięków, akordów, jednostek rytmicznych), czyli być organizmem, bo inaczej nie mógłby zrodzić innych organizmów. Taki zarodek nazywamy „motywem" [34].

---

31 Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, t. 3, Leipzig 1848, s. 103.

32 Ibidem.

33 Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, t. 1, Leipzig 1837, s. 24.

34 Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffe*n, Berlin 1859, t. 1, s. 86. Zauważmy, że tego samego typu metaforykę organiczną znajdziemy też u Hanslicka (choć nie jest ona tam tak silnie eksponowana, jak u Marxa): „Każda sztuka ma na celu uzewnętrznienie idei zrodzonej w wyobraźni artysty. Jednak myśl ta jest w muzyce dźwiękowej natury, a nie pojęciowej, która mogłaby zostać przetłumaczona na dźwięki. Nie zamysł, aby muzycznie zobrazować określoną namiętność, lecz wynalezienie określonej melodii jest punktem, w którym początek bierze twórczość artysty. Przez ową

Biegunowość ruch/spoczynek przejawia się też w dynamicznym systemie form muzycznych, dla którego punktem wyjścia jest najprostsza postać ronda: zdanie główne, przejście, zdanie główne (czyli trójfazowa forma pieśni ABA). Ekspansja tej rudymentarnej formy w kierunku większego zróżnicowania polega, z jednej strony, na dodawaniu zdań pobocznych, wsuniętych między zdanie główne a przejście, z drugiej zaś — na zwiększaniu liczby refrenicznych powrotów zdania głównego. Te dwa sposoby rozszerzania natrafiają jednak na granicę, za którą mnożąca się różnorodność groziłaby utratą poczucia jedności. Dlatego pojawia się naturalna tendencja ku redukcji tej różnorodności — zgodnie z modelem rozszerzenia i kurczenia, diastoli i systoli, wdechu i wydechu. W rezultacie owej redukcji osiągamy najwyższy stopnień równowagi między różnorodnością a jednością, czyli formę sonatową: jej trójfazowość (ekspozycja–przetworzenie–repryza) stanowi, rzecz jasna, intensyfikację modelu prostego ronda (zdanie główne–przejście–zdanie główne).

Dodajmy na marginesie, że Marxowski system metamorfoz formalnych skrywa znaczący paradoks: z jednej strony, Beethovenowska forma sonatowa jawi się jako szczyt, najwyższy wykwit formy organicznej i *telos* całej muzyki; z drugiej strony Marx szczególną rolę przypisuje fantazji, czyli gatunkowi całkowicie amorficznemu. Uznaje on fantazję za przejaw zdobytej z trudem wolności ducha, „który nie zna innego prawa poza sobą samym", dzięki czemu może „porzucić wszelką z góry określoną formę"[35].

---

pierwotną, tajemną siłę, której warsztatu ludzkie oko nigdy nie przejrzy, w duchu kompozytora pojawia się temat, motyw. Nie możemy cofnąć się poza [czas] powstania tego pierwszego *ziarenka*, musimy je przyjąć jako prosty fakt. Jeśli wpadło ono do wyobraźni artysty, wówczas rozpoczyna się tworzenie, które — wychodząc od tego tematu głównego i ciągle się do niego odwołując — realizuje cel, by przedstawić go we wszystkich jego relacjach. Piękno samodzielnego, prostego tematu zapowiada się estetycznemu uczuciu z taką bezpośredniością, że nie dopuszcza ona żadnego innego wyjaśnienia, poza co najwyżej *wewnętrzną celowością* zjawiska, harmonią jej części, bez odniesienia do istniejącego na zewnątrz elementu trzeciego. Podoba się nam ono samo w sobie, niczym arabeska, kolumna lub *rzeczy pięknej natury, jak liść czy kwiat*" (E. Hanslick, op. cit., s. 96–97; emfaza — MT). Także cytowana na początku tego artykułu teza Hanslicka, iż formy muzyczne są „duchem kształtującym się z wnętrza" jest samym rdzeniem estetyki organicystycznej.

35 Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, t. 3, Leipzig 1848, s. 236.

Paradoks jednoczesnego wywyższenia formy sonatowej i swobodnej fantazji można potraktować jako szczególną postać biegunowości. Fantazja zapobiega zastojowi związanemu z doskonałością formy sonatowej. Nacisk na formę sonatową jest więc aspektem konserwatywnym myśli Marxa, natomiast podkreślenie roli fantazji — rysem progresywnym, który wyciąga konsekwencje z traktowania systemu form jako zewnętrznego tylko przejawu tej niepowstrzymanej siły wewnętrznej, którą określiliśmy wcześniej mianem *Bildungstrieb*. Można by wręcz mówić o narodzinach formy sonatowej z ducha fantazji: fantazję umieścimy po stronie *Trieb*, a formę sonatową — po stronie *Bildung*.

Ekskurs epistemologiczny — analogia, czyli myślenie jako postrzeżenie

Jednym z problemów, jakie nastręcza organiczna koncepcja form muzycznych, jest jej aspekt epistemologiczny. Uzasadnienie organiczne absolutności muzyki zasadza się wszak na analogii. Tymczasem analogie, nawet historycznie istotne, niczego przecież nie dowodzą, a są co najwyżej pożywką dla metafor. Z takiej sceptycznej i racjonalistycznej perspektywy termin „forma organiczna" ma nie większą wartość poznawczą niż „burza uczuć", „rzeka czasu" czy „beczka śmiechu".

Ale Goethe stosował analogie z premedytacją. Pisał:

> Posługiwać się w myśleniu analogiami nie jest czymś karygodnym; analogia ma tę zaletę, że nie prowadzi i właściwie nie chce prowadzić do konkluzji. Natomiast indukcja jest szkodliwa; ma ona na oku z góry określony cel i zmierzając do niego, porywa za sobą zarówno fałsz, jak i prawdę[36].

Rzekomą wadę, że analogia niczego nie dowodzi, Goethe obraca w zaletę. Co więcej, autor *Zmyślenia i prawdy* twierdzi, że w ostatecznym rozrachunku nie tylko analogia, ale także naukowa indukcja funkcjonują poza

36 Johann Wolfgang von Goethe, *Refleksje i maksymy*, przełożył, opracował i wstępem opatrzył Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1977, s. 40.

rygorystycznie rozumianą prawdą i fałszem. Indukcja dlatego, że osiągnięte za jej pomocą prawdy są spaczone przez fałsz nieodłączny od wszelkiego uogólnienia teoretycznego dokonywanego na podstawie wielu obserwacji nieidentycznych zjawisk. Analogia dlatego, że odróżnienie prawdy od fałszu w ogóle nie wchodzi w zakres jej obowiązywania: analogia nie jest wszak abstrakcyjną formułą teoretyczną, lecz sztuką zestawiania dwóch konkretnych postrzeżeń. Goethe twierdzi zatem pośrednio, że „analogista" — inaczej niż „indukcjonista" — jest świadom swych uwarunkowań metodologicznych, a zatem cechuje go większa doza dobrze pojętego samokrytycyzmu.

Analogia ma w oczach Goethego inną jeszcze przewagę nad teorią naukową: nie traci ona kontaktu z żywą percepcją, podczas gdy „teorie to zazwyczaj przedwczesne produkty niecierpliwego rozsądku, który chętnie chciałby przejść do porządku nad zjawiskami i dlatego na ich miejsce podsuwa obrazy, pojęcia, często nawet same słowa"[37]. Analogia powściąga wodze niecierpliwości teoretyków: pozwala balansować wokół złotego środka między myśleniem a postrzeżeniem. Tym samym sadowi się ona po stronie bipolarnej, organicznej koncepcji życia jako stawania się:

> Każda rzecz istniejąca jest analogonem wszystkich rzeczy istniejących: dlatego istnienie zawsze pojawia się nam jako rozdzielone i połączone. Jeśli idziemy za analogią zbyt daleko, to wszystko zbiega się i utożsamia; jeśli jej unikamy, to wszystko rozprasza się w nieskończoności. W obu przypadkach obserwacja ulega zahamowaniu — już to wskutek nadmiaru życia, już to wskutek śmierci[38].

Aby właściwie ocenić wartość myślenia za pomocą analogii, należy wziąć pod uwagę również to, w jaki sposób Goethe rozumiał prawdę i fałsz:

> Prawdą nazywam to, co wiem o swoim stosunku do siebie samego i do świata zewnętrznego. Tak więc każdy może mieć swą własną prawdę, a przecież jest to jedna i ta sama prawda.
>
> Zmysły nie kłamią, kłamie sąd[39].

---

37 Ibidem, s. 170–171.
38 Ibidem, s. 46–47.
39 Ibidem, s. 23.

Muzyka organiczna — aspekt językowy

Zdaniem Goethego, „wiele przypadków analogicznych nie tworzy zamkniętego szeregu: przypominają one dobre towarzystwo, które zawsze bardziej pobudza niż daje"[40]. Do analogii już omówionych dodajmy więc jeszcze jedną: przypadek języka. Ożywcze towarzystwo tej akurat kwestii jest tu szczególnie mile widziane, gdyż dotyka samej istoty muzyki absolutnej, która, jak pisał Hoffmann, „gardzi domieszką innych sztuk", precyzując od razu, że tą domyślną „domieszką" jest poezja, czyli sztuka językowa.

Tymczasem muzyka absolutna rozpatrywana przez pryzmat estetyki organicznej wbrew pozorom zachowuje silne związki z językiem, tyle że nie pod względem semantycznym, lecz genetyczno-formalnym. Wyrażając tę myśl w terminach Saussure'owskich, powiedzielibyśmy, że chodzi tu o język w aspekcie *langue*, a nie *parole*. Otóż język podlega temu samemu imperatywowi stawania się, którego innymi przejawami są organizmy biologiczne i formy muzyczne.

W rozprawie *Rozmaitość języków a rozwój umysłowy ludzkości* (1836) Wilhelm von Humboldt stwierdza:

> [Język] sam nie jest dziełem (*ergon*), lecz działaniem (*energeia*). Jego definicja może być tylko genetyczna. Jest on mianowicie wiecznie powtarzającą się pracą umysłu nad tym, by dźwięk artykułowany uczynić zdolnym do wyrażenia myśli. Bezpośrednio i ściśle biorąc, jest to definicja każdorazowego mówienia; ale też w prawdziwym i istotnym sensie tylko sumę tego mówienia można uważać za język. [...] właściwy język zawiera się w akcie jego rzeczywistego produkowania[41].

W słynnym *Monologu* (1798) Novalis odróżniał dwa sposoby użycia języka — jako konwencjonalnego środka przekazu heteronomicznych treści oraz jako manifestacji energii formatywnej samego języka:

> Mówienie i pisanie to właściwie dziwaczna sprawa; prawdziwa rozmowa to zwykła gra słów. Można tylko podziwiać ten śmieszny błąd, jaki ludzie popełniają,

40 Ibidem, s. 40.

41 Cyt. za: T. Todorov, op. cit., s. 184.

> sądząc, że posługują się językiem ze względu na rzeczy. Akurat tej charakterystycznej cechy języka, że troszczy się on tylko o siebie, nie zna nikt[42].

Aby do tej głębszej cechy języka znaleźć dostęp, trzeba zaufać jego autonomicznej sile, poddać się jej, stać się „człowiekiem natchnionym przez język" — czyli zamiast wyrażać w języku własne i określone myśli, pozwolić językowi przemówić poprzez nas. Komu się to uda, ten wkroczy w sferę analogiczną do „nieznanego królestwa" z eseju Hoffmanna:

> Na tym polega jego [języka] cudowna i płodna tajemnica, że jeśli ktoś po prostu mówi, aby mówić, to właśnie wtedy wypowiada najwspanialsze i najbardziej oryginalne prawdy. Kiedy jednak chce powiedzieć coś określonego, wówczas kapryśny język podsuwa mu najniebezpieczniejsze i najbardziej przewrotne głupstwa[43].

Novalis porównuje język do formuł matematycznych, „które są światem same dla siebie, jedynie ze sobą igrają i nie wyrażają niczego poza własną cudowną naturą". Rzecz jasna, nie umyka też jego uwadze „muzyczny duch języka"[44].

Podobną intuicję znajdziemy u Fryderyka Schlegla, który sugeruje istnienie jakichś myśli inherentnie zawartych w kompozycjach muzycznych. Aby je przeczuć, trzeba posiąść „zmysł do cudownych powinowactw wszystkich sztuk i nauk". Wtedy dopiero można dostrzec „[skłonność] wszelkiej czystej muzyki instrumentalnej do filozofii":

> Czy czysta muzyka instrumentalna nie musi sama sobie tworzyć tekstu? I czy temat w niej nie jest tak rozwijany, utwierdzany, odmieniany i kontrastowany, jak przedmiot medytacji w szeregu idei filozoficznych?[45]

Te wczesnoromantyczne intuicje znalazły rozwinięcie w traktacie Karla F. Beckera *Organismus der Sprache* [Organizm języka] (1827), w którym

---

42 Novalis, op. cit., s. 328.

43 Ibidem.

44 Ibidem.

45 Friedrich Schlegel, *Fragmenty*, przeł. Carmen Bartl, opracował, wstępem i komentarzami opatrzył Michał Paweł Markowski, Kraków 2009, s. 145.

składnia języka otrzymała interpretację biologiczną. Dzieło Beckera wywarło wpływ na teorię form muzycznych Marxa[46].

Czy to znaczy, że muzyka absolutna, wbrew Hoffmannowi, nie wzgardziła wcale domieszką poezji? I tak, i nie. Wzgardziła, bo język jako organizm jest wprawdzie elokwentny, ale nie przekazuje żadnej określonej treści. Nie wzgardziła, bo analogia z organizmem języka jest pełna znaczenia: stanowi jedno z ogniw w potencjalnie nieskończonym łańcuchu analogii, które pozwalają zyskać intuicję czegoś zarazem najbardziej ogólnego i najbardziej konkretnego — rozpoznać rzeczywistość jako proces. Friedrich Schlegel ujął to krótko: „Przedmiotem muzyki jest życie"[47].

Muzyka życia

Rozważmy na koniec znaczenie tych romantycznych koncepcji dla człowieka XXI wieku. Główną kwestią sporną jest zapewne to, że wszyscy cytowani tu autorzy XIX-wieczni uważają umysł i zjawiska umysłowe za fundamentalną i nieredukowalną cechę rzeczywistości. Inaczej mówiąc, nie przeszłoby im przez myśl, że sfera mentalna jest czymś wtórnym — rodzajem generowanej przez mózg iluzji, jak to twierdzą dzisiejsi fizykaliści. Co więcej, romantycy są przekonani o tym, że procesy mentalne leżą u podłoża nie tylko ludzkiej działalności, ale manifestują się w całej naturze — że pole subiektywności przenika i reguluje wszystkie procesy przyrody. Tylko takie przekonanie pozwala brać analogie między muzyką, językiem i rozwojem biologicznym za coś więcej niż tylko retoryczne metafory.

Autorów dokonujących dziś rewizji materializmu jest niemało. Wspomnę na koniec o dwóch takich postaciach. Bernardo Kastrup przyczynił się do renesansu światopoglądu idealistycznego. Jedna z jego książek poświęcona jest filozofowi, który w najmocniejszy sposób powiązał ideę muzyki

46 Zob. M. Spitzer, op. cit., s. 294; Lotte Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, München–Salzburg 1984, s. 76–85.

47 Cyt. za: M. Spitzer, op. cit., s. 290.

absolutnej z idealizmem filozoficznym — Arturowi Schopenhauerowi[48]. Kastrup twierdzi, że metafizyka Schopenhauera likwiduje rzekome paradoksy współczesnej fizyki (takie jak splątanie kwantowe) i nauk o świadomości (tzw. trudny problem świadomości, czyli pytanie o to, w jaki sposób materia mózgowa generuje poczucie subiektywnego doświadczenia). W świetle idealizmu analitycznego Kastrupa paradoksalna okazuje się raczej metafizyka materialistyczna, której założenia obracają te rozwiązywalne problemy w paradoksy. Zawarte w *Świecie jako woli i przedstawieniu* rozważania o muzyce odgrywają w książce Kastrupa istotną rolę.

Druga postać nie proponuje aż tak radykalnej rewizji obecnego kulturowego konsensusu: Denis Noble reprezentuje mainstream życia akademickiego. Jest wybitnym krytykiem neodarwinizmu — poglądu, który proponuje genocentryczną interpretację teorii ewolucji, spopularyzowaną przez Richarda Dawkinsa w książce *Samolubny gen*[49]. Noble przeciwstawia redukcjonistycznemu neodarwinizmowi koncepcję relatywizmu biologicznego, w myśl której żaden z poziomów organizacji biologicznej nie jest wiodący: ani molekularny wymiar genetyczny, ani organizm jako całość, ani żadna z instancji pośrednich. Rozwój tworu biologicznego polega na systemowej interakcji wszystkich jego poziomów[50]. Co więcej, organizmy przekazują cechy nabyte kolejnym pokoleniom, z czego wynika, że proces

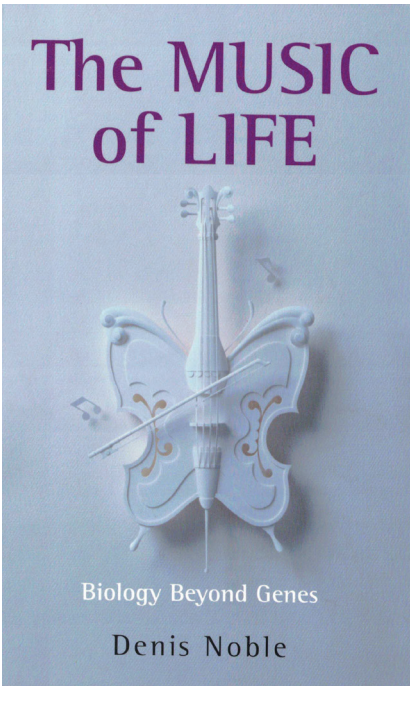
48 Bernardo Kastrup, *Decoding Schopenhauer's Metaphysics. The Key to Understanding How It Solves the Hard Problem of Consciousness and the Paradoxes of Quantum Mechanics*, Winchester–Washington 2020.

49 Richard Dawkins, *Samolubny gen*, przeł. Marek Skoneczny, Warszawa 1996.

50 Noble nie jest jednak idealistą, tj. nie przyznaje on czynnikom mentalnym statusu ontologicznie odróżnialnego od materii i *explicite* dystansuje się od witalizmu, który takie rozróżnienie zakłada: „Nie ma nawet potrzeby argumentować, że wszystkim, co istnieje na poziomie molekularnym, są procesy molekularne. To jednak nie oznacza bynajmniej [...], że jesteśmy tylko wiązką molekuł. Struktury i procesy poziomów wyższych są na poziomie molekularnym po prostu niewidoczne. Geny i białka ciała w żaden sposób nie «wiedzą» ani nie «odsłaniają» tego, jaką odgrywają rolę w funkcjach wyższego rzędu" (Denis Noble, *The Music of Life. Biology Beyond Genes*, Oxford 2008, s. 77–78; por. też s. 116). W kontekście niniejszego eseju interesujące są rozważania Noble'a na temat metafor używanych w biologii (zob. s. 14–22, gdzie przedstawia on swą ogólną refleksję na ten temat; w indeksie książki wyszczególniony jest cały szereg metafor muzycznych wprowadzonych przez Noble'a).

życia jest (przynajmniej w jakimś stopniu) ukierunkowany, teleologiczny, a zmiany adaptacyjne zachodzą szybko, z pokolenia na pokolenie — wbrew neodarwinistycznym tezom, że mutacje genetyczne są przypadkowe, a ich utrwalenie wymaga długiego okresu czasu. Zachowując należyte proporcje, w relatywizmie biologicznym Noble'a można dostrzec współczesną mutację goetheańskich „kół napędowych" natury: polaryzacji i intensyfikacji. Osobliwie trafna okazuje się w tym kontekście uwaga Goethego: „Najbardziej oryginalni autorzy najnowszych czasów są nimi nie dlatego, że tworzą coś nowego, lecz jedynie dlatego, że potrafią mówić pewne rzeczy w taki sposób, jakby uprzednio nigdy ich nie powiedziano"[51].

Ilustracja: okładka książki Denisa Noble'a, *The Music of Life. Biology Beyond Genes*, Oxford 2008



51 J. W. Goethe, *Refleksje*..., op. cit., s. 74.

W tym goetheańskim duchu można by powiedzieć, że książka Noble'a *The Music of Life* (2008) jest współczesną wersją Schleglowskiej tezy, że przedmiotem muzyki jest życie. Na okładce widnieje twór będący syntezą skrzypiec i motyla. Wizualnym wyznacznikiem procesualności życia, prymatu tworzenia nad wytworem, jest smyczek: muzyka to nie nuty, a organizm to nie geny; muzyka to nie instrument, a organizm to nie martwa forma motyla — żywe istoty i muzyka istnieją tylko wtedy, kiedy się stają. Są to byty o charakterze performatywnym: wibrujące, brzmiące, podlegające metamorfozie. Można powiedzieć, że motylowe skrzypce symbolizują *Bildung*, a smyczek — *Trieb*.

Tym samym nasz wywód zatoczył koło. Powróciliśmy do wyjściowej tezy, że formy organiczne rozwijają się od wewnątrz, a nie wskutek mechanicznej interwencji z zewnątrz. To dlatego smyczka nie prowadzi żadna ręka (Noble pisze, że geny są partyturą, życie zaś jest muzyką, ale bez dyrygenta). A skoro po tzw. stronie przedmiotowej każdy zamknięty w swych granicach organizm okazuje się procesem, który sprawia wrażenie bycia odrębną rzeczą, to po tzw. stronie podmiotowej także nie może być ontologicznie wyodrębnionych bytów osobowych, które by tymi procesami kierowały — są tylko zintegrowane z procesem świata organiczne strumienie świadomości, które takimi oddzielnymi podmiotami się wydają. Autonomia żywej formy i żywego podmiotu okazuje się czymś względnym, w ostatecznym rachunku — nieabsolutnym. W moim odczuciu to właśnie jest najważniejszy wniosek, jaki wynika z rozważań nad analogią strukturalną muzyki i organizmu[52].

---

52 Czytelnikowi pragnącemu zgłębić zagadnienie muzycznej formy organicznej można polecić następujące prace: Lothar Schmidt, *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850*, Kassel–Basel–London–New York 1990; Lotte Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, München–Salzburg 1984; Ian Bent, *General Introduction*, w: idem (red.), *Music Analysis in the Nineteenth Century*, t. 1, Cambridge 1994, s. 1–17; Michael Spitzer, *Metaphor and Musical Thought*, Chicago–London 2004 (rozdz. 6, *Melody and Life*, s. 276–341). Temat muzyki organicznej podjąłem wcześniej z zupełnie innej perspektywy w eseju *Muzyka i pamięć. O muzycznym pogłosie teorii rezonansu morficznego Ruperta Sheldrake'a* (w: Marcin Trzęsiok, *Muzyka doświadczenia. Eseje i studia*, Kraków 2023, s. 309–361).

BIBLIOGRAFIA • BIBLIOGRAPHY

Karol Berger, *Potęga sztuki*, przeł. Anna Tenczyńska, Gdańsk 2008.
Marc Evan Bonds, *Absolute Music. The History of an Idea*, Oxford–New York i in. 2014.
Mark Evan Bonds, *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*, Princeton 2006.
Carl Dahlhaus, *Ästhetische Prämissen der „Sonatenform" bei Adolf Bernhard Marx*, w: idem, *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, s. 347–358.
Carl Dahlhaus, *Estetyka muzyki, przełożył*, wstępem i przypisami opatrzył Zbigniew Skowron, Warszawa 2007.
Carl Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. Antoni Buchner, Kraków 1988.
Richard Dawkins, *Samolubny gen*, przeł. Marek Skoneczny, Warszawa 1996.
Johann Nicolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, t. 1, Leipzig 1788.
Johann Wolfgang von Goethe, *Refleksje i maksymy*, przełożył, opracował i wstępem opatrzył Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1977.
Johann Wolfgang von Goethe, *Wybór poezji*, wstęp, wybór i przypisy opracowała Zofia Ciechanowska, Wrocław 1968.
Krzysztof Guczalski, *Co, w gruncie rzeczy, podważał Hanslick?*, w: *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, red. Anna Chęćka-Gotkowicz, Maciej Jabłoński, Poznań 2015, s. 307–322.
Eduard Hanslick, *O pięknie muzycznym. Przyczynek do rewizji estetyki sztuki dźwięków*, komentarz i przekład Joanna Giel, Wrocław 2017.
Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Kreisleriana*, Stuttgart 1996.
Maria Janion, Maria Żmigrodzka, *Odyseja wychowawcza. Goetheańska wizja człowieka w Latach nauki i latach wędrówki Wilhelma Meistra*, Kraków 1998.
Bernardo Kastrup, *Decoding Schopenhauer's Metaphysics. The Key to Understanding How It Solves the Hard Problem of Consciousness and the Paradoxes of Quantum Mechanics*, Winchester–Washington 2020.
Ruth Katz, *A Language of Its Own: Sense and Meaning in the Making of Western Art Music*, Chicago 2009.
Krzysztof Lipka, *Pejzaż nadziei. Historyczny rozwój muzyki jako proces o charakterze teleologicznym*, Warszawa 2010.
Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, t. 1, Leipzig 1837.
Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, t. 3, Leipzig 1848.
Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, t. 1, Berlin 1859.
Leonard Bryce Meyer, *Style and Music. Theory, History, and Ideology*, Chicago–London 1989.
Karl Philip Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, Braunschweig 1788.
Veijo Murtomäki, *Symphonic Unity. The Development of Formal Thinking in the Symphonies of Sibelius*, Helsinki 1993.
Music Analysis in the Nineteenth Century, red. Ian Bent, t. 1, Cambridge 1994.
John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, New Haven 1986.

Anthony Newcomb, *Once More 'Between Absolute and Program Music': Schumann's Second Symphony*, „19th-Century Music" 1984 nr 3, s. 233–250.
Denis Noble, *The Music of Life. Biology Beyond Genes*, Oxford 2008.
Frits Rudolf Noske, *Forma formans. Muzyka jako przedmiot i jako ruch*, przeł. Zbigniew Piotrowski, „Res Facta" 1982 nr 9, s. 214–229.
Novalis, *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna — studia — fragmenty*, wybrał, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1984.
Charles Rosen, *Styl klasyczny. Haydn, Mozart, Beethoven*, przeł. Rafał Augustyn, Kraków–Warszawa 2014.
Rüdiger Safranski, *Goethe. Życie jako dzieło sztuki*, przeł. Tadeusz Zatorski, Warszawa 2022.
Friedrich Schlegel, *Fragmenty*, przeł. Carmen Bartl, opracował, wstępem i komentarzami opatrzył Michał Paweł Markowski, Kraków 2009.
Janet Schmalfeldt, *In the Process of Becoming. Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*, Oxford–New York i in. 2011.
Lothar Schmidt, *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850*, Kassel–Basel–London–New York 1990.
Michael Spitzer, *Metaphor and Musical Thought*, Chicago–London 2004.
Lotte Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, München–Salzburg 1984.
The Oxford Handbook of Topic Theory, red. Danuta Mirka, Oxford–New York i in. 2014.
Tzvetan Todorov, *Teorie symbolu*, przeł. Tomasz Stróżyński, Gdańsk 2011.
Marcin Trzęsiok, *Muzyka i pamięć. O muzycznym pogłosie teorii rezonansu morficznego Ruperta Sheldrake'a*, w: idem, *Muzyka doświadczenia. Eseje i studia*, Kraków 2023, s. 309–361.
Tadeusz Zatorski, *Goethe mniej znany. Przekłady i szkice*, Gdańsk 2011.

BIOGRAM

Marcin Trzęsiok (ur. 1973), prof. dr hab., absolwent Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach (1998, specjalność teoria muzyki), wykładowca tejże uczelni. W latach 1999–2000 studiował na Uniwersytecie Wiedeńskim (stypendium im. J.G. Herdera otrzymane z rekomendacji H.M. Góreckiego). W roku 2006 uzyskał z wyróżnieniem tytuł doktora filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim. W roku 2015 uzyskał stopień doktora habilitowanego. Laureat I nagrody

BIOGRAPHICAL NOTE

Marcin Trzęsiok (b. 1973), Prof. dr hab., graduate of the Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice (1998, theory of music), currently lecturer at the Academy. In 1999–2000 he studied at the University of Vienna (J.G. Herder scholarship received on H.M. Górecki's recommendation). In 2006 he obtained his PhD with honours from the Jagiellonian University. In 2015 he was awarded a habilitation degree. Winner of the First Prize at the 12th Master Thesis Competition

w XII Konkursie Prac Magisterskich Absolwentów Akademii Muzycznych w Polsce w kategorii Teoria Muzyki i Reżyseria Muzyczna (2000), Nagrody Sekcji Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich im. ks. prof. Hieronima Feichta (2011) oraz Nagrody Honorowej Związku Kompozytorów Polskich (2015). W latach 2012–2016 prowadził Seminarium Krytyki Muzycznej „Warszawskiej Jesieni". Autor książek: *Krzywe zwierciadło proroka. Rzecz o Księżycowym Pierrocie Arnolda Schönberga* (Katowice 2002); *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego* (Wrocław 2009, w ramach serii „Monografie" Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej); *Dyptyk tragiczny. Muzyka i mit w Królu Edypie i Apollu Igora Strawińskiego* (Katowice 2015); *Muzyka doświadczenia. Eseje i studia* (Kraków 2023). Publikował m.in. w „Res Facta Nova", „Zeszytach Literackich", „Tygodniku Powszechnym", „Kontekstach", „Principiach", „Ruchu Muzycznym", „Glissandzie", „Scontri". Tłumacz tekstów o muzyce z języka angielskiego, francuskiego i niemieckiego.

for Academies of Music Graduates in Poland in the category Music Theory and Music Direction (2000), the Rev. Prof. Hieronim Feicht Prize of the Musicologists' Section of the Polish Composers' Union (2011) and the Honorary Award of the Polish Composers' Union (2015). Between 2012 and 2016 he conducted the "Warsaw Autumn" Music Criticism Seminar. Author of *Krzywe zwierciadło proroka. Rzecz o Księżycowym Pierrocie Arnolda Schönberga* (The Prophet's Distorting Mirror. On Arnold Schönberg's Pierrot lunaire) (Katowice 2002); *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego* (Songs Lie Dormant in Every Thing. The music and aesthetics of early German Romanticism) (Wrocław 2009, as part of the "Monograph" series of the Foundation for Polish Science); *Dyptyk tragiczny. Muzyka i mit w Królu Edypie i Apollu Igora Strawińskiego* (A Tragic Diptych. Music and myth in Igor Stravinsky's Oedipus Rex and Apollo) (Katowice 2015); *Muzyka doświadczenia. Eseje i studia* (The Music of Experience. Essays and studies) (Kraków 2023). His articles have appeared in Res Facta Nova, Zeszyty Literackie, Tygodnik Powszechny, Konteksty, Principia, Ruch Muzyczny, Glissando and Scontri. Translator of texts on music from English, French and German.

STRESZCZENIE

„Przedmiotem muzyki jest życie". Forma muzyczna jako organizm albo o paradoksach muzyki absolutnej

Chyba nie znajdziemy już dziś autora, który twierdziłby bez zastrzeżeń, że

ABSTRACT

'The Object of Music Is Life'. The Musical Form as Organism or on the Paradoxes of Absolute Music

We can probably no longer find an author today who would claim unreservedly

absolutność muzyki w sensie XIX-wiecznym była czystym formalizmem. Nawet Eduard Hanslick, któremu takie formalistyczne stanowisko standardowo się przypisuje, pisał wszak jednoznacznie, że „formy kształtujące się z dźwięków nie są puste, lecz wypełnione, nie są otoczeniem próżni, lecz duchem kształtującym się z wnętrza". W celu przeprowadzenia historycznie uzasadnionej refutacji formalistycznego rozumienia idei muzyki absolutnej można obrać dwie drogi: strategię interpretacji semantycznej oraz strategię analogii strukturalnych. Pierwsza z nich, łatwiejsza (co nie znaczy, że mniej istotna), posługuje się hermeneutyką opartą na toposach muzycznych. Przedmiotem niniejszego artykuł jest strategia druga (bliższa myśli Hanslicka), która zasadza się na analogii między muzyką a naturą. Zwornikiem tych wzajemnych korespondencji jest koncepcja organizmu. Organizm jest zmysłowym przejawem sił duchowych, regulujących samoistny, dynamiczny i celowy rozwój konkretnych form żywych, przeciwstawiany mechanicznemu, deterministycznemu i martwemu światu Newtonowskiej fizyki. Kłopotliwość tej drogi polega na tym, że aspekty znaczeniowe muzyki jawią się tu jako ambiwalentne i trudno uchwytne: sensy te nie są bowiem semantyczne, a przynajmniej — nie są semantyczne wprost.

Przy okazji rozważań nad koncepcją muzyki organicznej w różnych jej aspektach postawione zostaje pytanie o metodologiczną prawomocność przeprowadzania analogii między formami muzyki a formami biologicznymi.

SŁOWA KLUCZOWE estetyka muzyczna, forma organiczna, romantyzm, Adolf Bernhard Marx, Johann Wolfgang von Goethe

that the absoluteness of music in the 19th-century sense was pure formalism. After all, even Eduard Hanslick, to whom such a formalist position is often attributed, wrote unequivocally that 'the forms created by sound are not empty; not the envelope enclosing a vacuum, but a well, replete with the living creation of inventive genius'. In order to carry out a historically informed refutation of the formalist understanding of the idea of absolute music, two routes can be taken: the strategy of semantic interpretation and the strategy of structural analogies. The former, which is easier (which does not mean less important), uses a hermeneutic based on musical topoi. The subject of this article is the second strategy (closer to Hanslick's thought), which is founded on the analogy between music and nature. The keystone of these mutual correspondences is the concept of the organism. The organism is the sensual manifestation of spiritual forces, regulating the spontaneous, dynamic and purposeful development of concrete living forms, as opposed to the mechanical, deterministic and dead world of Newtonian physics. The trouble with this path is that the communicative aspects of music appear here as ambivalent and difficult to grasp: for these meanings are not semantic, or at least — they are not semantic directly.

When considering the concept of organic music in its various aspects, the author raises the question of the methodological legitimacy of making analogies between forms of music and biological forms.

KEYWORDS musical aesthetics, organic form, Romanticism, Adolf Bernhard Marx, Johann Wolfgang von Goethe