

JÓZEF LIPIEC

## EIDOS MUZYKI

Artykuł analizuje muzykę od strony ontologicznej. Wychodząc od koncepcji Pitagorasa i związanej z nią koncepcji harmonii i muzyki sfer pokazuje czym tak ujmowana muzyka mogła by być dla świata – bytową harmonią rzeczywistości. Śledząc pragmatyczne i normatywne rozumienie muzyki autor przekracza pitagorejską wizję muzyki jako absolutnej i uniwersalnej wskazując na jej pluralistyczny charakter. Analizując wartościowość muzyki oraz jej znaczenie dla człowieka jako istoty osadzonej w kulturze i świecie dochodzi do rozumienia muzyki, z jednej strony, jako pewnej metafizycznej własności świata, z drugiej zaś, jako rozwijającą możliwości poznawcze i zmysłowe człowieka.

Dzieląc muzykę na “naszą” (doznawaną i tworzoną w obrębie kultury przez człowieka) i “nie-naszą” (kosmiczną) artykuł odsłania rozumienie muzyki jako pewnej specyficznej sfery rzeczywistości, poprzez którą człowiek jest w stanie dostrzec rzeczywistość, więcej, zostaje na nią otwarty. Sam człowiek dzięki istnieniu muzyki, jej wielu przejawów, ma możliwość twórczej ekspresji, oraz przybliżania się do tego, co piękne i przynależne światu wartości.

## MUZYKA BYTU

Ukrytym założeniem wszelkiej refleksji nas sensem muzyki jest przekonanie Pitagorasa, że wszystko jest liczbą, ta zaś naprawdę jest harmonią bytu całego, a może nim samym, po prostu. Ten efektowny pogląd stał się naturalną i bardzo zdrową podstawą koncepcji głoszących prymat muzyki nad resztą sztuki, nauki i wszystkiego innego, równie ważnego. Wyznaczył on też pośrednio kierunek poszukiwań istoty muzyczności jako takiej, muzykom i muzyce przyznając specjalny status odkrywców metafizycznych tajemnic, rzecz jasna, językiem niedyskursywnym, lecz jak najpiękniej dźwięczącym, bez zbędnych słów i banalnych znaczeń.

Jeśli wszystko jest muzyką, to w zasadzie nie ma dalej o czym rozprawiać, ponieważ każdy dowolny sąd o czymkolwiek byłby tak czy inaczej opinią o muzyce, przynajmniej pośrednią. Analogicznie, istota czegokolwiek bądź stałaby się od razu esencją muzyki, tyle, że w większości przypadków wyrażoną nie wprost, a nawet zgoła meandrycznie. Muzyczność bytu jako

całości przekształciłaby się wówczas łatwo w muzyczność wszystkich jego fragmentów, bez wyjątku.

Ewentualną niezgodność tej tezy z doświadczeniem moglibyśmy wyjaśnić niedostatkami poznawczym podmiotu ludzkiego. W zasadzie powinno nam wszystko wciąż grać, śpiewać, brzęczeć, chrobotać i stukać, a jeśli tak się nie dzieje bez przerwy to widać, iż przeszkodą są niedostatki zmysłu odbioru muzyki, zagłuszane przez inne dane, pozasłuchowe czyli złudzeniowe, po pierwsze. Po drugie, zmysł ludzkiego ucha jest wyostrzony jedynie w odniesieniu do pewnych dźwięków, nie docierając wszakże do nieskończonej pojemnej sfery muzyki jako takiej, obejmującej całą muzyczność kosmosu, niestety nam niedostępną. Po trzecie, z góry wykluczone być musi przedarcie się empirią ku bardziej skomplikowanym rejonom wszechrzeczy (wszechstawania się), mianowicie ku muzyce nieurzeczywistnionej lecz tylko możliwej. Możliwej – bo jeszcze nie zrealizowanej, a także możliwej – bo nigdy nie realizowanej w świecie doznań ludzkich, acz mającej szansę wobec innych bytów.

Myśl, iż wszystko jest muzyką, choć intrygująca, nie wydaje się trafna. W każdym razie nie bardziej od poglądu, że wszechświat jest plikiem barw, mnogością kształtów, bukietem zapachów, albo konstrukcją ciepło–zimnych miękkości–twardości. Gdyby potraktować to najpoważniej stanowisko pankwantyfistyczne (wszystko jest liczbą), to również popadlibyśmy w niepotrzebną przesadę, egzemplifikując je wyłącznie dźwięcznością bytu. Liczby wszak nadają się do rozmaitych zastosowań, toteż równie udanie wypadłoby uogólnienie, iż wszystko jest, powiedzmy niekończącą się nigdy narracją sensów, wszechmieszaniną półtonów barw, ładem geometrycznym, regularnością, albo jeszcze innym, równie nieokreślonym Absolutem Liczbowym.

Wydaje się tedy, że wystarczające jest ontologicznie mniej ambitne stwierdzenie, głoszące, iż muzyka istnieje, i to na pewno, choć nie jest

wszystkim, czemu byt przysługuje. Muzykę wtedy da się wyraźniej odróżnić od tego co nią nie jest, a zwłaszcza oddzielić od tej całej ogromnej reszty Universum, która muzyką być w ogóle nie może.

## PRAGMATYZM I NORMATYWIZM

Najprostsze, ale i najbardziej użyteczne ujęcie odwołuje się do kulturowego zwyczaju. Muzyką jest to mianowicie, co ludzie za muzykę uważają. Nie trzeba wtedy odwoływać się do żadnych norm, wartości, wzorców i schematów, narzucających z góry to co winno być uznane za muzykę, odrzucających zaś wszystkie pozostałe fenomeny, choćby do muzyki podobne, dziedzinowo bliskie i pretendujące do tych samych ról, które odgrywa muzyka niewątpliwa.

Ten pragmatyczny punkt widzenia kwestionuje zarówno pierwotność wartościowania, jak i prymat jakiejś określonej, miarodajnej postaci aktu muzycznego, narzucającej kryteria przynależności do danego, “słyszalnego” gatunku zmysłowości. Jest oczywiste, że muzyka należy do wielkiej rodziny hałasów, po pierwsze. Poznawana – albo lepiej: wyławiana z Universum – jest tedy poprzez doznania słuchowo-rytmiczne podmiotów, po wtóre. Po trzecie, każdy muzyczny twór (obiekt, zjawisko, dzieło, etc.) stanowi dowolną prezentację zestawu dźwięków. Po czwarte wreszcie, uczestnictwo w kręgu hałasów “muzycznych” stanowi efekt społecznej konwencji, potwierdzającej pozycję jednych, odrzucającej pretensje innych przedmiotów dźwiękowych (doświadczanej dźwięczności).

Dzieje muzyki zdają się potwierdzać w całej rozciągłości ten punkt widzenia pragmatystów. Są ludy, które swą muzykę uprawiają jako monotonne, natarczywe brzęczenie na cienkich strunach zwierzęcych, inne delektują się głuchym dudnieniem bębnów, jeszcze inne żyją klekotaniem kołatek i pokrzykiwaniem ku wyższej ozdobie. Są kultury, w ramach których muzyka

przybiera wyrafinowaną postać wielobarwnej instrumentacji, podporządkowanej regularnej organizacji bogatego materiału dźwiękowego (jak w estetycznie “wyższej”, nowożytnej sztuce europejskiej, z jej koncertami, symfoniami i sonatami, tudzież przebojami wyższej muzyki). Istnieją wreszcie doświadczenia następnych generacji, które poniekąd wtórnie, poprzez powroty do pierwotnej swobody wyboru i kreacji zezwalają za muzykę uznać cokolwiek bądź z dziedziny hałasów rodem, byle to coś zostało podane przez dany podmiot i zaakceptowane przez inne podmioty w intencji tworu muzycznego (i tak też nazwane), rzecz jasna, z wcześniejszym spełnieniem przezeń właściwości dźwiękorodnych.

Ujęcie pragmatyczne nie odwołuje się do żadnego innego podziału, który mógłby zaciemnić obraz sensu muzyczności jako takie. Nie ma tu owo o muzyce “lepszej” i “gorszej”, “melodyjnej” i “monotonnej”, “głośnej” i “cichej”, “harmonicznej” i “kakofonicznej”, “polifonicznej” i “monofonicznej”, “orkiestrowej” i “kameralnej”, “rytmicznej” i “arytmicznej”, “wystandaryzowanej” i “improwizowanej”, “wzniosłej” i “krotochwilnej”, “artystycznej” i “amatorskiej”. Wszystko jest muzyką, co fizycznie dźwięczy, brzęczy, piska, buczy, szemrze i łomocze, a co otrzymuje przyzwolenie na muzyczną wizytówkę. Idąc krok dalej, powiedzieć trzeba, iż chodzi o wszystko, co zostaje przez podmiot muzyczny (podmiot przeżycia muzycznego) włączone do muzyki także ze świata pozaludzkiego, subiektywnie przedmuzycznego, a więc przede wszystkim z otoczenia przyrodniczego, i technologiczno–cywilizacyjnego. Nic nie powinno stanąć na przeszkodzie w decyzji klasyfikacyjnej ani w też w spełnieniu się aktu doznania muzycznego, jeśli człowiek zechce za muzykę uznać szum oceanu, kłaskanie słowika, odgłosy puszczy, czy terkot maszyny, zgrzyt żelaza po szkle lub dyskretny stukot klawiatury komputera, a nawet własne, prywatne pomruki oraz dzikie wrzaski “techno” czy raperskie przemówienia gwiazd nowych stylów estradowych.

Koncepcja normatywna jest zdecydowanie mniej tolerancyjna. Muzyką nie jest i nie powinien być dowolny układ dźwięków. Nie można też arbitralnie stosować zasady permissywizmu artystycznego i estetycznego, a w konsekwencji poddawać się iluzji, iż dzięki subiektywnemu kaprysowi jakiegoś nadawcy lub odbiorcy dowolnych odgłosów, można je wszystkie bez wyjątku mianować prezentacją muzyki albo i nią samą w ogóle.

Muzyka staje się przede wszystkim układem tonów celowo uporządkowanych i tworzących pewną sensowną całość (przynajmniej w ramach pewnego kulturowo określonego, powtarzalnego stylu), a także zestaw innych doświadczanych tworów, ujmowalnych w podobnych konwencjach. Muzyką staje się zatem zarówno koncert tam-tamów afrykańskich, pokaz helleńskich aulosów, śpiew gregoriański, albo Symfonia Patetyczna, jak i wyłowiony z ciszy lub powszechnego rozgwaru śpiew słowika, szum wodospadu lub występ specjalistów od muzyki konkretnej.

W totalnym hałasie świata niektóre tylko zespoły dźwięków dostąpiłyby zaszczytu "muzyczności". Niezależnie od wartościującej wyceny poziomu danego muzycznego utworu, już sama przynależność dziedzinowa miałyby charakter obiektywny. Nikt i nic nie mógłby przesądzić o muzyczności tego lub owego przedmiotu doznania, ponieważ o tym decydować miałyby jego własna konstrukcja bytowa, całkowicie niezależna od ludzkiego podmiotu. W najlepszym razie ów poznający podmiot okazałby się zdolny do trafnego odkrycia danej muzyczności. W najgorszym – myląc się i tak nie mógłby odmienić sensu danego zjawiska.

Normatywizm jest koncepcją niejednorodną w doborze wzorców i precyzji kryteriów. Normatywizm absolutystyczny za muzykę uznać mógłby tylko te fenomeny, które spełniłyby rygorystyczne warunki pewnej idealnej konstrukcji. Ostatecznie muzyką godną swego miana okazałaby się wyłącznie platońska idea muzyczności, nieokreślona w swych

zmysłowych jakościach, acz w zamian sięgająca wyżyny określonych wymogów “formalno–ontologicznych” (w znaczeniu Ingardenowym), a dotyczących na przykład, koniecznego doboru “jakiejś” melodyki, “jakiejś” barwności tonalnej, “jakiejś” rytmiki. Rzecz jasna, najłatwiej przyszłoby przedstawić sobie przypadek muzycznie graniczny (lub najdoskonalszy jak kto woli) czyli absolutną ciszę, albowiem byłaby to jakościowo pustka doskonała. Najtrudniej zaś, a może zupełnie niemożliwe – jakąkolwiek muzykę urzeczywistnioną w swych jakościach, wyraźnie i jasno określonych, ale zarazem pozbawionych szans na faktyczną konkretyzację. Z idealną muzyką Platona–Husserla byłoby tak samo jak z idealnym obiadem: wspaniały, lecz w ogóle nie do zjedzenia.

Normatywizm relatywistyczny występuje w rozmaitych odmianach. Najczęstsze są dwie – kulturowa i egzemplaryczna.

Pierwsza z nich za muzykę uznaje to, co uchodzi w obrębie danej kultury, w ramach epoki i środowiska. Odrzuceniu ulega wszystko to, co przekracza horyzont muzyczny pewnego społeczeństwa w danym czasie (a co może pojawić się jako zjawisko muzyczne albo obok tej społeczności, albo w innej fazie jego istnienia). W kulturze harmoniczej tonalności, niemożliwym byłby uznanie muzyczności sporej części eksperymentów awangardowych (uchodziłyby one raczej za niesmaczny wybryk, uzurpację lub wręcz oszustwo). W ramach nowej, antyharmoniczej kultury dochodzić może nie tylko do poszerzenia sfery muzyczności o niespotykane przedtem, bulwersujące zjawiska, ale nawet – paradoksalnie – do zakwestionowania i wyłączenia obszarów muzyki ongiś poprawnej, standardowej, dziś zaś “zużytej”

Koncepcja egzemplaryczna odwołuje się natomiast nie tyle do stylu czy ogólnej metody muzykowania, ile do doskonałych (w każdym razie uchodzących za takie) wzorów pewnego typu tworców dźwiękowych, najczęściej tak zwanych “arcydzieł”. Muzyką w pełnym tego słowa znaczeniu

muszą okazać się wyłącznie utwory doskonale modelowe, a im dalej od prezentowanego ideału, tym mniej tam muzyczności samej. Ten punkt widzenia dominuje w odtworzeniach muzyki dawnej i współczesnej – w repertuarach koncertowych, na listach nagrań oraz generalnie w edukacji historyczno-muzycznej. Muzyką jest to, co – według pewnych subiektywnych lub obiektywnych kryteriów – mieści się blisko czoła hierarchii standartowych dokonań (w danej epoce lub nawet w porównaniach międzyepokowych). Wedle tego przeświadczenia muzyką baroku są kompozycje Bacha, Haendla, i Telemanna, klasyki symfonicznej – Mozarta i Beethovena, romantyzmu – Chopina, Liszta i Griega, impresjonizmu – Debussy’ego i Ravela, operetki – Straussa, Lahera, musicalu – Gerswina i Bernsteina, jazzu – Ellingtona i Parkera, popu – Beatlesów i Freda Mercurego, etc.

Kwalifikacja do muzycznej rodziny wiąże się ściśle z kryteriami i procedurą dyskwalifikacji. Wedle praktyk koncepcji egzemplarycznej, istnieje trudna do zdefiniowania, ale nieprzekraczalna granica podobieństwa gatunkowego. Jej naruszenie powoduje nie tyle – a co najmniej nie tylko – odrzucenie pozytywnej wartościowości zdyskwalifikowanego tworu, lecz także wyrzucenie go poza nawias dziedziny. Powiadamy wtedy: “to nie jest muzyka”, zwalniając się automatycznie z obowiązku jej estetycznej oceny. Nie ma bowiem potrzeby uznawania byle rzepolenia nieporadnych muzykusów (bez słuchu) za “nieudany”, “liczy” lub “niedojrzały” utwór muzyczny. Wystarczy orzec, iż to w ogóle nie jest muzyka, ale jej nędzna atrapa, parodia, kiepska kopia oryginału.

Normatywizm może, oczywiście, wystąpić w ramach pluralizmu – tak kulturowego, jak stylistyczno-egzemplarycznego – przybierając nawet radykalną postać muzycznego uniwersalizmu. Muzyka obejmuje wtedy wszystkie zjawiska wywołanej i przeżywanej dźwięczności, z których każde musi spełnić przynajmniej jedno z możliwych kryteriów akceptacji. W ten sposób do muzyki zaliczamy

wszystkie gatunki, z różnych epok i uprawiane przez rozmaite ludy, cywilizacje, kręgi kulturowe, środowiska i poszczególne jednostki. Muzyką staną się nie tylko szczytowe osiągnięcia w danym gatunku, ale i najbardziej nieudolne imitacje. Muzyką okaże się nie tylko świat dzieł na pokaz, lecz również intymny sposób wyrażania emocji “w sobie i dla siebie” poprzez samodzielne muzykowanie oraz poprzez muzyczną interpretację doznawanego świata. Wszystko może okazać się tedy muzyką, jeśli tylko każda poszczególna próba doświadczania muzycznego spełni minimalny wymóg intencjonalnej dźwięczności, określony przez jakąś zasadę (choćby niezbyt wyraźną).

Normatywizm, jak widać, po zatoczeniu szerokiego koła zracjonalizowanej empirii, ma szansę zbliżyć się na niebezpiecznie bliski dystans do najbardziej prymitywnego pragmatyzmu.

## ISTOTA I WARTOŚĆ

Epistemiczny zasięg muzyki wyznaczony jest przez zdolność ucha i wibrację kinestetyczną pulsującej cielesności. Muzyka wydaje się sztuką nadbudowaną na zmysłach odbioru fal akustycznych, te zaś emitowane są przez fizyczną rzeczywistość swoiście zestawionych źródeł energii. Jeśli przyjąć, że świat wysyła nieskończenie więcej sygnałów, niż może przyjąć system poznawczy człowieka, wypadnie rzec, iż sztuka ludzkiej muzyki rozgrywa się w obrębie niewielkiego fragmentu śpiewającego i grającego kosmosu.

Nie mamy dostępu do tonów zbyt wysokich i zbyt niskich dla ucha. Nie słyszymy jak trawa rośnie, mylnie przyjmując iż prawdziwą ciszę tworzy nasz ograniczony dostęp do cichutkich, wysubtelnionych, zbyt delikatnych dla nas dźwięków. Nie słyszymy też – być może na szczęście – jakichś potężnych, wręcz potwornych tonów, rozrywających na strzępy system odbiorczy potencjalnego melomana (gdyby ten miłośnik kosmicznego tutti był w stanie dotrzeć do potencjalnej supermocy dźwiękowej). Wychwytyjemy zapewne



ledwie niektóre jakości barw i częstotliwości rytmów, na inne pozostając całkowicie głusi i kompletnie niewrażliwi. Być może istnieje wysniona przez Pitagorasa niezwykła i precudowna muzyka sfer, lecz w całości jest ona dla nas niedostępna, niczym kantowski świat rzeczy samych w sobie. (Nota bene Kant, jak niemal wszyscy nowożytni filozofowie, zafascynowani problemem wizualnej rozciągłości przedmiotu doświadczenia, nie znalazł odpowiedniego rozwiązania dla możliwej formy zmysłowości akustycznej). W każdym razie, jeśli muzyka kosmosu rzeczywiście gra, to na pewno nie my stanowimy publiczność jej koncertów.

Pojawia się co prawda pytanie, czy ten niedostępny dla nas świat muzycznej potencjalności miałby charakteryzować się jakąś nową, nieznaną nam stylistyką i estetyką czy też stanowi on de facto jedynie zwielokrotnienie lub powtórzenie tego samego, co w odpowiednio pomniejszonym zakresie jest nam dane w obrębie naszej, ludzkiej zmysłowości. Na to pytanie chyba nigdy nie zdołamy definitywnie odpowiedzieć. Niemożliwa wydaje się przede wszystkim bezpośrednia empiria, skoro w żadnym razie nie możemy usłyszeć tego, co dla nas z konieczności niesłyszalne. Kwestia jest wszak wielce interesująca teoretycznie jako problem “muzyki dla nas” (w odróżnieniu od “muzyki w sobie”).

W jednym przypadku “nasza” muzyka stanowiłaby fenomen osobny i swoisty, jako ograniczony receptywnym i kreatywnym zasięgiem dyspozycji człowieka zestaw specyficznych i być może dość ubogich doświadczeń akustycznych. Reszta muzyki – tej “nie–naszej” – miałaby wtedy szansę na inne, zapewne zupełnie niezwykłe, oryginalne rozwiązania esencjalne (o których nie mamy i mieć nie będziemy pojęcia).

W drugim przypadku, nasze doświadczenia muzyczne miałyby walor uniwersalny, stanowiąc, co prawda, tylko jakiś wycinek większej całości, ale wycinek zdecydowanie i jednoznacznie reprezentatywny dla wszelkiej innej, ewentualnie nie poznawalnej muzyki “pozaludzkiej”. Muzyka

nie byłaby zresztą osamotniona w tej roli “pars pro toto”, nie ma bowiem w żadnym innym odniesieniu zakresowo pełnego poznania (fenomenologia nawet twierdzi, iż nie ma takiej potrzeby, skoro dany element zbioru mówi wszystko o istocie każdego z pozostałych elementów i o wszystkich zarazem). Zawsze więc uchwytujemy prawa ogólne na podstawie głębokiej i eidetycznej solidnej analizy pewnych przykładów (w skrajnym wariacie wystarczy tylko jeden). W ramach tego stanowiska da się sformułować niezmiernie ciekawy wniosek, iż dotarcie do istoty “naszej”, ludzkiej muzyki otwiera automatycznie na oścież drzwi do odkrycia eidosu muzyki wszelkiej, lub lepiej: muzyki jako takiej. Być może, jest tak po prostu, że w naszej muzyce zawiera się prawda zarówno o niej samej, jak i o muzyczności w ogóle.

Jaka to prawda? Doświadczenie muzyki nie jest prostą operacją podmiotową w strukturze fal akustycznych, czy też – jak kto woli – w obrębie świata dźwięków. Nie wystarczy nadać dowolny komunikat tonalny (na przykład własnym głosem lub przy pomocy jakichś instrumentów), aby uznać się za twórcę dzieła muzycznego. Nie wystarczy też wystąpić w roli słuchacza pewnych dźwięków, by z faktu ich wysłuchania wysnuć konkluzję, iż mamy tym samym do czynienia z przekazem muzycznym (czy nawet z muzykopodobnym). Żyjemy, oczywiście, w świecie bezustannych, a nieraz natarczywych komunikatów akustycznych, ale tylko ich niewielką część da się potraktować jako sygnały ściśle przynależne do muzyki. Co w takim razie jest muzyką, co zaś jest tylko hałasem?

Mówiąc najprościej, muzyczność wyznaczona jest nie tylko przez samo zajście podmiotowo–przedmiotowe relacji dźwiękowej, ale nade wszystko poprzez samą siebie, jako istotowo akt muzyczny właśnie. Podobnie jest z wierszem, który wyznacza swą szczególną pozycję także własną, oryginalną naturą, różną od zwykłego dyskursu niepoetycznego. Podobnie ma się rzecz a katem malarskim, teatralnym, filmowym, estradowym, po części sportowym,

politycznym, hazardowym, a być może także filozoficznym (wtedy, gdy filozofia rezygnuje z “naukowości”, stając się grą wyobraźni pojęć czystych).

Muzyka należy do ogromnej, nieskończenie bogatej dziedziny słyszalności, ale wyłania się z jej bezkresu poprzez nadany jej podmiotową intencją kształt dzieła. Dzieło to zostaje ułożone poprzez człowieka – bądź (a) od podstaw (czyli od samych fundamentów bytowych), a więc z wywołaniem poprzez muzyka bezpośrednich zestawów realnych dźwięków, bądź (b) poprzez przygotowanie odpowiedniej, intencjonalnej notacji (z realnym jej zapisem) dla dźwięków potencjalnych, jeszcze nie urzeczywistnionych (na razie wyznaczonych czysto intencjonalnie, wyobrazeniowo), bądź (c) poprzez interpretację odbiorczą, występującą w ramach osobistej, przeżyciowej konkretyzacji, dokonywanej przez każdego słuchacza wobec utworu nadanego przez inny podmiot, bądź też (d) poprzez waloryzację muzyczną zestawu dźwięków genetycznie pozamuzycznych (odgłosów natury, urządzeń techniki i życia codziennego). Kosmos jest, być może, przepastną i różnorodną mnogością dźwięków, niewykluczone, iż jest nawet jedną, ogromną dźwięcznością, ale faktycznie stanowi on jedynie muzyczną potencję, z której wyłaniają się poszczególne akty muzyczne, wsparte o kreacyjne moce człowieka.

Muzyka okazuje się zatem częścią ludzkiej kultury. W tym co się nazywa nieprecyzyjnie “naturą”, oraz – z drugiej strony – w tym, co stanowi ewentualnie osobny świat “idei” (z matematycznymi na czele) muzyka znajduje źródło inspiracji, natchnienie i zapewne stąd czerpie jakieś modelowe rozwiązania. Związek ten nie musi być wszelako ani bezpośredni, ani tym bardziej świadomy. Na ogół muzycy doskonale radzą sobie z samodzielnym komponowaniem i artystycznym wykonawstwem, zupełnie bez posługiwania się wiedzą o “liczbowej harmonii kosmosu”, albo zdolnościami do nadzwyczajnego przeżywania szumów i krzyków przyrody. W aktach muzycznych odzywa się

jednak pewien szczególny motyw twórczej wspólnoty, mianowicie równoczesnego współtworzenia i współodkrywania świata dźwięczności wyróżnionej, czyli muzyki jak takiej właśnie.

Niczego nie odmawiając gwiazdom, wichrom i atomom, a tym bardziej potencjalności ontycznego, “boskiego” programu dla wszechrzeczy, trzeba rzec, iż talenty ludzkie uczyniły w tej sprawie doprawdy wiele, jeśli zgoła nie prawie wszystko. Muzyka to bowiem zawsze konstrukcja złożona z dźwięków i rytmów, fizycznych lub psychicznych jak najbardziej, lecz z istoty swej umieszczona w strukturze czasoprzestrzeni wartości. Muzykę tworzą tylko te układy akustyczne, które są obdarzone pozycją aksjologiczną (niekoniecznie najwyższą), z czego wynika, iż w muzyce nie chodzi o wydobywanie po prostu jakichś dowolnych, byle jakich tonów, ale o dotarcie do wartości (odsłonięci ich lub zbudowanie od nowa) – poprzez uruchomienie takiej gry dźwięków, w której objawia się możliwe jak najciekawsze, najbardziej oryginalne i najpiękniejsze w efektach rozwiązania estetyczne.

## PIĘKNO MUZYKI

Jeśli przyjąć, że w muzyce pitagorejskich sfer – czyli w muzyce “samej w sobie” istnieje nieskończona wielość możliwych utworów, a w ramach kosmosu muzyki “dla nas” jest tych możliwych dzieł ilość nieprzeliczalna, nie sposób oprzeć się wrażeniu, iż nie są one bynajmniej pod zasadniczym względem równoprawne. Różnią się one mianowicie specyficznymi walorami tej dziedziny, mówiąc zaś po prostu, obliczem i poziomem muzycznego piękna. Po przetworzeniu ogółu wszystkich charakterystyk w jakąś jedną, fantastycznie strzelistą piramidę wartości, jedne utwory okażą się tak wspaniałe, iż zajmą miejsce blisko szczytu, inne zmieszczą się ledwie pośrodku skali, jeszcze inne wykażą się cechami miernoty, a wiele pozostałych

to będą produkty jeszcze niższej klasy, aż po dno banału, tandety i paskudztwa raniącego uszy.

Spośród teoretycznego ogromu możliwych dzieł, zrealizowano dotąd tylko ego nikłą część, przy czym twórcze podmioty muzyczne z pewnością nie kierowały się nigdy ambicjami odkrywania, krok po kroku kolejnych matryc, lecz podążały wprost, na skróty do najbardziej interesujących rozwiązań finalnych. W procesach kreacji muzyki, jak się okazuje, wcale nie chodzi o to, by wywołać z potencjalności wszystkie dzieła pitagorejskiej nieskończoności, ale wprost przeciwnie, należy zostawić je tam, gdzie jest ich miejsce, czyli w świecie słuszności niezrealizowanych możliwości, naszą ludzką rzeczywistość obdarzyć natomiast tylko niektórymi wzorami, starannie wybranymi, najlepszymi spośród milionów najlepszych kandydatur. Temu zadaniu służyć ma akt twórczy, stan nader tajemniczy a niezwykły w swych efektach, polegający na odkryciu i sporządzeniu najcenniejszego schematu melodycznego, harmonicznego i rytmicznego (w kompozycji) i nadaniu mu najoryginalniejszej i najbardziej kunsztownej interpretacji (w artystycznym wykonawstwie).

W apejronie pitagorejskim te najlepsze utwory “w ogóle” (czyli muzyczne arcydzieła) oraz najlepsze w swojej klasie (melodyki, aranżacji, nastroju, wykorzystanej instrumentacji) rozsiane są prawdopodobnie wedle nieznaney zasady, być może z jakąś regularnością, być może zupełnie chaotycznie. Jeślibyśmy poznali choćby w zarysach porządek lokalizacji najwartościowszych stylów i kierunki rozmieszczenia najciekawszych realizacji, moglibyśmy tworzyć wciąż oczekiwane nowe wielkie dzieła szybciej i skuteczniej (a muzyków przygotowywać ze spokojem do pewnej, nieprzemijającej sławy światowej). Skoro jednak szanse na to są małe, pozostaje nam nadal tradycyjna droga poszukiwania optymalnych rozwiązań poprzez wykorzystanie specyficznych uzdolnień wybranych jednostek.

Jest wszakże nadal zagadką, czy zrodzenie wybitnego dzieła to przede wszystkim rezultat przetworzenia bodźców zewnętrznych (dowolnych czy dźwiękowych tylko?) w strukturę gotowego utworu muzycznego w podmiocie muzycznym jako swoistym pośredniku między rzeczywistością a sztuką, czy też akt twórczy to wynik niezależnych od czegokolwiek wewnętrznych napięć twórcy? Czy Beethoven, Wagner, Gerswin, Górecki, czy Zygmunt Konieczny inspirowani są jakimiś poszumami transcendensu, sami nadając jedynie ostateczną formę pomysłom wniesionym w ich dusze z kosmosu, czy też raczej – głusi na podszepty – wymyślają wszystko sami, posiłkując się materiałem dostarczonym przez własne życie, tworząc zatem nie tylko na własną rękę (pod swymi nazwiskami), ale wprost z siebie, gdzie kreacyjne Ja traktowane być musi jako *arche* czyli muzyczny prabudulec? Być może nie ma na te pytania uniwersalnej, jedynej odpowiedzi, czasem jest raczej tak, innym razem inaczej, albo obydwa rozwiązania spełniane bywają za każdym razem po równi.

Piękno muzyki objawia się w wielu dziełach, w różnych typach i gatunkach oraz w rozmaitych stylach i indywidualnych konkretyzacjach artystycznych. Pomimo rywalizacji oskomy miłośników tabelarycznych porządków, nie istnieje – jak dotąd – żadna poważna, rzetelna i niepodważalna hierarchia wartości. Nie da się też zbudować quasi-sportowej klasyfikacji “tysiąca lub miliona najlepszych utworów muzycznych wszechczasów”. Powodem zasadniczym jest brak wiarygodnego “kalometru” (miernika piękna). Z ogółu opinii znawców lub tak zwanej “większości” (zwykle przynależnych do określonej kultury i to z konieczności do pewnej epoki, rzecz jasna z wyłączeniem wszystkich przyszłych), wypływają dalece niepewne, by nie rzec mgliste preferencje. Z uwagi na ogromną rozpiętość poziomów w każdym okresie z osobna i ze względu na tę właściwość, iż dzieje muzyki wykazują – jak wszystko inne w bycie – trendy rozwojowe lub regresywne, można zgodzić się z hipotezą, że tak czy inaczej istnieje muzyka wybitna, przecięta i kiepska

(co najmniej relatywnie) i że objawy tworzące tę drabinę dokonań mają mocne obiektywne podstawy (a nie tylko “widzi mi się” publiczności i koneserów). Ale im bliżej wierzchołka hierarchii piękności tym bardziej zaciera się jednoznaczność kryterialna, dopuszczane są bowiem na równych prawach rozmaite, oryginalne rozwiązania, nie ma zaś żadnych przesłanek, by po platońsku zawężyć konstrukcję wartościującą aż do jednej, rzekomo “najwyższej”, “jedynej”, “absolutnej”. Struktura dzieł wedle “piękna muzycznego” nie przypomina wcale stożka, ani tym bardziej katedry gotyckiej. Przeciwnie, posiada bardziej obszerne plateau, na którym potrafią się zmieścić różnorodne dzieła, w licznej obsadzie, oryginalne, mieniające się wieloma wspaniałymi i niepowtarzalnymi cechami.

Tym samym po raz ostatni w niniejszych refleksjach wypadnie nie zgodzić się z ambicjami Greków. Niemożliwy jest absolutyzm muzyczny w postaci jednego, najcudowniejszego rozwiązania – doskonałej ciszy, lub doskonałej harmonii głosów. Blisko rzetelnego uzasadnienia wydaje się tedy pogląd pluralistyczny, a tym samym relatywistyczny, głoszący, iż muzyka, zwłaszcza obdarzona wysokim pięknem rozsiada jest po licznych godnych siebie prezentacjach, być może faktycznie trudnych do policzenia i przeżycia przez poszczególne podmioty. Nie tylko dany jeden człowiek nie jest w stanie skomponować wszystkich wartościowych utworów, ale przecież nie ma nikogo kto mógłby je odtworzyć, albo przynajmniej wysłuchać.

Do istoty piękna pluralistycznego należy zatem także i to, że nie jest skoncentrowane w jednej doskonałej formie, ale objawia się – jak najbardziej autentycznie to samo, niepodzielne piękno – w wielu dziełach. Warto je otaczać podobnym podziwem i szacunkiem. Lista nie jest wszak zamknięta, toteż obowiązkiem następnych generacji jest poszukiwanie nowych możliwości poprzez muzyczną twórczość.

