

Magdalena Krasińska
Bydgoszcz

Muzyka nowoczesna jako sztuka radykalna – filozoficzne ujęcie autorstwa Theodora W. Adorno

Filozofia muzyki jako jeden z najtrudniejszych typów refleksji nad nową sztuką

Filozofia muzyki, wbrew stosunkowo nikłemu zainteresowaniu, jakie wzbudza w środowisku filozofów i muzykologów, posiada bogatą tradycję, sięgającą starożytności. Pitagorejczycy w muzyce, a konkretnie w harmonii dźwięków, dostrzegali zasadę porządku kosmicznego. Platon kontynuował metafizyczne ujęcie muzyki, a ponadto powiązał ją z etyką, co z kolei rozwinął Arystoteles w *Polityce*. W średniowieczu św. Augustyn zbliżył muzykę do teologii, a Boecjusz nadał jej ściśle matematyczny charakter, przyczyniając się do włączenia teorii muzyki w krąg najważniejszych nauk, będących podstawą wykształcenia w chrześcijańskim świecie. Zlekceważona przez Kanta, muzyka wróciła do łask jako przedmiot rozpraw filozofii nowożytnej u tak znaczących myślicieli, jak Schopenhauer, Nietzsche czy Hegel. W połowie dwudziestego wieku dzieło muzyczne zostało poddane nawet analizie fenomenologicznej za sprawą Ingardena, i w tym sensie wielkie zasługi na polu filozofii muzyki ma polska filozofia, zwłaszcza że dociekania na granicy muzykologii i fenomenologii kontynuowała Zofia Lissa. W późniejszym czasie filozoficzna refleksja nad muzyką osłabła na tyle, że przestała stanowić liczący się nurt zarówno w ramach muzykologii, estetyki, jak i filozofii sztuki. Jak zauważa Krzysztof Guczalski, w ostatnich dekadach „filozofowie sztuki wydawali się nieco onieśmieleni trudną materią muzyki i w swoich rozważaniach estetycznych woleli odwoływać się do przykładów z dziedziny literatury i sztuk plastycznych”¹. Podobną obserwacją dzieli się Edward W. Said, przyrównując do apartheidu powszechny

¹ K. Guczalski (red.), *Filozofia muzyki. Studia*, Wyd. Musica Iagellonica, Kraków 2003, s. 7.

stosunek filozofów do muzyki, którzy najczęściej posiadają dość dużą wiedzę na temat każdej z dziedzin sztuki, z wyłączeniem właśnie muzyki².

Podglebiem dla takiego stanu rzeczy jest prawdopodobnie daleko idąca specjalizacja muzyki, wiążąca się z trudnościami materii dźwiękowej. Umiejętność poprawnej, wychodzącej ponad powierzchowność analizy kompozycji muzycznej wymaga lat kształcenia w tym kierunku, a sprawę dodatkowo komplikuje to, co działo się w muzyce na przestrzeni ostatnich stu lat. Choć wielu znawców muzyki, a wśród nich nieliczni filozofowie, jak Adorno i Popper, upatrywało przyczyny kryzysu muzyki w twórczości Wagnera³, który jak wiadomo pisał swe dzieła w dziewiętnastym wieku, to jednak prawdziwa rewolucja w traktowaniu materii dźwiękowej nastąpiła na początku dwudziestego stulecia. Od tego czasu niemal z każdą dekadą pojawiały się nowe techniki, nowe sposoby organizacji materiału, a wiele spośród koncepcji formalnych, realizowanych choćby przez Bouleza czy Stockhausena, sięgały dalece poza powszechnie przyjęte kanony nawet wśród bacznych i przygotowanych na nowości specjalistów z kręgu obserwatorów muzyki, burząc podstawy nauki o kształtowaniu formy muzycznej.

Wobec powyższego, skoro nawet szczegółowe nauki o muzyce mogły mieć kłopot z uporaniem się z trudnościami, jakie spiętrzały się wraz z każdym kolejnym modernistycznym eksperymentem, trudno się dziwić, że filozofia, sama mając obszerne pole dociekań i własne nierozwiązane problemy, porzuciła muzykę i dla podparcia swych tez o stanie nowoczesnej sztuki, częściej woli posłużyć się przystępniejszym malarstwem, literaturą bądź filmem⁴.

Wśród nielicznych filozofów, którzy odważyli się skonfrontować z niezwykle trudnym rodzajem nowej sztuki, jaką jest muzyka dwudziestego stulecia, znalazł się Theodor W. Adorno. Wypracował on na tyle oryginalną i wyrazistą koncepcję, że w niniejszej publikacji, poświęconej właśnie filozoficznemu ujęciu muzyki nowoczesnej, stanowić będzie dla nas punkt odniesienia; zwłaszcza, iż jest to koncepcja wielowątkowa.

Czym jest muzyka nowoczesna

Kierunek ewolucji sztuki muzycznej i rozpad systemu tonalnego, opartego na harmonice funkcyjnej, do której od około trzystu pięćdziesięciu lat przyzwyczajony

² D. Barenboim, E. W. Said, *Paralele i paradoksy. Rozmowy o muzyce i społeczeństwie*, przeł. A. Łaskowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2008, s. 113.

³ Zob. K. Popper, *Progresywizm w sztuce, a zwłaszcza w muzyce*, [w:] Nieustanne poszukiwania. Autobiografia intelektualna, przeł. A. Chmielewski, Wyd. Znak, Kraków 1997, s. 95-96.

⁴ „Sztuka muzyczna, tak bliska matematyce, jest całkowicie abstrakcyjna. W poezji, malarstwie, rzeźbie – sztuka ma zawsze związek z rzeczywistością postrzeganą zmysłowo bądź dyskursywnie: słowa, barwy, kształty i tak dalej. Materiał muzyki to dźwięk – coś trudno uchwytnego i niełatwo poddającego się opisowi. [...] muzyka właściwie nic nie znaczy poza samą sobą” (S. Duda, *Muzyka nie skończyła się wraz z Beethovenem i Czajkowskim*, „Przegląd Powszechny”, 2012 nr 7-8, s. 10).

był ludzki słuch, doprowadziły do powstania podziału na muzykę „tradycyjną”, zwaną też nazbyt szeroko „klasyczną”⁵, oraz na muzykę „nowoczesną”. Prawdą jest, że już wcześniej w historii muzyki przeróżne traktaty ogłaszały wejście w epokę nowej muzyki, stąd obecne są w podręcznikach dla młodych adeptów sztuki muzycznej takie pojęcia, jak *ars nova* z początku czternastego wieku, *musica moderna* z szesnastego, czy *nuove musiche* z siedemnastego. Eggebrecht pisze:

[...] przymiotnik „nowy” w wewnętrznej historii muzyki pojawiał się i był podkreślany wciąż wtedy, gdy zmiany muzycznego systemu doprowadzały do przełomowych innowacji, zawsze zakorzenionych z jednej strony w istniejącym systemie wartości muzycznych (to składa się na wewnętrzną historię muzyki), a z drugiej strony w innowacjach powszechnego myślenia, które je wywoływały i odzwierciedlały (na tym polegało uczestnictwo historii muzyki w historii powszechnej)⁶.

Muzyka nowa, której poświęcony jest niniejszy szkic, to ta, której początek datuje się na rok 1910. Samo określenie „nowa”, odnoszące się zarówno do dzieł opublikowanych sto lat temu, jak i pisanych obecnie, budziło uzasadnione spory, jednak Dahlhaus wyjaśnia, że pojęcie to jest nie tylko kategorią historyczno-teoretyczną, lecz również estetyczną, mającą wpływ na odbiór muzyki⁷. Eggebrecht z kolei dla uprawnoczenia tego określenia prezentuje następującą triadę pojęciową: „muzyka dawna-muzyka-nowa nowa”, która zastąpiła dychotomię „muzyka dawna-nowa muzyka”⁸. Środkowy element tej triady, czyli „muzyka”, to okres od Haydna do Richarda Straussa. Kompozycje pisane w tym czasie charakteryzuje funkcyjna harmonika i łatwość odbioru, stanowią one standardowy repertuar, a wręcz coś w rodzaju oczywistej kategorii muzycznego bytu. Muzyka dawna to wszelka twórczość, która tę „oczywistą” muzykę poprzedza: średniowieczne chorały i motety, renesansowe msze Palestriny czy barokowe suity Couperina. Wszystko to są dzieła, które musiały w większości przypadków⁹ czekać wiele setek lat na odkrycie i docenienie przez muzyków dwudziestego stulecia, zmęczonych coraz bardziej pretensjonalnym i zmanierowanym romantyzmem. Wreszcie nowa muzyka w powyższej triadzie pojęciowej odnosi się własną „nowością” nie do dawnej muzyki, lecz do muzyki „oczywistej”.

⁵ Zasadniczo termin ten odnosi się do dzieł tworzonych w okresie datowanym umownie na lata 1750–1814, charakteryzujących się pewną klasą cech, nieprzystających choćby do utworów barokowych czy romantycznych, jakże często, na wskutek generalizacji, określanych także mianem „klasycznych”.

⁶ H. H. Eggebrecht, *Muzyka dawna i nowa*, [w:] C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992, s. 96.

⁷ C. Dahlhaus, *Muzyka dawna i nowa*, [w:] C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, *op. cit.*, s. 108.

⁸ H. H. Eggebrecht, *op. cit.*, s. 100.

⁹ Dahlhaus do muzyki dawnej w tymże ujęciu nie zalicza twórczości Händla i Bacha mimo przynależności chronologicznej. Dzieła twórcy *Mesjasza*, zważywszy na ich przystępność, nigdy nie popadły w zapomnienie i stale były i są do dzisiaj wystawiane w salach koncertowych na całym świecie. Z kolei styl Bacha, niezwykle precyzyjny i innowacyjny na tamte czasy, po krótkim okresie deprecjonowania stał się niezmiennym punktem odniesienia tak dla klasyków, jak i części romantyków oraz twórców muzyki nowoczesnej. W tym sensie dla niemieckiego muzykologa twórczość dwóch najsłynniejszych kompozytorów barokowych nosi znamiona muzyki „salonowej” (C. Dahlhaus, *op. cit.*, s. 101).

Główną przyczyną tego – pisze Eggebrecht – że pojęcie nowej muzyki w tym właśnie sensie obowiązuje w zachodnim rozumieniu muzyki już niemal od stulecia i obejmuje wszelką liczącą się twórczość od roku 1910, jest to, że muzyka ta jest całkowicie i stale różna od oczywistej muzyki, z którą jest konfrontowana ciągle w praktycznym życiu muzycznym. Istotą tej odmienności jest niefunkcjonalna czy też swobodna funkcjonalna tonalność, atonalność w jej różnorodnych stopniach i przejawach oraz wiążąca się z nią rezygnacja z muzycznych norm lub też ich brak, jej nieoczywistość i obcość, estetyczna niezrozumiałość lub kłopoty z jej zrozumieniem, wyjaśniające założony czy też nieunikniony dystans wobec publiczności i ezoteryczność nowej muzyki.¹⁰

Zdaniem Ortegi y Gasseta źródło niepopularności nowej sztuki, zwłaszcza nowoczesnej muzyki, tkwi w tym, że twórcy tacy jak Debussy czy Strawiński przedstawiają za pośrednictwem swoich utworów świat oczami artysty, podczas gdy romantyczny Mendelssohn prezentuje świat widziany przez poczytywych mieszczan: kupców, urzędników magistratu, profesorów i panien sprzedających w sklepikach¹¹. „Wszelkie pozostałe różnice pomiędzy muzyką nową i starą – pisze Ortega – szczególnie typu technicznego, wypływają z tej pierwszej, podstawowej”¹². Zdaniem hiszpańskiego myśliciela oba style prezentują dwie odległe i różne od siebie warstwy uczuć: muzyka tradycyjna stara się jedynie pięknie dekorować pospolicą, a prawdziwy imperatyw integralnego piękna tkwi w muzyce nowej.

Jest to jednakowoż tylko ogólnikowy, ilustratorski opis, poparty bardziej własnymi odczuciami aniżeli rzetelną wiedzą o skomplikowanych zmianach, jakie zaszły w kształtowaniu materii dźwiękowej. W obrębie tej nowej sztuki muzycznej, tak dalece odmiennej od muzyki tradycyjnej przede wszystkim w aspektach formalnych i technicznych, że trudno nawet o zgodę, które spośród utworów reprezentują tę muzykę „właściwą”¹³, pojawił się cały szereg spraw wymagających analizy. Nie będzie z pewnością przesadą przyrównać pod względem znaczenia to, co nastąpiło w historii muzyki na początku dwudziestego wieku w związku z porzuceniem systemu tonalnego, do przewrotu kopernikańskiego w filozofii. Oto na oczach kompozytorów i obserwatorów muzyki tonacje zaczęły gubić swoje centrum;

¹⁰ H. H. Eggebrecht, *op. cit.*, s. 101-102.

¹¹ J. Ortega y Gasset, *Muzykalia*, [w:] *idem*, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 101.

¹² *Ibidem*, s. 105.

¹³ Ingarden, badacz fenomenologicznej strony dzieła muzycznego, pisał: „Od około 50 lat jesteśmy świadkami przemiany, która w ostatnim dziesięcioleciu doprowadziła do dzieł, które są tak nowe w swoim rodzaju, że mogą nas zdezorientować co do istoty muzyki. To nie nowa muzyka współczesna, lecz raczej właśnie tzw. klasyczna muzyka w wielorakości swoich form i stylów i związana z tym mimo to prawidłowością wewnętrznych związków w dziele – stała się prawdziwą osobliwością. W muzyce najnowszych czasów natrafia się – jak się zdaje – na tak daleko idące rozbitcie jednolitości budowy dzieła, na tak radykalną dezorganizację czasu muzycznego i na tak wielką różnorodność w samym czysto brzmieniowym materiale, że bardzo trudno uchwylić ogólną istotę, wspólną dla »klasycznej« i dla nowej muzyki” (R. Ingarden, *Twórcze zachowanie autora i współtworzenie przez wirtuoza i słuchacza*, [w:] *idem*, *Studia z estetyki*, t. III, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970, s. 147). Bardzo krytyczne nastawienie Ingardena do muzyki awangardowej było przyczyną, dla której własną filozofię dzieła muzycznego oparł wyłącznie na tradycyjnym modelu kompozycji.

harmoniczny punkt odniesienia konsekwentnie tracił na znaczeniu, aż w końcu każdy z dźwięków tonalnie uniezależnił się od innych, przez co reguły związane z hierarchicznością, prymatem dominanty, przestały obowiązywać.

System tonalny, który uznawał wyższość pewnych akordów nad innymi, ulega rozkładowi, a w końcu zostaje zakwestionowany – stwierdza Barenboim. – Nie mamy więc już boskiego porządku. Nie ma już nawet porządku społecznego wewnątrz monarchii. Mamy republikę, gdzie zamiast odzwierciedlającego porządek i hierarchię toniki, dominanty i subdominanty pojawia się atonalność – każdy z dwunastu dźwięków ma równe prawa.¹⁴

W praktyce dla słuchacza przyzwyczajonego do stosowania, najczęściej nieświadomie, zabiegu protencji¹⁵, czyli intuicyjnego przeczuwania, jakim stopniem dana sekwencja będzie się kończyć aby regułom harmonii stało się zadość, brak centrum tonalnego w utworze jest niczym utrata orientacji w terenie. W świetle tej zmiany, obalenia muzycznej konstytucji, jaką był wcześniej nienaruszalny, miejscami tylko obchodzony niczym prawo system dur-moll, znana się staje waga zadania, jakim jest filozoficzny namysł nad muzyką nowoczesną.

Refleksja Theodora W. Adorno nad sztuką muzyczną w tym wysoce trudnym, niosącym wiele komplikacji i trwającym już kilka dziesięcioleci momencie, wiąże się z interdyscyplinarnością poruszanych zagadnień, nie sposób bowiem nie powoływać się na fakty ściśle związane z teorią muzyki i historią tejże dziedziny sztuki. Stąd konieczne jest i w tym tekście zastosowanie w niektórych miejscach specjalistycznego języka wobec braku alternatywy. Co ważne, Adorno jest świetnym znawcą muzyki, który nie tylko w licznych miejscach przywołuje przykłady przeróżnych dzieł, ale również wykazuje się ogromną wiedzą w zakresie tkanki utworu muzycznego, zarówno w jego pionowym, jak i poziomym układzie. Wysoce fachowy język muzykologiczny stosowany przez niego jest pierwszą trudnością w zrozumieniu jego refleksji. Drugą stanowi poziom abstrakcyjności filozofii Frankfurczyka. Odnajdujemy w niej nie raz nawiązania do Kanta czy Hegla, ale przede wszystkim *Filozofia nowej muzyki* jest napiętnowana charakterystycznym dla szkoły frankfurckiej myśleniem. Adorno spośród wszystkich jej reprezentantów jest bodaj najcięższym do zrozumienia, a sposób prowadzenia przezeń wywodu nieraz pozostawia wiele do życzenia. Barwny i niezwykle ekspresyjny język, jakim się posługuje, pełen dialektycznego napięcia, częściowo wynagradza ciężar i stopień zawilosci jego myśli¹⁶.

¹⁴ D. Barenboim, E. W. Said, *op. cit.*, s. 44.

¹⁵ Jako pierwszy terminem tym posłużył się Husserl, a na grunt zagadnienia percepcji słuchowej przeszczepił go Ingarden. Odwrotnością protencji jest retencja, czyli „refleks wsteczny”, następujący, gdy percepcja nie tylko koncentruje się na terażniejszości, ale też sięga w przeszłość i niejako podtrzymuje w aktualności to, co minęło. Zob. R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, [w:] *idem*, *Studia z estetyki*, t. II, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966 s. 230, 280.

¹⁶ Doszczętną krytykę stylu pisarskiego Adorno dokonał Leszek Kołakowski na przykładzie *Dialektyki negatywnej*: „Trudność wyjaśnienia treści tego dzieła nie polega tylko na tym, że jest ono pisane (najoczywiej celowo) za pomocą niesłuchanie zawilej składni oraz że posługuje się bez zadnych prób wyjaśnienia

Gdyby Czytelnikowi zdażyło przyjść do głowy pytanie, dlaczego właściwie w tytule niniejszego artykułu i w wielu innych miejscach piszemy „muzyka nowoczesna” zamiast „muzyka nowa”, jak konsekwentnie czynił to Adorno, spieszę z wyjaśnieniami: pojęcie „nowej muzyki” charakterystyczne jest dla języka niemieckiego¹⁷, którym, co oczywiste, autor *Dialektyki negatywnej* się posługiwał. W polskiej literaturze częściej spotyka się określenia takie jak: współczesna, nowoczesna, awangardowa, etc. Żadną konkretną przyczyną, lecz prędzej własnym upodobaniem do stosowania terminu „nowoczesna muzyka”, kieruję się w tym wyborze. Wszak nowość budzi skojarzenia ze świeżością i czymś jeszcze nieużyтым, współczesność – z aktualnością, awangarda – z odmiennością i odkrywczością. Ogólnie zaś muzyka nowoczesna nie jest przecież ani jeszcze nie grana (bo poszczególne utwory twórców moderny były wykonywane nawet setki razy), ani nie dziś tylko tworzona (bo od stu lat), ani znów taka innowacyjna (gdyż uczniowie mistrzów jakże często niemilośnie powielają ich techniki).

Theodora W. Adorno filozoficzna krytyka muzyki początku XX w.

Radykalizacja w sztuce przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku miała charakter holistyczny, objęła ona bowiem wszystkie dziedziny, od sztuk plastycznych po muzykę. W malarstwie przełom objawił się totalną swobodą w operowaniu kształtem i kolorem, odejściem od obiektów realnych – jak tłumaczy Adorno – na przekór komercjalizacji sztuk plastycznych, gdzie głównym zmechanizowanym towarem artystycznym stało się zdjęcie fotograficzne. W muzyce pierwszy impuls do zmiany był ten sam, stanowił reakcję „przeciw komercjalnej deprawacji tradycyjnego języka” i był „antytezą wciągnięcia muzyki w orbitę przemysłu kulturalnego”¹⁸.

Droga do komercjalizacji sztuki muzycznej była dłuższym procesem niż w przypadku literatury i malarstwa. Powodem tego miały być bezpojęciowość i bezprzedmiotowość charakteryzujące muzykę, tak trudne do zracjonalizowania, niedające się ukonkretyzować. Na to uwagę zwracał Alfred Einstein, pisząc, że „jedynie muzyka, ta siła tajemna, poruszająca wszystkie głębie i rozsadzająca

hegłowski i neohegłowski żargonem, jak gdyby stanowił on wzór jasności; pretensjonalny język, mglistość i pogarda dla czytelnika byłyby może do zniesienia, gdyby ponadto książka nie była objawem zupełnego rozkładu formy pisarskiej. Jest to właściwie filozoficzny odpowiednik tego samego rozkładu formy, który znacznie wcześniej zaczął się w sztukach plastycznych, a następnie w muzyce i literaturze. [...] jeśli możemy czytać ze zrozumieniem dzieła Joyce’a, Musila i Gombrowicza, to dla filozofii rozkład formy staje się zabójczy” (L. Kołakowski, *Szkoła frankfurcka i teoria krytyczna*, [w:] *idem, Główne nurty marksizmu*, t. III, Wyd. Zysk i S-ka, Poznań 2000, s. 357-358).

¹⁷ Wzięło się to prawdopodobnie z wykładu Paula Bekkera z 1919 r., zatytułowanego *Neue Musik* (H. Eggebrecht, *op. cit.*, s. 99).

¹⁸ Th. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 35.

wszelkie formy, jest być może zdolna oddać najsubtelniejsze odcienie uczuć w całej ich bezpośredniości”¹⁹. Od czasów Schopenhauera cecha ta powodowała wielkie uznanie dla sztuki muzycznej w oczach irracjonalistycznych filozofów. Później stanowiła broń przed wprzęgnięciem muzyki w przemysł kulturalny, póki spryt handlowców nie uczynił tej „wady” zaletą, bowiem w epoce radia i reklam melodia „w tle” stała się obowiązkowym elementem i „wabikiem” właśnie z powodu rzeczowej irracjonalności.

Z czasem przemysł kulturalny podporządkował sobie nie tylko muzykę łatwą i przyjemną dla ucha (jak muzykę filmową, czerpiącą wzorce z najbardziej przystępnych motywów utworów romantycznych), ale i spadkobierczynię dziedzictwa Bacha czy Mozarta. Jak pisze Adorno, „z chwilą jednak gdy ustala się panowanie przemysłu nad całością dóbr kulturalnych, zaczyna mu ulegać także to, co jest estetycznie niekonformistyczne”²⁰, czyli tradycyjne dzieła, których twórcom z pewnością nie chodziło o traktowanie fragmentów ich symfonii jako muzycznych przebojów. Sytuacja ta doprowadziła do izolacji muzyki radykalnej, a kompozytorzy pragnący utrzymać się z twórczości poczeli zawierać „zgniły kompromis”, czego konsekwencją stało się sformowanie zrutyinizowanego neoakademizmu. Frankfurtczyk określa go jako „typ muzyki, która przy całej aroganckiej pretensji do nowoczesności i powagi przez swą rozmyślną tępotę upodabnia się do kultury masowej”²¹. Hindemithowi i jego rówieśnikom autor *Dialektyki negatywnej* oddaje jeszcze „talent i fachowość”, natomiast już trzecie pokolenie kompozytorów wzorujących się na tym stylu (chodzi między innymi o uczniów Nadii Boulanger i o Benjamin Brittena) spotyka się z totalną krytyką z jego strony. „Pseudohumanistyczna” kompromisowość ich twórczości ma powodować rozkład technicznego poziomu kompozycji.

To, co obowiązywało przed przełomem – pisze Adorno – spójność muzyczna oparta na tonalności – przepadło bezpowrotnie. Trzecie pokolenie samo już nie wierzy w gładkie trójdźwięki, które pisze z przymrużeniem oka [...] Szukając ratunku w wypróbowanym konwenansie, mając, jak twierdzą, dość tak zwanego w języku ignorantów „eksperymentu”, kompozytorzy trzeciego pokolenia nieświadomie popadają właśnie w to, co sami uważają za najgorsze: w anarchię.²²

¹⁹ A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, przeł. M. i S. Jarocińscy, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Kraków 1965, s. 37. Adorno zdaje się polemizować z tezą Einsteina nt. bezpośredniości muzyki, ujawniając intelektualną stronę recepcji dzieła. W *Teorii estetycznej* czytamy: „Na przykładzie długiego i złożonego fragmentu muzycznego można obserwować, jak zmienia się próg tego, co jest pierwotnie postrzegane, a co jest określane poprzez świadomość, przez postrzeganie refleksyjne. Rozumienie sensu ulotnego muzycznego pasażu często zależy od tego, czy intelektualnie rozpoznaje się jego miejsce w nieobecnej całości, a rzekomo bezpośrednie doświadczenie ze swej strony od jakiegoś momentu, który wykracza poza czystą bezpośredniość” (Th. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 616-617).

²⁰ Th. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, s. 36.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, s. 36-37.

Jest oczywiste, że Adorno chodzi o neoklasyków, kompozytorów odwołujących się do wypracowanych w duchu tradycji klasycznej technik i stylów. Twórców tych łączy „gust do niegustowności, prostota płynąca z nieuctwa, pseudodojrzała niedojrzałość i brak umiejętności technicznych”, a nade wszystko mieli pozostawić po sobie „kupę gruzów”²³. Ostatecznie zaś niemiecki filozof sprowadza całość do tego, iż spadkobiercy klasyków szkodzą temu, co sami chcą kultywować.

Epigonizm neoklasyków stanowi dopiero początek większego problemu, jaki ma ze sobą muzyka nowoczesna. Otóż następuje równocześnie zanik kryteriów waloryzowania dzieł muzycznych, czego konsekwencją jest promowanie przez instytucje muzyczne dyletantów²⁴. Zatraca się pośrednictwo między twórcą a słuchaczami, gdyż krytycy „sądzą według tego, ile rozumieją”²⁵. Brakuje więc rzeczowej analizy nowoczesnych dzieł muzycznych i nie ma już u krytyków wiedzy pozwalającej odróżnić muzykę dobrą od złej. Pozostaje powszechne niezrozumienie wobec muzyki radykalnej, której Adorno jest gorącym zwolennikiem, i afirmacja muzyki łatwej i wtórnej. Ten stan rzeczy Frankfurczyk nazywa fałszywą świadomością muzyczną. Nie jest bowiem prawdą popularne sądenie, że Beethoven jest zrozumiały, a Schönberg nie. Przeciwnie, to właśnie nowatorskie, radykalne fenomeny muzyki mają swe źródło w tych samych społecznych i kulturowych uwarunkowaniach, z których wywodzą się słuchacze, natomiast muzyka tradycyjna w swojej treści jest zupełnie obca względem ludzi i ich współczesnych utrapień. Tymczasem powszechnie uznaje się, że tradycyjna muzyka jest ludzom bliska, że stanowi jakiś rodzaj własności. Publiczności zdaje się, że rozumie klasyczne symfonie i pieśni, ponieważ da się zapamiętać jakiś motyw i łatwo ulec nastrojowi. Adorno demaskuje tę powierzchowność rozumienia tradycyjnego dzieła muzycznego i jakby chce je przed tą powierzchownością ocalić. Twierdzi:

²³ *Ibidem*, s. 37.

²⁴ Dla Adorno tego typu przypadek stanowi sława Sibeliusa, będąca ilustracją kompletnej ignorancji krytyków muzycznych. Sibelius konsekwentnie tworzył swe utwory w systemie tonalnym, stąd rozumiała niechęć Frankfurczyka.

²⁵ Th. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, s. 39. Wątek stanu ówczesnej krytyki muzycznej (zresztą niewiele się chyba różniący pod wieloma względami od dzisiejszej) Adorno rozwija w innym tekście, którego fragment warto w tym miejscu przytoczyć. „Większość krytyków w jeszcze mniejszym stopniu niż praktycznie wykształceni muzycy potrafi ocenić bardziej ambitną nową partyturę pod względem jej wewnętrznej zgodności, poziomu formy, właściwej jej siły. Zamiast tego częstują najczęściej surogatami w rodzaju przypadkowego podobania się lub niepodobania czy informacjami pokroju dziennikarskiego. Wszystko, co można powiedzieć na temat wrażenia, jakie wywiera dzieło, jego historii, umiejscowienia stylistycznego, autora, podawane jest z mniejszą lub większą rutyną, przy czym krytyk, wbrew nazwie własnego zawodu, nie rozstrzyga, nie ocenia, choćby w sposób dający się zakwestionować. Niektórzy czynią kryterium z granicy własnego rozumienia i wszystko, co nie daje im do siebie dostępu, denuncjują jako intelektualne, abstrakcyjne, jako muzykę papierową. [...] Ostatnio niektórzy rekompensują sobie z nadatkiem nieobecność wnikliwego rozumienia samej rzeczy: aby tylko nie przeoczyć narodzin nowego geniuszu, chwalą bez wyboru wszystko, co tylko mogłoby mieć jakieś znaczenie. Przyczynia się to do ogólnej dezorientacji i do produkowania muzycznej papki kulturalnej. U powszechnia się ów odrażający ideał umiarkowanej nowoczesności, który w obu kierunkach zaleca równie problematyczne kompromisowe rozwiązania lokowane między tradycją i nowoczesnością” (Th. W. Adorno *Starzenie się nowej muzyki*, [w:] *idem*, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 148-149).

w chwili, w której muzyka staje się czyjaś własnością, jest już tylko nagim eksponatem pozbawionym krytycznej treści. Rozumienie przez publiczność sonaty Beethovena jest fałszem, ponieważ sensowność i spójność muzyczna tego utworu dla słuchacza obcującego na co dzień z radiem jest w równym stopniu niedostępna, co sensowność i spójność kwartetu Schönberga. Jednakże to tradycyjna muzyka została wprzęgnięta w przemysł kulturalny i na niej zarabia się najlepiej. Adorno pisze o tym zjawisku następująco:

To, że muzyczni byznesmeni profanują tradycyjny repertuar, zachwalając go jako świętość i galwanizując go jak trupa, potwierdza tylko stan świadomości samych słuchaczy, dla których i ofiarnie wywalczona harmonia klasycyzmu wiedeńskiego i wybuchowa tęsknota romantyzmu stały się równie pokupne jako jedna jeszcze dekoracja mieszkania. [...] nawet przenajświętsza muzyka tradycyjna charakterem swego wykonania i swym znaczeniem dla słuchaczy upodobniła się do komercyjnej produkcji masowej.²⁶

Muzyką tradycyjną zawładnęła swoista „dyktatura zysku”, dlatego badacz estetyki muzycznej dążący do wykrycia prawdy o stanie współczesnej muzyki zdany być musi na awangardę, na muzykę radykalną, wygnaną z oficjalnego obiegu, natomiast muzykę głównego nurtu musi odrzucić. Autor *Dialektyki negatywnej* bezlitośnie punktuje skomercjalizowaną, oficjalną kulturę muzyczną:

[...] przyczynia się ona do szerzenia barbarzyństwa, choć się na nie obłudnie oburza. Chciałoby się niemal za najgorszych uznać tych kulturalnych słuchaczy, którzy na Schönberga reagują gładkim: „Tego nie rozumiem”. Rzekoma skromność i rzekome znawstwo tej wypowiedzi służą tylko pseudoracjonalnemu zamaskowaniu wściekłości.²⁷

Zarzut, który najczęściej czyni się drugiej szkole wiedeńskiej²⁸ wśród tego typu słuchaczy, to rzekomy intelektualizm twórczości, oznaczający tyle, że nowoczesna muzyka jest wynikiem jakichś kalkulacji, planowania, intelektualnych zabiegów, nie jest zaś efektem uczuć, natchnienia, porywu serca, jakkolwiek by to nazwać; krótko mówiąc – zarzut ten stawia twórczość Schönberga w opozycji do tradycyjnej muzyki tonalnej, rzekomo tworzonej w oparciu o uczucia, a przez to autentycznej. Adorno rozprawia się z tym twierdzeniem argumentując, że sam system tonalny błędnie uważa się za naturalny język muzyki, co jest jedynie konsekwencją nacisku społecznego. Po pierwsze, system tonalny dominował tylko w ciągu trzystu pięćdziesięciu lat, więc nie ma powodu by uznawać go za odwieczny; po drugie, ów nacisk społeczny jest kwestią komercyjnego ustroju społeczeństwa, „którego wewnętrzna dynamika zmierza do totalizmu i z którego

²⁶ Th. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, s. 40-41.

²⁷ *Ibidem*, s. 41.

²⁸ Za pierwszą szkołę wiedeńską uznaje się wielką trójkę klasyków: Haydna, Mozarta i Beethovena. Schönberg również działał w Wiedniu, toteż nazwa dla nurtu, jaki zapoczątkował, nasunęła się sama. Wraz z Schönbergiem do drugiej szkoły wiedeńskiej zalicza się dwójkę jego bardzo utalentowanych uczniów, Albana Berga i Antona Weberna.

funkcjonowaniem zgadza się najdokładniej funkcjonowanie elementów tonalnych w muzyce²⁹. Zdaniem Adorno uczuciowość obecna w muzyce romantycznej to najczęściej bezwolne poddanie się „rutynie oklepanych kadencji”, a nie dowodzi, by Czajkowski, bodaj najbardziej uczuciowy pośród romantyków, z największej rozpaczy czyniący chwytliwy motyw, wyrażał więcej uczuć niż Schönberg w swoich trudnych w recepcji utworach.

Obiektywna konsekwencja myśli muzycznej³⁰ jest nade wszystko zaletą, a nie wadą dzieła muzycznego, stanowi o jego wielkości, jak w przypadku *Kunst der Fuge* Bacha. Muzyka Schönberga z opracowaną przez niego techniką dwunastotonową, ścisłym kształtowaniem tkanki utworu, nawiązuje właśnie do bachowskiej tradycji posłuszeństwa wobec integralnego prawa faktury dzieła, i w tym sensie to właśnie on jest spadkobiercą również Beethovena i Brahmsa. „Jeśli kogoś należałoby pomawiać o intelektualizm – pisze Adorno – to raczej owych umiarkowanych modernistów, starających się spreparować właściwą mieszaninę uroku z banałem³¹. Tym ostatecznie – zmianą kontekstu, czyli ukazaniem intelektualizmu nie jako wady utworu, lecz jako atut w sensie obiektywnej konsekwencji myśli muzycznej – Frankfurczyk wytrąca z rąk przeciwników Schönberga zarzut o czysto intelektualnym podejściu do tworzenia. Pozostaje im już tylko złość na awangardę, nieadekwatna do znikomej obecności dzieł radykalnych w oficjalnym obiegu

[...] dlatego że – pisze Adorno – nowa sztuka zamknęła przed zależnioną świadomością drogę ucieczki przed totalnym racjonalizmem; dlatego że dzisiaj sztuka, jeśli ma w ogóle jeszcze jakąś treść, bezkompromisowo odzwierciedla i uświadamia wszystko to, o czym chciałoby się zapomnieć. Ten sens nowatorskiej sztuki jej wrogowie usiłują przedstawić jako jej bezsens, jako dowód, że sztuka ta nic już społeczeństwu nie daje³².

To właśnie racjonalność awangardy, jej zakorzenienie w aktualnych bolączkach ludzkości jest źródłem gniewu masowego odbiorcy, powszechnej niechęci do muzyki nowoczesnej. Przeciętny słuchacz prędeż pragnie pozostać w swej naiwności, lubując się w anachronicznych stylach, niezdolnych być komentarzem do współczesnej rzeczywistości, niż włożyć wysiłek w zrozumienie źródła utwo-

²⁹ Th. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, s. 42.

³⁰ Obiektywną zawartość dzieła sztuki Adorno utożsamia z jego wewnętrzną logiką, na co uwagę zwraca R. Czekaj. Jednakże nie chodzi tu o logikę w dosłownym rozumieniu – w końcu Adorno obca była filozofia analityczna. „Co prawda, Adorno pisze, że logika sztuki jest pewnego rodzaju wnioskowaniem, tyle że nieopartym na pojęciach i sądach. Jej specyfiką jest to, że daje jakby szerszą paletę rozwiązań; nie ma w niej jednoznacznego wynikania, jakie właściwe jest logice klasycznej. Adorno podpowiada, że taką logikę można łatwo skojarzyć z logiką snów. Kiedy relacjonujemy marzenia sennie na jawie, to ich treść wydaje nam się absurdalna, w tym sensie, że wydaje się zupełnie nieskrępowana takim wzorcem logiki rozwoju wypadków, z jakim mamy do czynienia w życiu codziennym. A mimo to wydarzenia, które nam się przyśniły, jawią się przekonująco osadzone w całym ich toku przebiegu” (R. Czekaj, *Krytyczna teoria sztuki Theodora W. Adorna*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2013, s. 137-138).

³¹ Th. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, s. 43.

³² *Ibidem*, s. 45.

rów Schönberga i bliskich jemu twórców³³. „Spuściznę filozoficzną po wielkiej muzyce przejęła ta właśnie muzyka, która ją odrzuca”³⁴, zauważa Adorno i konsekwentnie optuje za tym, że muzyka nowoczesna jest jedyną możliwą podporą dla dzisiejszej filozofii muzyki.

Nie należy zmian, jakie zaszły w muzyce wraz z początkiem dwudziestego wieku, utożsamiać z kryzysem. Zdaniem Frankfurtyczyka jest to błędne rozumienie muzyki nowoczesnej, gdyż pojęcie kryzysu zakłada jego późniejsze zażegnanie, odnowę i ład, a wszystko to jest zaprzeczeniem idei muzyki radykalnej. Jednak takie postrzeganie sytuacji próbował uprawomocnić ówczesny establishment, wykluczając kompozytorów nowoczesnych, czyniąc ich niemal postaciami tragicznymi, funkcjonującymi na obrzeżach oficjalnej kultury.

Adorno zwraca uwagę na to, że traktowanie awangardowych twórców w kategorii „pionierów” oraz oczekiwanie od ich utworów, że staną się dziełami i osiągną sukces, jest zupełnie nie tym, do czego owi kompozytorzy dążą; i wreszcie nie takie jest zadanie muzyki nowoczesnej, by trafić do „operowych i koncertowych muzeów”. Z pojęciem muzyki radykalnej nie da się bowiem pogodzić akceptacji dla istniejącej rzeczywistości, toteż nie poszukuje ona poklasku.

Szoku, o jaki ta muzyka [...] przypawiła publiczność – stwierdza Adorno – nie należy, jak tego by chciała dobrotliwie apologia, przypisywać wyłącznie niezwykłości i dziwności, ale czemuś, co wzburza i samo jest wzburzone. Kto kwestionuje występowanie tego elementu i zapewnia, że nowa sztuka jest przecież równie piękna jak tradycyjna, wyświadcza jej niedźwiedzią przysługę; chwali w niej to, czym ona sama gardzi.³⁵

Schönberg i Strawiński – dialektyka filozofii muzyki nowoczesnej

Sytuację muzyki nowoczesnej autor *Dialektyki negatywnej* zdecydował się opisać przez pryzmat twórczości i postaw dwóch wielkich kompozytorów pierwszej połowy dwudziestego stulecia: wspomnianego wcześniej Arnolda Schönberga i Igora Strawińskiego. Pierwszy jest reprezentantem awangardy i ekspresjonizmu, z trudem poszukuje odmiennych środków wyrazu i nowego podejścia do organizacji tworzywa dźwiękowego. Drugi to swoisty „restaurator przeszłości”, apologeta

³³ Podobnie komentuje tę sytuację J. Dankowska: „W świecie współczesnym, nastawionym na sprawy duchowe w nieporównywalnie mniejszym stopniu, niż wieki poprzednie, muzyka przestała być istotnym składnikiem życia. Zmieniła się rola i nastawienie do muzyki, właściwie do sztuki w ogóle. Odwrócono się od współczesnej sztuki dźwięków, bo nie jest »ładna«, przeciwnie, odzwierciedlając ducha czasów, niepokoi. Zwrócono się do muzyki dawnej, odnajdując w niej utracone piękno i harmonię. [...] W miejsce poszukiwania autentycznego piękna pojawia się poszukiwanie uproszczeń i łatwizny, a dzieje się to szczególnie w kulturze masowej goniącej za popularnością i zyskiem” (J. Dankowska, *O filozoficznych ideach muzyki w obliczu współczesnego kryzysu wartości*, [w:] *Dzieło muzyczne. Konteksty*, Wydawnictwo Uczelniane Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, Praca zbiorowa nr 29, Bydgoszcz 2009, s. 24).

³⁴ Th. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, s. 40.

³⁵ Th. W. Adorno, *Starzenie się nowej muzyki*, s. 131.

neoklasycyzmu, orędownik obiektywizmu w muzyce. Obaj kompozytorzy zajmują stanowiska przeciwstawne w podejściu do muzyki współczesnej. „Istota bowiem nowej muzyki znajduje właściwy wyraz dopiero w jej skrajnościach; one jedne pozwalają poznać, ile prawdy się w niej zawiera”³⁶ – pisze Adorno i zarazem uzasadnia wybór materiału, na podstawie którego modeluje swoją filozofię muzyki. Gdyby nawet chciał każdy istotny nurt, każdego liczącego się kompozytora omawiać całościowo z uwzględnieniem wszystkich kompromisów, i tak pojawiłyby się te same trudności do rozwikłania, co przy interpretowaniu Schönberga i Strawińskiego. Tylko ci dwaj, twierdzi Adorno, byli na tyle bezkompromisowi w swojej działalności, że impulsy tkwiące w ich dziełach przekształciły się w czytelne idee samych utworów. Idea zaś obecna jest nie w stylu, ale w samej materii muzycznej, dlatego rozważenie tego jest zadaniem filozoficznym.

Ani racji bytu Schönberga czy Strawińskiego, ani jej braku nie można uchwycić przez samo rozważanie takich kategorii, jak atonalność, dodekafonia, neoklasycyzm, lecz tylko przez obserwację konkretnej krystalizacji tych kategorii w samej tkance ich muzyki³⁷ – pisze Adorno.

Ponieważ przy takim wyborze materiału ścierają się dwie przeciwstawne idee, obecna jest w jego filozofii muzyki metoda dialektyczna. Sam autor zastrzega jednak, że nie może polegać ona na zwykłym zestawieniu danych zjawisk jako

[...] ilustracji czy przykładów czegoś już przedtem stwierdzonego i tym samym wyjętego spod praw ewolucji pojęć. [...] Pojęcie musi wnikać w monadę, aż ujawni się społeczna istota jej własnej dynamiki, a nie powinno klasyfikować monady jako szczególnego przypadku makrokosmosu ani według wyrażenia Husserla „załatwiać jej od góry”³⁸.

Filozoficzna analiza muzyki nowoczesnej i jej skrajności musi z zasady różnić się od opisu socjologicznego i estetycznego. Oczywiście uwzględnić sytuację historyczną i fakty ważne dla teorii muzyki, ale metoda dialektyczna wymaga, by do badań przystępować bez przyniesionych z zewnątrz mierników, pomysłów i koncepcji, a wtedy, jak pisał Hegel, „uzyskamy możliwość rozpatrywania rzeczy taką, jaką ona jest sama w sobie i dla siebie”³⁹. Metoda ta jednak nie ma być tożsama z fenomenologią. Analiza techniczna wymaga interpretacji nawet najdrobniejszych szczegółów, a krytyka winna być ograniczona do rozstrzygnięć dotyczących się wartości bądź bezwartościowości danego utworu.

Filozoficznym zadaniem jest tu definiowanie idei dzieł muzycznych, a także ich wzajemnego związku, który wykraczać może poza to, co zrealizowane bez-

³⁶ Th. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, s. 33.

³⁷ *Ibidem*, s. 34-35.

³⁸ *Ibidem*, s. 58.

³⁹ G. F. W. Hegel, *Fenomenologia ducha*, przeł. A. Landman, PWN, Warszawa 1964, t. I, s. 105 (cyt. za: Th. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, s. 59).

pośrednio w utworze. Pozwoli to na odkrycie nieujawionych konsekwencji całych technik i dzieł. Celem filozofii muzyki nowoczesnej

[...] jest ustalanie idei obu tych typów zjawisk muzycznych i jej śledzenie dopóty, dopóki wewnętrzna konsekwencja obiektu nie odwróci swego kierunku i nie przejdzie w krytykę tegoż obiektu. Jest to postępowanie immanentne: stosowność danego elementu (w znaczeniu dającym się ujawnić tylko na nim samym) staje się gwarancją jego prawomocności i załączkiem nieprawomocności⁴⁰.

Jako główna kategoria zatem wyłania się sprzeczność, pojęcie charakterystyczne dla Adorno, uzyskujące najpełniejszy wyraz w jego *Dialektyce negatywnej*.

Nieporównana wyższość muzyki Schönberga nad wytworami Strawińskiego ukazuje się w różnicy postaw przyjętych względem autentyzmu. Podczas gdy twórca *Święta wiosny* stara się sprawiać wrażenie, że jego dzieła to jedyne, które osiągnęły autentyzm, Schönberg „z zamkniętymi oczami poddaje się temu, czego rzecz wymaga, by go dopiero osiągnąć”⁴¹. Świadom, że w jego epoce kolektywny autorytet jest nie do pogodzenia z jednostką, swoją estetyczną zasadą czyni jednostkowość. To, co wypływa ze zderzenia świadomości kompozytora z danym społecznie materiałem, stanowi dla twórcy szkoła wiedeńskiej nieustającą wskazówkę. W tym tkwi wedle Adorno obiektywna i filozoficzna słuszność drogi, jaką obrał Schönberg, w przeciwieństwie do działającego na własną rękę restauratora przeszłości. Strawiński próbował odnowić normę w muzyce, ale zabrakło mu zrozumienia tego, że „w sztuce normą może stać się tylko to, co da się całkowicie wypełnić wytworzonym historycznie stanem świadomości, będącym tej świadomości właściwą istotą”⁴². Przez to Rosjanin swój autentyzm preparował. Schönberg z kolei swoją jedyną zasadą autentyczności uczynił absolutny brak pozowania na autentyzm.

Choć Strawiński jawnie dążył do urzeczywistnienia idei obiektywizmu w muzyce, nie osiągnął tego. Dzięki oczywistej adekwatności z momentem dziejowym i wewnętrznej spójności, to twórczość Schönberga pręcej zasługuje na miano obiektywnej, mimo wszystkich tkwiących w niej antynomii.

Do dalszego pionierskiego kroku w kierunku obiektywności niejako naocznej, jaką jest konstruktywizm dodekafoniczny, szkoła Schönberga została zmuszona bez całkowitej świadomości kierunku, w jakim ten krok prowadzi – pisze Adorno. – Spowodowane tym obiektywizmem (choć tak bardzo konsekwentnym) przejście absolutnej autonomiczności w heteronomiczność, w nieuleczalne, materiałowe samowyobcowanie, jest karą za naiwność szkoły schönbergowskiej, za jej wierność fachowemu ideałowi „dobrego muzyka” niemieckiego, dbałego tylko o rzetelną fakturę swego utworu. W ten sposób również i ta szkoła, wbrew swym

⁴⁰ Th. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, s. 60.

⁴¹ *Ibidem*, s. 266.

⁴² *Ibidem*, s. 267.

racjonalistycznym tendencjom, splanca daninę duchowi bezmyślnej integracji zatomizowanego żywiołu.⁴³

Frankfurczyk pisząc o „naiwności” Schönberga czyni to tak, aby oczywiste były pozytywne konotacje zawarte w tej obserwacji. Naiwność twórcy drugiej szkoły wiedeńskiej, a przez to jego „czystość” i przywiązanie do wzorca porządnego, uczciwego „kompozytora niemieckiego”, przy uświadomionych manipulacjach i sztuczkach Strawińskiego, jawić się ma jako heroiczny wybór. Oto twórca wyklęty, wróg systemu totalnego – mimo pokus i „wzorców” takich jak Hindemith, który w porę porzucił awangardę, by pisać w zgodzie z panującym w Trzeciej Rzeszy dogmatem – pozostaje na posterunku i ratuje honor kompozytora-artysty, kontynuując swój tytaniczny wysiłek w dążeniu do ocalenia „prawdziwej” muzyki. W takim zestawieniu, do tego podanym w niezwykle emocjonalny i sugestywny sposób, Strawiński, zdystansowany wobec idei dziejowego posłania twórcy sztuki muzycznej, głoszący, że jego jedynym zadaniem jest pisanie utworów sprawiających estetyczną uciechę, faktycznie wypada błado. Postawa Rosjanina jest więc kolejnym czynnikiem oddalającym go od Wagnera i Schönberga. Autor *Księżycowego Pierrota* wzorem twórcy teatru w Bayreuth usiłował łączyć racjonalizm w świadomym kształtowaniu materiału dźwiękowego i irracjonalizm związany z przekonaniem o misji dziejowej geniuszu⁴⁴. Jednak to, co przystawało na ówczesne czasy Wagnerowi, trąciło infantylizmem w dwudziestym wieku, kiedy to epoka późnoprzemysłowa uczyniła pojęcie natchnionego twórcy przedawnionym. Strawiński, czuły na prądy dominujące w kulturze, nierzadko wyprzedzający jej tendencje, ogłosił siebie kimś na wzór pracownika, rzemieślnika. „Robota” kompozytorska zostaje przez niego zdefiniowana jako rezultat łączenia wyobraźni z intelektem, a nie efekt natchnienia czy poruszenia duszy⁴⁵.

Jednakże i w tym Adorno dostrzega porażkę twórcy *Święta wiosny*, ponieważ nie da się odseparować estetycznej postawy twórcy od obiektywnego stanu społeczeństwa. Pisze:

[...] [jego – M.K.] sztuka obiektywistyczna okazuje się tym, co ją samą najbardziej przeraża: prywatnym hobby estetyzującej jednostki, trikiem osamotnionego człowieka, pozującego na ducha obiektywnego. Gdyby nawet duch obiektywny dziś tak właśnie wyglądał, to i to nie dawałoby praw takiej sztuce, obiektywny bowiem duch społeczeństwa, scementowanego swą samozwańczą władzą nad własnymi członkami, zdemaskował sam siebie jako bezprawny⁴⁶.

⁴³ *Ibidem*, s. 269.

⁴⁴ „[...] kompozytor jest artystą i to artystą-prorokiem, posłannikiem, którego zadaniem jest słuzenie idei. [...] Schönberg wierzył w postęp w historii muzyki. Był przeświadczony (to znów charakterystyczny, heglowski motyw), że jego dzieło jest konsekwencją dokonań jego poprzedników” (A. Brożek, *Μορφη i Ειδος. O formie w muzyce według Strawińskiego i Schönberga*, [w:] K. Guczalski (red.), *op. cit.*, s. 185).

⁴⁵ Zob. D. Gwizdalanka, *Historia muzyki. Podręcznik dla szkół muzycznych*, cz. 4, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2011, s. 72-73.

⁴⁶ Th. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, s. 270.

Byli jednak krytycy, którym postawa Strawińskiego przypadła do gustu jako długo oczekiwany antyromantyczny manifest. Jacques Rivière w swojej recenzji z 1913 r. napisał:

Wielka nowość *Święta wiosny* polega na wyrzeczeniu się „sosu”. To dzieło jest muzyką absolutnie czystą. [...] To nie jest „dzieło sztuki” z jakimiś dodanymi do niego spekulacjami. Żadnych *d'estampé* czy *les ombres*; bez zawaolowania i poetyckiej słodyczy; bez mglistej atmosfery. Dzieło jest zwartą i mocną całością, a jego części bardzo wyraziste [...]; wszystko tu jest lapidarne, nieskazitelne, jasne i szorstkie. [...] To dzieło epokowe nie tylko w dziejach tańca i muzyki, ale wszystkich sztuk.⁴⁷

Ten sam recenzent w liście do Strawińskiego dał wyraz swojej niechęci wobec kompozytorów niemieckich, bliskich myśli idealistycznej: „Spowodowałeś, że Niemcy już nie przewodzą w zakresie estetyki. [...] jednym skokiem przeskakujesz ich fałszywy geniusz, przebijasza nadymany balon ich artystycznych ambicji”⁴⁸.

To, do jakiego stopnia Adorno był zwolennikiem twórcy drugiej szkoły wiedeńskiej, unaocznia wyraźne podobieństwo do Schönberga jednej z głównych postaci *Doktora Faustusa* Thomasa Manna, Adriana Leverkühna⁴⁹. Współpraca obydwu pasjonatów muzyki, czyli Adorno i Manna, nie była tajemnicą. Mann opublikował nawet książkę, w której opisał przebieg prac nad tworzeniem powieści⁵⁰. To właśnie autor *Dialektyki negatywnej* miał zainspirować pisarza do tego, aby historię młodego kompozytora wzorować na twórcy dodekafonii.

Adorno, opiniując stan muzyki nowoczesnej na podstawie dwóch najodleglejszych wobec siebie pod względem programu i techniki kompozytorów tamtego czasu, niestety sam popada w skrajność. Doszczętnie krytykuje dorobek Strawińskiego, nie ofiarowując mu ani jednego słowa uznania, które – zdaniem większości znawców muzyki – bezsprzecznie się Rosjaninowi należy. Z drugiej strony wynosi na piedestał Schönberga, usiłując maskować to rzekomym obiektywizmem swojej filozofii. Frankfurtczyk i jemu wprawdzie udziela krytyki, ale można zapytać, czy nie są to zarzuty przez niego samego koncesjonowane, tak aby nie można było posądzić autora *Filozofii nowej muzyki* o kompletną stronniczość.

Lektura *Poetyki muzycznej* Strawińskiego, z której wyziera skromność kompozytora, szacunek dla Schönberga⁵¹ i przyjazne nastawienie do słuchaczy

⁴⁷ J. Rivière, *Nouvelles études*, cyt. za: A. Jarzębska, *O znaczeniu muzyki w świetle refleksji estetycznej Igora Strawińskiego*, [w:] K. Guczalski (red.), *op. cit.*, s. 140.

⁴⁸ List J. Rivière'a z 29 czerwca 1918 r., cyt. za: A. Jarzębska, *op. cit.*, s. 140.

⁴⁹ Zob. D. Cichy, *Wiara Adorna, wiara w Adorna*, „Tygodnik Powszechny”, nr 37; <http://tygodnik.onet.pl/kultura/wiara-adorna-wiara-w-adorna/pr737> (stan na 30.10.2014).

⁵⁰ Zob. T. Mann, *Jak powstał „Doktor Faustus”*. Powieść o powieści, przeł. M. Kurecka, Czytelnik, Warszawa 1960.

⁵¹ Za potwierdzenie niech posłuży następująca wypowiedź Strawińskiego: „Jakkolwiek miałoby się opinię o muzyce Arnolda Schönberga (żeby wziąć przykład kompozytora, który ewoluuje na płaszczyźnie absolutnie innej niż moja, zarówno pod względem estetyki, jak techniki), którego utwory często wywoływały gwałtowne reakcje lub ironiczne uśmiechy, niepodobieństwem jest, aby umysł uczciwy i posiadający rzeczywistą kulturę muzyczną nie odczuł, że kompozytor *Księżycowego Pierrotta* jest dokładnie świadom tego, co robi, i że nikogo nie wprowadza w błąd. Przyjął on system muzyczny, jaki mu odpowiadał, i w systemie tym

wykładu, z zaproszeniem ich do współuczestnictwa w rozważaniach nad problemami muzyki, powoduje, że ciężko jest pogodzić z sylwetką Rosjanina kierowane w jego stronę oskarżenie o promowanie totalizmu. Wiadomo, że można być świetnym mówcą i jednocześnie mieć podłe intencje – historia zna takie przypadki. Jednak przypisanie tego twórcy *Święta wiosny* jest dalece nieuzasadnione i ma na celu prędzej zohydzenie dorobku i samej postaci kompozytora, niż rzetelną i uczciwą krytykę. Stanowi to wielką wadę dzieła Adorno, pomimo jego niezaprzecznego znanstwa tematyki oraz spójności myśli.

Problemy rozwojowe jeszcze nowszej muzyki

W połowie wieku dwudziestego Adorno diagnozuje całkowite wstrzymanie postępu w muzyce: nikt po drugiej szkole wiedeńskiej nie poprowadził tendencji rozwojowych w sensownym dla muzyki kierunku. Żadna z nowoczesnych produkcji nie może równać się z *Księżycowym Pierrotem*, *Oczekiwaniem*, *Wozzeckiem*, z twórczością Weberna, a nawet z wczesnym Strawińskim. Żadne osiągnięcia w kształtowaniu materiału nie wpływają na kiepską jakość utworów wychodzących spod rąk epigonów moderny.

Trzeba już niepoprawnej wiary w prostolinijny postęp – pisze Adorno – aby nie dosłyszeć, jak niewiele od wczesnych lat dwudziestych posunięto się naprzód, ile utracono, jak potulna, a pod wieloma względami również uboga, stała się tymczasem muzyka w swej przeważającej części.⁵²

Prawdą jest, zauważa Frankfurtczyk, że okres Trzeciej Rzeszy wygnał z oficjalnego życia kulturalnego co bardziej bezkompromisowych twórców, popychając ich w niedostatek i uniemożliwiając rozwój prawdziwie wartościowej muzyki w Niemczech. To jednak nie stanowi dla Adorno zadowolającego wytłumaczenia zapaści, w jakiej znalazła się twórczość nowoczesnych kompozytorów, a dość liczne postulaty, by powrócić do tradycyjnej tonalności i w tym szukać wyjścia z kryzysu, jest równie banalny, jak „praktyka owej ustabilizowanej muzyki, która kopiuje modele z któregoś tam roku, odświeżając je kruszonką fałszywych nut”⁵³. Pomimo tych samych dźwięków, starzejąca się muzyka nowoczesna pozbawiona jest wcześniejszej trwogi, a przez to i ogólnego wyrazu. Adorno przyrównuje tę sytuację do pewnego spostrzeżenia Kierkegaarda, który

[...] twierdził, że tam, gdzie niegdyś rozwierała się straszliwa przepaść, teraz rozpina się most kolejowy, z którego podróźni bezpiecznie spoglądają w dół. Nie inaczej ma się rzecz z muzyką. Nawet, gdyby przemoc historyczna, która do tego doprowadza, była tak wielka, że skazywałaby wszelki opór na daremność, to

jest całkowicie logiczny i spójny. Muzyki, która się nie podoba, nie kwituje się mianem kakofonii” (I. Strawiński, *Poetyka muzyczna*, przeł. S. Jarociński, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980, s. 13).

⁵² Th. W. Adorno, *Starzenie się nowej muzyki*, s. 132.

⁵³ *Ibidem*, s. 132-133.

należy przynajmniej zerwać z iluzją, że taka sztuka może być jeszcze tym, za co sama się uważa i za co pośród krzątania kulturalnej obliczonej na współdziałanie wciąż jeszcze uchodzi.⁵⁴

Muzyka zatem łudzi się, że posiada jeszcze jakąś treść. To, co jest najbardziej zdumiewające, to fakt, że choroba ta dotknęła nie tylko kompozytorów jałowych, ale również znaczących, bezkompromisowych twórców, na przykład Bartóka, któremu wcześniej niezwykle obca była tendencja nawrotu do tonalnych, uładowanych dźwięków. „Niejeden nie dorósł całkiem do własnego awangardyzmu”⁵⁵, kwituje ten przypadek Adorno. O ile jednak punktować bezzasadność neoklasycyzmu jest łatwo, o tyle ważką kwestią jest prawdziwie awangardowy kierunek muzyki, czyli dodekafonia. Frankfurczyk całej muzyce nowoczesnej po Schönbergu zarzuca utratę wyrazu i radykalności. Nie inaczej jest z współczesną jemu muzyką dwunastotonową, już obecną na festynach muzycznych, bo tolerowaną jako dziwaczną, niekomunikatywną sztukę specjalistów, przejrzystą tylko dla ekspertów, i która z jakiejś mglistej przyczyny ma być obecna w kulturze; ale która na pewno nie stanowi w zbiorowej świadomości zobowiązującej pogoni za prawdą. Adorno pisze:

Wyrokiem dla niezliczonych dzisiejszych kompozycji dodekafonicznych jest to, że w nich względnie proste wydarzenia muzyczne pozostają w relatywnie prostym związku, którego umocnienie wcale nie wymagało aż techniki serialnej. Staje się ona czymś, co w matematyce nazywa się nadokreśleniem równania, czyli błędem⁵⁶.

Późni spadkobiercy Schönberga usiłują też w niewyszukany sposób przewyciężyć antynomię, której twórca dodekafonii był świadom, czyli momentu prefabrykacji tworzywa i samego komponowania. Młodzi twórcy celowo pomijają sens muzyczny, nie mówiąc nawet o jego werbalizacji, wmawiając sobie, że samo zaszeregowanie dźwięków już jest kompozycją⁵⁷. Wśród tych ambitniejszych, którzy usiłowali ocalić sens muzyczny w utworze dwunastotonowym, Adorno wskazuje Pierre Bouleza, wykształconego i niezwykle utalentowanego kompozytora wielkiego formatu. Francuski muzyk postanowił rozwijać muzyczną ścisłość Weberna, i razem z Niemcem Karleinzem Stockhausenem i Włochem Luigi Nono⁵⁸ wypracowali technikę serializmu, będącą poszerzeniem zasad do-

⁵⁴ *Ibidem*, s. 133-134.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 134.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 136.

⁵⁷ Ogólniej na ten temat wyraża się J. Dankowska: „Awangardy artystyczne minionego stulecia odeszły od komponowania spójnych dzieł, wysuwając na plan pierwszy imperatyw rewolucyjności i eksperymentowania za wszelką cenę. W pogoni za szokowaniem nowością straciła na znaczeniu fundamentalna funkcja muzyki, jaką jest wyrażanie emocji, oraz straciło na znaczeniu tradycyjne pojęcie sensu muzyki [...]” (J. Dankowska, *op. cit.*, s. 25).

⁵⁸ Trójka kompozytorów współdziałała jako tzw. „szkoła darmsztadzka”, której nazwa wzięła się od miejsca, w którym pohitlerowskie Niemcy organizowały letnie kursy muzyczne w ramach inicjatyw mających na celu rozpropagowanie kultury wyklętej z Trzeciej Rzeszy. Na wykładach i seminariach młodych muzyków zapoznawano z twórczością emigrantów, takich jak Hindemith czy Bartók. Największe zainteresowanie

dekafonii o kolejne składniki utworu. O ile Schönberg ćwierć wieku wcześniej za pomocą serii porządkował wysokość dźwięku, o tyle serialiści ścisłą kontrolą objęli również długość trwania danego dźwięku i stopień natężenia. Wszelka swoboda twórcza została usunięta jako arbitralność i zastąpiona obiektywnie kalkulowanym porządkiem, gdzie każdy dźwięk w utworze swoje uzasadnienie czerpie z wydedukowania z systemu. Boulez dość szybko porzucił totalny serializm, by stać się krzewicielem aleatoryzmu, jednakże nie zniechęciło to jego naśladowców do dalszej produkcji muzyki opartej o całkowitą racjonalizację. Adorno omawiając tę konstrukcję zestawia ją z formą kształtowaną przez Beethovena, uwytatniając fundamentalne różnice tkwiące w tym, co powraca:

To, co w tradycyjnej wielkiej muzyce zwykło nazywać się architekturą, polega [...] nie wyłącznie na geometrycznych stosunkach symetrii. Najsilniejsze oddziaływanie formy Beethovenowskiej wiąże się z tym, że to, co powtarza, a co już raz pojawiło się jako temat, okazuje się rezultatem, czyli przyjmuje zupełnie odmienny sens. Często taki powrót dopiero *ex post* ustala znaczenie fraz poprzedzających⁵⁹.

Konstrukcja punktualistyczno-serialna takiej możliwości poprawnego kształtowania formy jest pozbawiona; przebieg czasowy powoduje, że to, co w partyturze jest względem siebie tożsame, w wykonaniu zyskuje całkowicie odmienne znaczenie, więc wykalkulowana na papierze równowaga nie działa. Tak jak Weberna, serialistów gubi nieuzasadniona i nieracjonalna wiara w sens tkwiący w samym tworzywie.

Materiał niewątpliwie przemawia – stwierdza Adorno – ale dopiero w konstelacjach, w jakie wprowadza go dzieło sztuki: zdolność do tego, a nie sama wynalazczość z zakresu poszczególnych brzmień, od pierwszego dnia stanowiła o wielkości Schönberga.⁶⁰

Stopień wyeksploatowania brzmień w obszarze dwunastu półtonów stroju równomiernie temperowanego powodował, że niektórzy – jak Charles Ives – desperacko eksperymentowali z systemem tonalnym prowadząc do dalszego jego podziału nawet na ćwierćtony. Doświadczenia takie potwierdzały jednak za każdym razem, że nawet bardzo wyrafinowany słuch nie przyswaja dobrze takich dźwięków. Wobec takiego stanu rzeczy każdy kompozytor, który udaje się na poszukiwania brzmień jeszcze nie wykorzystanych spośród dwunastu półtonów, przeglądający materiał niczym składowisko, musi paść pod wpływem własnej

wzbudziła muzyka Schönberga, stąd wkrótce Darmstadt stał się miejscem, wokół którego ogniskował się międzynarodowy nurt dodekafonii. Od 1950 r. stałym wykładowcą w Międzynarodowym Instytucie Muzycznym w Darmstacie był sam Adorno, którego wyraziste poglądy i entuzjazm wobec techniki dwunastotonowej spotkały się z dużym oddźwiękiem. Tam również Olivier Messiaen, którego uczniem był Boulez, jako pierwszy w 1949 r. zastosował zasadę seryjnego porządku do rytmu, tworząc skalę rytmiczną paralelną do skali wysokości. Efektem tego eksperymentu były *Cztery etudy rytmiczne*. Zob. D. Gwizdalanka, *Historia muzyki. Podręcznik dla szkół muzycznych*, cz. 3, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2009, s. 181 i n.

⁵⁹ Th. W. Adorno, *Starzenie się nowej muzyki*, s. 138-139.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 140.

bezsilności⁶¹. Nie chodzi o to, że wykorzystano wszystkie kombinacje dźwiękowe, bo matematyczne możliwości pozostają niezmiarzone. Ilość jednak nie zastąpi jakości. Nie pozostał już do pomyślenia żaden dźwięk, żadna kombinacja, która nie sprawiałaby wrażenia przewidzianej. Totalna racjonalizacja nie rozsądzi wprawdzie tej absolutnej granicy historycznej przestrzeni dźwięków w muzyce Zachodu, ale żywi się wyobrażeniem czegoś otwartego i nieskończonego, nad czym można jeszcze zapanować.

Racjonalizacja materiału zaczęła sprzyjać głoszeniu poglądu, jakoby muzyka wchodziła – po fazie artystycznej – w stadium naukowe. Autor *Dialektyki negatywnej* krytykuje to twierdzenie, obnażając jego pomocniczą rolę dla tych, którzy posługując się amatorskim intelektualizmem, usiłują tłumaczyć swoje wytwory. Frankfurtczyk wyjaśnia faktyczny stosunek muzyki do nauki:

Sztuka, a zwłaszcza muzyka, jest próbą zachowania dla pamięci i dalszego rozwijania owych odszczepionych elementów prawdy, które oddały realność wrażliwemu panowaniu nad przyrodą, właśnie unaukowieniu i technicyzacji świata⁶².

Rozwój muzyki nowoczesnej zdaniem Adorno nie byłby w ogóle możliwy bez wchłonięcia elementu technicznego. Jednakże naukowa metoda, matematyczny charakter muzyki, nie czyni z tej gałęzi sztuki ani nauki, ani techniki. Obszar, w jakim istnieje dzieło sztuki, jest inny od obszaru działań praktycznych. Jest ono związane z estetyką, z wartością artystyczną, a jeśli próbuje się od nich uniezależnić, staje się wtedy „złym, estetycznie pustym i realnie bezsilnym, zaślepionym majsterkowaniem”⁶³.

Rozpaczliwa nadzieja sztuki, że w odczarowanym świecie mogłaby się uratować dzięki pseudomorfozie w naukę, nie służy jej. Jej gest odpowiada temu, co psychologia nazywa identyfikacją z agresorem.⁶⁴

Za przykład twórcy, który nie uciekał się do naiwnej wiary w naukowość muzyki, a muzycznie zapanował nad technicyzacją świata, Adorno wskazuje Edgara Varése. Ten inżynier z wykształcenia, o skromnym dorobku, docenionym dopiero w drugiej połowie dwudziestego stulecia, wzorował swoją muzykę na nauce nie po to, by przyjmować intelektualną pozę, lecz aby „otworzyć miejsce dla wyrażenia takich właśnie napięć, jakie przestaje znać starzejąca się nowa muzyka”⁶⁵.

⁶¹ Schäffer słusznie spostrzega: „Kompozytorzy poszukujący nie reklamują ani też nie ogłaszają – jak naukowcy – wyników swoich badań nad dźwiękiem muzycznym i jego możliwościami. [...] Poszukiwania, o których tu mowa, mogą być niemal wyłącznie wynikiem tendencji twórcy: nie znajdzie ten, kto nie szuka i co więcej, kto nie wie, c z e g o szukać. Twórcy, którzy zdołali w istotniejszy sposób rozwinąć język muzyczny, byli przede wszystkim doskonałymi diagnostami muzyki swego i poprzedniego czasu” (B. Schäffer, *W kręgu nowej muzyki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967, s. 191-192).

⁶² Th. W. Adorno, *Starzenie się nowej muzyki*, s. 143.

⁶³ *Ibidem*, s. 144.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

Owo starzenie się muzyki nowoczesnej Adorno kojarzy z kompresją wolności i dezintegracją indywidualności. Bodaj najpoważniejszy kryzys muzyki w dziejach⁶⁶ Frankfurczyk osadza w kontekście ustrojów państwowych. Pisze:

Brutalne środki państw totalitarnych obydwu odmian, które muzykę biorą na pasek i wszelkie odchylenia piętnują jako dekadencje i wywrotne, są tylko naocznym świadectwem tego, co mniej otwarcie dzieje się również w krajach nietotalitarnych, a nawet we wnętrzu sztuki, jak zresztą i większości ludzi. [...] Obecne sparaliżowanie sił muzycznych jest reprezentatywne dla sparaliżowania wszelkiej swobodnej inicjatywy w administrowanym świecie, który nie toleruje niczego, co pozostawałoby na zewnątrz⁶⁷.

Doświadczenia drugiej wojny światowej, które Adorno nazywa „katastrofą europejską”⁶⁸, nieodwracalnie wpłynęły na bieg kultury, degenerując ją. Frankfurczyk ogłasza, że tylko te dzieła, które mierzą się z najbardziej granicznym doświadczeniem grozy, gotowe relacjonować wstrząs, mają prawo mienić się autentycznymi; a jego zdaniem, prawdopodobnie nikogo poza Schönbergiem i Picasso nie byłoby na to stać. Nawet radykalny twórca bierze udział w rozpadzie kultury, lecz zarazem z rozpadu tego czerpie siły by odmówić uprawiania sztuki, która jest już tylko degrengoladą⁶⁹.

Wszelkiej sztuce sobie współczesnej Adorno przypisuje nieczyste sumienie. Jednocześnie broni jej przed teoretycznym postulatem likwidacji, ponieważ w rzeczywistości „wciąż panuje to, co sztuka potrzebuje jako swej korektywy: sprzeczność między tym, co jest, a prawdą, między sposobem życia i człowieczeństwem”⁷⁰. Warunkiem zaistnienia sztuki mającej jakąkolwiek wartość będzie zawsze siła artystycznego oporu, a ten osiągalny jest tylko dla tego, kto gotów jest na samotność i niezrozumienie; bowiem „to, co jest obiektywne, a w ostatecznym rachunku również społecznie pożądane, czasami przechowuje się w beznadziejnym odosobnieniu”⁷¹.

Zadanie dla twórcy, zadanie dla muzyki

W stylu Hegla Frankfurczyk ujmuje proces rozwoju materii muzycznej. Jak pisze,

[...] sama „materia” jest osadem ducha, czymś z góry ukształtowanym społecznie przez świadomość ludzi. Jako zapomniana już przez samą siebie dawna subiektywność taki obiektywny duch materii ma swe własne prawa rozwoju. Pochodzą z tych samych źródeł co proces społeczny, który wciąż na nowo pozostawia na

⁶⁶ Ów moment Adorno przyrównuje do okresu trudności powagnerowskich, który nazywa „rajem w porównaniu z tym, co nastąpiło potem” (*ibidem*, s. 146).

⁶⁷ *Ibidem*, s. 150.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 151.

⁶⁹ Zob. Th. W. Adorno, *Minima Moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 25-26.

⁷⁰ Th. W. Adorno, *Starzenie się nowej muzyki*, s. 151.

⁷¹ *Ibidem*.

nim swe ślady, ten pozornie własny rozwój materii idzie w tym samym kierunku co rzeczywiste społeczeństwo – nawet jeszcze wtedy, gdy obydwa nic już o sobie nie wiedzą i wzajemnie się zwalczają. Ponieważ więc społeczeństwo wchodzi w skład dzieła [...], rozprawa kompozytora z materią jest rozprawą ze społeczeństwem. W ich wzajemnym wewnętrznym oddziaływaniu rodzą się sugestie, które materia podsuwa kompozytorowi i które ten, stosując się do nich, zmienia⁷².

Mamy tu modelowe wręcz zastosowanie dialektyki heglowskiej, gdzie materia dźwiękowa, jako teza, i społeczeństwo, jako antyteza, wzajemnie na siebie oddziałują, tworząc syntezę, czyli twórcze zadanie postawione kompozytorowi w określonych uwarunkowaniach historycznych.

Nowoczesny twórca muzyki nie ma możliwości posługiwania się dowolnie wybraną skalą i techniką, o ile poważnie podchodzi do owego twórczego zadania. Właściwie wszelkie rozwiązania harmoniczne w ramach systemu tonalnego, jak zmniejszony akord septymowy czy charakterystyczne przejścia chromatyczne, są na tyle „zużyte”, że czynią utwór dalece wtórnym i banalnym⁷³. Adorno określa takie wiązania dźwięków jako nieaktualne i wręcz fałszywe, niespełniające już swej funkcji. Pojawiające się gdzieś tonalne brzmienia w utworach nowoczesnych stanowią najczęściej coś w rodzaju przekłamania; to one, w przeciwieństwie do dysonansów, brzmią kakofonicznie, niestosownie.

Jednocześnie Adorno zaznacza: nie ma akordów „samych w sobie”. Konsonanse nie stanowią fałszu dlatego, że są jakie są, tylko z powodu nadmiernego ich wyeksploatowania w muzyce tradycyjnej. Zarzut niestosowności, tkliwości takich układów nie będzie więc się tyczył choćby sonat Beethovena. Pojawiający się tam zmniejszony akord septymowy nie jest jeszcze „ogranym” reliktem symbolizującym archaiczną technikę, a logiczną konsekwencją założeń konstrukcyjnych o odpowiednim ciężarze gatunkowym nadanym przez cały poziom techniczny kompozytora. Proces historyczny jednak jest nieodwracalny, zmniejszony akord septymowy wtórnie stosowany w utworach kolejnych pokoleń twórców stracił na swojej doniosłości i dziś jest tylko kliszą tamtej dawnej techniki.

W świetle opisanej tu historyczności materiału dźwiękowego, zmianie ulega to, co zadane kompozytorowi. Współczesny twórca sztuki muzycznej pozbawiony jest totalnej swobody, jaką przypisywała mu estetyka idealistyczna. Ograniczenia narzuca mu epoka i społeczeństwo, a sam utwór stawia obiektywne wymagania.

W każdym takcie – pisze Adorno – technika jako całość wymaga od kompozytora, by jej sprostął i udzielił jej jedynej właściwej odpowiedzi, na jaką ona w danej chwili pozwala. Kompozycja składa się z samych takich łamigłówek

⁷² Th, W, Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, s. 69-70.

⁷³ W tej sprawie B. Schäffer wyciąga podobne wnioski: „Jeśli twórca nie chce się godzić na posługiwanie się dawnym językiem dźwiękowym, to bynajmniej nie dlatego, że jest on anachroniczny w stosunku do rozwoju np. fizyki, lecz dlatego, że został zużyty, wytarty, ograny, zbanalizowany, sprowadzony do użytkowości w sensie najbardziej powszechnym” (B. Schäffer, *W kręgu nowej muzyki*, s. 94).

technicznych – a kompozytorem jest tylko ten, kto umie je rozwiązywać i rozumie własną muzykę.⁷⁴

Wedle tej koncepcji sztuka wymaga na kompozytorze posłuszeństwo, jest tu pewien element determinizmu twórczego. Jednakowoż, zauważa Adorno, posłuszeństwo wobec utworu wymaga nieposłuszeństwa względem zewnętrznych oczekiwań, wymaga samodzielności i spontaniczności. Oto kolejny motyw dialektyczny w filozofii muzyki Frankfurczyka.

Problem, w obliczu którego znajdują się kompozytorzy czasów muzyki nowoczesnej, nie był znany dotychczasowym twórcom⁷⁵. „Stoją oni przed zadaniami równie nierealnymi jak pisarz, który dla każdego pisanego przez siebie zdania musiałby od nowa tworzyć słownictwo i składnię”⁷⁶, stwierdza Adorno. Nieprzewyciężone trudności stanowi zarówno obowiązek tworzenia nowego języka muzyki, jak i nieubłagana konieczność, by w trakcie komponowania dojść do przekonania o słabości własnego języka; do tego dochodzi powściągnięcie jego często zbyt wybujałych uroszczeń. Kto naiwnie uwierzy, że stworzony przezeń język wytrzyma wszystkie możliwe próby, ten zostanie wessany przez pseudosystem, bowiem spiętrzanie się trudności nie idzie w parze z rozrostem osobowości kompozytora. „Osobowość kompozytora załamuje się pod totalną władzą, której artystycznym odbiciem jest jego własna bezsilność”⁷⁷

Antynomia między wyzwoloną sztuką a zniewolonym społeczeństwem dodatkowo paraliżuje twórcę, bo żaden w pojedynkę nie jest w stanie jej zlikwidować – może co najwyżej wyrazić swoją sztuką sprzeciw wobec temu społeczeństwu, ale i na tym polu łatwo jest popaść w rezygnację. Ludzie opędzają się od radykalnej twórczości wcale nie z powodu niezrozumienia, lecz dlatego, że znają jej intencje. Muzyka nowoczesna demaskuje fałsz ich ulubionej kultury i zarazem ich własną gnoseologiczną impotencję – tak indywidualną, jak i kolektywną.

W niemocy pograżyły się szkoły neoklasyczne i folklorystyczne, biorąc sobie za cel jedynie przetrwanie w trudnej rzeczywistości poprzez stawianie na stole starych, oswojonych formuł w roli świeżego dania. Ich dogmatyczne zasady dławia wszelkie oryginalne impulsy. Podobne symptomy Adorno dostrzega na antypodach tychże szkół, czyli wśród twórców muzyki radykalnej, co już omówiliśmy szerzej. Jednakże w kontekście samotnego zmagania kompozytora z materiałem dochodzi jeszcze jedna przyczyna kryzysu, poza brakiem popytu na autentyczną

⁷⁴ Th. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, s. 73.

⁷⁵ Schäffer tak ujmuje problem nowoczesnego kompozytora: „Bez wątplenia komponowanie w nowych warunkach jest niezmiernie trudne może właśnie przez swą zewnętrzną łatwość, która przychodzi na myśl każdemu, kto styka się z aktualną tezą, że wszystko jest możliwe. I wydaje się, że twórczość następnych lat nie będzie polegała tylko na uporządkowaniu tego chaotycznego wyobrażenia o możliwościach muzyki. Jest pewne, że kompozytor nie będzie jedynym sprawcą rozwoju muzyki, że w dużej mierze przypadnie mu rola obserwatora tego, co w muzyce dokonuje się niejako samo” (B. Schäffer, *Dźwięki i znaki. Wprowadzenie do kompozycji współczesnej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969, s. 24).

⁷⁶ Th. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, s. 149.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 150.

awangardę: zniechęcenie wskutek trudności operowania tworzywem, odgórnie wpisanych w proces komponowania muzyki prawdziwie nowoczesnej.

W ogóle istnienie muzyki jest zagrożone – ogłasza Adorno. Uzasadnia to dążnością historii:

Muzyka wykazuje słuszość historii i dlatego historia usiłuje zniszczyć muzykę. To jednak przywraca muzyce jej słuszość i daje jej paradoksalnie szansę przetrwania. niesprawiedliwa jest zagłada sztuki w niesprawiedliwym ustroju⁷⁸.

Nieoczekiwanie w sukurs muzyce nowoczesnej przychodzi muzyka „zi-deologizowana”, wytwór produkcji masowej, stosujący technikę ucisku, bowiem póki istnieje muzyka użytkowa, póty jest i miejsce dla „bezcelowej”, czyli tej, która roztacza prawdziwy obraz totalizmu, a nie jest reprezentacją jego ideologii. Będąc nieprzejednanym świadectwem rzeczywistości, muzyka jest zarazem z tą rzeczywistością niekoherentna; „Tym samym zgłasza weto wobec niesprawiedliwości sprawiedliwego wyroku”⁷⁹.

Dodekafonia Schönberga nie stanowi dla Adorno najwyższego stadium rozwoju sztuki muzycznej. Za warunek ocalenia muzyki uznaje – paradoksalnie – jej wyzwolenie się od dodekafonii, co w jakimś stopniu tłumaczy, dlaczego Frankfurtczyk nie stał się zwolennikiem kontynuatorów techniki dwunastotonowej i serialistów. Muzyka nie może jednak wracać do poprzedzającego dodekafonię irracjonalizmu; za zadanie ma absorpcję reguł dodekafonicznych przez sztukę swobodnego komponowania i przez naturalny słuch. Schönbergowska technika ma do spełnienia rolę dydaktyczną:

Kodeks norm dodekafonicznych – pisze Adorno – to bynajmniej nie sławiona ziemia obiecana obiektywizmu, lecz tylko szkolne sito, przez które musi przejść wszelka muzyka, by uniknąć zgubnej przypadkowości⁸⁰.

W tym sensie Adorno widzi podobieństwo dodekafonii do palestrinowskich reguł kontrapunktu ścisłego, *notabene* najlepszej szkoły kompozycji. Ponieważ reguły te zostały skodyfikowane przed ostatecznym sformułowaniem zasad systemu tonalnego, przeto wiele zadań kompozytorskich z kontrapunktu ścisłego pozostaje nierozwiązalnych dla nowocześnie ukształtowanego słuchu. Zakazy tej techniki zostały zignorowane przez Bacha, który osiągnął zgodność wymiaru horyzontalnego z wertykalnym poprzez podporządkowanie polifonii basowi generalnemu. Adorno umiejscawia moment historyczny muzyki nowoczesnej w fazie analogicznej do barokowych zmagania polifonicznych i postanawia oczekiwać na „nowego” Bacha, który wyzwoli kompozycję ze sztywnych serii i przywróci twórcy muzyki swobodę działania. Nawet jeśli dodekafonia nie okazała się dla muzyki ową „ziemią obiecana”, to swoje najwłaściwsze zadanie i tak już wykonała:

⁷⁸ *Ibidem*, s. 158.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 160-161.

przeciwstawiła się nadciągającemu barbarzyństwu poprzez ocalenie standardów technicznych i doświadczenia muzycznego.

To, co jeszcze kompozytor zyskał dzięki technice dwunastotonowej, to odzyskanie władzy nad przyrodą muzyczną, co daje możliwość kształtowania materiału i reguł; odtąd nie jest już ograniczony tworzywem, czyli sztywnym, obowiązującym jeszcze przed chwilą systemem dur-moll. Sam staje się twórcą podłoża, o jakie oparte będzie jego przyszłe dzieło. Jednocześnie tworzywo to zaczyna jawić się mu jako

[...] wyobcowana, wroga i władcza siła. System ten czyni osobowość niewolnicą tworzywa rzekomego, czyli samychże reguł, właśnie z chwilą gdy jednostka już całkowicie podporządkowała sobie, czyli swemu matematycznemu rozsądkowi, tworzywo rzeczywiste. Tym samym zaś w statycznym stanie, do którego doszła muzyka, znów odradza się sprzeczność. Jednostka nie może się pogodzić z tym, że została podporządkowana tworzywu abstrakcyjnie identycznemu z nią samą⁸¹.

Przyczyny tej trudnej dla twórcy sytuacji Adorno upatruje w abstrakcyjnym zgraniu postulatów ciągłej permutacji z wolą totalnej kontroli nad przyrodą muzyczną poprzez konsekwentne zorganizowanie tworzywa. Z tego właśnie miała zrodzić się sprzeczność między wolnością kompozytora, a zarazem zniewoleniem przez własny system reguł.

W wyobcowaniu tym Adorno dostrzega jednak pewną zaletę, mianowicie dzięki abstrakcyjności tworzywa jednostka odzyskuje swoją indywidualność. Na uwikłaniu w przyrodzony materiał polegały całe dzieje historii muzyki, natomiast dodekafonia pozwala na wyswobodzenie jednostki z tego uwikłania „na skutek przerażenia, jakim napawa ją wyobcowany język muzyki, który nie jest już jej własnym językiem”⁸². Schönberg zachowując chłodny dystans wobec tworzywa, niejako tylko nim administrując, uchylił się spod dialektyki materiału. Ponieważ obce tworzywo niczego już nie mówi, Schönberg skorzystał ze sposobności narzucania mu takich znaczeń, o jakie mu chodziło, co znamionuje fundamentalny dla niego objaw rozłamu: skrajna sprzeczność między dodekafonią a ekspresją. Obojętnością względem tworzywa Frankfurteczyk wyjaśnia również powrót niemieckiego kompozytora do tonalności w ostatnim okresie jego twórczości. „Dla kogo metoda jest wszystkim, a tworzywo niczym, ten potrafi się posłużyć nawet czymś, co już minęło”⁸³, tłumaczy Adorno, w domyśle przeciwstawiając po raz kolejny Niemca Strawińskiemu, i dodaje:

Schönberga najbardziej chyba różni od wszystkich innych kompozytorów zdolność stałego i ciągłego odrzucania i negowania całego poprzedniego dorobku za każdym zwrotem w metodzie. [...] Dzieła [jego – przyp.] agresywnie przeciwstawiają się rutynie i owemu fatalnemu „dobremu rzemiosłu”, którego ofiarą wciąż padali w Niemczech (już od czasów Mendelssohna) właśnie najuczciwsi

⁸¹ *Ibidem*, s. 163.

⁸² Th. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, s. 164.

⁸³ *Ibidem*, s. 168.

kompozytorzy. Samorzutna intuicja muzyczna wypiera wszelki schemat, odrzuca całą wiedzę i uznaje tylko władzę wyobraźni⁸⁴.

Nieustającą negację w wykonaniu Schönberga Adorno odróżnia od „barbarzyńskiego antyartyzmu”, podważającego wszystko to, co w sztuce muzycznej jest wtórne. To, co cechuje niemieckiego kompozytora, to „umiejętność zapomniania”, która zdaniem Frankfurczyka ratuje tradycję; „Przez takie właśnie zapomnienie podmiot nareszcie wykracza bezpowrotnie poza konsekwencję i logikę formacji, polegającej na ciągłym przypominaniu samej siebie”⁸⁵. W ten sposób Schönberg przechytrza ustanowioną przez siebie wszechmoc tworzywa, wprowadza na nowo wolność sztuki i obezwładnia dialektykę.

Tradycyjne dzieło sztuki muzycznej Adorno przyrównuje do kantowskiej bezpojęciowej kontemplacji – nie posiada żadnej wartości poznawczej, a jedynie estetyczną, gdyż skupia uwagę tylko na sobie samym. Do tego usiłowało stworzyć pozór przezwyciężenia rozdziału podmiotowo-przedmiotowego, podczas gdy poznanie – zgodnie z myślą Frankfurczyka – polega na wyraźnej separacji tych dwóch aspektów. Muzyka Schönberga eksponuje różnice między podmiotem a przedmiotem, dlatego też Adorno uznaje ją za akt poznawczy. Rozdarte dzieło uczestniczy w myśleniu i realizuje intencje podmiotu, stąd moralna wyższość takiego wytworu nad spójnym dziełem tradycyjnym, naocznym, a przez to fikcyjnym.

Nowa sztuka – pisze Adorno – pozostawia w mocy sprzeczność i odsłania skalne podłoże swych kategorii krytycznych, skalne podłoże formy. Odrzuca rolę sędziego i podejmuje akt oskarżenia, któremu zadość uczynić może tylko rzeczywistość.⁸⁶

Muzyka nowoczesna nie wyraża już rzeczy wewnętrznych, ale stanowi postawę wobec rzeczywistości, której już nie uwzniośla, a przez to poznaje. Jest to zgoła odwrotna cecha niż ta, która charakteryzowała muzykę dawniejszą. Ona bowiem „nadając coraz czystsza postać prawom swej formy i dając im posłuch, coraz bardziej stanowczo odrzekała się od społeczeństwa i tworzyła w nim niejako zamkniętą enklawę”⁸⁷. Z tego właśnie zdaniem Adorno wynikać ma popularność muzyki tradycyjnej. Chciała ona być ponad wszelkimi napięciami społecznymi jako ontologiczny byt sam w sobie, od czasu do czasu wyśpiewując gładką pieśń o braterstwie i heroizmie, próbując zaprzeczyć istnieniu klas. Muzyka nowoczesna zrezygnowała ze zideologizowania sztuki burżuazyjnej; chce pokazywać społeczną prawdę, co prowadzi do jej izolacji, ponieważ „im bardziej ta muzyka podkreśla swą czystość, tym lepiej demaskuje brudy społeczne, zamiast je sublimować w legendę o rzekomo już istniejącym humanitaryzmie”⁸⁸.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 168-169.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 169.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 171.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 175.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 177.

Dialektyka sztuki nie ogranicza się do zagadnień artystycznych; mimo swej suwerenności nie jest dialektyką zamkniętą w sobie. Poszczególne utwory muzyki nowoczesnej, tak jak dzieło sztuki w ogólności, stanowią pośrednie obrazy rzeczywistości – stwierdza Adorno. Będąc wytworami ducha obiektywnego, kompozycje stanowią istotę rzeczy, a nowe są tak bliskie prawdy o świecie, jak nigdy wcześniej sztuka nie była. Nie oznacza to, że zawsze naśladują one społeczeństwo, a ich twórcy cokolwiek o społeczeństwie wiedzą. Chodzi o postawę, jaką dzieło przyjmuje, gdyż ona jest „obiektywną odpowiedzią na obiektywne układy społeczne”⁸⁹. W czasach bezsensu rolą sztuki muzycznej jest udźwignąć rzeczywistość i ujarzmić strach, którego źródłem jest totalizm jako ustrój państwowy.

Dla dobra społeczeństwa nieludzkość sztuki musi przewyższyć nieludzkość świata – pisze Adorno. – Dzieła sztuki trudzą się nad zagadkami, które świat zadaje ludziom, by ich pożyć. Świat jest Sfinksem, artysta ośleptym Edypem, a dzieła sztuki niejako mądrą odpowiedzią tego Edypa, strącającego Sfinksa w przepaść. W ten sposób wszelka sztuka przeciwstawia się mitologii.⁹⁰

W tym kryje się autentyczny sens techniki artystycznej: jej bezkompromisowość prowadzi do wyobcowania dzieła sztuki, a niezrozumiałość, jaką powszechnie budzi, zwraca światu sens. „Nowa muzyka jest najprawdziwszym S O S”⁹¹ – ogłasza Adorno. To ona pochłania mrok świata i jego winę; swym szczęściem czyni poznanie nieszczęścia, a pięknem wyrzeczenie się piękna fikcyjnego. Przygotowana do tego, że ucichnie niesłuchana i bez rezonansu, że czas jej nie oszczędzi, poświęca to, co dla sztuki muzycznej jest najcenniejsze: nieustającą percepcję.

Zakończenie – kierunek przyszłych badań

Adorno głęboko filozoficzną istotę nadaje źródłu muzyki, a to, w jaki sposób je charakteryzuje, również czyni niezmiernie filozoficzną samą muzykę. Niemal fenomenologiczny opis płaczu wyjaśniać ma pochodzenie podopiecznej Apollona i jej rolę asymilującą człowieka z wyobcowanym światem.

Źródłem muzyki jest pewien gest, blisko spokrewniony ze źródłem płaczu. Jest to gest rozluźnienia. W toku tego gestu ustępuje napięcie mięśni twarzy, które zwracając twarz aktywnie ku otoczeniu, jednocześnie ją od niego odcinało. Muzyka i płacz rozchylają usta i dają ujście zatamowanemu człowieczeństwu. [...] Rozpływając się we łzach i w muzyce, w której nie ma już nic ludzkiego, człowiek doznaje przepływu przez siebie czegoś odrębnego od siebie, co dotychczas odzierała od niego bariera świata rzeczy. Płacząc, podobnie jak śpiewając, człowiek łączy się w wyobcowaną rzeczywistość. [...] Wszelka muzyka w konającym

⁸⁹ *Ibidem*, s. 178.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 179.

⁹¹ *Ibidem*, s. 180.

świecie, nawet najśluszniej konającym, wyraża gest istoty, która wraca, a nie uczucie istoty, która czeka.⁹²

Żaden chyba z wcześniejszych myślicieli nie zbliżył tak bardzo człowieka z muzyką. Jest tu pewna dialektyczna prawidłowość: muzyka jako sztuka najbardziej bezpośrednia, przenikająca ze swą prawdą przez wszelkie warstwy, zdolna jest przywrócić jednostce tak bardzo obcy i wrogi świat, i zarazem ją przed tym światem osłonić, ofiarowując jej z powrotem indywidualność. Ta dialektyka skazuje jednak muzykę na wygnanie; człowiek nie chce wcale osłony, bo też nie chce pamiętać o tym, że niezyciwy świat odebrał mu godność.

Filozofia muzyki nowoczesnej Theodora W. Adorno realizuje dużo więcej treści, niż można by od niej oczekiwać. Takie kwestie, jak obiektywność, autentyzm, stosunek do świadomości społecznej czy uwikłanie w obiektywnego ducha wydawałyby się muzyce obce. Z pewnością muzykologia nie podejmuje tego, jakie zadania wypełnia dany utwór czy nurt muzyczny poza aspektami wnoszącymi cokolwiek w rozwój samej sztuki muzycznej; może wprawdzie powiedzieć coś o treści danego dzieła, pod warunkiem, że jest to utwór programowy, lecz jeśli chodzi o muzykę absolutną, to w tej materii muzykologia nie ma niczego do zaoferowania. Tym zajmuje się filozofia, i Adorno w przenikliwy i wielce spójny sposób wykazał, w jaki sposób beztreściowa sztuka jest zdolna wyrażać najgłębsze prawdy.

Jednocześnie filozofia nowej muzyki w ujęciu autora *Dialektyki negatywnej* okazuje się rozległym obszarem dociekań, nie ogranicza się do samej muzyki, lecz wykazuje jej istotne związki z historią i społeczeństwem. Już nie tylko treść, ale też losy twórczości Schönberga pokazują coś, co jest dla późnoindustrialnego społeczeństwa znamienne, mianowicie, że nie chce ono prawdy o sobie samym, dlatego odgradza się od sztuki, której przedmiotem są konwulsyjne wstrząsy.

Pomimo, że Adorno swój namysł nad nowoczesną muzyką prezentował w połowie dwudziestego wieku, filozofia jego nie traci na swojej aktualności. Kontekst historyczny jest niezwykle ważny dla zrozumienia jej przesłania, a ponura aura czasów bliskich drugiej wojnie światowej, czasów dwóch najtragiczniejszych w skutkach systemów totalitarnych, wyziera z wielu kart *Filozofii nowej muzyki*, podobnie jak osobista gorycz jej autora w związku z degrengoladą kultury europejskiej. Współczesny Zachodni świat długo starał się zachować pozory, zgodnie z którymi ostatnia wojna światowa wydarzyła się bardzo dawno temu, a ideologie, które do niej doprowadziły, związane z imperializmem i antyhumanizmem, bezpowrotnie przeminęły lub stanowią niegroźne hobby poruszających się na marginesie politycznym szaleńców, którymi nie warto sobie zaprzętać uwagi, a już z pewnością nie stanowią żadnej inspiracji dla któregośkolwiek z najbardziej liczących się przywódców światowych. Dzieje najnowsze zadają kłam tej narra-

⁹² *Ibidem*, s. 174-175.

cji, a postulowany przez postmodernistów „koniec historii” okazał się fatalną, usypiającą czujność elit pomyłką.

W świetle tego być może warto w następnej kolejności zbadać, czy w tej iluzji pogrążyła się również sztuka, zwłaszcza muzyczna, która przez swą efemeryczność i tajemniczość, a przez to największą siłę sugestywną, zdolna jest wyrażać najgłębsze prawdy, czy też może sygnalizowała drogę, ku której zmierza duch naszych czasów. Zwłaszcza warto tu wziąć pod uwagę polską muzykę przez wzgląd na bogactwo doświadczeń polskich twórców. Uwikłani w komunistyczną rzeczywistość jeszcze długo po śmierci Adorno, a następnie wyzwoleni z okowów tegoż ustroju siłą narodu, który najmocniej ze wszystkich się wobec własnego upodlenia zbuntował, być może zawarli w swoich dziełach najwięcej nieodkrytych jeszcze treści.

Magdalena Krasińska

The Modern Music as a Radical Art: Theodor W. Adorno's Philosophical Approach

Abstract

The subject of this article is philosophical reflection on the modern music based on Theodor W. Adorno's considerations. It discusses, among others, the issue of music as a niche and difficult branch of philosophy because of the technicality of problems associated with the art of music, and the matter of the problematic situation in music as the result of breaking with the tonal system.

The upheaval in music opened a range of new opportunities in organizing musical material and constructing forms. The purpose of Adorno's philosophical reflection on new music was the detection, using the dialectic method, of the relationships between the ideas inherent in the works of opposed programs. Because Adorno considered Arnold Schoenberg and Igor Stravinsky as the most consistent and radical composers of the twentieth century, he modelled the dialectical philosophy of music on them.

Theodor W. Adorno's reflection on modern music did not end with Schoenberg and Stravinsky, however. The author of the "Negative Dialectics" also analyzed creative actions of the younger composers of modernism, after which he announced the ageing of the new music and the crisis of dodecaphony. In a broader context, he formulated the role of the twelve-tone technique in the overall dialectic of art, referring to Hegel.

The consequences of Adorno's philosophy of modern music go far beyond the music itself. These results refer to the society oppressed by a totalitarian system, to the struggles of an individual who is sacrificed to the collective, and to the crisis of the European culture which came after the Second World War.

Keywords: Adorno, philosophy of music, modern music, Schoenberg, Stravinsky, dodecaphony, neoclassicism, dialectic of art, critical theory of art.