

Stefan MÜNCH

**Raj utracony i odnaleziony.  
Rzecz o poglądach romantyków niemieckich na muzykę**

Рай потерянный и обретенный. Взгляды немецких романтиков на музыку

Le paradis perdu et retrouvé ou les idées des romantiques allemands sur la musique

Romantyzm niemiecki, gdy brać pod uwagę zjawiska literackie, jest formacją intelektualną, której narodziny przypadają na schyłek wieku XVIII, zmierzch zaś na lata trzydzieste XIX stulecia. W dziejach muzyki romantyczne echa rozbrzmiewają jednak znacznie dłużej, czego dowodzi twórczość kompozytorska i literacka oraz refleksja krytyczna Ryszarda Wagnera (stanowiąca wyraz neoromantyzmu), czy z podobnego ducha poczęty symfonizm Jana Brahmsa, Antona Brucknera i Gustawa Mahlera. Światopogląd romantyczny został ukształtowany, w oparciu o przesłanki myśli Kanta, przez filozofujących poetów, jak Novalis i bracia Schleglowie, a następnie – w głównych zarysach – podjęty przez kompozytorów (Schubert, Schumann). Znamienne, że to nie profesjonalni muzycy, lecz literaci nadali sztuce dźwięku znaczenie tak doniosłe, jakiego nie spotykamy w tworzonych wcześniej i później systemach światopoglądowych.

Dla Fryderyka Schlegla muzyka jest „czymś znacznie wyższym od sztuk plastycznych”.<sup>1</sup> Wackenroder, pisząc o Dürerze, powołuje się na sąd Marcina Lutera: „muzyka, zaraz po teologii, zajmuje pierwsze miejsce przed wszelkimi naukami i kunsztami ludzkiego ducha”.<sup>2</sup> Zdanie Ricardy Huch, iż mniemanie o jej supremacji podzielali wszyscy romantycy, może być przesadzone, gdy pomyśleć o Novalisie (jakkolwiek *Hymny do nocy*, żywo przy-

<sup>1</sup> F. Schlegel: *Kritische Ausgabe* (dalej cyt. jako KA), hrsg. von Ernst Behler unter Mittw. von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, München 1958, t. 13, s. 56. Tłumaczenia cytatów i przytoczeń, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą ode mnie.

<sup>2</sup> W. F. Wackenroder: *Werke und Briefe* (dalej cyt. jako WB), hrsg. von Friedrich von der Leyen, Jena 1910, t. 1, s. 56.

pominając sposób budowania formy muzycznej są świadectwem fascynacji); nie ulega jednak wątpliwości, że romantycy skłonni byli przyznawać muzyce nadzwyczajną rangę.<sup>3</sup> Jawiła się ona jako odbicie świata wewnętrznego, sposób przekładu jego tajemnic na mowę, mistyczna rewelacja zagadek bytu. Wspomniałem już wcześniej, że najbardziej konsekwentnymi apologetami muzyki byli poeci: stała się przedmiotem refleksji krytycznych, tematem powieści, opowiadań i utworów lirycznych, będąc niejednokrotnie inspiracją do poszukiwań strukturalnych – na przykład u Novalisa, Tiecka lub Eichendorffa, gdzie szczególnie walor instrumentacyjny tekstu przywodzi na myśl formy muzyczne.

Romantyzm podjął i przeobraził dawne idee odnoszące się do sposobu istnienia muzyki, jak koncepcja *musicae mundanae, humanae, coelestis* oraz *instrumentalis*.<sup>4</sup> Duszy przyznawano naturę muzyczną, analogicznie – osnowie świata, zaś każdy, kto doświadczył gwałtownych uczuć, tylko poprzez muzykę mógł wyrazić swoje przeżycia. Przekroczenie progów jej królestwa było więc rodzajem religijnej inicjacji, gdzie znika to, co powierzchowne, niedoskonałe, skażone. Ewa Bieńkowska zauważa, iż muzyka

[...] jako autentyczna mowa serca miała być wolna od tego, co konwencjonalne i wymyślone, czyli, na zasadzie kapitalnego i znaczącego nieporozumienia, miała być zaprzeczeniem ukartowanej formalistycznej gry.<sup>5</sup>

Chodziło tu o grę prowadzoną przez poetę, który przystępując do tworzenia musiał doskonale wiedzieć, jakie techniki pisarskie zagwarantują mu określone efekty w czytelnicznym odbiorze. Romantyczni poeci wiedzieli najlepiej, że programowe hasła absolutnej spontaniczności i bezpośredniości wyrazu są ze wspomnianego powodu niemożliwe do zrealizowania (także i z uwagi na ułomność języka, nazbyt silnie uwikłanego w sferę zjawiskową), posługiwali się więc nimi przy polemicznych okazjach lub konstruowali z ich pomocą mit artysty słowa – o charakterze wybitnie kompensacyjnym. W tej sytuacji muzyka, rozumiana „antyintelektualnie”, pozbawiona zagadnienia formy, jawiła się jako „raj utracony” poezji.

Poglądy na muzykę znajdowały w dziewiętnastym stuleciu odzwierciedlenie w literackich refleksjach kompozytorów (Schumann, Wagner) lub w ich wypowiedziach nie mających znamion literackości (Brahms), u pisarzy (por. postaci muzyków od *Fantazji na temat sztuki* Wackenrodera po *Doktora Faustusa* Tomasza Manna), w dziełach filozofów (m.in. Kant, Hegel,

<sup>3</sup> R. Huch: *Die Romantik*, Tübingen–Stuttgart 1951, s. 582.

<sup>4</sup> Boecjusz w *De institutione musica libri quinque* dzieli muzykę na *musica humana, mundana* oraz *musica in quibusdam instrumentis*, nawiązując do koncepcji neopitagorejskich i neoplatońskich. Harmonię sfer, czyli *musica coelestis*, uważał za zjawisko realnie brzmiące, lecz zmysłowo nieuchwytnie.

<sup>5</sup> E. Bieńkowska: *W poszukiwaniu królestwa człowieka. Utopia sztuki od Kanta do Tomasza Manna*, Warszawa 1981, s. 180.

Schelling, Schopenhauer), wreszcie na terenie wszelkich rodzajów pisarstwa muzycznego.

Rozpatrywanie myśli wyrażonych przez ludzi tak rozmaitych profesji i zainteresowań wedle jednej zasady, na identycznej płaszczyźnie, nie wydaje się celowe. Właściwie nie jest możliwe zrozumienie poglądów Wackenrodera czy Tiecka na istotę muzyki, o ile będzie się traktować je jako przyczynki do dziejów estetyki muzycznej. W rzeczywistości przynależą one do sfery światopoglądu wymienionych pisarzy. Muzyka oznacza dla romantyków (podobnie jak w starożytności i średniowieczu) nie tylko sztukę, lecz aspekt człowieczeństwa, natury i świata ponadzmysłowego, które można definiować wyłącznie w języku transmuzycznym.<sup>6</sup> Inna trudność pojawia się wówczas, gdy próbujemy sformułować coś w rodzaju „powszechnego światopoglądu muzycznego” w odniesieniu do niemieckich romantyków, czyniąc to mimo różnic, jakie istniały – przykładowo – między Jeną a Heidelbergiem albo między Hoffmannem a Eichendorffem. Paul Moos, rozważając filozofię muzyki od Kanta do von Hartmanna, nie próbował wcale poszukiwać u kolejno przywoływanych przedstawicieli romantyzmu takich ujęć intelektualnych, które świadczyłyby o wspólnocie myśli.<sup>7</sup> Z kolei Rudolf Schäfke uznał, że istnieje zasadniczo jeden muzyczny światopogląd romantyków, lecz nie ustrzegł się nadmiernej generalizacji, przyznając m.in. Tieckowi i Wackenroderowi zasługę reprezentowania całej epoki.<sup>8</sup> Nie ulega wątpliwości, iż zrozumienie pojedynczego fenomenu zależy od możliwie najgłębszej wiedzy na temat jego kontekstu.

Novalis, Hoffmann czy Eichendorff są wpisani w ramy wspólnego światopoglądu, jakkolwiek rozkład akcentów bywał – co rozumiałe – różny, muzyka okazywała się „światem samym w sobie” albo „pieśnią we wszelkim stworzeniu”, a to samo doświadczenie zyskiwało wykładnię chrześcijańską albo panteistyczną. Romantycy nieczęsto zwykli wypowiadać się w formie wykładu, do tworzenia systematów przeważnie brakło im cierpliwości i czasu; wyznania wiary dokonywali przeto na kartach utworów literackich, w korespondencji czy w osobistych zapiskach. Te jednak, realizowane w ramach estetyki sprzeczności, a mianowicie romantycznej ironii, domagają się interpretacji szczególnej, zaś w jej ramach odpowiedzi na pytanie, czy postaci powieściowe – Berglinger i Kreisler, były rzeczywiście *porte-parole* Wacken-

<sup>6</sup> Oddaję w ten sposób wprowadzony przez Waltera Wiorę niemiecki termin *transmusikalisch*, dla którego nie potrafię znaleźć polskiego odpowiednika. W tym miejscu pragnę również podkreślić rozliczne inspiracje, jakich dostarczyło mi studium W. Wiorę: *Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik*, otwierające tom zbiorowy: *Beiträge zur Musikanschauung im 19. Jahrhundert* (dalej cyt. jako BzM), hrsg. von Walter Salmen, Regensburg 1965.

<sup>7</sup> P. Moos: *Die Philosophie der Musik von Kant bis Eduard von Hartmann*, Stuttgart 1922. Cyt. za BzM, s. 13.

<sup>8</sup> Por. R. Schäfke: *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Tutzing 1964.

rodera i Hoffmanna, i czy należałoby je potraktować jako modelowe kreacje romantycznego muzyka.

Nic więc dziwnego, że badacze dziejów myśli muzycznej chętnie powołują się na teksty literackie, przyznając im rangę nie mniejszą niż wypowiedziom dyskursywnym i dopatrują się w nich sądów autorskich na temat istoty muzyki. Tak np. Rudolf Schäfke w rozdziale swej książki, traktującym o romantycznej estetyce, powołuje się na *Fantazje na temat sztuki* Wackenrodera wtedy, gdy rozprawia o oddziaływaniu arcydzieł i mówi o tym, jak muzyka wpływa na nasze dusze, oczyszczając je z „ziemskiego pyłu”.<sup>9</sup> Tymczasem Wackenroder nie orzekał tam wcale o ogólnym sposobie działania muzyki na świadomość odbiorców, prezentując jedynie zdarzenie niecodzienne, mianowicie ekstazytyczne przeżycie młodego Berglingera, który słuchając śpiewu kościelnego pogrążył się w niemal religijnym skupieniu.

Cechą romantycznego myślenia była antynomiczność, powstrzymywanie się od jednoznacznego rozstrzygnięcia i wyboru. Wackenroder wszakże nie wahał się między pochwałą muzyki jako rodzaju przeżycia religijnego a rozczarowaniem wynikłym z popadnięcia w nihilizm, ale od razu wskazał na problematykę implikowaną napięciem pomiędzy immanencją a transcendencją, jak również przeciwstawieniem „subtelного entuzjazmu” Berglingera prozaiczności potocznej egzystencji. W zakończeniu opowieści narrator wyraża współczucie nieszczęsnemu młodzieńcowi:

Ach! Że też właśnie bujna wyobraźnia musiała go zgubić! A to, co tak zachwycało jego imaginację, musiała spleść się z ziemskim żywotem, jeśli miałby stać się prawdziwym artystą.<sup>10</sup>

Według Wackenrodera Józef Berglinger byłby artystą tylko wówczas, gdyby realną rzeczywistość mógł nagle ujrzeć jako wierne odbicie świata stworzonego we własnej wyobraźni. Autor najwyraźniej dystansuje się od swego bohatera i od prezentowanej przezeń całkowitej negacji świata rzeczywistego; sympatia i elementy konstrukcji *porte-parole* łączą się z krytyką.

Z podobnym problemem spotykamy się przy okazji aforyzmów Novalisa. Także i tu należy uwzględnić poetykę romantycznej ironii, podjętą przez autora *Henryka von Osterdingen* i przypomnieć ponawiane przez niemieckich badaczy spostrzeżenie, iż – wbrew pozorom – filozoficzne kategorie używane w pismach Novalisa nazbyt często grzeszyły niekonsekwencją i brakiem precyzji. Nie ulega wątpliwości, że romantycy posługiwali się nawet nazwą swojej epoki i pochodnymi od niej formami w sposób najzupełniej dowolny, a raczej intencjonalny. W historycznoliterackiej refleksji czasów Goethego „romantyczny” oznaczał – w zależności od kontekstu – tyle, co np. „przygodowy”, „fantastyczny”, „baśniowy”, „poetycki” albo „malowniczy”. Wśród pochwał pod adresem Mozarta nie zabrakło i tej, że „należał do romantycznej szkoły”. Nie zamierzam w tym momencie nakreślać ostrej gra-

<sup>9</sup> *Ibid.*, s. 335.

<sup>10</sup> Wackenroder: WB, t. 1, s. 150.

nicy między tym, co w historii muzyki „klasyczne” i „romantyczne”; idzie mi przede wszystkim o ukazanie szczególnej swobody terminologicznej, jaka cechowała przełom XVIII/XIX wieku.<sup>11</sup> Hoffmann nazywał *rein-romantisch* również i Haydna, podkreślając duchowe podobieństwo dzieł obu mistrzów (tzn. Haydna i Mozarta) z katedrą strasburską. Dla Augusta Wilhelma Schlegla pisarze od Dantego do Cervantesa byli romantykami, a według Tiecka miano to przysługiwało średniowiecznym minnesängerom (*vide* romantyczna kariera Wolframa z Eschenbach i Henryka Tannhäusera).

Wielu, jak Jean Paul, rozciągało sens tego terminu na wszelką literaturę i sztukę płynącą z inspiracji chrześcijańskiej, z przeciwstawienia antyku i chrześcijaństwa wywodząc spór klasyków z romantykami. Nie przeszkodziło to skądinąd F. Schległowi odnajdywać romantyczne pierwiastki jeszcze u Aischylosa i Sofoklesa, a odmawiać ich zarówno tym spośród starożytnych, którzy reprezentowali według niego styl uczony (*gelehrt*), jak i „prozaicznym”, „suchym” autorom współczesnym. Muzykę natomiast, podobnie jak Hoffmann, uważał za całkowicie oświeconą romantycznym duchem. Można byłoby w tym dostrzec tendencję do takiego sposobu myślenia, gdzie dawność okazuje się już tytułem do romantyczności.

Emil Staiger w studium o Tiecku zauważa, iż Herder, Hoffmann, Schopenhauer (i pokolenie wczesnoromantyczne) pochodzili przeważnie z północno-wschodnich Niemiec oraz z Berlina i Hanoweru, a więc z terenów, na których średniowieczne zespoły miejskie, malownicze zamki i barokowe kościoły występowały daleko rzadziej niż na południu, łatwiej ulegającym wpływowi romańskiej kultury.<sup>12</sup> Tieck i Wackenroder, urodzeni i wychowani w Berlinie, głęboko i intensywnie przeżywali kontakt ze sztuką katolickiego baroku frankońskiego. Dwudziestoletni Wackenroder pisał do swych rodziców: „Norymberga to miasto, jakiego jeszcze nie widziałem [...] Można je [...] nazwać romantycznym. Na każdym kroku moje oko napotyka na coś starożytnego”<sup>13</sup>. Z podobnym entuzjazmem opowiadał także o przeżyciach, jakich dostarczyło mu uczestnictwo w mszy odprawianej w katedrze w Bambergu. Takie wrażenia i wywołana nimi tęsknota za pełnym odmian i poetyczniejszym życiem tkwi u początków romantyzmu. Tę sprzeczność między potoczną, często zgoła nieatrakcyjną egzystencją a perspektywą odślania-

---

<sup>11</sup> Określenie precyzyjnej granicy oddzielającej klasycyzm od romantyzmu nie wydaje mi się możliwe. Przykładowo, jeśli nawet uznalibyśmy ostatnie kwartety i sonaty fortepianowe Beethovena za klasyczne, to przecież użylibyśmy tego terminu w innym znaczeniu niż w odniesieniu do kompozycji Haydna. Podobnie przedstawia się sprawa z Mozartem (por. romantyczną karierę *Don Giovanniego* lub *Zaczarowanego fletu*).

<sup>12</sup> Por. E. Staiger: *Ludwig Tieck und der Ursprung der deutschen Romantik*. [w:] *Stilwandel*, Zürich – Freiburg i.Br. 1963.

<sup>13</sup> Wackenroder: *Reisebriefe*, hrsg. von Heinrich Hohn, Berlin (b. d.), s. 90, 29.

jącą się w obcowaniu ze sztuką dawnych wieków miał na myśli Staiger, gdy pisał:

Niemiecki romantyzm narodził się nie w Bacharach nad Renem, nie na zamku Lubowitz, ani nawet nie podczas księżycowych nocy – lecz na berlińskim braku.<sup>14</sup>

Analizując wypowiedzi niemieckich romantyków na temat muzyki spostrzegamy, że teoretyczna i światopoglądowa refleksja zdaje się wyprzedzać dokonania praktyczne i antycypować rozwiązania często o kilkadziesiąt lat późniejsze. Wszyscy ci poeci i myśliciele należeli do generacji Beethovena: A. W. Schlegel urodził się w 1767 r., jego brat i baron Hardenberg w 1772, starsi o rok byli Wackenroder i Tieck, Schelling przyszedł na świat w 1775 r., E. T. A. Hoffmann w 1776, Brentano w 1778, von Arnim w 1781, a najmłodszy spośród nich, Eichendorff – w 1788. Dla porównania Karol Maria von Weber, pierwszy niewątpliwie romantyczny kompozytor, urodził się w 1786, a Schubert w 1797 (czyli rok przed śmiercią Wackenrodera).

Forma romantycznej pieśni z towarzyszeniem fortepianu, stworzona głównie przez Schuberta, nie rozwinęła się przed r. 1814, podobnie jak stylistycznie pełna opera romantyczna nie istniała właściwie przed r. 1822, a więc za życia Hoffmanna. Właśnie lektura pism Ernesta Teodora Amadeusza wskazuje, że romantyczny pogląd na muzykę skryształizował się w trakcie słuchania i objaśniania form już istniejących. Czy oznacza to, iż muzyka nie nadążała za estetyką, a intelektualna spekulacja wyprzedziła wykształcenie się nowego stylu i gatunków kompozycji? Dodajmy, że filozofujący poeci – od Wackenrodera do Eichendorffa – zachwycali się Mozartem i Beethovenem.<sup>15</sup>

W moim przekonaniu teza o „zapóźnieniu” muzyki wobec myśli estetycznej przełomu stuleci nie da się przeprowadzić. Wydaje się, że Hoffmann, Wackenroder czy Brentano nie ulegli fascynacji stylem klasycznym – w jeszcze mniejszym stopniu mogłoby to się odnosić do jego zaplecza światopoglądowego – lecz najogólniejszymi możliwościami wyrazowymi, na przykład istotą absolutnej muzyki instrumentalnej. Wolne od programowości symfonie przedbetowenowskie stanowiły dla Wackenrodera model teoretyczny, użyteczny przy konstruowaniu idei zawartych w szkicu *Szczególny charakter sztuki dźwięku oraz psychologia dzisiejszej muzyki instrumentalnej*, przy czym autorowi nie szło wcale o pochwałę dzieł klasycznych, lecz właśnie o istotę muzyki „niezależnej”. Trzeba podkreślić, że Wackenroder nie był dyletantem; zaliczał się, jak Schleglowie i Tieck, do *poetae docti* i pilnie czytywał książki o muzyce.

Romantyczna fascynacja historią (mająca nade wszystko sens estetyczny), krytyka teraźniejszości, nadzieje na lepszą przyszłość, pozwalają upa-

<sup>14</sup> Staiger: *op. cit.*, s. 175.

<sup>15</sup> Por. np. cykl trzech wierszy Klemensa Brentano *Nachklänge Beethovenscher Musik*.

trywać w literaturze tej epoki próbę odpowiedzi na polityczne wydarzenia przełomu XVIII/XIX wieku. Romantycy dostrzegli w nich dalej sięgające implikacje historii świata, reagując negatywnie na tendencje przekształcające rzeczywistość w świat kultury industrialnej. Tu okazywali się spadkobiercami pokolenia *Sturm und Drang*, dążąc do „regeneracji”, jak nazywał to A. W. Schlegel. Ich wizja historii przywołała na myśl renesansowy podział dziejów na trzy epoki: wiek złoty, upadek i odrodzenie. Oczywiście schemat ten wypełniła odmienna treść.

Owe etapy historii ludzkości to nie starożytność, „ciemne” średniowiecze i odnowa poprzez sięgnięcie do tradycji antycznej, jak chcieli humaniści, lecz „czasy najpoetyczniejsze”, tj. szeroko rozumiane średniowiecze z religijnym uniesieniem i skarbami „romantycznej” sztuki, „czasy pozbawione łaski” z prozaicznym racjonalizmem i jałową postawą antychrześcijańską oraz „powrót do lepszego”, czyli, mówiąc słowami A. W. Schlegla, *Repoetisierung*. Proces szczególnej depoetyzacji trwał nadto długo; obecnie nadszedł czas przywrócenia ziemi, wody, powietrza i ognia suwerennemu władztwu poezji. Oto klucz do całej *vision du monde*: według Novalisa, świat należy „uromantyczyć”, to jest odnaleźć pierwotną myśl, pospolitość wyposażyć w tajemnice, a poprzez to, co skończone, ukazać sferę nieskończoności.

Taki pogląd na historię, oparty o wskazanie „poetyzacji życia” wywarł wpływ na refleksję nad muzyką. Robert Schumann pisał na łamach „*Neue Zeitschrift für Musik*”, że trzeba przypominać dawne epoki z ich artystyczną spuścizną, obficie czerpiąc z tego „czystego źródła”, następnie odrzucić najbliższą przeszłość jako pozbawioną artyzmu i zmierzającą do czysto zewnętrznej wirtuozerii – po to, by tym szybciej nastąpiły prawdziwie poetyckie czasy.<sup>16</sup> Zapewne na temat dawniejszej muzyki, np. z czasów Orlanda di Lasso czy Palestriny wiedziano niezbyt dużo, i podobnie niewiele umiano odnaleźć w niej romantycznych inspiracji; uprawiano wprawdzie *stile osservato*, styl „ścisty”, oparty głównie na regułach wyłożonych przez J. J. Fuxa w *Gradus ad Parnassum*.<sup>17</sup> Program odrodzenia rozmaitych gatunków muzycznych formułowano w kontekście historycznym, jak dowodzą szkice

<sup>16</sup> R. Schumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, eine Auswahl hrsg. von Herbert Schulze, Leipzig 1974, s. 34.

<sup>17</sup> Dowodzi tego np. twórczość Johanna Georga Albrechtsbergera (nb. podziwianego przez Mozarta dla znajomości *stile osservato*), Luigi Cherubiniego czy Antonina Reichy, a także prace teoretyczne Heinricha Bellermana (por. *Der Kontrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Komposition* – cztery wydania w latach 1862–1901 – oparty na *Gradus ad Parnassum* Fuxa). W interesujących mnie czasach orędownikiem „nowoczesnego” stylu był natomiast *abbé* Georg Joseph Vogler, skądinąd nauczyciel Webera i Meyerbeera. Por. także A. Einstein: *Mozart. Człowiek i dzieło*, przełożył A. Rieger, Kraków 1975, rozdz. 9: *Mozart i kontrapunkt*.

Arnima *O pieśniach ludowych* i E. T. A. Hoffmanna *Dawna i nowa muzyka kościelna*.

Te i inne spojrzenia w przeszłość wykazują wiele ujęć wspólnych.<sup>18</sup> W żadnym zjawisku, głosił F. Schlegel, symptomy upadku współczesnej kultury nie są tak jaskrawe, jak w dążeniu muzyki do ostatecznej bezbożności. Również dla Hoffmanna sztuka dźwięku jest rodzajem religijnego przeżycia i początek swój bierze z Kościoła, wypowiadając poczucie duchowej mocy i rozniecając w naturze „iskry życia”. Polifonia złotego wieku wypełniała definicję bytu muzyki w sposób doskonalszy niż kiedykolwiek, a w epoce Oświecenia – gdy osłabła szczerza religijność – godność i powagę zastąpiła „obrzydliwa słodycz” (*ekle Süßigkeit*). Nadszedł czas, kontynuując Hoffmann, by dzieła dawnych mistrzów zaprezentować szerzej publiczności.

Achim von Arnim w przedmowie *Des Knaben Wunderhorn* podkreślił dwojakie świadectwo upadku pieśni ludowej: całkowity jej zanik w wielu okolicach oraz niżenie się do poziomu ulicznej śpiewki. Zanik autentycznych pieśni gminnych przyczynił się do „spustoszenia życia”, tak, jak odcho-dzenie od dawnego obyczaju i obrzędowości. Człowiek stał się podobny opuszczonemu domostwu. W przeciwieństwie do Jakuba Grimma, Arnim wierzył jednak w możliwość powtórnych narodzin ludowej pieśni: „Gdy długo poszukiwaliśmy muzyki, odnaleźliśmy w końcu tę, która i nas szukała”.<sup>19</sup>

O poglądach na stosunek muzyki do innych dziedzin sztuki poucza idea reintegracji, mająca źródło w schemacie neoplatońskim (pierwotna jedność, rozpad, ponowne zjednoczenie). Poszczególne jej konkretyzacje odkrywano w przeszłości i teraz do nich próbowano nawiązać: przewodnimi ideami stały się poetyzacja muzyki i umuzykalnienie poezji. Novalis mówił wręcz, że język był zrazu „muzykalniejszy” i z czasem tylko stał się „prozaiczny”, lecz musi znowu powrócić jako „śpiew duszy”.<sup>20</sup> Tragedia grecka, do której odwoływali się już szesnastowieczni twórcy opery, okazała się i teraz wzorem dla odnowionego „po upadku” związku sztuk. Tak przynajmniej uważał Schelling:

Najbardziej doskonałą kompozycją wszystkich sztuk, połączeniem poezji i muzyki w śpiewie, poezji i malarstwa w tańcu, i ich ponowną syntezą jest najbardziej złożone zjawisko teatru, tego rodzaju, jakim był dramat starożytny.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Por. np. G. Flaherty: *Opera in the Development of German Critical Thought*, Princeton 1978, lub M. Geck: *E. T. A. Hoffmanns Anschauungen über Kirchenmusik* [w:] BzM.

<sup>19</sup> A. von Arnim: *Von Volksliedern. An Herrn Kapellmeister Reichardt*. [w:] *Werke in einem Band ausgewählt von Karl-Heinz Hann*, Berlin – Weimar 1981, s. 370.

<sup>20</sup> Novalis: *Werke, Briefe, Dokumente* (dalej cyt. jako WBD), hrsg. von Ewald Wasmuth, Heidelberg 1953–1957, t. 2, s. 350.

<sup>21</sup> F. W. J. Schelling: *Filozofia sztuki*, przełożyła, wstępem i przypisami opatrzyła K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, s. 470.

Odnowa sztuki była dla romantyków czymś więcej niż tylko prostą rekonstrukcją, przywróceniem dawnego stanu. Byłoby niemożliwe, głosił Hoffmann, cofnąć się do prostoty i wielkości Palestriny; ale zaraz dodawał, że współczesna muzyka instrumentalna wzniosła się na wyżyny, jakich dawni mistrzowie nie przeczuwali i przemawia teraz doskonale o cudach Królestwa Niebieskiego. (Z ostatnim sądem trudno się zgodzić, bowiem o sprawach boskich daleko lepiej „opowiada” muzyka Jana Sebastiana Bacha, w czasach Hoffmanna nazbyt jeszcze okryta mrokiem zapomnienia.) Wackenroder uznawał muzykę (a to znaczy w pierwszym rzędzie symfoniczną) w jej „teraźniejszej doskonałości” za „najmłodszą ze sztuk”. Tę myśl podjął z kolei Tieck w szkicu o symfoniach. Autor *Wieczności sztuki* wszelką działalność twórczą człowieka ujmował w kategoriach mistycznych, jako szczególnie przybliżenie ku nieskończoności. To posłannictwo w odniesieniu do muzyki upatrywał nie w syntezie, jak Schelling, ale w oddzieleniu form wokalnych od instrumentalnych:

Czysta muzyka wokalna powinna raczej poruszać się o własnych siłach, bez wtóru instrumentów [...], tak, jak instrumentalna podąża swoją drogą i nie troszczy się o żaden tekst [...], tworzy dla siebie i sama się poetycko komentuje. Oba rodzaje mogą pozostać czyste i rozdzielone.<sup>22</sup>

Romantycy wyrażali najrozmaitsze, niekiedy nawet przeciwstawne poglądy na temat historii muzyki. Wackenroder, który w nowej muzyce upatrywał „świadczenia ogłady i harmonijnego doskonalenia ducha ludzkiego w naszych czasach”, podkreślał jednocześnie ponadczasową i bezdyskusyjną wartość każdego utworu powstałego z religijnych pobudek:

Gotycka katedra jest Mu [tj. Bogu] tak miła jak świątynia Greków, a nieokrzesa muzyka wojenna dzikich równie przyjemna jak śpiewy kościelne.<sup>23</sup>

A. W. Schlegel, nawiązując do poglądów Herdera, wskazywał na różnorodność systemów muzycznych w przeszłości, nieznaną współczesnej mu kulturze Zachodu i przypuszczał, że wszystkie one opierały się na systemie ogólniejszym, jaki bierze swój początek w odpowiedniościach natury (*correspondances*).

Romantyczna fascynacja przeszłością zwrócona jest ku wieczności. Przez trzy epoki dziejowe: wiek złoty, upadek i odrodzenie prześwieca u Eichendorffa chrześcijańskie wyobrażenie etapów w życiu duszy (preegzystencja, wcielenie ziemskie, żywot wieczny po śmierci) oraz w rozwoju ludzkości (raj, grzech pierworodny, czasy historyczne). Muzyka jawiła się jako symbol wiecznej harmonii i rajskiego bytowania. Wzniosła prostota stylu Palestriny zdawała się przedstawiać muzykę „przed grzechem pierworodnym”, podobnie jak pieśń ludowa była nie tylko żywym świadectwem dawności, ale

<sup>22</sup> L. Tieck: *Anhang zu Wackenroder, [w:] Werke*, hrsg. von M. Thallmann, Darmstadt 1963, t. 1, s. 302.

<sup>23</sup> Wackenroder: WB, t. 1, s. 182, 47.

i naturalnego, szczęśliwego stanu, który trwałby nadal, gdyby nie doszło do upadku wywołanego oświeceniowym racjonalizmem i zanikiem prawdziwie poetycznego sposobu życia. Przypominała preegzystencję i pierwiastek wieczności w człowieku.

Podczas gdy w minionych epokach wiara w „muzykę wszechświata” łączyła się z wiarą w Boga osobowego i nieustającą obecność Opatrzności, „bezbożne Oświecenie”, jak mówił Novalis, uczyniło nieskończoną muzykę sfer „jednostajnym kłopotem młyna [...] bez budowniczego i młynarza, właściwie prawdziwego *perpetuum mobile*, młyna, co miele sam siebie”.<sup>24</sup> W kontekście tej wypowiedzi zrozumiałą jest sąd Hoffmanna na temat ówczesnego stanu mechanicznie tworzonej muzyki. Posługiwanie się rozmaitymi automatami wydającymi dźwięki uważał za znak odchodzenia od życia, ludzi i Boga. Inne akcenty krytyczne wiązały się z odstępstwami od boskiej istoty sztuki dźwięku, takimi, jak używanie jej gwoli lubieżnej rozrywki, wyrażania „drobnych namiętności” (Tieck) lub nadawania charakteru imitacyjno-ilustracyjnego. Pisząc o Berglingerze, Tieck nazywa dźwięki

[...] twierdzą języka, którym przemawiają niebieskie duchy [...]. Jak cudownie, gdy uświadomimy sobie, że oto po raz pierwszy słuchamy muzyki! Ale nikt jej nie słucha z takim uczuciem; bywa nawet poniżana do rzędu nikczemnych rozrywek – ludzie przywykli do tego cudu i dlatego nikogo on nie zadziwia.<sup>25</sup>

Podobnie ubolewał i Wackenroder nad wiekiem, który używa sztuki jako „pozytywki”.

Kto jednak, jak entuzjasta Berglinger, dąży ku wyższym celom, ten pragnie aby dusza jego „krzyczała pod niebiosa, jak do swego źródła”.<sup>26</sup> Romantycy łączyli platońską naukę o anamnezji (zdolności przypominania sobie obrazów ze świata, w którym dusza ludzka przebywała przed wcieleniem) ze wspomnieniem upoetyzowanego „dzieciństwa” jednostki i całego rodzaju ludzkiego. Po latach Eichendorff nazwał romantyzm

[...] czasem wróżek, gdy zaczęła rozbrzmiewać cudowna pieśń [...], lesne zacisze opowiadało na nowo prastare baśnie natury, ze zrujnowanych zamków i kościołów dzwony same poczynały uderzać, wierzchołki drzew chyliły się szumiąc, gdy Pan szedł poprzez cichą równinę, a człowiek, oślepiiony blaskiem, upadał na kolana w modlitwie.<sup>27</sup>

Muzyka w romantycznym obrazie świata była więc wspomnieniem utraconego i przeczuciem przyszłego raju, głosem Stworzenia i wzorem poszukiwanego idealnego języka. Jako odpowiednik pitagorejskiej harmonii sfer i muzyki niebiańskiej, symbol pierwotnej mowy duszy, miała zadanie soteriologiczne: przygotowania i zarazem rewelacji „powrotu do źródła”, tak, jak to ujmował Tieck, mówiąc o języku instrumentów, który człowiek

<sup>24</sup> Novalis: WBD, t. 1, s. 290.

<sup>25</sup> Tieck: *op. cit.*, s. 290, 292.

<sup>26</sup> Wackenroder: WB, t. 1, s. 128.

<sup>27</sup> J. von Eichendorff: *Neue Gesamtausgabe* (dalej cyt. jako NGA), hrsg. von Gerhard Baumann, Siegfried Grosse, Stuttgart 1957–1958, t. 4, s. 448.

niegdyś rozumiał i będzie się go na powrót uczył. Kontynuacja neoplatonickiego modelu rozwojowego – od pierwotnej jedności przez podział do ostatecznego zjednoczenia – ujmuje funkcję muzyki dwojako. Jej usamodzielnienie może być etapem drugim, zaś celem – zjednoczenie się lub zlanie z inną sztuką jako element całości (np. w dramacie). Ale też może przedstawiać się jako główny nurt twórczej działalności człowieka, od którego odłączyły się inne sztuki po to, by się w nim na nowo połączyć. Była to niewątpliwie muzyka doskonała, w swej wewnętrznej harmonii podobna miłości (tej ostatniej w znaczeniu *amore sacro* raczej, niż *profano*). Rozważano więc jej dzieje w sposób uniwersalny, ponadhistoryczny, zgodnie z romantycznym wyobrażeniem zbawienia poprzez muzykę; w niej marzyciel poszukiwał azylu wzniosłości, kontaktu z transcendencją, odrzucając jednocześnie cały „kramarski świat” zewnętrzny. Myśli tego rodzaju wyraził Wackenroder w „studium” Józefa Berglingera zatytułowanym *Cud muzyki*: dzięki niej właśnie dusza doznaje światła prawdziwej wiary, prowadzącej ku „powszechnej, wszechogarniającej miłości, a tylko taka miłość przybliży nas do zbawienia”.<sup>28</sup> Wiodącą ideą takiej religijności było odnowienie rodzaju ludzkiego poprzez wzniosłą muzykę i poezję; inni romantycy – jak Eichendorff – szansę zbawienia upatrywali w zwróceniu się ku Kościołowi i wyznaczeniu sztuce odpowiednich zadań. U Wagnera idee „regeneracji” ludzkości oraz posłanie religii i sztuki rozwinęły się dalej, wiodąc do *Parsifala* i wzniesienia gmachu festiwalowego w Bayreuth.

Niektórzy badacze skłonni są oddzielać antropocentryczny i subiektywny światopogląd romantyków od zakorzenionej we wszechświecie myśli średniowiecza i czasów Bacha. R. Schäfke w cytowanej *Historii estetyki muzycznej* wyraża zdanie przeciwne:

Światopogląd muzyczny posiada rozstrzygającą właściwość, centralną ideę, która czyni go prawdziwie romantycznym. Jest nią zakotwiczenie muzyki w nieskończonym uniwersum, po drugiej stronie wszelkiej ograniczonej doczesności, ludzkiej rzeczywistości afektów. Prawdziwie romantyczne pojmowanie muzyki jest od samego początku, w swych źródłach i rozkwicie, metafizyką sztuki dźwięku.<sup>29</sup>

Wypada tu dodać, że romantycy nie tylko zajmowali się metafizyką w ścisłym znaczeniu tego słowa, lecz bardziej jeszcze praktykowali ją w religijno-poetyckich formach myślenia. Poszukiwali źródeł muzyki w kosmosie, ale również w świecie duszy i w rzeczywistości ponadzmysłowej. Ponadto odnoszenie muzyki do sfery *uniwersum* nie było specyfiką romantyzmu; tradycja takiego poglądu biegnie od antyku poprzez średniowiecze, Keplera aż po wiek XIX.<sup>30</sup> Jak wówczas, tak i w interesującej nas epoce nie szło ściśle

<sup>28</sup> Wackenroder: WB, t. 1, s. 165.

<sup>29</sup> Schäfke: *op. cit.*, s. 326.

<sup>30</sup> W XVIII stuleciu tradycja neopitagorejska była stosunkowo słaba; wyjątek stanowił *abbé André*, jezuita.

o „muzykę”, lecz także o cechę świata ziemskiego i nadprzyrodzonego, którą rozumiano o wiele szerzej.

Fryderyk Schleiermacher twierdził, że „właściwa muzyka nie istnieje w naturze”, a Novalis posługiwał się pojęciem „wewnętrznej muzyki natury”. Termin ten nie odnosił się precyzyjnie do sztuki dźwięku, często używano słowa „muzyka” w sensie metaforycznym. Tak np. dla Bettiny von Arnim wszystko, co się dzieje w świecie, ma „muzyczny wyraz”, a w *Wędrownkach Franza Sternbalda* Tiecka mówi się o malarskim utrwaleniu muzyki, którą tworzy niebo.

Nierzadko jednak odrzucano niejasne analogie na rzecz ściślejszego definiowania zjawisk związanych ze sztuką dźwięku. Średniowieczne kategorie, jak *musica mundana, coelestis, humana* czy *instrumentalis* były strukturami i jakościami odnoszonymi do kosmosu, niebios oraz ludzkiego organizmu i dążyły do dźwiękowej konkretyzacji poprzez głosy lub instrumenty. Jeśli zacieśnimy pole widzenia do sfery tonów i sztuki dźwięku, to w odniesieniu do romantycznego światopoglądu wypada określić pulsujący rytm życia organicznego i harmonię kosmosu niemieckim terminem *transmusikalisch* (transmuzyczny). Transmuzyczność ową można uważać za zjawisko pierwotne, np. podstawową formę ruchu, pojmować muzykę jako szczególny świat bądź przedstawienie określonych treści, wreszcie upatrywać jej źródeł w wewnętrznym życiu człowieka, w tajnikach natury, w nieskończonym *uniwersum* lub w zaświatach. Schopenhauer definiował muzykę jako nieświadomą filozofię; sąd ten antycypowali m.in. F. Schlegel i Novalis, dowodząc związku tych dwóch dyscyplin. Myśleli wprawdzie mniej o całkiem nieświadomej filozofii, lecz raczej o owym skupieniu, które dla Herdera było źródłem bogatej znaczeniowo muzyki instrumentalnej. Według F. Schlegla czysta muzyka musiała być instrumentalna i filozoficzna:

Zazwyczaj kogoś to osobiwie zadziwia, że muzyk przemawia myślą w swoich kompozycjach [...] Kto jednak znajduje upodobanie w cudownych pokrewieństwach wszystkich sztuk i nauk, ten będzie przypatrywał się rzeczy nie z trywialnego punktu widzenia tak zwanej naturalności, według której muzyka powinna być tylko mową uczuć, i nie uzna za niemożliwą tendencji łączącej wszelką czystą muzykę instrumentalną z filozofią. Czyż muzyka czysta nie musi sama stwarzać sobie tekstu, a jej temat nie będzie tak rozwinięty, potwierdzony, zróżnicowany i skontrastowany jak przedmiot filozoficznej medytacji?<sup>31</sup>

W innym miejscu Schlegel mówi o „filozoficznym języku” muzyki. Sformułowania tego rodzaju bardziej akcentują kreacyjną zdolność wyobraźni niż siłę uczucia.

Refleksja estetyczna przełomu wieków czyniła rozróżnienie między autentycznym odtwarzaniem natury a imitacją. Prawdy sztuki poszukiwano w naśladownictwie wewnętrznej zasady rzeczy przedstawianej, a nie w ko-

<sup>31</sup> F. Schlegel: *Athenaeum. Eine Zeitschrift*. Berlin 1798. Photomechanischer Nachdruck, Darmstadt 1960, cyt. za BzM, s. 27.

piowaniu formy. Było to możliwe tylko wówczas, gdy akt twórczy przebiegał częściowo poza świadomością. Próbująca utrwalić pierwiastek duchowy sztuka wypowiadała się nie poprzez realne byty, lecz archetypy (*Urbilder*), a zatem potencjalność idei o nieskończonych możliwościach kreacyjnych. Archetypy te były *universalialia ante rem*. W ich funkcji pojawiały się dawniej (np. u pitagorejczyków) najprostsze stosunki liczbowe oraz odpowiadające im struktury harmoniczne i rytmiczne. Romantyzm zaliczył do źródeł muzyki pierwotne siły i praformy. Według Schellinga muzyka jest symbolicznym rytmem natury i wszechświata, który widzialnie objawia się poprzez nią. Rytm ten nie jest właściwą, konkretną muzyką, lecz jak gdyby promieniuje z niej. Idąc torem myśli schellingiańskiej, należy poszukiwać wspomnianej transmuzyczności w zastygłych lub żywo pulsujących rytmach, odnosząc je do konkretnego lub do sfery *uniwersum*. A. W. Schlegel wskazywał na rytm w naturze i w człowieku:

Wszystko, co regularnie powtarza się w naturze – dzień i noc, pory roku, bieg gwiazd, dostrzegamy w odmierzonych, następujących po sobie odcinkach czasu; tym tłumaczy się różnica między owym czasem a procesami organicznymi: biciem serca, uderzeniami pulsu, atakami gorączki.<sup>32</sup>

Muzyka instrumentalna pozwala kontemplującym ją słuchaczom myśleć o praformach równoczesności i następstwa czasowego, podobnie jak architektura i geometria służą uświadomieniu elementarnych zależności między przedmiotami w przestrzeni. Schelling upatrywał w muzyce czysty, abstrakcyjny ruch, „wyzbyty cielesności”. Wackenroder dopatrywał się w muzyce przepływu uczuć całkowicie bezinteresownych, nie podyktowanych przeżyciami ani zdarzeniami: „Nie zna [muzyka] początku ani celu swych poruszeń, ani związku uczuć swoich ze światem rzeczywistym”.<sup>33</sup> Także E. T. A. Hoffmann i młody Wagner przyznawali, że przepelniająca muzykę uczuciowość jest abstrakcyjna w dwojakim znaczeniu: uwolniona od związku z rzeczywistością i zarazem ponadindywidualna jako radość czy smutek po prostu. Nie prywatne namiętności kompozytora, lecz symbole uczuć wypełniały muzykę instrumentalną: A. W. Schlegel nazywał to „odrzuconiem ziemskich powłok”. W muzyce bez słów człowiek oddziela się od obiektywnej rzeczywistości określonych uczuć i pragnień, by pogrążyć się w niewymownej tęsknocie (Hoffmann). Często główną treść symboliczną sztuki dźwięku upatrywano w woli życia, którą Schopenhauer nazywał instynktem, porównywalnym do tego, co sprawia wzrost u roślin. Podobny pogląd spotykamy już w powieści *Godwi* Klemensa Brentano, który nazywa dźwięki „dziećmi tęsknoty”, używając słowa „tęsknota” w podobnym znaczeniu jak F. Schlegel:

<sup>32</sup> A. W. Schlegel: *Die Kunstlehre*. [w:] *Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. von Edgar Lohner, Stuttgart 1963, t. 2, s. 210.

<sup>33</sup> Wackenroder: *WB*, t. 1, s. 190.

praźródło natury, pierwszy stopień rozwoju świata, tęsknota jest matką wszystkich rzeczy [...], nieskończenie góruje nad zmysłową stroną natury.<sup>34</sup>

Dla Schlegla muzyka jest mową miłości, a to oznacza, jak u Wagnera, nie tylko *libido* i Erosa, ale i harmonię – i w tym sensie harmonijna muzyka stanowi miłości tej wyraz i symbol.

Wydaje się, że posłannictwo muzyki instrumentalnej polega na czystym przedstawianiu symboli transmuzycznych, podczas gdy w pieśni i operze odnosi się ona do konkretnych zjawisk i zdarzeń. Romantyzm akcentował co prawda wspólność dziedzin zmysłowego poznania, łączył muzykę z dramatem i liryką. Zarazem jednak kładziono nacisk na ideę absolutnej sztuki dźwięku, którą wcześniej Johann Georg Sulzer uważał za „stworzoną tylko dla rozrywki i nabierania wprawy w grze”.<sup>35</sup> Teraz jawiła się ona jako jedynie prawdziwa; według Novalisa „Taniec i pieśń nie są w istocie prawdziwą muzyką. To tylko jej odmiany. Sonaty, symfonie, fugi, wariacje – oto prawdziwa muzyka”.<sup>36</sup>

Ten absolutny i „odosobniony” charakter polegał na tym, że w odróżnieniu od muzyki kościelnej i użytkowej (np. okolicznościowej), towarzyszących określonym dziedzinom ludzkiej aktywności, oraz od muzyki tanecznej, wokalne i teatralne, będących składnikami sfery dzieł sztuki, muzyka instrumentalna jest jako taka niezależna, pozbawiona celu i ma własną wartość. Novalis chwalił ją za to, że w niej właśnie twórczy, poetycki duch wyłania z natury rzeczy osobliwe, nie dające się przewidzieć.

Doznania tego rodzaju były oczywiście niedostępne osobnikom pospolicym – szum lasu albo plusk strumienia wydawał się melodyjny i nacechowany semantycznie tylko ludziom obdarzonym szczególną wrażliwością. Kompozytora, powiadał autor *Henryka Ofterdingen*, nie powinno spotkać najłżejsze podejrzenie o naśladownictwo. Próbujący w czysto instrumentalnych dziełach przedstawiać uczucia możliwe do pojęciowego zdefiniowania, nie rozumieli w istocie prawdziwych zadań muzyki. Jeśli powinna ona zrezygnować z odniesień do psychologicznego konkretności, to z pewnością nie na korzyść pięknej formy i sprowadzania kompozycji do problemów czysto warsztatowych. Kto jednak był wtajemniczony w głębokie sensory muzyki i umiał w dźwiękowym materiale dostrzec pierwiastek niebiański, ten wyławiał symbole uczuć i z takiego utworu, który przez swego twórcę mógł być uznany tylko za „uczony”. Przez dzieła tego rodzaju

<sup>34</sup> Schlegel: KA, t. 13, s. 56.

<sup>35</sup> Sądz Sulzera: „In die letzte Stelle setzen wir die Anwendung der Musik auf Concerte, die bloss zum Zeitvertrieb und etwa zur Übung im Spielen angestellt werden. Dazu gehören die Concerte, die Symphonien, die Sonaten, die Solo, die insgesamt ein lebhaftes und nicht unangenehmes Geräusch, oder ein artiges und unterhaltendes, aber das Herz nicht beschäftigendes Geschwätz vorstellen”; cyt. za wielce instruktywną książką C. Dahlhauusa: *Die Idee der absoluten Musik*, Leipzig 1979.

<sup>36</sup> Novalis: WBD, t. 2, s. 354.

[...] przemawia wspaniała, pełna uczuć poezja, choć mistrz mniej chciał myśleć o tym, że nad jego uczoną robotą rozpostarł skrzydła geniusz, zaklęty w królestwie dźwięków.<sup>37</sup>

Muzyka absolutna, oddzielona od treściowego konkretności, niosła symbole transmuzyczne, wypowiadała nieświadome uczucia, które nie miały w sobie nic ziemskiego. Dla romantyków oderwanie muzyki od realnego podłoża znaczy wszakże mniej niż ewokujący ją element duchowy.

Schumann zauważył, jak w *Euryanthe* Webera instrumenty „przemawiają z najbardziej wewnętrznych głębi”.<sup>38</sup> Często używane słowo *Tiefe* (głębina) to bez wątpienia metafora przestrzenna, a nie pojęcie obdarzone konkretnym desygnatem, podobnie jak formuły w rodzaju „serce świata”, „dążenie do nieskończoności”, „zaświaty” lub „transcendencja” nie odznaczają się precyzją. Hoffmannowski kapelmistrz Jan Kreisler nie uważał wszakże, iżby królestwo muzyki było nie z tego świata: to, co wydaje dźwięk (np. struna) ujawnia swoją egzystencję i wewnętrzny porządek; czyż nie cała natura przeniknięta jest duchem muzyki? Podobne myśli spotykamy i u Novalisa. Jeśli muzyka nie jest całkowicie odrębnym światem, to jaka rzeczywistość przez nią przemawia? Tylko wewnętrzne królestwo duszy lub tajniki natury, a może *uniwersum* albo całkiem transcendentny świat? Czy realizująca się muzyka jest symbolem tego rodzaju, co *musica mundana* i *naturalis, humana*, a nawet *musica coelestis*?

Te zakorzenione w antyku i średniowieczu pojęcia funkcjonowały nadal, jakkolwiek otrzymały inne nazwy i romantyczne zabarwienie. Łączono je z wyobrażeniami poetyckimi (co miało antecedenccje w filozofii starożytnej) i z nowymi myślami, czerpanymi z akustyki i nauki o afektach. A. W. Schlegel chwalił doktrynę pitagorejczyków jako nieskończenie piękną i ważną; w *Henryku Osterdingen* bohaterowi objawiona zostaje tajemnica narodzin poprzez cudowne „sympatie” i „analogie”, łączące człowieka z gwiazdami w melodyjnym korowodzie.

Transmuzyczną treść sztuki dźwięku wykładano rozmaicie. Harmonii i rytmu poszukiwano zarówno w makro-, jak i w mikrokosmosie lub sprowadzono je do boskiego źródła. Siłę życiową w muzyce wyprowadzono z twórczej natury albo wprost od Boga, który w naturze roznieca życiodajne iskry. Dążenie i tęsknotę rozumiano jako wewnętrzne prawa natury lub waloryzowano poprzez perspektywę zaziemską. W symbolicznej harfie Eola upatrywano wyobrażenie harmonii w naturze, postanie błogostawionych duchów lub wyraz wiary w postęp ku celom finalnym. Romantycy uważali transmuzyczność za uniwersalną, podobnie jak ludzie średniowiecza, dla których jedna i ta sama harmonia rządziła człowiekiem, wszechświatem i niebem, mikrokosmos zdawał się zrównany z makrokosmosem, a człowiek

<sup>37</sup> Wackenroder: WB, t. 1, s. 185.

<sup>38</sup> Schumann: *op. cit.*, s. 164.

uchodził za obraz i podobieństwo Stwórcy. W podobnej intencji zapytywał Hoffmann: „Czy muzyka, mieszkająca w naszym wnętrzu, może być inną od tej, co utajona jest w naturze jako głęboka tajemnica, dająca się zbadać tylko wyższym umyśłem?”<sup>39</sup>

Wiare w to, że wszechświat stanowi żyjącą jedność, można uznać za jedną z fundamentalnych tez niemieckiego romantyzmu. W ramach owej jedności muzyka nie jest ani hermetycznym, osobnym światem, ani terenem przeciwstawienia ducha naturze, niebios ziemi czy „wnętrza” – „zewnątrzności”. Dla filozofów i artystów, powiadał Schelling, natura to tylko niedoskonałe odbicie świata egzystującego w nich samych. Echo wspaniałej, niebiańskiej muzyki jest zarazem zrozumieniem języka natury. Hoffmann wyjaśniał (posługując się przenośnią) owe echa w tym sensie, że zrozumienie cudownej mowy natury jest rzeczywiście dostępne poecie. Wielka harmonia bytu wzbudza „boski ton”, który emanuje z duszy. Przedstawienie *musica coelestis* wiąże się więc z każdym jej oddźwiękiem w poecie.

Z wyobrażeniem form istnienia muzyki (*mundana, coelestis, humana, instrumentalis*) wiązała się wiara w jej identyczność. Eichendorff nazwał muzykę niebiańską „melodią podstawową” (*Grundmelodie*), przenikającą cały świat i daną każdemu człowiekowi przez Stwórcę. Co prawda grzech pierwotny zniekształcił ją i wypaczył, niekiedy trudno ją dosłyszeć wskutek filisterskiej obojętności, pustki wewnętrznej i wrzawy „błędnych melodii”, w których ujawniają się złe moce. Józef Berglinger „słyszy” potoczną egzystencję jako wielki jarmark, zgiełk pozbawiony jakichkolwiek melodii i sensów. Religijne zadanie każdego człowieka to, według Eichendorffa, wyłowienie z zamętu owej melodii podstawowej i przetworzenie jej w czysty ton. Oto szczególne powołanie poety.

Zdarzało się także łączenie muzyki z pierwiastkiem czysto ludzkim. Tieck mówił o śpiewie, że „idealnie wyraża naturę ludzką z jej wszystkimi dążeniami i pragnieniami”, ponieważ człowiek szlachetny wszystko w sobie zdaje się odczuwać na sposób muzyczny.<sup>40</sup> Czyżby uważał ten dział sztuki dźwięku za ewidentnie „ludzki”, w przeciwieństwie do muzyki instrumentalnej? Musiał wiedzieć, że muzyka wokalna w znacznej mierze wykracza poza „specyficznie ludzkie” treści (np. w operze lub w Kościele), a z kolei instrumentalna da się do nich sprowadzić. W symfoniach doszukiwał się radości, upojenia, bólu i podobnych uczuć, a jego przyjaciel Wackenroder twierdził przy okazji rozważań Berglingera nad ogólną fenomenologią muzyki, że

[...] z symfonii promieniuje cały dramat ludzkich namiętności [...] Objawił on niewytłumaczalną „sympatię” pomiędzy matematycznymi zależnościami poszczególnych dźwięków

<sup>39</sup> E. T. A. Hoffmann: *Sämtliche Werke in fünfzehn Teilen*, hrsg. von Eduard Grisebach, Leipzig (b. d.), t. 13, s. 114.

<sup>40</sup> Tieck: *op. cit.*, t. 1, s. 305.

a pojedynczymi fibrami serca. Przez nią to muzyka stała się [...] maszyną do opisywania uczuć [...]. W zwierciadle dźwięków serce poznaje samo siebie.<sup>41</sup>

Muzyka wyraża więc człowieka i zarazem służy samopoznaniu. Ukryte marzenia serca zyskują tu pełną świadomość siebie. Według Wackenrodera muzyka o tyle przewyższa poezję, że definiuje i opisuje strumień uczuć bez użycia znaków, a więc bezpośrednio. Uwalnia zarazem wewnętrzny świat człowieka z uwikłania w społeczną rzeczywistość i ukazuje harmonie, mające swe źródło w *musica coelestis*. Z kolei Novalis, gdy mówił o „współbrzmieniach” duszy albo etymologicznie wywodził słowo *Stimmung* (nastrój) ze stosunków muzycznych, miał na myśli raczej harmonię Kosmosu.

Porównywanie człowieka ze źle lub dobrze nastrojonym instrumentem wywodzi się z czasów Jakuba Boehme. U Novalisa czytamy w tym porządku o flecie i harfie eolskiej. Jak flecista otwiera i zatyka dziurki chwytowe, tak człowiek „zwalnia” i „powstrzymuje” cząstki swej istoty w myślach, słowach i czynach. Ponieważ mowa wiąże się z funkcjami umysłu, więc i mechanizmy hamujące są tworzone świadomie, a jednostka manipuluje nimi jak instrumentem. Nieco inaczej przedstawia się porównanie do harfy eolskiej: instrument ten wystawiano na działanie wiatru, wprawiającego struny w drganie – a więc (w odróżnieniu od aktywnego flecisty) człowiek poruszany jest tchnieniem (*Pneuma*) innej istoty. Jeden i ten sam powiew może dobywać dźwięki z wielu strun: „niepojęta różnorodność tonów eolskiej harfy i prostota poruszającej siły. Tak też i z człowiekiem – on jest harfą, powinien nią być”.<sup>42</sup>

Muzyka, zwłaszcza absolutna, miała wielkie znaczenie dla „geheimnisvollen Weg nach Innen” i uświadomienia sobie tego, co nieświadome. „Ona jest korzeniem i źródłem wszelkiej świadomości”, mówił F. Schlegel. Ta droga prowadziła kilkadziesiąt lat później do psychologii głębi, wówczas jednak jeszcze do poetyckiej mistyki.

W polu widzenia romantyków pozostawała również sygnalizowana wcześniej kwestia imitacyjności muzyki. Podziwianie beku owcy w *Stworzeniu świata* Haydna uważał Schelling za obniżenie i zepsucie gustu. Liczne sądy tego typu ganiły nie tylko naśladowanie „trywialnych” odgłosów natury, ale też dźwiękowe odtwarzanie – sugerowanie nawet! – jakiegokolwiek zewnętrzności akustycznej. Wprawdzie poeci gęsto i z niejakim upodobaniem wprowadzali opisy głosów natury (np. szum drzew u Eichendorffa), ale postępowali wedle określonej zasady: wybierali mianowicie to, co uchodziło za poetyczne i zdawało się rozbrzmiewać z głębin natury – do niej bowiem odnosiła się dyrektywa wstępowania „w głąb”. Hoffmann nakazywał dążyć do przeniknięcia głębokich tajemnic dźwięku, ukrytych wszędzie w naturze. Że pieśń drzemie we wszystkich rzeczach, a świat zaczyna śpiewać, gdy tylko

<sup>41</sup> Wackenroder: WB, t. 1, s. 192, 183, 189.

<sup>42</sup> Novalis: WBD, t. 3, s. 176.

poeta wypowie czarodziejskie zaklęcie, opowiadał Eichendorff w cyklu wierszy *Różdżka czarodziejska*, ale także i w swej *Historii poezji* (zresztą częściej właśnie tu).

Powracamy zatem do „melodii podstawowej”, urzeczywistniającej się, gdy muzyk odnajdzie czarodziejski ton, a poeta – zaklęcie. Ta formuła okazała się ważna dla malarstwa (Friedrich, Runge), literatury, ale najżywiej oddziaływała na kompozytorów, prowadząc na terenie pieśni i opery do rezultatów wyjątkowych. Można powiedzieć, że romantyczne pojmowanie natury o tyle było problematyczne na gruncie fenomenologii, o ile ważne na terenie sztuki.

Według Novalisa natura odsłoni swe tajemnice tylko temu, kto ukochał ją całym sercem. Ta wskazówka dla artysty pozornie jest sprzeczna z tezą, iż istotę sztuki wyprowadza muzyk sam z siebie. W istocie kompozytor, na mocy, głębokiego i wzniosłego pokrewieństwa z naturą, tworzy melodie z materiału jej głosów. Proces wsłuchiwania się i odtwarzania wiedzie z kolei ku poznaniu istoty zjawisk. Novalis nazywał naturę harfą Eola. Instrument ten, podobnie jak harmonika szklana i inne urządzenia tego rodzaju, wydawały się środkiem do uchwycenia wewnętrznej muzyki natury, którą Hoffmann przeciwstawiał pogardzanej muzyce mechanicznej. Instrumenty w ogólności powinny być sporządzane z materiałów naturalnych, gdyż muzykę (pierwotnie *coelestis*) Bóg tchnął w Kosmos i naturę. Jeśli w tej ostatniej można sobie wyobrazić wszechobecny element transcendentny, to muzyka dobywana z drewna, brązu i strun przemawia „językiem niebiańskich duchów”. Stąd brała początek popularność opery i pieśni, w których instrumenty „wyrzały” naturę, a głos – człowieka.

Muzyka nie była przeto imitacją świata zewnętrznego, lecz rewelacją głębi natury. Zdolność oddawania jej wewnętrznego uporządkowania dźwiękowego leżała w istocie słuchu, opisywanego przez A. W. Schlegla jako „das innerliche unter den Sinnesorganen”. Dźwięk łączył głębię natury z wnętrzem człowieka.

Słowa Eichendorffa o pieśni we wszechrzeczy, czyli o jednej i tej samej, która rozbrzmiewa we wszelkich bytach, zdaje się wskazywać na ideę *musica mundana*, to znaczy na tzw. harmonię sfer. Muzyka przedstawiała sposób istnienia i ruch ciał niebieskich, czyniła wyraźnymi rytm i harmonię uniwersum.

Analiza porównawcza powinna ujawnić co było szczególnego w romantycznym pojmowaniu transmuzycznego aspektu wszechświata w zestawieniu z chronologicznie wcześniejszymi wersjami tego zagadnienia. *Uniwersum* rozważano pod wieloma względami odmiennie niż w dawnej kosmologii – jako dynamiczne, obfitujące w przeciwieństwa, z naciskiem na subiektywność i uczuciowość. F. Schlegel nadawał pojęciu „prajedni” znaczenie akustyczne, nawiązując do archaicznych wyobrażeń głosu jako zasady świata.

Istotę muzyki upatrywano nie tylko w przedstawianiu świata w kategoriach permanentnego ruchu, lecz w ukazaniu tworzenia poprzez stawanie się i ujawnieniu prasyły, która świat wyłoniła. Mit orficki otrzymał nowe wypełnienie.

Na użytek tych rozważań nie można pominąć relacji muzyki i religii. Romantycy w tej ostatniej poszukiwali inspiracji dla sztuki, tak jak sztuce przypisywali ważną rolę w odrodzeniu religijności; poruszali się przy tym pomiędzy myślą o stworzeniu nowej religii a kościelną restauracją. Upodobanie do nieskończoności wywodziło się z pietyzmu, a spotęgowali je m.in. Klopstock i Hamann. Początkowo manifestowało się to w nowym stosunku do muzyki religijnej, czego dowodem są szkice Wackenrodera *Wynurzenia serdeczne miłującego sztukę brata zakonnego* (rozwijanie tego problemu wykracza poza ramy mojego tekstu). Nieco później dążono do tego, by także treści muzyki świeckiej pojmować w sensie religijnym (dotyczyło to głównie muzyki absolutnej). Znamienne, że wiek XIX, który w muzyce tworzonej dla Kościoła ustępował poprzednim, był jednocześnie okresem nader pomyślnym dla rozwoju pozakościelnych związków religii i sztuki dźwięku.

Romantycy przenosili pojęcia i sposoby zachowań z liturgii oraz mistyki na muzykę, mówiąc o zjednoczeniu duszy z Bogiem w kontemplacji i zachwycie, w samotności i ekstazie. Berglinger posłyszał w koncercie „cichą i nieruchomą modlitwę, jak gdyby był w kościele”.<sup>43</sup>

Uwielbienie *naturae naturantis* i mistyczne poczucie jedności z zasadą świata przybliżały się do panteizmu, a z drugiej strony właśnie w romantyzmie boleśnie odczuwano niedoskonałość w urządzeniu świata i tęskniono za bytem doskonałym. Czyż muzyka nie była odbiciem świata ponadzmysłowego, co koresponduje z chrześcijańskim wyobrażeniem o wiecznym hymnie aniołów, rozbrzmiewającym w niebiosach? Droga prowadziła zatem od kręgów idei *musica coelestis* do romantycznej koncepcji pierwiastka niebiańskiego w muzyce. Fakt, iż nie można było wyobrazić sobie konkretnie i poglądowo zaświatów (jak to czyniono w wiekach średnich), tym bardziej zachęcał do poszukiwania ich obrazu w modelu muzycznej harmonii. W chorale na przykład, zauważył A. W. Schlegel, tracą ważność wszelkie ziemskie namiętności, a pozostaje czysta modlitwa; w poważnych, jednostajnych następstwach dźwięków tkwi przecucie harmonijnej doskonałości, prowadzącej myśl o zbawieniu.

Również Hoffmann wielbił u Palestriny doskonale następstwo akordów, przez które dusza wznosi się ku Najwyższemu, sam zaś akord ściśle wiązał z chrześcijaństwem. Dla Berglingera przeżycia mistycznego rodzaju, towarzyszące słuchaniu muzyki, są dowodem pamięci preegzystencjalnej:

<sup>43</sup> Wackenroder: WB, t. 1, s. 132.

utwór muzyczny przemawia językiem, „którego nie znamy w tym życiu, ale nauczyliśmy się go, nie wiedzieć gdzie i jak; można atoli uważać go za mowę aniołów”.<sup>44</sup> Inaczej jeszcze Tieck: mówił on o sztuce dźwięku jako o przed-sionku niebios – tam dokonywało się oczyszczenie duszy z „ziemskiego pyłu”.

Niezależnie od różnic (zresztą niezbyt znacznych) słuchanie muzyki zyskiwało najczęściej – jak właśnie u Wackenrodera – określony metaforyczny wyraz. Tym wyrazem było wznoszenie się do niebios. Ale nawet i te wzniośle paralele z religią przyjmowano nie bez zastrzeżeń. To, co przekracza granice ludzkiego świata może być nie tylko boskie. Romantycy odwoływali się nie tylko do wyobrażeń o oddźwiękach boskiej harmonii, lecz także do legend i podań o syrenach, rusałkach, ondynach, wabiących swoim słodkim śpiewem.

Wiedzieli zatem od początku, że w muzyce drzemią i siły demoniczne, jak też i to, że sztuka i władające nią moce prowadzić mogą niekoniecznie do dobrego. Niekiedy wiodło to do zaskakujących sformułowań: Novalis, który z reguły o fantazji i marzeniu trzymał jak najlepiej, konstatuje niespodziewanie: „Jestem przekonany, że przez zimny, ścisły rozum i spokojną, moralną myśl prędzej dojdziemy do prawdziwych objawień, niż przez fantazję; ta bowiem zdaje się prowadzić w krainę duchów, te antypody rzeczywistego nieba”.<sup>45</sup> Także w obrazie świata Eichendorffa było miejsce na „melodie podstawowe” boskiej proveniencji, ale i na niebezpieczne pieśni rozmaitych ciemnych sił. Komentując w swej *Historii poezji* słowa Bettiny von Arnim na temat tanecznej ekstazy duszy, mówił z dezaprobatą o „tańcu św. Wita pijanego wolnością podmiotu” jako niezawodnie demonicznym.<sup>46</sup>

Muzyka bywała więc i medium, poprzez które złe moce są w stanie owładnąć człowiekiem. Zauważmy, iż na terenie opery i pieśni przeciwstawienie pierwiastka boskiego demonicznemu wypełnia poszukiwania kompozytorów aż po kres wieku XIX.

Do wspomnianej przed chwilą przyłącza się inna wątpliwość. Czy w muzyce istotnie rozbrzmiewają głosy z tamtego świata, a może jest ona tylko wytworem i autoprezentacją człowieka? Wackenroder dopatrywał się w niej prawzorów najpiękniejszych ludzkich marzeń; nic jednak nie wskazuje, aby prawzory te mogły posiadać kiedykolwiek inną, niż ludzka, konkretyzację. Gdy twórca Bergingera albo Hoffmann sławili cud sztuki dźwięku, posługiwali się z reguły metaforą; jeśli próbowali wyrazić pojęciowo treść swych odczuć, natychmiast pojawiała się wątpliwość, czy ta swoista egzegeza jest prawdziwa.

<sup>44</sup> *Ibid.*, s. 168.

<sup>45</sup> Novalis: WBD, t. 3, s. 138.

<sup>46</sup> Eichendorff: NGA, t. 4, s. 328.

Wackenroder podkreślał rolę fantazji twórczej w budowaniu poglądu na świat i kreatywną zdolność artysty, przybliżającą go do Boga. Zarazem jednak Berglinger (owo autorskie *porte-parole*) dręczył się niepewnością, czy jego uczucia i modlitwy rzeczywiście zbliżają go do Stwórcy, czy też nieodwołalnie przynależą do tego, co ludzkie. Ta niepewność, według niego, stale towarzyszy rozwojowi muzyki (niezależnie od przyczyn tkwiących w przedmiocie lub podmiocie) i wyraża się w tekście poprzez oksymoron; „Nasze serce uderza wciąż jednakowo – gdy dusza gardzi wszystkimi marnościami świata i dumnie ulatuje ku niebu, i gdy pogardza niebiosami, a zuchwale dąży na spotkanie jedynej ziemskiej rozkoszy”.<sup>47</sup> Oto cała okropna, zagadkowa „ciemność” muzyki, a zarazem świadectwo, że nie jest ona z tego świata. Próbę racjonalizacji istoty sztuki dźwięku kończy jednak Berglinger aktem niewiary w możliwość werbalizacji zjawiska i pochwałą muzycznego entuzjazmu.

Pora przyjrzeć się bliżej postaci romantycznego kompozytora. Często przedstawiano go jak pustelnika, całkowicie pogrążonego w muzyce i niepomnego upływu czasu. Z motywem izolacji łączyło się przeciwstawienie genialnej twórczości kompozytorskiemu rzemiosłu. Romantycy podjęli znany już wcześniej problem rozdźwięku między rzeczywistością wyobrażoną a realną, bardziej interesowali się życiowymi rozbitkami uważającymi się za artystów, niż faktycznymi mistrzami tonów. Kapelmistrz Jan Kreisler u Hoffmanna nie był, w potocznym sensie, kompozytorem – nie można go było skłonić, by zapisywał swe utwory. Według informacji narratora nadaremnie poszukiwał przystani, w której odnalazłby spokój i równowagę, bez nich bowiem tworzyć nie jest w stanie. Refleksja ta, nawiasem mówiąc, ma i kontekst pozaliteracki, ponieważ pragnieniem romantyka było całkowite poświęcenie się sztuce, nawet za cenę wyobcowania się ze społeczeństwa. Tiek w tej sprawie zwierzał się Wackenroderowi:

Ty powinieneś zająć się muzyką, ja zaś poezją, ponieważ świat nie jest dla nas i my nie jesteśmy dla świata [...]. Świat uzna nas za ekscentrycznych marzycieli, ale tego nie da się zmienić.<sup>48</sup>

Takich planów nie udało się zresztą nikomu zrealizować w pełni: E. T. A. Hoffmann był radcą sądu najwyższego (i muzykiem, co tłumaczy jego egzaltację w tych sprawach), Wackenroder zmarł w bardzo młodym wieku jako aplikant sądowy, taki bowiem obrał zawód, czyniąc zadość życzeniu rodziców.<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Wackenroder: WB, t. 1, s. 193.

<sup>48</sup> Tiek: *op. cit.*, t. 2, s. 114.

<sup>49</sup> Istnieje obiegowa opinia, jakoby E. T. A. Hoffmann był nieudanym muzykiem (nb. powtarza ją również E. Bieńkowska w swej książce, por. przypis 5). Sąd ten wydaje się krzywdzący: na tle swoich czasów Hoffmann był na pewno muzykiem kompetentnym (co można stwierdzić choćby na podstawie *Undine*).

W opowiadaniu *Dziwne życie kompozytora Józefa Berglingera* przywołane są trzy wersje stosunku do rzeczywistości i powołania człowieka. Oto w rodzinie młodego entuzjasty życie upływa pośród drobnych codziennych spraw. Ojciec Józefa jest lekarzem, niosącym ulgę w cierpieniu; interesuje się naukami, a o sztuce trzyma jak najgorzej. Młody Berglinger pragnąłby natomiast ciągle żyć blisko muzyki, w duchowym upojeniu, ale nieustannie dręczy go proza życia. Dopiero jednak gdy został muzykiem, a nawet otrzymał posadę kapelmistrza, wówczas poczuł się naprawdę nieszczęśliwy: filisterska publiczność, ignorancja i samowola przełożonych, nieudolni wykonawcy – wszystko było źródłem cierpienia.

Z melancholią wspomina rady ojca, który chciał go widzieć lekarzem. Teraz wydaje mu się, że mimo głębokiego uczucia i artystycznej duszy nikomu nie jest potrzebny i „mniej znaczy od jakiegokolwiek rękodzielnika”.<sup>50</sup> Do tego nieustanne napięcie, towarzyszące obcowaniu z muzyką – gdy więc stworzył i poprowadził najważniejsze swoje dzieło, popadł w chorobę nerwową i zmarł w młodym wieku. Właśnie smutny los przyjaciela skłonił narratora do tym większego podziwu dla szlachetnych duchów, zesłanych przez Niebo w ziemską służbę sztuki, jak Rafael i Dürer. Chwalił on twórczą siłę tych mistrzów, bardziej boską od siły, która zniszczyła Berglingera. Wackenroder, także w szkicu o Dürerze, podkreślał konieczność znalezienia w życiu miejsca dla twórczej fantazji. Szczególnie znaczące wydało mu się to, że sławny ów malarz, mimo znamion geniuszu, pędził żywot skromnego i prostego człowieka – idąc najpewniejszą drogą do szczęścia. Nie zabrakło tu i przestrogi:

Kto chce się sam uczynić Bogiem i władcą świata, ten znajduje się w stanie nieszczęsnego szaleństwa i doświadcza tylko smutnego, fałszywego uszczęśliwienia jak oglupiały, obłąkany żebrak, który roi sobie, że jest cesarzem w koronie.<sup>51</sup>

Trzy nakreślone wyżej stanowiska układają się wedle schematu heglowskiej triady, przy czym syntezą jest wypowiedź narratora opowiadania o Berglingerze oraz szkic *Charakterystyka sposobu życia dawnych niemieckich artystów*. Poprzez odwołanie się do „złotego wieku” sztuki Wackenroder położył tamę romantycznym uroszczeniom na temat nieograniczonej suwerenności i wolności twórcy.

Studium niniejsze jest fragmentem rozprawy doktorskiej, przygotowywanej pod kierunkiem Prof. Zbigniewa Raszewskiego z IS PAN; jemu właśnie oraz Doc. Michałowi Bristigerowi winienem wdzięczność za szereg cennych wskazówek i krytycznych uwag, niezwykle pomocnych przy nadawaniu mojemu tekstowi ostatecznego kształtu. Pragnę podziękować również Drowi Martinowi Bente z wydawnictwa G. Henle Verlag, München i Panu Gustawowi Bosse z wydawnictwa G. Bosse Verlag, Regensburg za łaskawe udostępnienie mi książek, do których nie mogłem dotrzeć w trakcie pisania *Raju utraconego i odnalezionego*.

<sup>50</sup> Wackenroder: WB, t. 1, s. 147.

<sup>51</sup> Wackenroder: *Charakterystyka sposobu życia dawnych niemieckich artystów*. [w:] *Manifesty romantyzmu 1790–1830*, wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczykowa, Warszawa 1975, s. 129.

## РЕЗЮМЕ

Немецкий романтизм был интеллектуальным движением, оказавшим огромное влияние на мировоззрение и художественную культуру многих европейских стран вплоть до конца XIX века. Идейную основу романтизма формировали философские взгляды Канта, братьев Августа и Фридриха Шлегелей, Новалиса, а затем её главные черты были приняты композиторами (Шуберт, Шуман). В истории музыкальной мысли Европы это была одна из наиболее своеобразных мутаций. Велико и плодотворно влияние романтизма на польскую музыку. Автор настоящей статьи ссылается на работы Ф. и А. Шлегелей, Ваккенродера, Тика, Новалиса, Ж. Поля, Э. Т. А. Гоффмана, Эйхендорфа. Кроме того, приводятся отзывы на философские доктрины эпохи, особенно Шеллинга, Шопенгауэра, Шлейермахера. Исследователь анализирует ключевые проблемы, связанные с изменением музыкальных эпох — с классической на романтическую, которые были подняты немецкими романтиками: абсолютность музыки, сущность религиозной музыки, суть трансмузыкального содержания, „внутренняя музыка” в человеке, во Вселенной, отношение музыки к другим видам искусства и идея „correspondance des arts”, символическое искусство. Рассматривается также проблема источника музыкальных переживаний (исходящих из трансценденции или из реальной действительности), этической ценности музыки и ее места в жизни романтического человека, а также вопрос отражения в музыке романтической эстетики противоречий.

## RÉSUMÉ

Le romantisme allemand était une formation intellectuelle qui fortement influençait, jusqu'à la fin de XIX<sup>e</sup> s., la manière de voir le monde et la culture artistique de plusieurs pays européens. La pensée romantique a été créée, à base des idées de Kant, par les poètes philosophiques, tels que: les frères Schlegel et Novalis, ensuite, elle a été adoptée — dans ses principes les plus généraux — par des compositeurs (Schubert, Schumann). C'était une des plus singulières modifications dans l'histoire de la pensée musicale européenne. Quant à la culture polonaise, elle se lie aussi à une problématique bien intéressante et riche vu l'importance particulière qu'avait le romantisme dans l'histoire de notre musique.

Le travail présenté se réfère aux écrits de F. et A. Schlegel, de Wackenroder, de Tieck, Novalis, Jean Paul, E. T. A. Hoffmann et Eichendorff. Il s'appuie également sur des doctrines philosophiques de l'époque, et particulièrement sur celles de Schelling, Schopenhauer et Schleiermacher. L'on a soumis à une analyse des problèmes fondamentaux discutés par les romantiques allemands (qui comptent dans un cadre beaucoup plus large), liés au passage dans la musique, du classicisme au romantisme: la valeur absolue de la musique, le fond de la musique religieuse, le fond du contenu transmusique, la musique „intérieure” dans l'homme, dans la nature et dans le Cosmos, son rapport envers tous les autres arts (l'idée de „correspondance des arts”), l'art symbolique. L'on a abordé aussi la question des sources des impressions provoquées par la musique (provenant d'une transcendance ou de la réalité), d'une valorisation étique de la musique et de sa place dans la vie de l'homme romantique, de même que la question d'une liaison immanente de la musique et d'une romantique esthétique des antinomies.

