

Koło czasu i strzała czasu w muzyce¹

K a r o l B e r g e r

1.

Chciałbym zacząć od dwóch krótkich wierszy, jakie Wystan Hugh Auden napisał tuż przed wybuchem wojny, pod koniec „podłej, kłamliwej dekady” lat trzydziestych²: Fabuła *Gare du Midi* jest prosta: pociąg przybywa z południa (pewnie gdzieś z okolic hiszpańskiej granicy), przywożąc pasażera, którego wyraz twarzy, jeśli go ktoś w ogóle zauważy, „budzi (...) niejasną litość i lęk” (może to uciekinier z hiszpańskiej wojny domowej), i który „wychodzi szybkim krokiem — rzucić zarazę na miasto, którego straszliwa przyszłość mogła zacząć się właśnie w tej chwili”. (To moment przed pierwszym września 1939 roku i pokój panuje w miastach północnej Europy, takich jak Paryż czy Bruksela. Ale już za parę miesięcy, gdy konflikt w Hiszpanii okaże się przygrywką do europejskiej wojny domowej, mieszkańcy tych miast podzielą los uciekiniera). Wiersz jest więc krótkim opowiadaniem, w którym czasowe następstwo opowiadanych wydarzeń niepozbawione jest znaczenia: najpierw przyjazd pociągu, potem pojawienie się pasażera, wreszcie jego wyjście na miasto. Wydarzenia te można by opowiedzieć w innej kolejności, ale one same nie mogłyby się wydarzyć w innej kolejności.

Inaczej ma się sprawa z *Epitafium dla tyrana*. Jest to pośmiertny portret polityka, którego typ jest niestety nadal dosyć pospolity (wystarczy sobie przypomnieć Łukaszenkę albo Mugabe), wraz ze wszystkimi charakterystycznymi cechami: utopijna ideologia; dobre opanowanie mechanizmów władzy; otoczenie lizusów; całkowita obojętność wobec powodowanego cierpienia. Cechy te można by wyliczyć w dowolnej kolejności. Co prawda, jeżeli zmieniliby się kolejność dwóch ostatnich linijek, wiersz zostałby zrujnowany; sam portret jednakże zachowałby cały swój okropny sens.

Każdy wiersz, każde dzieło literackie, zabiera czas — potrzebujemy czasu, aby je przeczytać. Ale tylko w niektórych dziełach literackich istotna jest kolejność w czasie opowiadanych wydarzeń; w innych kolejność ta nie jest ważna. W jednych dziełach przedstawiony jest upływ czasu; w innych — nie.

To samo ma miejsce w przypadku muzyki: każda muzyka zabiera czas, ale nie każda przedstawia czasowe następstwo. Istnieje muzyka, w której rzeczywiście istotna jest kolejność wydarzeń w czasie;

¹ Wystąpienie prof. Karola Bergera zostało wygłoszone 5 grudnia 2009 roku w czasie seminarium Stowarzyszenia De Musica „Nowoczesność w muzyce”.

² W.H. Auden, *44 wiersze*, tłum. Stanisław Barańczak, Znak, Kraków 1994, str. 54-55 oraz 58-59.

ale istnieje też muzyka, w której taka kolejność nie ma większego znaczenia. Chciałbym przedstawić najprostsze i najkrótsze przykłady obu rodzajów muzyki.

Zaczynam od przykładu muzyki, w której znaczenie każdego wydarzenia muzycznego zależy jest od jego pozycji w czasowym przebiegu utworu. Proszę posłuchać, jak Mozart kończy przejście do drugiego tematu, wraz z początkiem tego tematu, w pierwszej części *Koncertu fortepianowego G-dur KV 453*.

Przykład 1: W. A. Mozart, *Koncert fortepianowy G dur KV453, Allegro*, takty 29-42.



Mamy tu dwie frazy, z których pierwsza przygotowuje nadejście drugiej. Ich kolejności nie da się zmienić, nie niszcząc ich sensu: całe znaczenie pierwszej frazy polega na tym, że przygotowuje ona nadejście czegoś. Innymi słowy, jej znaczenie zależne jest w sposób zasadniczy od jej miejsca w czasie. Co więcej, fraza ta jest używana w ten sposób w całej tej części koncertu: zawsze przygotowuje ona nadejście drugiego tematu. Oto przykład:

Przykład 2: jw., takty 133-146.

The image shows a musical score for measures 133-146. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: a top staff with a melodic line, a second staff with a sustained harmonic accompaniment, a third staff with a rhythmic accompaniment, and a bottom staff with a bass line. The second system has five staves, including a piano part with a complex texture. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *mf*.

The image shows a musical score for measures 133-146, continuing from the previous system. It consists of two systems of staves. The first system has four staves, with a 'TUTTI' marking above the first staff. The second system has five staves, with a 'SOLO' marking above the first staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *mf*.

Ale proszę teraz posłuchać, w jaki sposób ta drobna myśl pojawia się w utworze po raz ostatni.

Przykład 3: jw., takty 344-49.

Z humorem godnym samego Haydna Mozart używa tu czegoś, o czego przygotowawczym i przejściowym charakterze zdołał nas wielokrotnie przekonać, w nieoczekiwanej i wręcz odwrotnej roli – nie aby przygotować nadejście czegoś innego, lecz aby zakończyć utwór. Dowcip zależy tu całkowicie od czasowej kolejności wydarzeń i nie byłibyśmy w stanie go zrozumieć, gdybyśmy na tę kolejność nie zwracali uwagi.

Ale istnieje też muzyka, w której kolejność wydarzeń pozbawiona jest większego znaczenia. Proszę posłuchać, jak Bach zaczyna pierwszą fugę w *Wohltemperiertes Klavier*, zwracając szczególnie uwagę na muzykę, która następuje po ekspozycji.

Przykład 4: J.S. Bach, *Wohltemperiertes Klavier I*, Fuga C-dur, takty 1-14.

FUGA I.

Po ekspozycji tematu w czterech głosach Bach imituje temat dwugłosowo, najpierw o kwartę niżej, a następnie o kwintę wyżej. Jest oczywiste, dlaczego chce on, aby te dwie imitacje bezpośrednio ze sobą sąsiadowały: łącznie demonstrują one odwracalność kontrapunktu. Ale Bach udowodnić mógł dokładnie to samo także, gdyby odwrócił kolejność obu imitacji. W tym przykładzie znaczenie każdego z wydarzeń muzycznych nie zależy od jego miejsca w czasowym przebiegu.

A więc, wbrew temu, co twierdzą nader rozpowszechnione komunały na temat muzyki jako sztuki czasowej, nie każda muzyka jest czasowa w ten sam sposób. Ma się rozumieć, każda muzyka zabiera nam czas. Ale tylko niekiedy muzyka dodatkowo przedstawia czas. Dzieje się to wtedy, gdy znaczenie wydarzeń

muzycznych jest w sposób istotny uzależnione od ich miejsca w przebiegu, od ich pozycji w czasowej kolejności wydarzeń.

Jest centralną tezą mojej książki *Koło Bacha, strzała Mozarta (Bach's Cycle, Mozart's Arrow)*, że europejska muzyka artystyczna zaczęła poważnie traktować przepływ czasu od przeszłości ku przyszłości dopiero w późniejszej części osiemnastego wieku. Poprzednio muzyka istniała po prostu „w czasie”, „zabierała czas”, jej kolejne wydarzenia należało jakoś uporządkować jedno po drugim, ale różnica między przeszłością a przyszłością, między tym, co wcześniejsze, a tym, co późniejsze, nie miała większego znaczenia dla sposobu, w jaki muzyka ta była doświadczana i rozumiana. Gdzieś w ciągu osiemnastego wieku pojawił się rodzaj muzyki, w której doświadczenie linearnego czasu, doświadczenie strzały czasu, stało się zasadniczą treścią. Muzyki takiej nie dało się już doświadczać ze zrozumieniem, jeżeli nie zwracało się uwagi na kolejność wydarzeń w czasie.

Wbrew temu, co się na ogół sądzi, większa część muzyki, w Europie i poza nią, w przeszłości i dziś, nie zachowuje się w ten sposób. W większości miejsc i czasów muzyka, ta ponoć w sposób zasadniczy czasowa sztuka, ignoruje czas linearny; bezczasowość stanowi jej normę. Większa część muzyki chciałaby raczej, abyśmy wyrwali się z bez przerwy płynącego strumienia codziennego i historycznego linearnego czasu, z jego nieustającym rozproszeniem i roztargnieniem. Muzyka chce nam na ogół pomóc w uchwyceniu obecnego momentu, zanim go stracimy; chce go przedłużyć, utrwalić, sprawić, aby był warty zapamiętania, poruszający, interesujący. Poważne traktowanie linii czasu, uznanie jej za treść muzyki, nie jest normą, lecz raczej wyjątkiem. To wyjątkowe osiągnięcie było dziełem wiedeńskich klasyków.

2.

A oto druga centralna teza mojej książki: opisana właśnie zmiana w naszym stosunku do muzycznego czasu nie stanowi wydarzenia, które miało miejsce wyłącznie w historii muzyki, ale jest raczej aspektem bardziej podstawowej przemiany sposobu, w jakim wykształceni Europejczycy zaczęli wyobrażać sobie i myśleć o czasie pod wpływem procesów modernizacji: w momencie, gdy czas historii zaczyna być doświadczany i wyobrażany pod postacią linii prostej raczej niż koła, także muzycy porzucają cykliczny model czasu na rzecz modelu linearnego. Innymi słowy, nowe zainteresowanie linearnym czasem muzyki i nowa jego ocena pojawiają się równocześnie z nowym zainteresowaniem i nową oceną linearnego czasu na innych obszarach kultury.

Chciałbym teraz przypomnieć Państwu, w wielkim skrócie i karykaturalnym uproszczeniu, w jaki sposób rozwój nowoczesnych poglądów na człowieka i na naturę sprzyjały nowej ocenie linearnego czasu. Zaczynam od nowego obrazu człowieka.

Tradycyjny judeochrześcijański światopogląd daje ludziom nader godne miejsce w hierarchii boskiego stworzenia, na samym szczycie ziemskich bytów, tuż poniżej bytów niebiańskich. Pozycja ludzkości powyżej innych zwierząt opierała się na fackie, że byliśmy jedynym ziemskim stworzeniem obdarzonym statusem moralnym (to znaczy jedyną istotą, której czyny można było scharakteryzować jako dobre lub złe i na tej podstawie chwalić albo ganić), jedynym zwierzęciem obdarzonym odpowiedzialnością moralną za swe czyny, a to dlatego, że poznaliśmy różnicę między dobrem i złem i potrafiliśmy wybierać jedno albo drugie. Innymi słowy, nasza godność zależna była od naszej odpowiedzialności moralnej, ta zaś ostatnia opierała się na fackie,

iż obdarzeni zostaliśmy rozumem (co pozwalało nam odróżnić dobro od zła) i wolną wolą (co pozwalało nam w każdej sytuacji zrobić albo to, albo coś innego). Nie później niż w siedemnastym wieku jednakże pojawili się myśliciele (Hobbes, Locke), którzy zaczęli zdawać sobie sprawę z tego, że wolna wola nie jest wystarczającą podstawą dla odpowiedzialności moralnej. A oto problem, jaki zauważyli.

Teoria, zgodnie z którą nasze czyny wynikają z decyzji niczym niezdeteminowanej wolnej woli, sprawia, że czyny te wydają się arbitralne, zależne od przypadku raczej niż wyboru. Arbitralne czyny jednak nie mogą podlegać moralnej odpowiedzialności. Moralność zakłada, że nasze czyny podlegają jakiemuś systemowi norm. Czyn więc można ocenić jako godny pochwały tylko wtedy, gdy został on racjonalnie wybrany podług kryterium zgadzającego się z owym systemem norm, a nie był po prostu sprawą samowoli albo przypadku: działania irracjonalne nie podlegają odpowiedzialności. Tak więc teoria niczym niezdeteminowanej wolnej woli zdaje się prowadzić do sprzeczności: z jednej strony, jeżeli jakaś osoba ma być moralnie odpowiedzialna za swe czyny, to czyny te, jak też ich uzasadnienie, nie mogą podlegać zewnętrznej determinacji; z drugiej strony jednak czyny te nie mogą być wynikiem arbitralnych postanowień, lecz muszą wynikać z racjonalnych wyborów zdeterminowanych uprzednio ustanowionym systemem norm moralnych.

Historyczne znaczenie dokonania Jana Jakuba Rousseau polega w pierwszym rzędzie na tym, że pokazał on, jak uniknąć tej sprzeczności. Jego rozwiązanie polegało na wprowadzeniu rozróżnienia pomiędzy czynem zdeterminowanym przyczynowo a czynem racjonalnie uzasadnionym. Jeżeli działająca osoba ma być odpowiedzialna za swój czyn, to czyn ten musi być przyczynowo niezdeteminowany (i tu tradycyjna teoria słusznie podkreśla, iż wolna wola jest koniecznym warunkiem odpowiedzialności), ale musi on też być zdeterminowany rozumowymi motywami (a więc wolna wola nie może być warunkiem wystarczającym odpowiedzialności), i to motywami samej działającej osoby (co sprawia, że nowa teoria wolności jako autonomii albo samookreślenia woli musi być dodana do tradycyjnej koncepcji wolnej woli). Tak więc Rousseau uzupełnił tradycyjne pojęcie wolności jako nieobecności przyczynowej determinacji woli nowoczesnym pojęciem wolności jako autonomii albo rozumowego samookreślenia woli.

W wyniku tej zmiany rozumienia wolności Bóg w roli prawodawcy moralnego przestał być potrzebny: racjonalne zwierzęta mogły teraz odkrywać, czym jest dobro i zło, same, bez pomocy boskiego objawienia. Co więcej, okazało się, że odkrycia tego rodzaju mają miejsce w procesie ludzkiej historii, są sprawą prób i błędów. I stąd właśnie wynika nowa ważność i godność linearnej historii ludzkości: historia jest sceną, na której ludzie, stopniowo i o własnych siłach, odkrywają, czym jest dobro, a czym zło. Nie oznacza to, że linearna historia nie była nam znana już poprzednio; wręcz przeciwnie, była ona zasadniczym składnikiem światopoglądu judeochrześcijańskiego. Ale w tradycyjnym poglądzie na świat czas ludzi osadzony był w boskiej wieczności i pomiędzy tymi dwoma porządkami czasowymi zachodziła ścisła hierarchia; aby zacytować słowa kantaty Bacha, „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit”. Wynalezienie autonomii wyzwoliło historyczny czas ludzi z jego podporządkowanej roli wobec czasu Boga, nadało historii znaczenie i wartość, jakiej poprzednio nie posiadała.

Uderzająco podobny efekt miała nowożytna nauka i jej nowe widzenie przyrody:

Nowożytna nauka proponuje, by widzieć przyrodę mechanistycznie raczej niż teleologicznie. Zgodnie z teleologią Arystotelesa wydarzenia wyjaśniane są w kategoriach istot i przyczyn celowych. W pojęciu jakiejś rzeczy uchwycone jest to, czym ta rzecz powinna być – jej wieczna istota, norma albo standard doskonałości, ku której faktycznie istniejąca, niedoskonała i zmienna rzecz dąży w procesie stawania się. Ta właśnie doskonała norma wywiera przyczynowy wpływ na niedoskonałą faktyczność (przyczynowość, o którą tu idzie, jest, ma się rozumieć, celowa raczej niż sprawcza).

Ale jeżeli okazuje się, że ciało poruszające się z jednostajną szybkością nie zatrzyma się, dopóki nie natrafi na opór, przestaje być prawdą, iż każde ciało dąży ku naturalnie predestynowanemu miejscu, gdzie znajdzie spoczynek; w rezultacie więc jego istota nie może wyjaśnić całego tego procesu. Pojawia się więc podejrzenie, że, o ile idzie nam o wyjaśnianie wydarzeń, pojęcie istoty jest bezużyteczne. Nowoczesna nauka przyjmuje wobec tego postawę radykalnie nominalistyczną, zgodnie z którą pojęcia są czysto konwencjonalnymi zbiorami indywidualnych przedmiotów raczej niż obowiązującymi i obiektywnie istniejącymi normami; i rezygnuje ona z wyjaśnień, w których jakkolwiek rolę odgrywają istoty lub przyczyny celowe. Przyczynowość sprawcza jest teraz jedynym rodzajem przyczynowości uznanym przez naukę: nauka rozkłada wydarzenia na ruchy ciał i wyjaśnia korelacje dwóch wydarzeń jako matematycznie równoważną przyczynę skutek.

Teleologiczny sposób widzenia przyrody uprzywilejowuje spoczynek i pozbawia wartości ruch, a to dlatego, że zakłada on, iż każdy proces dąży ku doskonałości i kończy się, gdy doskonałość ta zostanie osiągnięta. Innymi słowy, teleologia uprzywilejowuje wieczność bytu i dewaluuje czasowość stawania się. Mechanistyczny pogląd na przyrodę odrzuca takie wartościowanie: nie istnieje dlań nic, co nie jest pozbawionym końca stawaniem się. Także więc w tym przypadku czas linearny przestaje być podporządkowany wieczności, wyzwala się od niej i jest ceniony dla siebie samego.

Krótko mówiąc, w obu kluczowych dziedzinach kultury (zarówno w dziedzinie moralnej refleksji nad człowiekiem, jak i w dziedzinie naukowego badania przyrody) porzuciliśmy myślenie w kategoriach wiecznych esencji i wyzwoliliśmy nieskończoność stawania się. Nadeszła epoka czasu linearnego.

3.

Ale jaki właściwie związek panuje pomiędzy tym, co wydarzyło się w historii muzyki, a tym, co wydarzyło się w innych dziedzinach kultury? Czy idzie tu o zwyczajną analogię, o tajemnicze działanie niepojętego *Zeitgeistu*?

Mój pogląd na tę sprawę jest dość pragmatyczny. Hegel dowodził, że sztuka „wypełnia swe najwyższe zadanie dopiero wtedy, gdy znajduje dla siebie miejsce w tej samej sferze co religia i filozofia, gdy staje się ona po prostu jednym ze sposobów, w jaki przedstawiamy sobie i wyrażamy to, co boskie, najgłębsze zainteresowania ludzkości, i najogólniejsze prawdy duchowe”, co więcej, gdy przedstawia ona i wyraża te prawdy w sposób dla niej właściwy, to jest: ucieleśniając je w zmysłowych obrazach. Jeżeli główną funkcją

sztuki jest dostarczanie nam wizerunków własnych, zrozumiałe staje się, że w miarę jak te wizerunki zmieniają się, artyści poszukują nowych środków wyrazu, przy których pomocy będą mogli uchwycić w sposób zadowalający te nowe wizerunki; albo, że adaptują stare środki do nowych celów.

Jeżeli panujący pogląd na świat widzi ludzką historię jako podporządkowaną boskiej wieczności, zrozumiałe staje się, że muzycy będą starali się rozwinąć metody kompozycji pozwalające na dewaluację i neutralizację linearnego czasu. Pasja Bacha opowiada, ma się rozumieć, o centralnym wydarzeniu w historii ludzkości, ale robi to w sposób, który przypomina nam, że cały sens tego wydarzenia polega na tym, iż dzięki niemu historia ta zakończy się szczęśliwie, uwolnieniem ludzkości z okowów czasu i wprowadzeniem jej w wieczność.

Jeżeli natomiast historia ludzka jest nieskończonym procesem stawania się, to może ona zostać uchwycona tylko przez muzykę, która poważnie potraktuje rozwój i zmianę w czasie. *Wesele Figara* Mozarta, podobnie jak pasja Bacha, kończy się aktem ofiary, która przynosi odkupienie; ale tym razem to nie Bóg łaskawie ofiarowuje samego siebie, aby uwolnić nas dla eschatologicznej przyszłości; to raczej nader niedoskonalni uczestnicy wydarzeń szalonego dnia w posiadłości hrabiego Almavivy łaskawie wybaczą sobie nawzajem, aby umożliwić sobie wspólną ziemską przyszłość, przynajmniej na jeden dzień.

Tak oto nowoczesna muzyka, ze swą nową umiejętnością wyrażania doświadczenia czasu linearnego, stała się odpowiednim środkiem pozwalającym jej współczesnym na refleksję o swych najgłębszych zainteresowaniach. To, co określa nowoczesność, to różne wersje świeckiej historii uniwersalnej, czasem pojmowanej na sposób liberalny jako nieprzerwany postęp, a czasem na sposób egalitarny jako rewolucyjny przełom. W momencie, gdy transcendentna boskość została sprowadzona na ziemię i stała się immanentną w historycznym pochodzie ludzkości ku utopijnej przyszłości, ci pośród kompozytorów, którzy byli w ogóle zainteresowani tego rodzaju tematami, znaleźli gotowe środki wyrażania ich w swych muzycznych opowiadaniach.

I jeszcze uwaga na zakończenie: Jeżeli traktujemy poważnie myśl, że sztuka w swoich najwyższych wcieleniach przedstawia poglądy na świat, ucieleśnia sposoby, w jakie rozumiemy i wyobrażamy sobie człowieka, myśl ta będzie miała historiograficzne konsekwencje. A mianowicie sugeruje ona, że historia muzyki nie musi być zawsze pojmowana jako historia stylów muzycznych (a więc historia muzycznych środków), ale może być także pojęta jako historia przedstawianych światopoglądów (a więc historia zmieniających się celów, którym te zmieniające się style służą). Ma się rozumieć, historię muzyki da się uprawiać na wiele różnych sposobów. Moja nowa książka proponuje alternatywę wobec zwykle uprawianej historii stylu, alternatywę korelującą stylistyczne środki z celami, którym te środki miały służyć.