Krzysztof Kościuszko

POLEMIKA Z ESTETYKĄ CZYSTEJ FORMY MUZYCZNEJ KONSTANTEGO REGAMEYA*

W poniższych uwagach sugeruję, że można pogodzić pojęcie czystej formy muzycznej z pojęciem życiowej treści. Można się zgodzić z Regameyem[1], że piękno w muzyce polega na elementach formalnych, ale nie można się zgodzić, że wyłącznie na nich. Dzieło muzyczne jest „piękne", gdy jest formalnie poprawnie zbudowane, ale powinno jeszcze być „mądre" i moralnie „dobre" – wtedy to piękno jest jeszcze większe. W ogóle: powinno służyć ideałom humanizmu. Tak więc wprowadzam pojęcie „gradacji piękna". Według Regameya o pięknie w muzyce decyduje jedynie forma, a nie treść, nie emocje. Emocje życiowe są elementem nieistotnym w percypowaniu piękna. Nie liczy się to, co jest wyrażone (uczucie), lecz sposób, w jaki treść wyrażana jest wyrażona. Nie „co", lecz „jak". Forma jest określona jako „jedność w wielości", czyli jako ustosunkowanie się wielości dźwięków w jedność. Istotą formy miałaby być konstrukcja. Emocje byłyby nieistotne, bo z danej konstrukcji dźwięków nie wynikają (nie są skojarzone) żadne określone stany uczuciowe. Nie mamy też dokładnego pojęcia o życiowych emocjach wstrząsających kompozytorami. Kompozytor może tworzyć albo muzykę autonomiczną (której celem jest dostarczenie emocji formalnych), albo muzykę heteronomiczną (obliczoną na zbudzenie jakichś uczuć życiowych); jednak w obu wypadkach o pięknie danej muzyki miałaby decydować struktura formalna. Związki formalne utworów muzycznych nie wynikają ponoć z czegoś zewnętrznego w stosunku do muzyki, np. nie odzwierciedlają prawdy psychologicznej. Estetyka czystej formy Regameya zwraca się przeciw estetyce ekspresjonistycznej (według której sztuka daje wyraz przeżyciom jednostki, wyraża jej wewnętrzny świat); zwraca się też przeciw estetyce realistycznej (według której sztuka miałaby odtwarzać naturę). Z kolei poniższa polemika z poglądami Regameya jest próbą syntezy estetyki czystej formy z estetyką ekspresjonistyczną.

* Tekst opublikowany w pracy zbiorowej: *Dźwięk – forma – znaczenie*, pod red. K.D. Szatrawskiego, Barczewo 2012, s. 11–12.

[1] Konstanty Regamey (1907–1982) był krytykiem muzycznym, zwolennikiem poglądów estetycznych Witkacego, indologiem, kompozytorem, redaktorem „Muzyki Polskiej". Stworzył *Pieśni perskie* (1943), *Kwintet* na skrzypce (1944), *Sonatinę* (1945), *Kwartet smyczkowy* (1948), *Symphonie des incantations* (1967) i inne.

* * *

Do pewnego stopnia forma zależy od treści, od emocji życiowych, np. emocjonalność neoromantyczna nie mieściła się w sztywnych ramach klasycznych form muzycznych, znalazła więc sobie inne formy, bardziej jej odpowiadające. Trudno sobie wyobrazić, by np. emocjonalność Mahlera mogła się wyrazić w symfonice typu Haydnowskiego (emocjonalność tej na pewno lepiej odpowiadała symfonika typu Beethovenowskiego, która w dziele Mahlera uległa dalszym transformacjom). Jeśli więc forma częściowo zależy od treści, a piękno polega na formie, to tym samym piękno muzyczne polega także na treści (na uczuciach życiowych). Kontra Regamey trzeba by powiedzieć, że uczucia życiowe są czymś istotnym, bo także one kształtują formę (forma jest do pewnego stopnia wyrazem tych uczuć).

Dlatego u Theodora Adorno znajdujemy np. tego typu stwierdzenie, że muzyka Strawińskiego wyraża stany katatoniczne. Powtórzenia form melodycznych i rytmicznych zawarte w utworach Strawińskiego przypominają „maskaradową, ceremonialną grzeczność niektórych schizofreników”[2]. O formach decydują pragnienia artystyczne, np. forma utworów Strawińskiego jest m.in. wyrazem jego pragnienia, by „zostać uświęconym klasykiem, a nie zwykłym modernistą”[3].

Uczucia życiowe mogą się wiązać z rozmaitymi sytuacjami społecznymi. W *Pietruszce* Strawińskiego mamy wyraźną „bezsilność jednostki”[4]; zarazem muzyka *Pietruszki* bierze „stronę tych, którzy wyśmiewają biednego człowieka”[5]. Natomiast *Święto wiosny* wyraża, zdaniem Th. Adoro, zblazowanie estety, który „drży z żądzy cofnięcia się do epoki kamiennej”, „przypomina [...] obsesję, którą Freud wywodzi z zakazu kazirodztwa”[6]. Jaka treść, taka forma: obrazom barbarzyństwa towarzyszy „niewyszukana budowa całego utworu i brak zagadnienia formy jako postępującej całości”[7]. Zresztą sam Regamey pisze o Skriabinie, że – chcąc wyrazić ekstazę mistyczną – „doskonalił środki formalne muzyki, zwłaszcza w dziedzinie harmonii”[8].

Czy w związku z tym nie należałoby korelować elementów formalnych ze związanymi z nimi życiowymi emocjami? Według Regameya każdy muzyczny moment danego dzieła występuje na tle brzmień wcześniejszych, ale czy nie warto by było przebadać jak każda życiowa emocja wyznaczona przez daną sekwencję dźwięków konstytuuje się na tle poprzednich życiowych emocji wyzna-

---

[2] Th.W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, PIW, Warszawa 1980, s. 229.
[3] Ibidem, s. 184.
[4] Ibidem, s. 190.
[5] Ibidem, s. 191.
[6] Ibidem, s. 198.
[7] Ibidem, s. 200.
[8] K. Regamey, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2000, s. 19.

czonych przez wcześniejsze sekwencje? Być może należałoby wziąć pod uwagę, że formalna jedność-w-wielości konstytuuje specyficzną emocjonalno-treściową jedność-w-wielości i że dwie jedności-w-wielości zależą od siebie i wpływają na siebie zwrotnie.

Kiedy Regamey pisze, że jedność dzieła sztuki wyraża się w dążeniu do połączenia jednych elementów z drugimi i wszystkich z całością konstrukcji, to trzeba by to uzupełnić stwierdzeniem, że temu formalnemu konstruowaniu całości z części odpowiada w percepcji słuchacza treściowe zazębianie się poszczególnych emocji w emocję całościową. Przy tworzeniu dzieła może zachodzić proces odwrotny, a mianowicie proces dokonujący się w umyśle kompozytora, a polegający na przyporządkowywaniu konstrukcjom treściowo-emocjonalnym konstrukcji formalno-dźwiękowej.

* * *

Nie wydaje się, aby istniało coś takiego jak muzyka autonomiczna, bo w odbiorze wszelka muzyka autonomiczna zdaje się być jednocześnie muzyką heteronomiczną. I na odwrót. Nie ma muzyki heteronomicznej, która by nie była jednocześnie muzyką autonomiczną. Obowiązywałoby to zarówno w przypadku odbiorcy dzieła muzycznego, jak i jego twórcy. Np. muzykę A. Weberna można by określić jako przejaw „fetyszyzmu serii" (wyrażenie Th. Adorno), jako muzykę „czystych proporcji", a więc muzykę autonomiczną; jednak – jak dowodzi Th. Adorno – sama Webernowska forma serialna jest ekspresją „bezsilności osobowości dzisiejszego człowieka", jest ekspresją „niemożności subiektywnej ekspresji", bezsilności jednostki wobec rzeczywistości, przejawem odrętwienia i osłupienia z przerażenia, osamotnienia i milczenia[9]. Można by więc powiedzieć, że forma utworu muzycznego wyraża (czy też sugeruje) nie tylko przeżycia psychiki artysty, ale też pewne sytuacje społeczne. Zresztą u samego Schönberga mamy „priorytet treści ekspresyjnych języka muzycznego jako swobodnej i autonomicznej afirmacji subiektywnych treści wewnętrznych przeciw wszelkiej fetyszyzacji techniki i jakiemukolwiek formalistycznemu pseudoracjonalizmomu, którym usłużnie podporządkowywali się liczni epigoni muzyki pododekafonicznej"[10]. Według Ronioniego Schönberg – śladem Beethovena, Schuberta, Brucknera i Mahlera – „traktował muzykę jako język subiektywnych treści wewnętrznych[11].

[9] Th.W. Adorno, op. cit., s. 157.
[10] L. Ronioni, *Wiedeńska szkoła muzyczna*, PWN, Warszawa, s. 291.
[11] Ibidem.

* * *

Każdemu poszczególnemu dźwiękowi przysługuje – oprócz wartości czysto formalnych (oraz związanych z nimi formalnymi emocjami) – współczynnik emocjonalności życiowej, podobnie jak większemu układowi dźwięków przysługuje – oprócz wartości formalnych i związanych z nimi formalnymi emocjami – współczynnik całościowej emocjonalności życiowej. Słownym określeniem tego emocjonalnego współczynnika jest np. zdefiniowanie danego utworu jako „melancholijnego", „smutnego" albo jako „wesołego" i „optymistycznego". Poza tym, że odczuwamy formalną doskonałość utworu, odbieramy także to, że dane dzieło muzyczne zawiera pewien ładunek emocji życiowych. Nowa (formalnie) kombinacja dźwięków sugeruje nowe emocje pozaformalne, nowe możliwości przeżywania świata. Na piękno utworu składa się nie tylko doskonałość formalna, lecz także „duchowość" (czy też „emocjonalność") z niego promieniująca. Utwór formalnie poprawny, ale „smutny" jest mniej piękny aniżeli utwór formalnie poprawny z tendencją do przezwyciężenia smutku. Fugi Bacha bez zabarwienia życiowo-emocjonalnego (jest to oczywiście pozorny brak emocji) są mniej piękne niż fugi Bacha z zabarwieniem emocjonalnym, choć oba rodzaje fug są formalnymi arcydziełami. Muzyka Chopina jest piękniejsza od muzyki Kalkbrennera, choć formalizm w obu wypadkach jest podobny – jest piękniejsza, bo obok doskonałości formalnej zawiera „duchowy blask". Nie o to chodzi, że o wyższej wartości utworów Chopina miałaby decydować jedynie ich zawartość duchowa (emocjonalna), lecz o to, że na tę wartość składa się zarówno doskonała forma, jak i doskonała treść. Dany utwór jakiegokolwiek muzyka powinien mieć pozytywny współczynnik emocjonalności życiowej, współczynnik współwystępujący z każdym układem dźwięków. Pozytywny współczynnik emocjonalności życiowej oznacza m.in. to, że dany utwór nie wpędza słuchacza w stany depresyjne.

Według Regameya dany motyw muzyczny „może być interpretowany emocjonalnie w najrozmaitszy sposób – prawie nigdy nie wywołuje on w słuchaczu tego samego uczucia, jakie ożywiało twórcę"[12]. Otóż nie jest to do końca słuszne i nie wydaje się być prawdą, że współczynnik emocjonalności życiowej powiązany z parametrami formalnymi może być zupełnie dowolnie interpretowany. Choć interpretacje emocjonalne są różne, nie są dowolne. Wszyscy zgadzamy się, że muzyce Mozarta przysługuje „pogoda ducha", „wesołość" i „radość"; a więc że te stany są stanami intersubiektywnymi. Ta intersubiektywna radość odbierana jest jednocześnie jako radość subiektywna, „prywatna" – stąd wielość emocjonalnych interpretacji. Tylko, że ta wielość jest wielością mieszczącą się w granicach jedności. Jeden obiektywny (intersubiektywny) stan

[12] K. Regamey, op. cit., s. 15.

emocjonalny jest dany w wielości subiektywnych odczuć; tym niemniej jest to subiektywność-w-intersubiektywności i intersubiektywność-w-subiektywności (w prywatności). Intersubiektywną (obiektywnie daną) „radość" utworów Mozarta możemy prywatnie odbierać jako radość związaną z mnóstwem spraw, o których Mozart nie miał pojęcia, ale nie to mnóstwo skojarzeń jest ważne. Ważna jest radość w ogóle, radość abstrakcyjna, muzyczny symbol radości. Nie wiemy też, czym była wywołana „radość", którą Mozart wyraża w swych utworach, ale to nas nie interesuje. Artysta jest o tyle artystą, o ile potrafi stworzyć abstrakcyjny schemat (schemat ogólny, uniwersalny) emocjonalnego przeżywania świata; schemat, z którym utożsamiają swe prywatne (jakże odmienne) emocje kolejne pokolenia słuchaczy. Słuchaczy jest wielość, a ich emocje są różnorodne, jednak wszystkie one mają coś wspólnego, wszystkie są różnymi emocjonalnymi wariacjami na ten sam emocjonalny schemat. Ów schemat jest jednością-w-wielości i tożsamością-w-różnorodności i właśnie ów schemat pozytywnej uczuciowości w powiązaniu z konstrukcją formalną jest czymś istotnym i współdecydującym o pięknie utworu. W przypadku „muzyki autonomicznej" (tj. nakierowanej wyłącznie na osiągnięcia formalne) abstrakcja tego abstrakcyjnego schematu emocjonalnego przeżywania świata jest posunięta tak daleko, że muzyka „czysta" może sprawiać wrażenie, jakby była zupełnie pozbawiona wszelkich odniesień do rzeczywistości pozaformalnej. Powstaje złudzenie, że „czysta forma" jest możliwa i że tylko ona decyduje o pięknie utworu. Proces dochodzenia do „czystej formy" byłby taki: związek danego utworu muzycznego (np. niektórych utworów Dubussy'ego) ze zrytmizowanymi melodiami wziętymi z potocznego życia staje się coraz bardziej odległy, coraz bardziej aluzyjny; w pewnym momencie pępowina łącząca dzieło muzyczne z emocjonalnością potoczną zostaje przerwana; mamy wrażenie, że obracamy się w świecie samych dźwięków i ich związków formalnych między sobą (jak w przypadku niektórych utworów Lutosławskiego, K. Stockhausena, P. Bouleza, J. Cage'a). W końcu jednak zaczynamy zdawać sobie sprawę, że przecież te „czysto formalne" związki kreują – poza czysto formalnymi emocjami – zupełnie nowy świat emocji pozaformalnych, emocji odległych od uczuć potocznych i sugerujących istnienie jakichś innych rodzajów rzeczywistości aniżeli rzeczywistość codzienna. Te emocje nie są wzięte z życia codziennego, ale tym niemniej nie są to „czyste" emocje formalne, bo sugerują przecież jakąś inną odmianę rzeczywistości, tyle że rzeczywistości surrealistycznej. I jeśli te utwory z surrealistycznymi skojarzeniami nazwiemy „pięknymi", to nie tylko dlatego, że zgadzają się one (utwory) z formalnymi zasadami np. aleatoryzmu (przypadek Lutosławskiego), ale także dlatego, że ładunek emocji życiowych w nich zawarty nie sprawia wrażenia koszmaru. Kontra Regamey trzeba by powiedzieć, że wraz z formalno-muzycznymi napięciami dynamicznymi są współdane (współwystępują) napięcia dynamiczno-treściowo-emocjonalne. Rozładowanym

napięciom formalno-dynamicznym (o które chodzi Regameyowi) towarzyszą rozładowane napięcia życiowych emocji. Następuje *katharsis* w sensie Arystotelesa: towarzyszące muzycznym napięciom formalnym napięcia emocjonalne zostają oczyszczone. Pojawia się ulga połączona z rozkoszą – i właśnie to rozładowanie emocji także wchodzi w skład doznań „piękna". Tonacje i melodie mogą wywoływać w człowieku chorobliwe stany emocjonalne, jednak z „piękną" muzyką mamy do czynienia wtedy, gdy te chorobliwe stany zostaną „wyleczone" (rozładowane) (tak jak z drugiej strony rozładowane są napięcia formalno-dynamiczne, o których pisał Regamey). Energii formalnych emocji współdanych z formalnymi napięciami dynamicznymi odpowiada energia życiowych emocji (artysta potrafi budować „nastroje" oraz ich ewolucję, powolną lub gwałtowną). Strach, trwoga, przerażenie i cierpienie znajdują rozładowanie w odwadze i radości (ekstazie). Muzyka „piękna" to muzyka spełniająca funkcje terapeutyczne, a nie tylko taka, która dostarcza nam rozładowań napięć formalnych.

* * *

Według Regameya autonomiczność formy muzycznej miałaby polegać m.in. na tym, że muzyka ta nie czerpie swych środków formalnych z zewnątrz: „harmonia i tonacje nie istnieją w świecie zewnętrznym i nie dadzą się wyprowadzić z żadnych zasad heteronomicznych względem muzyki"[13]. Jednak Regamey nie uzasadnia szerzej swej tezy. Dalej trapi nas pytanie: czy rzeczywiście kompleksy harmoniczne i tonacyjne w muzyce są niezależne od sposobu życia artysty i społeczeństwa, czy są niezależne od struktur społecznych i politycznych? Otóż np. Vincent d'Indy sądził, że wszelkie modulacje służą jednak wyrażaniu czuć. Modulacja w tonacji durowej w kierunku dominanty ma efekt przejaśniający stany emocjonalne, natomiast modulacja w kierunku subdominanty wprowadza nastrój ponury (ciemny). Z kolei modulacja w tonacji minorowej w kierunku dominant sponurza, zaś modulacja w kierunku subdominant przejaśnia i rozwesela[14]. Kiedy Debussy chciał stworzyć atmosferę światła i radości, posługiwał się krzyżykami; kiedy wyrażał ciemność i przygnębienie używał tonów zbemolizowanych[15].

Określone ideologie społeczno-polityczne są według M. Faure'a w stanie modelować melodykę utworów muzycznych, ich rytm i harmonię[16]. Widać to na przykładzie muzyki Debussy'ego, która stanowi ekspresję zwyciężającej rewolucji industrialnej oraz procesów demokratyzowania się społeczeństwa fran-

[13] Ibidem, s. 25.

[14] M. Faure, *Musique et Société, du second empire aux années vingt*, Harmoniques, Paris 1985, s. 260.

[15] Ibidem, s. 261.

[16] Ibidem, s. 263–270.

cuskiego. Odpowiednikiem politycznej demokracji jest demokratyzowanie się melodii, która do czasów Debussy'ego była przywilejem kilku wybranych tonów. Od Debussy'ego następuje emancypacja akordów: o ile przedtem towarzyszyły one melodii, o tyle teraz zostały wyniesione do godności śpiewu (melodii). Powiązanie akordów nie jest kierowane żadną funkcją tonalną. Muzycznym odpowiednikiem politycznej demokracji jest zdaniem M. Faure'a także sonoryzm (emancypacja brzmieniowości rozmaitych instrumentów), który tak drażnił Chopina słuchającego utworów Berlioza. Konserwatywni ideolodzy burżuazji, działający dużo wcześniej przed Debussym, ale już wtedy zagrożeni demokratyzowaniem się zarówno życia społecznego, jak i muzycznego, zwrócili się przeciwko emancypacji mas ludowych; zwalczali też emancypację akordów i sonoryzm. Artystycznym reprezentantem tego typu ideologii był np. Bellini mnożący w swych utworach wokalizy oraz Chopin używający i nadużywający pasaży.

* * *

Formy muzyczne mogą być wyrazem nie tylko osobowości życiowo-psychicznej artysty, lecz także „ducha epoki". Albo wyrazem zmian tegoż „ducha", zmian jakiejś ideologii politycznej. Muzyka może być wykorzystana bądź jako narzędzie emancypacji pewnej klasy społecznej, bądź jako narzędzie walki z wyzwalającą się klasą. Może służyć (albo być „wyrazem") ideałom demokracji, wolności i sprawiedliwości, a więc jednocześnie ideałom wyzwolenia samej sztuki; może też służyć ustrojom autorytarnym, systemom opartym na hierarchii i nierówności, np. muzyka Debussy'ego, względnie Ravela (Ravel uważał się zresztą za bolszewika) była muzycznym wyrazem demokratyzowania się społeczeństwa francuskiego. Według Regameya „deformacja" w muzyce polega na odstępstwie od ustalonych form wypowiedzi muzycznej; na wykreowaniu nowych, nieznanych koncepcji formalnych. Deformacja nie polegałaby na deformowaniu uczuć, bo koncepcje formalne nie odtwarzają zdaniem Regameya dokładnie sfery emocjonalnej, ale czy takie formalistyczne stanowisko nie jest jakimś uproszczeniem? Czyż nie zgodzilibyśmy się raczej ze stanowiskiem, według którego nowe koncepcje formalno-muzyczne, stwarzając nowe emocje formalne (nową wrażliwość muzyczną), stwarzają jednocześnie nową emocjonalność życiową, indywidualną i zbiorową? Czyż nowe formy muzyczne nie starają się zmienić sposobu przeżywania świata zarówno przez jednostki, jak i przez społeczeństwo? Czy te formy nie wpływają na zmianę ideologii pedagogicznych i politycznych? Czy artyści nie starali się i nie starają wychować na nowo społeczeństwa? Na przykład Schönberg swą muzyką wskazywał „ludziom drogę do wolności i sprawiedliwości"[17]. Dlaczego Platon chciał wyrzucić ze swego pań-

[17] L. Ronini, op. cit., s. 307.

stwa niektórych muzyków i niektóre formy muzycznej wypowiedzi? Według Platona deformacje w muzyce powinny być kontrolowane właśnie dlatego, że pociągają za sobą zmiany polityczne. Dlaczego jazz był zakazany zarówno w reżimie faszystowskim, jak i komunistycznym? Dlaczego Niemcy hitlerowskie nie chciały słuchać muzyki A. Schönberga i P. Hindemitha?

* * *

W następstwie dźwięków mamy przewagę aspektu czasowego nad przestrzennym – podobna przewaga występuje w następstwie stanów emocjonalnych w strumieniu świadomości. Dlatego szczególnie muzyka nadaje się do wyrażania tych stanów. Całkowanym kompleksom dźwiękowym odpowiadają całkowane uczucia życiowe. Występowaniu aktualnego momentu dźwiękowego na tle uprzednich pamiętanych momentów danego dzieła muzycznego odpowiada zazębianie się w czasie korespondujących stanów emocjonalnych (formalnych i życiowych). Jeżeli piękno miałoby polegać na konstruowalności formalnej dźwięków, to polegałoby też na takiej kompozycji stanów życiowo-emocjonalnych, na takiej ich konstrukcji, która zmusza nas do określenia jej jako „pięknej". Kontra Regamey powiedzielibyśmy, że także uczucia życiowe (oraz życiowe sytuacje) są konstruowane i że ich piękno polega właśnie na ich specyficznej „kompozycyjności życiowej". Można komponować nie tylko uczucia, lecz także zdarzenia z realnego życia, np. piękno losu jakiegoś człowieka polega na odpowiednim skomponowaniu poszczególnych przypadków życiowych składających się na ów los. Element konstrukcyjności jest elementem wspólnym łączącym piękno muzyczne z pięknem emocjonalno-życiowym. Może więc nie powinno się mówić, że treści życiowe istnieją w stanie rozsypki jako niepowiązane ze sobą „elementy"; że nie tworzą żadnej konstrukcji; że konstrukcyjność przysługuje im jedynie jako elementom formowania artystyczno-muzycznego.

Zdaniem Regameya treści życiowe byłyby nieistotne, bo nie dają się one same z siebie scałkować w jedność, ale jest to stwierdzenie dyskusyjne. Otóż kontra Regamey można by powiedzieć, że treści życiowe dają się jednak scałkować niezależnie od całkowania formalno-muzycznego i dlatego można je określić jako „piękne" (chodzić tu będzie o całkowanie nie byle jakie) – niezależnie od tego, czy wyrazimy to życiowe piękno w konstrukcjach muzycznych, czy nie. Jeśli zaś określimy już jakiś utwór muzyczny jako „piękny", to nie tylko dlatego, że udało się nam scałkować wielość tonów w jedną całość, ale także dlatego, że jednocześnie całkujemy współwystępujące z tonami treści emocjonalno-życiowe w jedną „sensowną" (z punktu widzenia „życia") całość. Także treść życiowa jest konstruowalna i to w taki sposób, że w efekcie końcowym sprawia wrażenie „blasku", o którym mówił św. Tomasz z Akwinu. Obie konstrukcje dopełniają się i uzupełniają: konstrukcja życiowa ma swoje muzyczne współ-

czynniki (wiedzą o tym kompozytorzy umiejący zamienić życie na zrytmizowane melodie) i na odwrót – dźwiękowe formy znajdują swe dopełnienie w sugerowanych formach życiowych. Oczywiście, że to uzupełnianie się dwóch konstrukcji nie jest ścisłe. Konstrukcja formalno-muzyczna wcale nie musi być idealnie podobna do konstrukcji treściowo-życiowej, wcale nie musi dokładnie ją „odzwierciedlać" czy być jej „imitacją".

Konstrukcja formalno-muzyczna zwykle nosi piętno stylu artysty, jego osobowości. Nie przez przypadek mówi się o niepowtarzalnym stylu utworów Beethovena czy Chopina. A Zatem konstrukcja formalna może być niepowtarzalną i subiektywną reakcją muzyczną artysty na niepowtarzalne treści życiowo-emocjonalne. I tego zresztą szukamy: owej niepowtarzalności wyrazu formalno-muzycznego, owej subiektywnej perspektywy; co nie znaczy, że treści życiowo-emocjonalne stają się nieistotne. Przecież nie da się od nich uciec. Zresztą sam Regamey przyznawał, że przy słuchaniu *Parsifala* R. Wagnera doznawał uczucia „wzniosłości"[18]. W muzyce szukamy wielu muzyczno-formalnych reakcji różnych kompozytorów na „tę samą" (czy w istocie: „tę samą"?) sytuację życiowo-emocjonalną. Cieszy nas także to, że słuchacz nie doznaje identycznego uczucia, którego doznawał twórca danego utworu. Ale czy to, że słuchacze różnie emocjonalnie odbierają daną konstrukcję formalno-muzyczną świadczy o tym, że jej parametry emocjonalne są nieistotne?

* * *

Dzieło muzyczne nadaje się do wyrażania strumienia przeżyć (emocji) życiowych, bo tak jak w tym strumieniu aktualna emocja powiązana jest retencyjnie z przeszłymi emocjami, zaś emocje przyszłe zdeterminowane są emocjami teraźniejszymi, tak też każdy moment dźwiękowy odbierany jest jako kontynuacja pamiętanych momentów poprzednich, zaś przyszłe tony wyznaczone są strukturą tonów aktualnych. Tak więc w strukturze formalnej życiowych emocji spotykamy ten sam fenomen przeszłości-w-teraźniejszości i teraźniejszości-w-przeszłości oraz fenomen przyszłości-w-teraźniejszości i teraźniejszości-w-przyszłości. Może więc Regamey nie ma racji, kiedy twierdzi, że kształt formy muzycznej nie zależy od żadnych zewnętrznych czynników[19]. Być może „kompleksy formalne" muzyki dadzą się wyprowadzić z czegoś zewnętrznego w stosunku do niej, a mianowicie ze struktur formalnych naszego strumienia przeżyć (emocji)? Może należałoby mówić, że struktura formalna utworów muzycznych odzwierciedla (mniej lub bardziej dokładnie) nie „treści życiowe" (jak to ujmuje Regamey), lecz ich strukturę formalną? I jeśli piękno muzyki polega-

[18] K. Regamey, op. cit., s. 41.
[19] Ibidem, s. 25.

łoby na odczuciu jedności-w-wielości momentów muzycznych, to czyż wielość naszych treści życiowych nie staje się „piękna" dopiero w momencie, gdy w tej wielości odkrywamy jakąś logikę, jakąś konstrukcję, jakąś kompozycję? Aby nasze treści życiowe były „piękne", nie mogą być bezładną wielością nie powiązanych ze sobą momentów. Podobnie przedstawia się sprawa z konstrukcjami muzycznymi: chodzi w nich właśnie o to, „ażeby przez cały czas podtrzymywać ruch, a jednocześnie nie rozbijać całości na nieskoordynowany szereg dźwięków"[20].

[20] Ibidem, s. 32.