

MAGDALENA KRASIŃSKA

UNIwersytet Warszawski

E-MAIL: KRASINSKA.MAG@GMAIL.COM

ORCID: 0000-0003-2347-3065

Dociekania filozoficzne... Edmunda Burke'a a problem muzycznej wzniosłości

1. Wstęp

Celem niniejszego artykułu jest analiza związków pomiędzy doświadczeniem muzycznym a kategorią wzniosłości sformułowaną w *Dociekaniach filozoficznych o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* Edmunda Burke'a (1757)¹. Przywoływany, klasyczny dziś traktat z zakresu anglosaskiej estetyki oświeceniowej przyczynił się do utrwalenia podziału wartości estetycznych na piękno i wzniosłość. O ile piękno kojarzono z porządkiem, harmonią, zachowaniem odpowiednich proporcji i wyraźną formą przedmiotu, o tyle wzniosłość stanowiła odpowiedź na te fenomeny estetyczne, które dotąd nie mieściły się w rejestrze tego, co nazywamy pięknem. Szcze-

¹ Edmund Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. Piotr Graff (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1968).

gólna intensywność doznania, nieforemność czy też nieproporcjonalność przedmiotu, poczucie stawania w obliczu czegoś, co wielkie, ogromne i nieuchwytnie, a ponadto współwystępowanie bólu, przerażenia i rozkoszy – to wszystko, ogólnie rzecz ujmując, wiąże się z doświadczeniem wzniosłości. U Burke'a sferą szczególnie uprzywilejowaną w kwestii wywoływania tego rodzaju przeżycia, co zamierzam wykazać, jest dziedzina dźwięku i muzyki, oddziałująca na szczególnie wrażliwy i „otwarty” kanał zmysłowy, jakim jest słuch.

W pierwszej kolejności prezentuję opozycję pomiędzy aktywnym widzeniem a pasywnym słuchaniem, wyłaniającą się z *Dociekań filozoficznych...* Dzięki temu przeciwstawieniu można zaakcentować istotną konstatację Burke'a, że we wzniosłości „audialnej” w sposób szczególny zniesieniu ulegają dystans oraz granica między podmiotem a przedmiotem doświadczenia. Następnie krótko zakreślam osiemnastowieczny kontekst, w jakim zaczęto łączyć muzykę z kategorią wzniosłości jeszcze przed opublikowaniem traktatu Burke'a. Później przechodzę do wyszczególnienia konkretnych warunków, jakie zdaniem irlandzkiego filozofa muszą zostać spełnione, aby określić muzykę jako wzniosłą (w przeciwieństwie do muzyki pięknej). Na koniec przywołuję wybrane dzieła muzyczne z zakresu dziewiętnastowiecznej symfoniki, wskazując przy tym elementy, które można uznać za egzemplifikację niektórych cech wzniosłości wymienionych przez Burke'a.

2. Uprzywilejowanie słuchu

Szacunek względem tego, co nieujarzmione, nieforemne czy wręcz monstrualne charakteryzuje najsłynniejszą anglosaską wykładnię wzniosłości, jaką jest koncepcja Burke'a wyłaniająca się z jego *Dociekań filozoficznych...* Irlandzki myśliciel nie tylko jako pierwszy kreśli tak wyrazistą opozycję między uczuciem piękną i wzniosłości, dowodząc w ten sposób konieczności poszerzenia namysłu nad doświadczeniem estetycznym o taki rodzaj fenomenów i przeżyć, które były pomijane w klasycystycznej estetyce, ale też włącza do udziału we wzniosłym doświadczeniu każdy ze zmysłów, uprzywilejowując przy tym kanał słuchowy. Można pokusić się o stwierdzenie, że Burke

wręcz ustanawia prymat słyszalności nad wizualnością w zakresie wzbudzenia wzniosłości².

W rozdziale [IV] w części II *Dociekań filozoficznych...* Burke przytacza dwa wiersze pochodzące z *Ars Poetica* Horacego:

Segnius inritat animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus

(Mniej porusza człowieka to, co tylko słyszy,
Niż to, co wiernie pokazują mu oczy)³.

Wersy te wskazują na nadrzędność zmysłu wzroku względem zmysłu słuchu: to, co słyszane, według Horacego, miałyby cechować się mniejszą siłą oddziaływania niż to, co widziane. Swoją polemikę z tym twierdzeniem Burke kieruje jednak nie tyle przeciw rzymskiemu poecie, co przeciw starszemu od siebie o dwa pokolenia francuskiemu estetykowi, Jean-Baptiste'owi Dubos. Ksiądz Dubos na przytoczonym fragmencie z *Ars Poetica* oparł swoją tezę mówiącą o przewadze malarstwa nad poezją, „nade wszystko z powodu większej jasności przedstawionych wyobrażeń”⁴. Poezja jako sztuka docierająca przez ucho (*per aurem*) jest pozbawiona określoności i dobitności, za pośrednictwem których przemawia do nas sztuka wizualna. Burke zasadniczo zgadza się z tak postawioną tezą, jednak odwraca wynikającą z niej konsekwencję: wielka siła oddziaływania, pochodząca z tego, co tajemnicze, nieokreślone i pozbawione wyraźnych granic, objawia się w kanale słuchowym, nie zaś wzrokowym. Zdaniem Johna T. Hamiltona z wersów Horacego da się wyprowadzić założenie o pasywności i beczynności słuchacza, z którym Burke nie dyskutuje, lecz które ustanawia kluczowym warunkiem doświadczenia wzniosłości: „[...] owo *désœuvrement* [...] to tak naprawdę nasza nieznanomość rzeczy, nasza niezdolność do jasnego widzenia, która powoduje cały nasz podziw, a głównie wznieca nasze namiętności”⁵. W istocie, Burke powiada: „To nasza nieznanomość rzeczy powoduje wielki podziw i głównie

² John T. Hamilton, *Music, Madness and the Unworking of Language* (New York: Columbia University Press, 2008), 107.

³ Cyt. za: Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, 67.

⁴ Tamże, 68.

⁵ Hamilton, *Music, Madness and the Unworking of Language*, 107.

wzbudza nasze namiętności. Wiedza i znajomość rzeczy czynią, że najbardziej uderzające przyczyny mało nas poruszają⁶. To samo odnosi się do kwestii postrzegania granic:

[...] nic właściwie nie może uderzyć umysłu swoją wielkością, jeśli nie przybliża się w jakiś sposób ku nieskończoności, nic zaś tego nie potrafi uczynić, jeśli jesteśmy w stanie postrzegać jego granice; a przecież widzieć przedmiot, a postrzegać jego granice, to jedno i to samo⁷.

Wzrok potrafiący uchwycić przedmiot i jego granice to zmysł racjonalny, zmysł dystansu, w przeciwieństwie do pasywnego i wystawionego na oddziaływanie tego, co „uderzające”, słuchu. Jak to ujmuje Hamilton, w takiej perspektywie „słuch jest zmysłem, który powoduje rozpad relacji przestrzennych, bezpiecznej granicy pomiędzy postrzegającym a postrzeganym”⁸. Zatem, po pierwsze, granice przedmiotu wzniesłego znajdują się poza zasięgiem percepcji podmiotu, uniemożliwiając relację poznawczą pomiędzy obiektem a postrzegającym. Po drugie, w konsekwencji granica między podmiotem a przedmiotem ulega w doświadczeniu wzniosłości zatarciu, a podmiot, nie mogąc postrzegać, może jedynie odczuwać, stając się ofiarą zarówno potężnej wielkości przedmiotu, jak i targających nim, jego własnych namiętności. To, co oddziałuje na doznającego, pochodzi zarówno z zewnątrz, jak i z wnętrza niego samego. Przytłaczający ogrom przedmiotu wywołuje zachodzącą w podmiocie zmianę, której pierwszym przejawem jest zahamowanie pracy rozumu nieradzącego sobie z naporem obcej wobec niego siły. Jednocześnie owo doznanie obcości i zadziwienia dostarcza nam zachwyty i rozkoszy, a więc stanowi źródło estetycznej satysfakcji.

⁶ Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, 68.

⁷ Tamże, 70.

⁸ Hamilton, *Music, Madness and the Unworking of Language*, 107.

3. Muzyka i wzniosłość w XVIII stuleciu

Choć w epoce baroku muzyka czysto instrumentalna zyskała akceptację, wciąż jeszcze budziła mieszane uczucia w osiemnastowiecznej kulturze europejskiej⁹. Jakkolwiek w powszechnym odbiorze z największą aprobatą spotykało się w tamtym czasie tworzenie muzyki do tekstu, a więc muzyki niesamodzielnej, funkcjonalnej, służącej Kościołowi lub arystokracji, to muzyka bez słów coraz śmielej torowała sobie drogę do tego, by uzyskać status sztuki zasługującej na estetyczną kontemplację (Johann Mattheson, Johann Abraham Peter Schulz, Johann Gottfried Herder)¹⁰, a nie tylko pełniące określone funkcje, takie jak wspomaganie modlitwy lub dyskretne towarzyszenie świeckim uroczystościom. Dopóki jednak nie pogodzono się w pełni z estetyczną autonomią czystego języka muzycznego, w niektórych kręgach słuchanie muzyki instrumentalnej w sali koncertowej uchodziło za coś niezbożnego lub niegodnego człowieka oświeconego, racjonalnego¹¹. Kameralny, uproszczony, nieangażujący intelektu, acz bawiący zmysły styl galant nie wzbudzał szerszych kontrowersji, sprawdzając się jako urocze tło dla posiłków lub salonowych spotkań towarzyskich. Znamienne natomiast były niektóre reakcje na muzykę symfoniczną, walczącą wówczas o miano sztuki autonomicznej. Sięgająca po wielki jak na tamte czasy aparat instrumentalny, po coraz śmielsze rozwiązania harmoniczne, konstruująca nowe i długie formy, nieprzedstawiająca, niemimetyczna i niefunkcjonalna symfonia wywoływała niepokój ze względu na wymykanie się zarówno racjom serca (tak zwanego „języka uczuć”, który zgodnie z duchem sentymentalizmu miał być przez sztukę naśladowany lub odzwierciedlany), jak też racjom rozumu. Hamilton, zainteresowany szczególnie zjawiskiem szaleństwa i przemocy w muzyce, pisze:

⁹ „Muzyki [...] – którą nazwano później «absolutną», by wyrazić, iż jest ona tą właściwą, doskonałą muzyką – nie traktowano jeszcze poważnie w latach trzydziestych, czterdziestych i pięćdziesiątych oświeconego wieku filozofów i przed triumfami mannheimczyków w Paryżu nawet wykształceni odnosili się do niej z pogardą, zbywając ją jako martwe dźwięki i puste tony”. Carl Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, przeł. Zbigniew Skowron (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2007), 28. Zob. także: Enrico Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Zbigniew Skowron (Kraków: Musica Iagellonica, 2015), 246–247.

¹⁰ Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, 28–36.

¹¹ Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, 254.

Pod koniec XVIII wieku idea, że muzyka może mieć gwałtowny wpływ na słuchacza, stała się powszechna. Mówiono, że jako język uczuć muzyka cieszy się bezpośrednim dostępem do ulotnego życia emocji i dlatego uważano ją za niezmiernie potężną, niebezpiecznie zmysłową i moralnie problematyczną. Przyjemność, jaką niewątpliwie dawało doświadczenie muzyczne, mogła z łatwością – nieprzewidywalnie – obrócić się w największą przykrość. Radość mogła w każdej chwili przynieść ból. To, co umożliwiała muzyce rozjaśnianie dusz, ścieranie rozpacz, czy ośmielanie [osób] trwożliwych, czyniło ją również zdolną do zamroczenia trzeźwego myśliciela, wpędzania śmiałych w zakłopotanie, a nawet pogrążania tych już [uprzednio] niestabilnych dalej w szaleństwo. Słuchacz był postrzegany jako mający mały wybór, z wyjątkiem podlegania doświadczeniu podporządkowywania swojej subiektywnej woli odurzającej mocy muzyki¹².

W celu wyjaśnienia zarówno przemożnego, jak i niepokojącego działania muzyki symfonicznej sięgnięto naoczas po rozwijaną na gruncie francuskim i anglosaskim kategorię wzniosłości. Wzrastające zainteresowanie estetyczną subiektywnością w XVIII wieku sprawiło, że wzniosłość, po stuleciach nieobecności w europejskim dyskursie o sztuce (traktat Pseudo-Longinusa, *Peri hypsous*¹³, przez setki lat pozostawał bowiem zapomniany), wreszcie znalazła podatny grunt dla swojego rozwoju, stając się, obok piękna, centralną kategorią oświeceniowej filozofii sztuki. Do popularyzacji tego pojęcia jeszcze w XVII stuleciu przyczynił się w największym stopniu Nicolas Boileau-Despréaux, jednak jego komentarze do przekładu dzieła Longinusa na język francuski, poza pewnymi drobnymi przemieszczeniami akcentów, nie przyniosły istotnego zwrotu w pojmowaniu wzniosłości¹⁴. Dopiero rozprawa Burke'a, choć pozbawiona systematyczności i doktrynalności, wnosi treści determinujące względem przyszłych ujęć wzniosłości, nieodwracalnie przenosząc tę kategorię z obrębu retoryki do estetyki, a także nadając jej istotny rys związany z głębokim osamotnieniem, jakie towarzyszy omawianemu tutaj doświadczeniu.

¹² Hamilton, *Music, Madness and the Unworking of Language*, 101.

¹³ Pseudo-Longinus, *O wzniosłości*, przeł. Henryk Podbielski (Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2016).

¹⁴ Na temat różnic pomiędzy pojmowaniem wzniosłości u Pseudo-Longinusa i Boileau zob. Stefan Morawski, „O podstawowych zagadnieniach estetyki angielskiej XVIII w.”; w: tenże, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku* (Warszawa: PWN, 1961), 99–100.

Nim jednak *Dociekania filozoficzne...* ujrzały światło dzienne, anglosaska estetyka zdołała już na tyle przyswoić sobie kategorię wzniosłości, że podjęła próby aplikacji tego pojęcia do scharakteryzowania niezwykle silnych uczuć, jakie wzbudza sztuka muzyczna. Atrybut wzniosłości aż do połowy XVIII wieku odnajdywano wyłącznie w sztukach wizualnych, jednak poza to ograniczenie wyszedł w 1747 roku John Baillie¹⁵, który w swym *Eseju o wzniosłości* pisał: „oczy i uszy są jedynymi bramami dla wzniosłości”; „wszelkie poważne dźwięki, gdy nuty są długie, wznoszą mój umysł o wiele bardziej niż wszelkie inne”, bo „czy długie dźwięki nie mogą być dla ucha tym, czym rozległe widoki dla oka?”¹⁶. Kilka lat później szkocki filozof, Alexander Gerard, w *An Essay on Taste* (1756) dodał, że długości dźwięków „tworzą rodzaj obfitości (*amplitude*) dla ucha”, podczas gdy ich ciężkości „przyczyniają się z kolei do opanowania i spokojnego rozszerzenia umysłu, który uczestniczy w percepcji wzniosłości”¹⁷.

Przywołane teoretyczne ujęcia muzycznej wzniosłości, choć słabo rozwinięte, posłużyły za inspirację dla konceptualizacji doświadczenia muzyki u Brytyjczyków, wśród których szczególną popularnością i uznaniem cieszył się osiadły na Wyspach niemiecki kompozytor Georg Friedrich Händel¹⁸.

Jak podkreślał Chrissochoidis, dzieła muzyczne Händla realizują definicję wzniosłości Bailliego w kilku wymiarach. Przede wszystkim posiadają one obie cechy wzniosłości: ogrom oraz jednolitość. Ogrom odzwierciedla się zarówno w warstwie dźwiękowej, jak i wizualnej dzieła, jednolitość z kolei w zestawieniu

¹⁵ Marta Szymańska-Lewoszewska, „Osiemnastowieczna estetyka brytyjska a kategoria wzniosłości w muzyce”, w: *Festiwal filozofii, t. 7. Filozofia i muzyka*, red. Ewa Starzyńska-Kościszko, Andrzej Kucner, Piotr Wasyluk (Olsztyn: Instytut Filozofii UWM w Olsztynie, 2015), 167–168.

¹⁶ John Baillie, „Esej o wzniosłości”, przeł. Adam Grzeliński, Marta Szymańska-Lewoszewska, *Studia z Historii Filozofii* 4 (2013): 49, 47, 48.

¹⁷ Cyt. za: Szymańska-Lewoszewska, „Osiemnastowieczna estetyka brytyjska”, 168. Zob. też: Alexander Gerard, „An Essay on Taste”, w: *The Sublime. A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*, red. Andrew Ashfield, Peter de Bolla (New York: Cambridge University Press, 1998), 168–172.

¹⁸ Jak zwraca uwagę Marta Szymańska-Lewoszewska, dzieło Burke'a nie było jeszcze w tamtym czasie napisane, toteż we wczesnych interpretacjach dzieł Haendla odwoływano się do pism Bailliego. Zob. też: „Osiemnastowieczna estetyka brytyjska”, 172.

poszczególnych dźwięków, które najlepiej oddają np. arpeggia, pojawiające się w hymnach koronacyjnych Händla¹⁹.

Co istotne, wzniosła muzyka Händla „nie powodowała w odbiorcach uspokojenia, a raczej pobudzenie: uderzała, zauraczała i porywała”²⁰. Niepojmowalna dla rozumu intensywność tego doświadczenia przejawiała się w tym, że „tworzona z rozmachem, wzniosła muzyka Händla doprowadzała słuchaczy do ekstazy, zachwycając owymi kontrastami, głośnością [...], a przy tym harmonią”²¹. W tym aspekcie, związanym z gwałtownością, przemocą i podziwem, można dostrzec ciągłość pomiędzy charakterem oddziaływania Longiniańskiego, retorycznego *hypsos* („[...] wzniosłość, z wycuciem użyta, wszystko rozbija jak piorun i natychmiast objawia całą potęgę mówcy”²²) a wzniosłością estetyczną, skonceptualizowaną w oświeceniu.

Jak wynika z powyższego, specyficzne doświadczenie wzniosłości rozpoznawano w odniesieniu do rozwijającej się w XVIII wieku muzyki symfonicznej, ogromnej z racji potężnego brzmienia i nieracjonalnej z powodu braku towarzyszącego jej tekstu:

To doświadczenie pochłonięcia i narzucenia heteronomii sprawiło, że muzyka była uważana za wzorcowy przykład wzniosłości, to znaczy za coś, co wymykało się definicji, pojmowaniu lub reprezentacji – pisze Hamilton. – Z historycznego punktu widzenia dyskurs o wzniosłości muzyki, zainspirowany starożytnym traktatem *Peri hypsous*, który został przypisany Longinusowi, rozkwitał w ścisłym związku z rozwojem symfonii. Majestatyczna, pełna siły i, być może najważniejsze, niedeterminowana tekstem, symfonia mogła łatwo – wzniosłe – rezonować z czymś prerefleksyjnym lub przedtematycznym, nie dopuszczając żadnej reprezentacyjnej płaszczyzny [...]. Wzniosłość powinna zatem, na tym zasadniczo empirycznym poziomie, być traktowana jako antymimetyczna

¹⁹ Tamże, 173.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże, 174.

²² Pseudo-Longinus, *O wzniosłości*, 83. Jak zauważa Hamilton, samo *hypsos* jest zasadniczo słuchowe: „Jako «słuchacz» ofiara Longinusa cierpi szczególnie z powodu potężnej mocy akustycznej. To ucho jest atakowane przez wzniosłą przemoc. Analogia z muzyką nie jest więc nigdy zbyt odległa, a czasami wyłania się dość wyraźnie”. Hamilton, *Music, Madness and the Unworking of Language*, 104.

w silnym sensie, jako ta, która ledwie oddaje figurację lub nawet całkowicie ją uniemożliwia²³.

Coraz bardziej niepokojona przez dzieła symfoniczne oświeceniowa umysłowość była przyzwyczajona do podporządkowanej rozumowi, reprezentacyjnej sztuki, nawet jeśli była to sztuka dźwiękowa. Dotychczasowe narzędzia teoretyczne pozwalały okiełznać muzykę przede wszystkim jako naśladowniczkę natury – z taką koncepcją uzgodniono zarówno funkcję śpiewu, uważanego za równie naturalny, co język (Rousseau), jak i kwestię wzbudzania afektów przez skodyfikowane i przewidywalne środki retoryczne, mające działać na zasadzie mniej lub bardziej tajemnej koincydencji z duszą, czy też wreszcie problem harmonii, wywodzącej się jakoby z odwiecznych praw matematycznych (a więc naturalnych). Muzyka symfoniczna, rezygnująca zarówno z asysty śpiewu, jak i z wyeksploatowanych środków retorycznych, a także coraz śmielej przełamująca zasady harmoniczne, mogła spotkać się w nieprzygotowanej teoretycznie osiemnastowiecznej kulturze oświeceniowej albo z potępieniem, albo z niewystarczającymi próbami skonceptualizowania jej jako nowego artystycznego zjawiska.

Hamilton zwraca uwagę na bezradność pierwszych teoretyków muzyki, którzy sięgnęli po kategorię wzniosłości w celu odniesienia jej do dzieł symfonicznych. W gruncie rzeczy jedyne, co mogli zrobić, to uświadomić sobie efekt, z jakim mieli do czynienia, i nazwać go „wzniosłością”, natomiast nie byli w stanie go wytłumaczyć ani przedstawić warunków koniecznych do pojawienia się tego rodzaju doświadczenia:

Na przykład artykuł Johanna Petera Schulza „Symfonia” w *Allgemeine Theorie der schönen Künste* Sulzera [Ogólna teoria sztuk pięknych, 1771–74] jest po prostu repozytorium osiemnastowiecznych opisów muzyki pomyślanej jako „rozległa”, „nieprzewidywalna” i „całkowicie przytłaczająca”: „Symfonia jest szczególnie zręczna w wyrażaniu wielkości, powagi i wzniosłości”²⁴.

Burke o tyle czyni krok do przodu, że jakkolwiek pozostaje na gruncie empirycznym, a jego opisy bardziej wpisują się w funkcję psychologiczną aniżeli

²³ Tamże, 101.

²⁴ Tamże, 102.

filozoficzną, to jednak w sposób instruktywny przedstawia pewne warunki po stronie przedmiotu (cechy fizyczne), jakie muszą zostać spełnione, by podmiot odczuł wzniosłość (choć nie pomija także pewnych dyspozycji po stronie postrzegającego)²⁵. Skoncentruję się teraz na tych wskazanych przez Burke'a wymaganiach, które ściśle odnoszą się do sfery audialnej.

4. Warunki wzniosłej muzyki

W jednym z fragmentów *Dociekań filozoficznych...* (rozdział XXIV w części III, zatytułowany *Piękno w dźwiękach*), które są poświęcone zjawiskom dźwiękowym, odzwierciedlenie znajduje zasadnicze dla tej rozprawy rozróżnienie na piękno i wzniosłość. W przypadku piękna słuch jest poruszany „w łagodny i delikatny sposób”²⁶, co ze szczególną subtelnością i wycuciem, jak twierdzi Burke, oddaje John Milton w przywoływanym w traktacie fragmencie z *L'Allegro*:

Wciąż przeciw troskom niewesołym
Melodią z Lidii miękka kołysz;
I niechaj nuta ta zawiła
Przeciągła będzie, ale miła;
Niech się swawolnie, bez pamięci
Głos tkliwy przez labirynt kręci,
i niech odwija splot łańcucha
Z harmonii ukrytego ducha²⁷

²⁵ Metodę swoich dociekań Burke zaczerpnął od Johna Locke'a. Jak wyjaśnia Stefan Morawski, Burke z jednej strony posłużył się analizą psychologiczną, tzn. badał zjawiska świata psychicznego, a z drugiej – analizą genetyczną, tzn. zajmował się źródłami biologicznymi i fizjologicznymi, warunkującymi doznanie psychiczne. Metodę analityczną Burke uzupełniał przy pomocy metody empirycznej, a więc gromadząc fakty, porównując je ze sobą itp. Zob. Morawski, „Teoria estetyczna E. Burke'a”, w: tenże, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, 21–23.

²⁶ Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, 139.

²⁷ Przeł. Stanisław Kryński; cyt. za: tamże.

Poezja ta rzeczywiście wyraża cechy piękna, które są zakładane przez Burke'a: powab, lekkość, delikatność, harmonijność²⁸. Opisywana muzyka charakteryzuje się „miękkością, krągłością powierzchni, nieprzerwaną ciągłością, płynną gradacją”²⁹, tak jak inne rzeczy, które można uznać za piękne. Na drodze negatywnej, mając piękno za punkt odniesienia, Burke definiuje z kolei muzyczną wzniosłość:

[...] piękno w muzyce nie zniesie tych donośnych i mocnych dźwięków, które mogą być użyte dla pobudzenia innych namiętności; zgadza się ono najlepiej z dźwiękami czystymi, równymi, gładkimi i słabymi. [...] różnorodność i szybkie przejścia od jednej do innej miary lub tonu sprzeciwiają się geniuszowi piękna w muzyce. Takie przejścia pobudzają często wesołość lub inne gwałtowne i hałaśliwe namiętności, lecz nie owo zatopienie i smętek, który jest charakterystycznym skutkiem piękna w odniesieniu do każdego zmysłu. Namiętność wzbudzona przez piękno bliższa jest w istocie pewnej melancholii i radości³⁰.

Opis ten wydaje się odpowiadać popularnej w czasach Burke'a kameralnej, salonowej muzyce galant: eleganckiej, nienarzucającej się, powściągliwej w wyrażaniu uczuć, raczej prostej niż skomplikowanej, zazwyczaj też pogodnej. Wykonywana wówczas najczęściej na klawikordzie, a więc na instrumencie o stosunkowo delikatnym i subtelnym brzmieniu, albo też na klawesynie, pozbawionym możliwości różnicowania dynamiki dźwiękowej (głośności), wpisuje się w myśl, zgodnie z którą „różnorodność i szybkie przejścia od jednej do innej miary” zakłócają odczuwanie piękna muzycznego. Dynamiczna monotonia, formalna regularność i „czystość” harmonii gwarantują spokojne, choć nieraz melancholijne, rozkoszowanie się dźwiękami. Co innego w przypadku niejednostajnej, gwałtownej muzyki symfonicznej, dysponującej potężnym aparatem brzmieniowym i za jego sprawą wzbudzającej silne afekty. Zatem wzniosłość jest, jak na przykładzie muzyki doskonale widać, czymś przeciwstawnym pięknu – nie oznacza to jednak, że wolno sytuować ją po stronie brzydoty. Wzniosłość może być bliska brzydocie, ale sama

²⁸ Tamże, 142.

²⁹ Tamże, 139.

³⁰ Tamże, 140.

brzydota nieraz dzieli z pięknem takie jakości, jak właściwe proporcje czy stosowność³¹.

Była już mowa o kreślonej przez autora *Dociekań filozoficznych...* opozycji typu wyrazistość–nieokreśloność (jasność–mrok), której odpowiada przeciwstawność malarstwa jako sztuki wizualnej oraz poezji i muzyki jako sztuk dźwiękowych. „Uznane i potężne skutki muzyki instrumentalnej”³², pisze Burke w rozdziale IV w części II (*O różnicy między jasnością a tajemniczością*), dowodzą faktu, że namiętności wzbudza się i kieruje nimi bez pośrednictwa obrazów. We fragmencie zatytułowanym *Dźwięk i hałas* (rozdział XVII w części II) Burke wprawdzie nie odnosi się bezpośrednio do muzyki, lecz podkreśla zniewalającą siłę dźwięku: „Sam nadmierny hałas wystarczy, by obezwładnić duszę, zawiesić jej działanie i napełnić trwogą”³³. W kolejnym, XVIII rozdziale w części II (*Nagłość*), Burke rozważa działanie dźwięku z perspektywy jego momentalności:

Tę samą moc ma dźwięk o takiej sile, gdy nagle powstanie lub nagle się urwie. Pobudza to uwagę i stawia jakby na baczności władze. [...] Wszystko, co nagle i nieoczekiwane, budzi naszą czujność, to jest mamy poczucie niebezpieczeństwa, przed którym nasza natura każe nam się strzec. Można zauważyć, że pojedynczy dźwięk o pewnej sile, choć krótkotrwały, jeśli powtarza się raz po raz, sprawia wielkie wrażenie³⁴.

Poczucie mocy dźwięku, wynikające z jego materialnego oddziaływania, przeplata się ze szczególnego rodzaju czasowością doświadczenia czy też może a-czasowością, która przełamuje przewidywalną, linearnie płynącą strukturę temporalną³⁵. Ponownie przywołując Longiniańską metaforę gromu, można stwierdzić, że to właśnie dźwięk w swojej materialności, pozbawiony reprezentacyjnej warstwy, cechuje się ową szczególną dla

³¹ Tamże, 135–136.

³² Tamże, 67.

³³ Tamże, 94.

³⁴ Tamże.

³⁵ Motyw „epifanii” chwili, czystego „teraz” wynikającego z naporu niefizycznej materialności, zostanie rozwinięty w Lyotardowskiej reinterpretacji wzniosłości. Zob. Jean-François Lyotard, „Wzniosłość i awangarda”, przeł. Marek Bieńczyk, *Teksty Drugie* 2–3 (1996): 173–189.

wzniosłości, „piorunującą” siłą, destabilizującą pracę rozumu i wstrzymującą zwyczajne, zorientowane teleologicznie odczuwanie czasu.

Doznawanie muzycznej (dźwiękowej) wzniosłości wymaga jednocześnie rozciągnięcia w czasie realnym, a nie tylko w przeżywanym. Pisząc o wywierającym „wielkie wrażenie” dźwięku, który „powtarza się raz po raz”, Burke porusza kwestię słuchowej antycypacji rytmu. Zostaje ona rozwinięta w rozdziale XI w części IV (*Sztuczna nieskończoność*): wrażenie pewnego rodzaju wielkości powstaje z odczuwania nieskończoności, którą stwarza „jednorodne następstwo wielkich części”, realizujące się w szczególny sposób na drodze dźwiękowej:

[...] następstwo jako przyczyna wzniosłości jest najoczywistsze w przypadku słuchu. [...] Gdy do ucha dociera jakikolwiek prosty dźwięk, uderza w nie pojedyncza fala powietrza, która wprawia bębenek i inne błony w drgania zgodne z naturą i relacją brzmienia. Jeśli uderzenie jest silne, narząd słuchu cierpi znaczny stopień napięcia. Jeśli powtórzy się dość prędko, powtórzenie sprawia, że oczekujemy następnego uderzenia³⁶.

Opisywana przez Burke'a przyczyna ma charakter fizjologiczny, jej następstwo – psychologiczny³⁷. Wystarczy jedno powtórzenie dźwięku, a już antycypujemy kolejne. To oczekiwanie wprowadza nas w stan szczególnego napięcia, wiodącego wręcz „na skraj bólu”. Nie jest to szczególnie muzyczna antycypacja, ponieważ poczucie słuchowego napięcia, o którym pisze Burke, nie odnosi się do *melosu*, czyli do oczekiwania zorientowanego teleologicznie na rozwiązanie tonalne w melodii, na rozładowanie płynącego z niej niepokoju (a więc oczekiwania na ujawnienie się spodziewanego, pozarozumowego sensu), lecz do oddziałującego cieleśnie rytmu, występującego nie tylko

³⁶ Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, 158.

³⁷ Jeśli można sformułować pewien przejrzysty schemat wyjaśniający doświadczenie wzniosłości u Burke'a, to zaczyna się on od obiektywnych własności estetycznych przedmiotu (np. potęgi, naglej zmienności), a kończy na subiektywnych elementach psychologicznych, tj. wrażeniach, uczuciach prostych oraz uczuciach złożonych. Tym, co stanowi człon pośredniczący (wyjaśnienie) w stosunku do tego, co psychiczne, i tego, co fizyczne, są objawy fizjologiczne, które jednocześnie zależą od objawów psychologicznych. Oprócz tego istotną rolę odgrywa źródło biologiczne, którym w przypadku wzniosłości jest popęd samozachowawczy, a w przypadku piękna – popęd skierowany ku obcowaniu z ludźmi. Zob. Morawski, „Teoria estetyczna E. Burke'a”, 25–30.

w dziełach muzycznych, lecz także w sferze dźwięków „cywilizacyjnych”, do jakich należą na przykład huki wystrzałów armaty:

Choć jednak po paru uderzeniach oczekujemy nowych, nie umiając określić dokładnego momentu, w którym nastąpią – gdy następują, powodują rodzaj zaskoczenia, które jeszcze bardziej wzmacnia napięcie. Zauważyłem bowiem, że ilekroć bardzo gorliwie wyczekiwałem jakiegoś dźwięku, który powracał w pewnych odstępach czasu (jak szereg wystrzałów z armaty), to choć byłem przygotowany na ponowny hałas, gdy wreszcie rozbrzmiewał, zawsze mnie to jakoś przykro uderzało, bębenek doznawał wstrząsu, a wtórowała mu reszta ciała. Z każdym nowym odgłosem rośnie napięcie tego narządu dzięki połączonym siłom samego dźwięku, oczekiwania oraz zaskoczenia i wreszcie osiąga taką siłę, że jest zdolne wywołać wzniosłość; zostaje doprowadzone na skraj bólu³⁸.

Mamy tu do czynienia z takim rodzajem antycypacji, której spełnienie nie przynosi ukojenia – dźwięki ją budujące nie zostają przyswojone w taki sposób, jak w przypadku doprowadzonej do końca antycypacji „melodycznej”, zaspokojonej dzięki rozładowaniu napięcia tonalnego poprzez zakończenie tematu na którymś z centralnych dźwięków tonacji. Choć spodziewając się powtórzenia wystrzału, Burke – jak sam zdradza – doznawał zaskoczenia i przykrości, doświadczał rozlewającego się na całe ciało „wstrząsu”, trwającego w uszach nawet wtedy, gdy salwa gwałtownych dźwięków się skończyła: „Nawet gdy przyczyna już ustąpi, narząd słuchu, ponieważ był wielokrotnie kolejno pobudzany w podobny sposób, drga tak nadal przez dłuższy czas”³⁹. To, co obce i wprawiające w stan przerażenia (huki następujące jeden po drugim), nie zostaje przyswojone, a ciało nie doznaje ukojenia, póki efekt fizjologiczny wciąż trwa; ten z kolei przekłada się na oddziaływanie psychiczne, którego efektem jest uczucie wzniosłości, napełniające podmiot tak długo, jak długo tkwi on w stanie psychofizjologicznego wstrząsu⁴⁰.

³⁸ Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, 158–159.

³⁹ Tamże, 159.

⁴⁰ Na temat krytyki fizjologicznych wywodów Burke’a zob. Adam Grzeliński, *Angielski spór o istotę piękna. Koncepcje estetyczne Shaftesbury’ego i Burke’a* (Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2001), 57–58.

Może wydawać się nawet, że stanowcze rozdzielanie tego, co fizjologiczne, i tego, co psychiczne, w kontekście doświadczenia wzniosłości u Burke'a jest zbyt daleko idące:

Bowiem jest prawdopodobne, że nie tylko pośledniejsze cząstki duszy, jak się zwie namiętności, ale sam rozum używa w swym działaniu jakichś subtelných instrumentów cielesnych, choć czym one są i gdzie się mieszczą, może być dość trudno ustalić: ale że ich używa, to widać stąd, że długie nadwężanie sił umysłu sprowadza na całe ciało znaczne wycieńczenie, a z drugiej strony, że wielki trud ciała albo ból osłabia, a czasem wręcz niszczy władze umysłu⁴¹.

Jak dalej pisze Burke, doznanie bólu odczuwane za pośrednictwem oka lub ucha, z racji delikatności tych narządów, „bliższe jest tym, które mają umysłową przyczynę”. Stwierdzenie to może wywołać niepotrzebny zamęt, jeśli nie weźmie się pod uwagę faktu, że Burke'owi chodzi tu nie tyle o brak bodźca fizycznego, co o brak realnego, bezpośredniego zagrożenia ze strony przyrody, które to zagrożenie tak silnie akcentuje w swojej koncepcji wzniosłości Fryderyk Schiller⁴². Właśnie dzięki temu, że typowe dla wzniosłości „ból i trwoga [...] nie czynią prawdziwej krzywdy”, emocje te „oswobadzają organy” wzroku i słuchu, wywołując – pomimo przykrości – zadowolenie: „nie przyjemność, ale rodzaj błogiej zgrozy, ukojenia zabarwionego trwogą, które należąc do samozachowania, jest jednym z najsilniejszych uczuć”⁴³.

Kwestia obecności owej chwili estetycznej satysfakcji, pomimo przykrości i wstrząsu towarzyszących doświadczeniu wzniosłości, wydaje się kluczowa w obcowaniu z dziełami sztuki. Trudno bowiem sobie wyobrazić, że bez partycypowania w tym, co pozytywne, można by chcieć takie doświadczenie powtórzyć.

⁴¹ Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, 153.

⁴² Fryderyk Schiller, „O wzniosłości”, w: *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. Irena Krońska, Jerzy Prokopiuk (Warszawa: Czytelnik, 1972), 171–193.

⁴³ Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, 153.

5. Wzniosłość a symfonia romantyczna

Wskazane przez autora *Dociekań filozoficznych...* kryteria muzyczno-dźwiękowej wzniosłości wydaje się spełniać wiele znamienitych dzieł zwłaszcza z okresu romantyzmu, kiedy to wysoki stopień afektywności i potęga brzmieniowa stały się szczególnie oczekiwanymi wartościami w muzyce symfonicznej. Jeśliby kierować się kryterium „ogromu”, to można zwrócić uwagę, że rozrastająca się obsada instrumentalna osiągnęła kulminację w późnoromantycznej symfonie Gustava Mahlera, którego *VIII Symfonia Es-dur „Tysiąca”* (1906) jest przeznaczona na 160 instrumentalistów i śpiewaków⁴⁴. Gdybyśmy z kolei zechcieli zaakcentować „nieskończoność”, to takiej jakości (a ściśle rzecz biorąc: „nieskończonej tęsknoty”) upatrywał w symfonie Ludwiga van Beethovena E.T.A. Hoffmann. Trzeba jednak dodać, że niemiecki powieściopisarz, choć posługiwał się kategorią wzniosłości i otwarcie wiązał ją z muzyką (nie tylko romantyczną, którą pojmował dość szeroko, ale też z renesansowymi utworami sakralnymi), to jednak umieścił ją w kontekście obcym sensualistycznym poglądom Burke’a. Romantyczną wzniosłość muzyki rozumiano już bowiem jako doświadczenie swoiście „odcieleśnione”, podobne uniesieniu religijnemu (Herder, Wilhelm Heinrich Wackenroder), powodujące wyniesienie ponad sferę przyziemności ku „królestwu” ducha, a dodatkowo splecione z historyczno-metafizycznym pojmowaniem sztuki u Georga Wilhelma Friedricha Hegla⁴⁵.

Jeśliby natomiast wyjść poza ściśle historyczne odniesienie do zależności pomiędzy wzniosłością u Burke’a a dziełami, które ją egzemplifikują, to skrajną emocjonalność, przepęloną grozą, tragizmem i melancholią można odnaleźć na przykład w symfonie rosyjskiej późnego wieku XIX. Dzieła instrumentalne Piotra Czajkowskiego, przeznaczone na dużą obsadę wykonawczą, wydają się nosić znamiona anglosaskiej wzniosłości z kilku powodów. Na przykład pełna skoków dynamicznych *VI Symfonia h-moll „Patetyczna”* (1893) realizuje zasadę dotyczącą różnorodności i gwałtowności przejść.

⁴⁴ Dla porównania, orkiestra pod dykcją Josepha Haydna w 1783 roku liczyła dwadzieścia trzy osoby; *V Symfonia* Beethovena przeznaczona jest na czterdziestu dwóch wykonawców; *Symfonia fantastyczna* Hektora Berliozą wymaga dziewięćdziesięcioosobowej orkiestry.

⁴⁵ Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, 281–288.

Warto w tym kontekście przywołać opis, który – choć stanowi subiektywną interpretację dyrygenta – rejestruje ów kontrastowy charakter dzieła,

ciągłą oscylację pomiędzy dwoma biegunami: liryzmem i dramatyzmem, ilustrującymi nieustanną walkę pomiędzy marzeniem sennym a zagubieniem się w rzeczywistości. Ta symfonia to mapa, która wiedzie nas z mroku nieistnienia poprzez naturalne zdziwienie wszystkim, co otacza, stopniowo narastając, by wkrótce osiągnąć swe apogeum. [...] Przebudzenie jest jednak wstrząsem – towarzyszy mu rozgoryczenie, ból prowadzący do obłądu, narastający, przyprowadzający o zawrót głowy, w końcu przechodzący w znużenie, wycieńczenie i rezygnację. Powraca motyw zdziwienia, już nie tego baśniowego dziecięcouniewinnego, lecz pełnego gniewu, determinacji, szaleństwa, który przechodzi w nietłumiony wybuch rozpacz⁴⁶.

Gwałtowność symfoniki Czajkowskiego realizowana jest także poprzez stosowanie instrumentów perkusyjnych, jak w marszowym *Scherzo* w III części *Symfonii Patetycznej*. Marina Ritzarev pisze o „niezwykłej surowości nieuniknionych metalicznych uderzeń skandowanych przez wielooktawowe tutti”, o „retoryce przemocy”, jaka przepełnia przywoływany fragment symfonii⁴⁷. Co znamienne, Czajkowski ograniczył użycie wojskowego bębna, który początkowo miał „wzmocnić «temat wojskowy» i/lub dodać postrzeżenie przemocy”⁴⁸. Jak twierdzi Ritzarev, prawdopodobną przyczyną odstępstwa od tego pomysłu była obawa o przekroczenie granic dobrego smaku i odebranie fragmentu marszowego jako parodii. We wcześniejszym dziele instrumentalnym, jakim była *Uwertura koncertowa „Rok 1812”* (1880), Czajkowski nie zawahał się jednak przed wprowadzeniem do grupy perkusyjnej dział artyleryjskich (!), wystrzeliwujących pociski we wskazanych w partyturze momentach. Niekiedy armaty zastępowane są strzelbami, najczęściej jednak wykorzystuje się nagranie wystrzałów lub, alternatywnie, bęben wielki i gong. Trudno w takim przypadku nie dostrzec narzucającej się koincydencji

⁴⁶ Małgorzata Kaniowska, „Wybrane problemy interpretacyjne w VI Symfonii h-moll *Patetycznej* Piotra Czajkowskiego – uwagi dyrygenta”, *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna* 7 (2013): 99–100.

⁴⁷ Marina Ritzarev, *Tchaikovsky's Pathétique and Russian Culture* (Farnham, Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2014), 129.

⁴⁸ Tamże.

z przytoczonymi wcześniej uwagami Burke'a o wzniosłym efekcie wywołanym przez następujące po sobie dźwięki wystrzałów armatnich, powodujących ból i długotrwały wstrząs bębena słuchowego. Na ten fizjologiczny poziom doświadczenia muzycznego zważał później też Johann Gottfried Herder, nazywając ucho „instrumentem strunowym”, dostrojonym dokładnie do odbierania wrażeń dźwiękowych uderzających w bębenek. Jednak w odróżnieniu od autora *Dociekań filozoficznych...* Herder odrzucał bolesny wymiar tego przeżycia. Jego koncepcja muzycznej wzniosłości ma charakter metafizyczny: zachwyt wynika z przeżywania tego, co boskie, a w boskości nie ma miejsca na doznawanie przykrości. Brak jest w tej teorii również przekroczenia własnej podmiotowości w kierunku tego, co zewnętrzne, obce. Muzyka w *Kalligone*

nie jest ani reprezentacją treści emocjonalnych, ani wyrazem indywidualnej namiętności. Wręcz przeciwnie, jeśli muzyka ma być w ogóle ekspresyjna, [to] jest ona wyrazem czegoś transindywidualnego, czegoś wspólnotowego, mnogiego⁴⁹.

Burke, co już zostało odnotowane, wspólnotowość czyni regułą piękna, istotą wzniosłości zaś – samotność: „Ja zdane jest wyłącznie na siebie samo i musi bronić tej swojej samodzielności oraz pierwotności przed uniwersum, tak fizycznym, jak i społecznym”⁵⁰. Czajkowski w swej wzniosłej symfonie nie rozpusza własnej podmiotowości w żadnej mistycznej, potężnej jedni; przeciwnie, to właśnie z nieskrępowanej ekspresji cierpienia, przepojonej osobistą rezygnacją, wyłania się potęga kontrastujących ze sobą partii dźwiękowych. Rozgrywający się od lat własny, wewnętrzny dramat kompozytor otwarcie czyni programem *Symfonii Patetycznej*, świadomie wprowadzając komponent paradoksalnej nieokreśloności reprezentacji do swojego ostatniego wielkiego dzieła⁵¹. Wzniosłość w wydaniu Burke'a, jak twierdzi Ernst

⁴⁹ Hamilton, *Music, Madness and the Unworking of Language*, 117.

⁵⁰ Ernst Cassirer, *Filozofia oświecenia*, przeł. Tadeusz Zatorski (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2010), 300.

⁵¹ Czajkowski pisał o *Symfonii Patetycznej*: „Podczas mojego pobytu w Paryżu zeszłego roku w grudniu wpadł mi pomysł napisania symfonii programowej, ale w oparciu o program, który powinien pozostać dla każdego tajemnicą [...]. Co do mnie, zamierzałem nazwać ją po prostu *Symfonia Programowa*. Temat jej pełen jest subiektywnych uczuć, tak wielu, że gdy

Cassirer, zachęca twórcę do tego rodzaju subiektywizowania i „ujednostkowania” dzieła: „Nie ma w człowieku drugiego przeżycia estetycznego, które dałoby mu tyle odwagi do bycia sobą, odwagi do bycia kimś «oryginalnym» i samorodnym, niż wrażenie wzniosłości”⁵². Estetyka wzniosłości wraz z estetyką geniuszu orientują się na ten sam cel; „stają się dwoma motywami duchowymi, z których wyrasta i dzięki którym może się dalej kształtować nowe, głębsze rozumienie *indywidualności*”⁵³.

6. Zakończenie

Burke wpisuje kwestię wzniosłości w estetyczną perspektywę, czyniąc z niej partnerującą pięknu, choć zantagonizowaną z nim, wartość. Przełamując klasycyzującą doktrynę estetyczną, filozof wprowadza do niej „całą klasę fenomenów, których rzeczywistość narzuca się wręcz na każdym kroku obserwacji nieuprzedzonej i niezmaczonej żadnym teoretycznym przedsięwzięciem”⁵⁴. Owo kluczowe zróżnicowanie na piękno i wzniosłość znajduje swoje odzwierciedlenie nie tylko w opisach przyrody, ale także we fragmentach poświęconych sztuce. Choć rozważania na temat muzyki są rozpisane na raptem dwóch stronach *Dociekań filozoficznych...* i mniej angażują uwagę Burke'a niż kwestia samego doświadczenia słuchowego (wykraczającego poza odbiór muzyki ku dźwiękom wszelakim)⁵⁵, to jednak prezentowana przezeń

komponowałem go podczas podróży, często ronilem łzy”. „Niechybnie moja symfonia ma program, lecz taki, który nie może być wyrażony słowami; każda próba byłaby niedorzeczną. Ale czyż nie to właśnie jest stosowne dla symfonii, najczystszej lirycznej formy muzycznej? Czyż nie powinna ona ujawniać tych niemożliwych do wypowiedzenia pragnień ukrytych w sercu, a wymagających szczerzego wyrażenia?” (cyt. za: Kaniowska, „Wybrane problemy interpretacyjne w VI Symfonii h-moll *Patetycznej* Piotra Czajkowskiego – uwagi dyrygenta”, 108, 105).

⁵² Cassirer, *Filozofia oświecenia*, 300.

⁵³ Tamże, 301.

⁵⁴ Tamże, 299.

⁵⁵ Burke poniekąd usprawiedliwia oszczędność swoich uwag o muzyce, pisząc: „nie jest to sztuka, w której mógłbym się pochwalić jakąś wielką umiejętnością”. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, 140.

koncepcja muzyki pięknej i wzniosłej jest wyrazista i z pewnością wpłynęła na sposób pojmowania tej sztuki w kręgu anglosaskim, a następnie kontynentalnym.

Z opisu wrażenia dźwiękowej nieskończoności, objawiającej się poprzez miarowe uderzenia lub huki, można wyinterpretować na wskroś współczesną ideę cielesności doświadczenia słuchowego⁵⁶. Wiąże się ona z bezpośredniością doznania dźwiękowego, która wyłania się szczególnie wtedy, gdy Burke odróżnia racjonalne, zdystansowane, poznawcze w swym charakterze doświadczenie wzrokowe od napierającego na podmiot, destruującego relacje przestrzenne przeżycia słuchowego. Zacytujmy tutaj jeszcze jeden fragment z pracy Hamiltona, którego szczególnie interesuje ten aspekt rozważań Burke'a:

W widzeniu dystans między obserwatorem a obserwowanym pozwala na władzę lub wycofanie – możliwości, które słuchanie praktycznie unieważnia. Przestrzeń zostaje przezwyciężona, a nawet wyrugowana, nie pozostawiając miejsca na poznawczą bezstronność. Co więcej, nie tylko jako coś niewidzialnego, ale także jako coś pozbawionego solidnej materialności, dźwięk przenika najbardziej nieubłagane przeszkody. Dźwięki wędrują poprzez odległości, przenikając bariery, przekraczając wszelkie granice, w tym barierę oddzielającą wewnątrz podmiotu od otoczenia⁵⁷.

Wzniosła muzyka, pisze Hamilton, przekracza próg (*limen*): „Dźwięk przechodzi pod progiem – *sub limen* – podświadomy [*subliminal*] i wzniosły [*sublime*]”⁵⁸.

⁵⁶ W historii estetyki muzycznej pojawiały się przede wszystkim motywy afektu, uczuciowości, symbolu, nieprezentowalności itp. Dopiero w aktualnie powstających pracach z zakresu problematyki doświadczenia muzycznego da się zaobserwować jawne zainteresowanie cielesnością tego doznania, swego rodzaju „cielesny” zwrot w studiach z zakresu filozofii muzyki. Zob. np. Salome Voegelin, „Słuchając hałasu i ciszy. Ku filozofii sztuki dźwiękowej”, przeł. Paulina Bożek, Grzegorz Nowak, *Teksty Drugie* 5 (2015): 261–281.

⁵⁷ Hamilton, *Music, Madness and the Unworking of Language*, 108. Niedyskretność muzyki, jej brak ucywilizowania, którym może poszczycić się „kulturalne” malarstwo, akcentowane są także przez Immanuela Kanta, który przyrównuje rozchodzące się dźwięki do zapachu. Zob. Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. Jerzy Gałecki (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1986), 266.

⁵⁸ Hamilton, *Music, Madness and the Unworking of Language*, 108.

Bibliografia

- Baillie John. 2013. „Esej o wzniosłości”, przeł. Adam Grzeliński, Marta Szymańska-Lewoszewska. *Studia z Historii Filozofii* 4: 27–49.
- Burke Edmund. 1968. *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. Piotr Graff. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Cassirer Ernst. 2010. *Filozofia oświecenia*, przeł. Tadeusz Zatorski. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Dahlhaus Carl. 2007. *Estetyka muzyki*, przeł. Zbigniew Skowron. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Fubini Enrico. 2015. *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Zbigniew Skowron. Kraków: Musica Iagellonica.
- Gerard Alexander. 1998. „An Essay on Taste”. W: *The Sublime. A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*, red. Andrew Ashfield, Peter de Bolla, 168–172. New York: Cambridge University Press.
- Grzeliński Adam. 2001. *Angielski spór o istotę piękna. Koncepcje estetyczne Shaftesbury'ego i Burke'a*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Hamilton John T. 2008. *Music, Madness and the Unworking of Language*. New York: Columbia University Press.
- Kaniowska Małgorzata. 2013. „Wybrane problemy interpretacyjne w VI Symfonii h-moll Patetycznej Piotra Czajkowskiego – uwagi dyrygenta”. *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna* 7: 99–123.
- Kant Immanuel. 1986. *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. Jerzy Gałęcki. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Liotard Jean-François. 1996. „Wzniosłość i awangarda”, przeł. Marek Bieńczyk. *Teksty Drugie* 2–3: 173–189.
- Morawski Stefan. 1961. „O podstawowych zagadnieniach estetyki angielskiej XVIII w.”. W: Stefan Morawski, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, 51–140. Warszawa: PWN.
- Morawski Stefan. 1961. „Teoria estetyczna E. Burke'a”. W: Stefan Morawski, *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, 19–50. Warszawa: PWN.
- Pseudo-Longinus. 2016. *O wzniosłości*, przeł. Henryk Podbielski. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Ritzarev Marina. 2014. *Tchaikovsky's Pathétique and Russian Culture*. Farnham, Surrey: Ashgate Publishing Limited.
- Schiller Fryderyk. 1972. „O wzniosłości”. W: *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. Irena Krońska, Jerzy Prokopiuk, 171–193. Warszawa: Czytelnik.

- Szymańska-Lewoszewska Marta. 2015. „Osiemnastowieczna estetyka brytyjska a kategoria wzniosłości w muzyce”. W: *Festiwal filozofii. T. 7. Filozofia i muzyka*, red. Ewa Starzyńska-Kościuszek, Andrzej Kucner, Piotr Wasyluk, 163–177. Olsztyn: Instytut Filozofii UWM w Olsztynie.
- Voegelin Salome. 2015. „Słuchając hałasu i ciszy. Ku filozofii sztuki dźwiękowej”, przeł. Paulina Bożek, Grzegorz Nowak. *Teksty Drugie* 5: 261–281.

Abstract

Edmund Burke's *A Philosophical Enquiry*... and the Problem of Musical Sublime

The paper aims to examine the relationship between musical experience and the category of sublime as formulated in Edmund Burke's *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*. I point out that the sense of hearing is, according to the Anglo-Irish philosopher, the privileged sensory channel to arouse the feeling of sublimity due to the openness of the ear and the immediacy of audial experiences. Unlike sight, hearing is a passive organ, susceptible to the experience of infinity and indeterminacy, rendering the boundary between subject and object abolished. Thereafter, I describe the 18th-century context in which music started to be associated with the sublime prior to Burke. Subsequently, I specify the particular conditions that, according to Burke, must be met in order to define music as sublime. It should be violent, diverse, affective, full of disruptions, and be performed by a powerful instrumental ensemble. I also emphasize the role of shock, abruptness, corporeality, and anticipation in the musical experience. Moreover, I show that Russian romantic symphonic music (Tchaikovsky) carries out the conditions of musical sublimity indicated in Burke's *A Philosophical Enquiry*...

Keywords: Burke, sublime, aesthetics, music, musical experience.

Streszczenie

Dociekania filozoficzne... Edmunda Burke'a a problem muzycznej wzniosłości

Celem artykułu jest analiza związków pomiędzy doświadczeniem muzycznym a kategorią wzniosłości sformułowaną w *Dociekaniach filozoficznych o pochodzeniu*

naszych idei wzniosłości i piękna Edmunda Burke'a. Wskazuję, że zmysł słuchu jest według angloirlandzkiego filozofa uprzywilejowanym kanałem zmysłowym służącym do wzbudzania uczucia wzniosłości z powodu otwartości ucha i bezpośredniości doznań słuchowych. W przeciwieństwie do wzroku słuch jest organem pasywnym, podatnym na doświadczenie nieskończoności i nieokreśloności, powodującym zniesienie granicy między podmiotem a przedmiotem. W artykule opisuję osiemnastowieczny kontekst, w którym muzyka zaczęła być wiązana z wzniosłością jeszcze przed Burke'em. Następnie wymieniam konkretne warunki, jakie muszą zostać według Burke'a spełnione, aby określić muzykę jako wzniosłą. Powinna ona być gwałtowna, różnorodna, afektywna, pełna zakłóceń i wykonywana przez potężny zespół instrumentalny. Podkreślam również rolę wstrząsu, nagłośności, cielesności i antycypacji w doświadczeniu muzycznym. Co więcej, wykazuję, że rosyjska romantyczna muzyka symfoniczna (Czajkowski) realizuje wskazane w *Dociekaniach filozoficznych* warunki muzycznej wzniosłości.

Słowa kluczowe: Burke, wzniosłość, estetyka, muzyka, doświadczenie muzyczne.