

Religia Muzyki i kult kompozytorów

Autor tekstu: **Andrzej Rusław Nowicki**

Podstawą aksjologii monocentrycznej jest przekonanie, że wszystkie wartości mogą być uporządkowane w sposób hierarchiczny i że na samym szczycie znajduje się jakaś jedna wartość najwyższa, której wszystko należy podporządkować.

W ramach aksjologii monocentrycznej można wyodrębnić trzy poglądy na relację, jaka powinna zachodzić pomiędzy muzyką a religią:

- pogląd stawiający religię ponad muzyką i domagający się, aby muzyka pełniła wobec religii funkcje służebne (na przykład umacniała pobożność, uświećniała obrzędy),
- pogląd akceptujący niezależność muzyki od religii ale domagający się podporządkowania muzyki innym wartościom (na przykład państwu, wychowaniu moralnemu, interesom określanego narodu lub określonej klasy społecznej),
- pogląd, według którego najwyższą wartością jest muzyka i to ona właśnie powinna być przedmiotem religijnego kultu.

Ten trzeci pogląd stał się fundamentem zjawiska społecznego, które jest nazywane „religią muzyki”.

Religia muzyki przejawiała się w trzech podstawowych formach: jedną — występującą bardzo rzadko — stanowił kult nieokreślonej muzyki w ogóle jako metafizycznej istoty bytu, drugą — szeroko rozpowszechnioną — stanowił kult określonych wykonawców (zwłaszcza śpiewaków operowych i wirtuozów), trzecią — szczególnie interesującą — kult określanych kompozytorów. W dalszym ciągu zajmiemy się tą trzecią formą religii muzyki, aby zbadać i ocenić różne przejawy i treści tego kultu, a także jego podstawy aksjologiczne.

Według aksjologii policentrycznej, oprócz podziału wartości na wyższe i niższe, istnieją piętra wartości równorzędnych; żadnej wartości nie absolutyzuje się w sposób jednostronny; istnieją także — i powinny istnieć — różne rodzaje muzyki, toteż należy akceptować rozmaite typy powiązań pomiędzy muzyką a innymi wartościami i dziedzinami życia społecznego. Oprócz muzyki pełniącej określone funkcje społeczne i podporządkowanej określonym wartościom, może i powinna istnieć muzyka niezależna, mająca w sobie samej swój cel — z czego bynajmniej nie wynika, że jest wartością najwyższą, której absolutnie wszystko należałoby podporządkować. Wreszcie, oprócz irracjonalnych form kultu kompozytorów istnieją także racjonalne, społecznie pożądane formy kultu muzyki, stanowiące istotną część składową każdej normalnie funkcjonującej i rozwijającej się kultury muzycznej.

Z terminem „religia muzyki” spotykamy się w roku 1909. Stanowi on tytuł książki: *La religion de la musique*, którą napisał Severin Faust (1872-1945), krytyk muzyczny używający pseudonimu: Camille Mauclair. [1] Niestety, treść książki sprawia zawód. Jest ona zbiorem krytyk muzycznych; nie ma w niej żadnych rozważań o religii muzyki.

Powstanie religii muzyki wiąże się najczęściej z Beethovenem i Wagnerem. Mówiąc o własnej religii (*meine Religion*) Ludwig van Beethoven (1770-1827) powiedział: „Muzyka jest wyższym objawieniem niż wszelka mądrość i filozofia” (*Musik höhere Offenbarung ist als alle Weisheit und Philosophie*). [2] Wróg Wagnera, muzykolog Eduard Hanslick (1825-1904) pisał o fanatycznych wielbicielach tego kompozytora: „każde jego słowo i każda nuta to dla nich r e l i g i a” [3]. Prof. Edward Dent, kiedy w 1936 r. nadawano mu w Harvard University doktorat honoris causa, powiedział, że „kult dla klasyków” (*reverence for the classics*) wywodzi się z „r e l i g i i m u z y k i” (*religion of music*) obecnej w myślach Beethovena i propagowanej przez Richarda Wagnera (1813-1883); czegoś takiego nie było jeszcze w czasach Händla i Mozarta. [4] Warto także zwrócić uwagę na charakterystyczny tytuł książki, która ukazała się kilka lat temu w Mediolanie: *Bóg Wagner i inni bogowie muzyki* (Teodoro Celli: *Il dio Wagner e altri dei della musica*, Milano 1981). W pamiętnikach Paderewskiego spisanych przez Mary Lawton czytamy, że w czasach jego młodości „w niektórych salonach paryskich otaczano muzykę prawie religijnym kultem” [5].

Słowo „kult” w odniesieniu do muzyki spotykamy w tytułach wielu artykułów „ojca” polskiej muzykologii uniwersyteckiej, Adolfa Chybińskiego (1880-1952). Na przykład: *Potrzeba kultu dawnej muzyki wokalne* (1906), *W sprawie kultu dzieł Liszta* (1911), *O odnowieniu kultu muzyki religijnej na Wawelu* (1922), *O kulcie Palestriny w dawnym Krakowie* (1925), *Kilka*

wiadomości o kulcie muzyki w klasztorze benedyktynów w Tyńcu (1926), *Kult muzyki Orlanda di Lasso w dawnym. Krakowie* (1927), *W sprawie kultu dawnej muzyki chóralnej polskiej* (1930) a skorowidz rzeczowy do bibliografii [6] odsyła prócz tego jeszcze do pięciu innych jego prac. Również w tekście wymienionych artykułów słowo „kult” pojawia się bardzo często, na przykład w artykule o Janie Sebastianie Bachu (1910) 6 razy, a w artykule o Palestrinie (1926) 18 razy. U innych autorów słowo to występuje rzadziej, na przykład w książce Stefani Łobaczewskiej (1888-1963) o Beethovenie - 7 razy.

Wyrażenie „kult muzyki” posiada oczywiście wiele znaczeń, poczynając od najbardziej banalnego (wykonywanie, uprawianie, kultywowanie muzyki) do tych, które dotyczą najbardziej fanatycznych i ekscentrycznych form tej religii. Zaczniemy więc od przytoczenia kilku fragmentów, w których to wyrażenie funkcjonuje w znaczeniach interesujących religioznawcę.

Hector Berlioz (1803-1869) pisał, że uwielbienie dla Bacha przybiera w Niemczech rozmiary kultu. „Istnieje tylko jeden B ó g — Bach, a Mendelssohn jest jego prorokiem” [7]. O sobie samym Berlioz pisał: „wyznam r e l i g i ę Beethovena, Webera, Glucka, Spontiniego” [8]. Wagner zarzucał Rossiniemu, że „nie traktował on swej sztuki jak r e l i g i i” [9]. Przytaczając ten zarzut Wagnera Wiarosław Sandelewski (1912-1983) dodał własny komentarz: „Traktowanie muzyki jak religii spotykamy jedynie u romantyków (a i to nie u wszystkich). W innych epokach, nie wyłączając dzisiejszej, kompozytor traktuje muzykę tylko jako uczciwie i solidnie wykonywane rzemiosło. Tak zwłaszcza pojmowali muzykę klasycy, a Rossini uważał się za ostatniego z klasyków” [10]. Ale w tej samej książce, trzydzieści kilka stron wcześniej, znajdujemy zdumiewające informacje o „religii” Rossiniego: „Gdyby pojęcie fanatyzmu — pisze W. Sandelewski — nie było czymś obcym temperamentowi i psychice Rossiniego, kult, jaki żywił on dla Mozarta, można by poznać fanatycznym. Kiedy dowiedział się, że słynna śpiewaczka, Paulina Viardot-Garcia, nabyła w Londynie oryginalny rękopis *Don Juana* i przywiozła go do Paryża, natychmiast udał się do niej. „Chcę uklęknąć przed tą relikwią” — oświadczył, po czym, przerzuciwszy kilka kartek rękopisu, dodał: „Oto największy mistrz wszystkich mistrzów”. Na partyturze *Don Juana*, jaką posiadał w swej bibliotece, napisał własnoręcznie: *Scrittura Sacra* (Pismo święte)” [11].

Gioacchino Rossini żył w latach 1792-1868. Młodszy od niego o dwadzieścia lat filozof duński, Søren Kierkegaard (1813-1855) był „bardziej fanatycznym” wielbicielem Mozarta, któremu poświęcił kilkadziesiąt — pełnych romantycznej egzaltacji — stron dzieła *Albo - albo*: „Dzięki *Don Juanowi* możemy zaliczyć Mozarta do małej gromadki ludzi nieśmiertelnych; których imion i dzieł czas nigdy nie zapomni (...) Dzięki *Don Juanowi* wkracza on do wieczności (...) Ten *Don Juan* zapewnia mu najwyższe wśród ludzi miejsce” [12]. W tym kontekście Kierkegaard ostrzega „wszystkich duchownych, od zakrystii po konsystorz”; — Jeżeli nie zgodzicie się uznać Mozarta za największego z ludzi, „to zerwę z gminą, przeforsuję mój sposób myślenia i założę s e k t ę, która nie tylko c z c i ć będzie Mozarta ponad wszystkich, lecz w ogóle czcić będzie tylko jego (...) O nieśmiertelny, któremu wszystko zawdzięczam, i to, zem rozum utracił, i duszę mam zachwyconą, i że przejął mnie najgłębszy dreszcz (...) Cóż więc dziwnego, że o jego cześć tak zabiegam, jak o najszcześniejszą chwilę mojego własnego życia, o jego nieśmiertelność gorliwiej niż o własne istnienie” [13].

I jeszcze kilka przykładów polskich. Wprawdzie w 1899 r. zabierając głos w pięćdziesiątą rocznicę zgonu Chopina kompozytor Władysław Żeleński (1837-1921) zauważył, „że wszyscy zaślepieni naśladowcy, wyłącznie k u l t o w i Chopina oddani, nie tylko jako twórcy, ale nawet jako wykonawcy wpadają w cikliwość i manierę” i ostrzegał, że „wyłączny i przesadny k u l t zawsze musi szkodliwie oddziaływać na fanatycznych wyznawców” [14], ale w 11 lat później inny kompozytor, Stanisław Niewiadomski (1859-1936), zabierając głos w setną rocznicę urodzin Chopina (1910) wystąpił w obronie jego kultu i wyjaśnił, co właściwie należy rozumieć przez kult kompozytora: „Po kulcie mazurków i polonezów nastąpił kult preludii i sonat, uprawiany przez najmłodszych kompozytorów, jak Szymanowski, Różycki lub inni (...) Za płomieniem jego krwi i za światłem smętnego ducha jego (tzn. Chopina) poszło najbliższe pokolenie i pójść winno późniejsze (...) Obowiązki nasze stąd wypływające stworzyć powinny k u l t Chopina, a rozumieć ten kult należy nie tylko jedynie jako pracę wytężoną ku spopularyzowaniu dzieł wielkiego kompozytora lub jako nieustanne oświeclanie jego postaci i działalności twórczej (...) — Przez k u l t Chopina należy tedy rozumieć raczej: uprawę muzyki w jego duchu (...) Chopin całkowicie przyświecać nam powinien jako ideał (...)” [15].

Wkrótce potem, 25 października 1911 r. w czasie i Zjazdu Muzyków Polskich we Lwowie odbyło się konstytucyjne walne zgromadzenie Towarzystwa Kultu Chopina. [16]

O tym, że kult kompozytora nie sprowadza się wyłącznie do wykonywania jego utworów, ale polega także — i może przede wszystkim na sposobie słuchania, przypomina w swoich wspomnieniach przyjaciel Karola Szymanowskiego, August Iwański (1881-1972): "Trudno wystawić sobie rozmiary k u l t u wagnerowskiego, który ogarnął na przełomie stuleci sfery muzyczne Europy. Słuchaliśmy tetralogii, Tristana i Śpiewaków niemal n a k l ę c z k a c h, znaliśmy na pamięć każdy ich motyw przewodni, skłonni byliśmy mierzyć elementami wagnerowskimi wszystkie inne współczesne kompozycje, lekceważyliśmy odbiegające od tego szablonu (...)" [17].

A o tym, że nie są to bynajmniej sprawy, które wygasły wiele lat temu, lecz wciąż jeszcze mogą roznamiętniać, świadczy spór — z ostatnich miesięcy 1983 roku! — pomiędzy Tadeuszem A. Zielińskim, Krzysztofem Meyerem i Markiem Tawiańskim o rolę, jaką pełni w Polsce kult Szymanowskiego. T. A. Zieliński napisał, że zostaliśmy wychowani w „bezkrytycznym kulcie” Szymanowskiego, wystąpienie K. Meyera stanowiło „uderzenie w ów bezkrytyczny kult”, a M. Tawiański zauważył, że „my boimy się kultywowania rodzimej twórczości, nawet (...) tej najlepszej. Zwróćmy np. uwagę z jakim pietyzmem podchodzi się w krajach niemieckich do drugo- i trzeciorzędnych utworów Schuberta i Schumanna” i zakończył swoją wypowiedź następującym twierdzeniem: "Twierdzę, że nawet przesadny k u l t — także dla rozmaitych mniej lub bardziej zapomnianych kompozytorów — sprawić może więcej dobrego niż złego, o ile będzie się łączyć z wykonywaniem ich muzyki, a nie ograniczy się do okolicznościowych wspomnień na łamach prasy" [18]

Rozmaitych wypowiedzi na temat kultu kompozytorów można by przytoczyć znacznie więcej, ale przecież nie o to chodzi, żeby tworzyć ich pełny rejestr. Przytoczonych jest dostatecznie wiele, żeby nie mieć wątpliwości co do tego, że wkroczyliśmy na rozległy obszar zjawisk, które mogą i powinny zainteresować religioznawcę.

Zadaniem, wymagającym specyficznych kompetencji religioznawcy, będzie przede wszystkim wykreślenie granicy pomiędzy zjawiskami, które jedynie w sposób przenośny były nazywane „religią” i „kultem” oraz tym wszystkim, co ze względu na swoją aksjologiczną treść lub irracjonalne formy zachowań ma w sobie elementy autentycznej religii. Taka selekcja materiału powinna ułatwić jego ocenę. Zaczniemy zatem od próby uporządkowanego wyliczenia tych wszystkich form, jakie przybierał dotąd kult kompozytorów. Jednocześnie, w obrębie każdej z wymienionych form, odróżniać będziemy to, co — w najszerszym znaczeniu tego słowa — można uznać za „racjonalne” i społecznie pożądane od tego, co swoją irracjonalnością budzi uzasadnione wątpliwości.

Formy kultu kompozytorów

1 — słuchanie muzyki
a — z podziwem i zachwytem; w skupieniu; poddawanie się jej urokowi; głębokie przeżywanie słuchanej muzyki; pragnienie, aby trwała jak najdłużej; gotowość do wielokrotnego wysłuchiwania tych samych utworów,

b — bezkrytyczne; „niemal na klęczkach”; nie zauważające różnicy między arcydziełami a utworami nieudanymi tego samego kompozytora; nie zauważające mankamentów wykonania [19]; brak zainteresowania dziełami innych kompozytorów związany z irracjonalnym przekonaniem; że nie warto ich słuchać, bo z pewnością nie dorównują dziełom uwielbianego kompozytora,

2 — wykonywanie muzyki
a — specjalizowanie się w wykonywaniu utworów jednego wybranego kompozytora; traktowanie własnej działalności wykonawczej jako „misji” mającej na celwy wytwarzanie i utrwalanie przekonania, że właśnie te utwory są szczególnie cenne i zasługujące na podziw,
b — gra „z namaszczeniem”; przeżywanie własnego wykonania jak obrzędu, w którym obcujemy ze „świętością”,

3 — gromadzenie partytur i rękopisów kompozytora
a — przekonanie o szczególnie wysokiej wartości wszelkich szkiców i notatek wybranego kompozytora, ponieważ pozwalają one lepiej zrozumieć jego dzieła i tajemnice procesu twórczego,

b — uważanie partytur wybranego kompozytora za „pismo święte” i relikwię,

4 — gromadzenie innych pamiątek po kompozytorze
a — tworzenie muzeów w mieszkaniach, gdzie się urodził, przebywał, tworzył; przekonanie, że

instrumenty muzyczne, meble, obrazy, książki, nuty, ulubione przedmioty, ubrania pozwalają lepiej zrozumieć jego twórczość, b — kupowanie przedmiotów związanych z kompozytorem za cenę wielokrotnie przewyższającą naukową, artystyczną, dokumentalną wartość tych przedmiotów,

5 — pisanie o kompozytorze a — prowadzenie badań naukowych nad życiem i twórczością kompozytora; pisanie o nim książek i artykułów naukowych i popularnych, powieści, wierszy, scenariuszy filmowych, b — pisanie prac hagiograficznych; tworzenie legend o kompozytorze, próby wywyższania go przez rozpowszechnianie krzywdzących opinii o innych kompozytorach;

6 — utrwalanie muzyki na płytach i w drukowanych partyturach a — racjonalne układanie planów wydawniczych: utrwalanie dzieł o najwyższej wartości a w przypadku wybitnych kompozytorów — całej ich twórczości (ponieważ dzieła słabsze tworzą kontekst niezbędny dla zrozumienia procesu rozwoju osobowości twórczej kompozytora), b — irracjonalne preferowanie utworów jakiegoś jednego kompozytora prowadzące do rezygnacji z utrwalania utworów innych kompozytorów,

7 — wytwarzanie (i zbieranie) wizerunków kompozytora a — utrwalanie wyglądu kompozytora na obrazach, medalach, pocztówkach, znaczkach pocztowych, banknotach; stawianie kompozytorom pomników, b — preferowanie takich form kultu muzyki, jak postawienie zmarłemu kompozytorowi jeszcze jednego pomnika przy jednoczesnym lekceważeniu potrzeb szkolnictwa muzycznego, zespołów orkiestrowych [20] i warunków pracy żyjących kompozytorów,

8 — powoływanie kompozytora na patrona a — umieszczanie nazwiska kompozytora w nazwie szkół muzycznych, zespołów i stowarzyszeń, w tytułach czasopism [21], utrwalanie ich pamięci w nazwach placów i ulic, b — tworzenie „stowarzyszeń kultu” określonego kompozytora; nazywanie jego nazwiskiem przedmiotów (np. statków) niemających nic wspólnego z muzyką,

9 — inne wyrazy uznania a — brawa, owacje; kwiaty, prezenty, order; doktoraty honoris causa [22], b — całowanie rąk, zdejmowanie kapelusza przed wizerunkiem kompozytora [23], nazywanie kompozytora „bogiem” [24],

10 — stawianie kompozytora za wzór do naśladowania a — domaganie się od młodych kompozytorów, żeby znali twórczość najwybitniejszego kompozytora i nawiązywali do niej, korzystając z odsłoniętych przez nią możliwości dalszego rozwoju muzyki [25], b — brak tolerancji wobec tych kompozytorów, którzy chcą kroczyć własnymi drogami i komponować inaczej niż Mistrz; ocenianie nowych utworów z punktu widzenia zasad, właściwych dla dzieł Mistrza [26]; faworyzowanie epigonów, tępienie nowatorów [27].

Granice między pozytywnymi i negatywnymi aspektami kultu są płynne. Prawidłowa ocena każdego z wymienionych zjawisk wymaga uwzględnienia wielu dodatkowych okoliczności. Zdarza się też, że to, co wydaje się objawem kultu muzyki, w rzeczywistości ma niewiele wspólnego z muzyką. Częste wykonywanie utworów określonego kompozytora przez danego wykonawcę nie zawsze jest świadectwem jego kultu dla tego kompozytora; może wynikać z zamówień instytucji organizujących koncerty. To, że w 1919 r. ukazał się znaczek pocztowy z wizerunkiem Ignacego Paderewskiego nie miało nic wspólnego z muzyką — Chopin musiał czekać na pierwszy polski znaczek pocztowy z własnym wizerunkiem do 1927 r., Moniuszko — do 1951 r., Wieniawski — do 1952 r. Paderewski jako pianista otrzymał swój znaczek dopiero z okazji 100 rocznicy urodzin — w 1960 r. Na uczczenie Karola Szymanowskiego znaczkiem pocztowym też czekano do 100 rocznicy jego urodzin tzn. do 1982 r.

Stawiając kompozytorowi pomnik nie zawsze czyni się to z uwielbienia dla jego muzyki, często głównym motywem jest pragnienie nobilitowania w ten sposób samych siebie. Nie chodzi o to, żeby sława kompozytora jaśniała większym blaskiem, ale o to, żeby jego blaskiem opromienić miasto i cały naród. Wykonywany w dniu święta państwowego uroczysty koncert nie jest hołdem składanym muzyce; ale wykorzystaniem muzyki dla uświetnienia święta. Podobnie wizerunki kompozytorów na znaczkach pocztowych nie są jednoznacznym świadectwem kultu muzyki; przede wszystkim pełnią funkcje propagandowe: mają budzić szacunek dla państwa przez przypomnienie jego wkładu do kultury światowej. Warto jednak zauważyć, że tego rodzaju propaganda pojawiła się dopiero kilkadziesiąt lat temu. Przedtem, przez wiele dziesięcioleci, prawo do własnego wizerunku na znaczku pocztowym przyznawano

jedynie koronowanym władcom. Żeby Mozart i Beethoven mogli pojawić się na austriackich znaczkach pocztowych, musiała runąć monarchia Franciszka Józefa. Być może należy odróżnić od siebie dwie różne sprawy: z jednej strony ekscentryczne formy kultu kompozytorów w gronie wąskiej grupy miłośników muzyki, z drugiej głębokie przeobrażenia świadomości społecznej po I wojnie światowej, wygasanie przeżytków feudalnych w zakresie wartościowania ludzi, wzrost społecznego uznania dla pracy kompozytorów i innych twórców kultury.

Spośród trzech podstawowych form kultu muzyki pierwsza budzi wątpliwości przez swoją abstrakcyjność. Uważając „muzykę w ogóle” za najwyższą wartość traci się z pola widzenia zróżnicowanie utworów muzycznych: oprócz dzieł wartościowych jest w muzyce wiele tandety. Nie cała muzyka zasługuje na kult, ale jedynie jej część. Druga forma (kult śpiewaków i wirtuozów) związana jest z dwoma słusznymi założeniami: po pierwsze, jedynie dobre wykonanie utworu odsłania jego rzeczywiste wartości; po drugie, wykonawca jest współtwórcą wykonywanego dzieła i zasługuje na podziw, jeśli potrafi w sposób artystyczny wypełnić „puste pola” pozostawione przez kompozytora dla współtwórczej aktywności wykonawców. Szkodliwość tego kultu polega na tym, że koncentracja uwagi na wykonawcach pozostawia w cieniu właściwych twórców muzyki. Najbardziej racjonalną formą kultu muzyki jest więc kult kompozytorów pod warunkiem przyjęcia trzech następujących założeń:

- podobnie jak kulturą jesteśmy my sami (podmiot kultury), tak muzyką (częścią kultury) są przede wszystkim ci ludzie, którzy ją tworzą,

- podstawą oceny kompozytorów są ich dzieła, w które eksterioryzuje się ich osobowość; obecność twórców w wytworzonej przez nich muzyce sprawia, że spotkania z dziełami są w rzeczywistości spotkaniami z tymi, którzy je stworzyli (to znaczy z kompozytorami) i z tymi, którzy je współtworzą (to znaczy z wykonawcami),

- przez obecność osobowości twórcy w dziele muzycznym nie należy rozumieć wyłącznie elementów autobiograficznych (uczuć, przeżyć, nastrojów), ale także i przede wszystkim obecność ogólnej koncepcji dzieła i charakterystycznych cech jego stylu oraz obecność tych wszystkich osób, które kompozytor w sobie nosi (w „[polu dajmoniona](#)”).

Kult kompozytora ma tylko wtedy sens, jeśli dany kompozytor jest dla nas personifikacją wartościowej muzyki. Racjonalnymi formami kultu kompozytorów są te formy, które koncentrują uwagę na muzyce. Te formy kultu, które odwracają uwagę od muzyki, są irracjonalną dewiacją.

Negatywne aspekty kultu kompozytorów związane są przede wszystkim z jednostronnością aksjologii monocentrycznej i to w trzech płaszczyznach:

- w płaszczyźnie wewnątrzmuzycznej: kult jakiegoś jednego kompozytora, nawet wówczas, kiedy jest dobrze uzasadniony przez jego wyjątkowe osiągnięcia, ma — oprócz wielu aspektów pozytywnych — jeden aspekt negatywny, ponieważ wchodzi w konflikt z kulturalną w a r t o ś c i ą r ó ż n o r o d n o ś c i; fanatyk uznający tylko jednego kompozytora wyrządza swoim kultem krzywdę innym kompozytorom a jednocześnie pozbawia samego siebie tych wartości, jakie mógłby czerpać z pełnego otwarcia się na różnorodność dzieł muzycznych (jeżeli przedmiotem kultu jest nie jakiś jeden kompozytor, ale kilku, nie osłabia to negatywnej funkcji takiego kultu; poważne szkody kulturze muzycznej wyrządza zwłaszcza szeroko rozpowszechniona postawa uznawania jedynie kompozytorów zmarłych i starych — połączona z całkowitym brakiem zainteresowania dla muzyki współczesnej i wrogością wobec wszelkiego nowatorstwa),

- w płaszczyźnie wewnątrzartystycznej: negatywnym aspektem kultu kompozytorów może być zmniejszona wrażliwość na osiągnięcia poetów, powieściopisarzy; dramaturgów, malarzy, rzeźbiarzy, architektów; nie ma dostatecznych podstaw, żeby muzykę stawiać znacznie wyżej ponad poezją, malarstwem, rzeźbą, a nawet gdyby uznać wyższość muzyki nad innymi dziedzinami kultury, to i tak od kultu muzyki większą wartość kulturalną miałby kult sztuki — łączący wrażliwość na muzykę z wrażliwością na inne dziedziny kultury,

- w płaszczyźnie ogólnospołecznej: negatywne aspekty posiadać może także kult sztuki, jeśli pozbawia nas wrażliwości na wartość myśli filozoficznej, badań naukowych, odkryć i wynalazków w dziedzinie techniki, a tym bardziej jeżeli odwraca naszą uwagę od sprawy przekształcania rzeczywistości społecznej.

Wynika stąd wniosek, że krytyka kultu kompozytorów powinna uderzać przede wszystkim w monocentryczny fundament tego kultu. Szkody kulturze wyrządza absolutyzowanie każdej wartości. Dla rozwoju muzyki bardziej korzystne jest przyjęcie a k s j o l o g i i p o l i c e n t r y c z n e j.

Muzyce wcale nie jest potrzebne, żeby uznawano ją za wartość najwyższą i poniżano dla niej inne dziedziny kultury. Nie ma też żadnej potrzeby, żeby twórczość jakiegoś jednego kompozytora umieszczać na samym szczycie hierarchicznej piramidy dzieł. Wystarczy, że skomponowany przez niego utwór zostanie uznany za arcydzieło, natomiast w obrębie arcydzieł spory o to, które z nich jest większe, mają charakter jałowy. To samo dotyczy twórców arcydzieł: nie warto toczyć sporów o to, kto spośród nich jest największy: Bach, Mozart, Beethoven czy Chopin. Bardzo trafnie ujął to wspomniany na początku naszych rozważań Søren Kierkegaard — samokrytycznie korygując własny kult Mozarta. Nie chodzi o to, żeby umieszczać go ponad wszystkimi. Wystarczy, że zaliczymy go do klasy twórców arcydzieł: „Czy ktoś spośród nich stoi wyżej czy niżej, jest w zasadzie obojętne (...) ponieważ ci, co stoją nieskończenie wysoko, stoją w pewnym sensie jednakowo wysoko” [28].

Można więc akceptować kult kompozytorów pod trzema warunkami: po pierwsze, nie powinien on przeszkadzać podziwowi i czci dla twórców reprezentujących inne dziedziny kultury; po drugie, kult określonego kompozytora nie powinien osłabiać naszego życzliwego zainteresowania utworami innych kompozytorów; przede wszystkim powinna nas cieszyć różnorodność utworów, kompozytorów, gatunków muzycznych, stylów narodowych, kultur muzycznych; po trzecie, kult kompozytorów powinien łączyć się z postawą otwartą nie tylko na bezmierną różnorodność tego, co w dziedzinie muzyki zostało dotąd stworzone, ale także i przede wszystkim na różnorodność i niezwykłość tego, co się współcześnie pojawia i tego, co się pojawi w przyszłości.

Najbardziej negatywnym aspektem „Religii Muzyki” — zbliżającym ją do innych religii — jest to, że może ona stawać się formą ucieczki od świata. Ale eskapizm nie jest zjawiskiem jednoznacznym w swoich funkcjach społecznych. Jego podłożem - kryjącym w sobie potężny ładunek rewolucyjnego protestu — jest negacja istniejącej rzeczywistości, której zostaje przeciwstawiony jakiś „inny świat”. Z jednej strony „ucieczka” do „świata muzyki” może wyglądać na rezygnację z walki o przekształcanie świata, ale z drugiej strony, samo uczestnictwo w budowaniu i utrwalaniu „innego świata” już w jakiś sposób zmienia ten świat, w którym żyjemy, ponieważ ukazuje zrealizowaną Utopię [29] - model innego sposobu życia i innych stosunków między ludźmi.

„Od dawien dawna — pisał Kierkegaard — fanatyzm religijny z podejrzliwą uwagą obserwował muzykę” [30]. Wiadomo, że już św. Augustyn zdawał sobie sprawę z tego, że kult muzyki może zagrażać kultowi religijnemu, odrywając umysł od Boga i koncentrując go na przeżywaniu muzyki [31]. Kto żyje w świecie muzyki i myśli wyłącznie o niej, temu nie potrzebna jest żadna inna religia. Zdawało sobie z tego sprawę otoczenie Chopina. George Sand pisała o nim, że „dusza jego napełniona jest wyłącznie poezją i muzyką”; a ksiądz Aleksander Jełowicki, który przez wiele miesięcy czynił starania o to, żeby Chopin umarł po chrześcijańsku, napisał po jego śmierci, że Chopin „niestety, o Niebie nie myślał” [32].

Będąc w swojej istocie „kultem świeckim” Religia Muzyki może być integralnym składnikiem kultury świeckiej, wypełniającym pozytywnymi treściami aksjologicznymi potrzeby serc i zwiększającym jej atrakcyjność.

*

Andrzej Nowicki: THE RELIGION OF MUSIC AND THE CULT OF COMPOSERS

Contrary to the opinion postulating that music should be subordinate to religion, the foundation of the Religion of Music is the view that music is the supreme value and as such should be the object of cult. The author distinguishes 10 forms of the cult of composers, and within these the positive and negative aspects are indicated. The negative aspects of the Religion of Music are connected first of all with a monocentric axiology which collides with the value of variety conditioning the abundance of culture. Music does not need to be considered as the highest value. Nor is there a necessity to place the work of a given composer at the top of a hierarchy pyramid of compositions. As far as masterpieces are concerned they are all situated equally high; and controversies about which of them are higher are futile. Being in its essence a secular cult, the Religion of Music can form an element of secular culture, under the condition of accepting a polycentric axiology which appreciates music and other domains of culture equally well, and also under the condition of connecting the cult of given composers with an attitude open to variety and extraordinariness of what is being created at present and what will be created in the future. The Religion of Music may be a form of escapism from the world and a resignation of its transformation, but the very participation in the process of building „the world of music” to some extent changes the world we live in, revealing „the realized Utopia” — a model of a different way of living and different relationships between the

people.

*

„Euhemer — Przegląd Religioznawczy”, 1985, nr 3(137)

Zobacz także te strony:

[Acidalius albo o muzyce i republice muz](#)

[Muzyka i mózg](#)

Przypisy:

[1] Maclair zapowiadał ukazanie się tej książki już w 1901 r. (w książce *L'Art en silence*, Paris 1901: *Du meme auteur - a paraître*). Miała ona wówczas nosić tytuł: *Religion et symphonie. Essai de psychologie musicale*. Ukazała się w 1909 r. jako *Religia muzyki* i w ciągu dwunastu lat - mimo wojny światowej - miała 11 wydań. Mogłoby się wydawać, że do tytułu nie związanego z treścią książki nie należy przywiązywać wagi, ale w 1919 r. Maclair, wydając drugi tom szkiców o uczuciach towarzyszących słuchaniu muzyki, napisał w pierwszym zdaniu przedmowy, że jest to "książka wyznawcy Religii Muzyki" (*livre d'un. fidèle de la Religion de la Musique*, C. Maclair: *Essais sur l'émotion musicale*, II - *Les Heros de l'Orchestre*, Paris 1919, s. VII). "Herosami" byli dla niego - J. S. Bach, Gluck, Beethoven, Schumann, Liszt, Chopin, Wagner i Paderewski. Spośród kilkudziesięciu książek Maclaira - oprócz powieści fantastycznej o roku 2000 - na uwagę zasługują jego monografie poświęcone malarzom (Tycjan, Watteau, Delacroix, Degas), rzeźbiarzom (Rodin), poetom (Heine, Mallarmé, Laforgue), miastom (m.in. Rzym, Wenecja, Florencja, Neapol, Werona, Asyż, Ateny, Marakesz, Rabat). Jego książka o Florencji ukazała się po polsku w przekładzie Leopolda Staffa.

[2] Bettina Brentano an Goethe, w: ii., Benz: *Beethovens Denkmal im Wort*, München 1950, s. 6.

[3] E. Hanslick: *Aus meinem Leben*, 1894. Cyt. wg A. Buchner: *Hanslickiana*, "Literatura" z 26 VII 1979. Wszystkie podkreślenia pochodzą ode mnie.

[4] Cyt. wg A. Copland: *Music and Imagination*, wyd. 4, New York 195, s. 28.

[5] I. J. Paderewski: *Pamiętniki*, spisała M. Lawton, przeł. W. Lisowska i T. Mogilnicka, wyd. 3, Kraków 1972, t. 1, s. 193.

[6] Por. *Księga pamiątkowa ku czci profesora Adolfa Chybińskiego w 70-lecie urodzin*, Kraków 1950, bibliografia (403 pozycje z lat 1902-1950), s. 26-43. Oprócz słowa "kult" Chybiński używa także wyrażenia "pietyzm" (wobec "istnych skarbów szczeropolskiej melodii"); pisze również o własnej "bezgranicznej czci dla indywidualności genialnego umysłu Maklera" (A. Chybiński: *Gustaw Mahler*, "Przegląd Muzyczny", r. IV, nr 11 (65) z 1 VI 1911, s. 4-6).

[7] Cyt. wg W. Blunt: *Feliks Mendelssohn. Na skrzydłach pieśni*, przeł. H. Cieplińska, Warszawa 1979, s. 87.

[8] H. Berlioz: *Z pamiętników*, przeł. J. Popiel, Kraków 1968, s. 338.

[9] W. Sandelewski: *Rossini*; wyd. 2, Kraków 1980, s. 317.

[10] Tamże.

[11] Tamże, s. 281.

[12] S. Kierkegaard: *Albo-albo*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1978, t. 1, s. 49 i 53.

[13] Tamże, s. 50.

[14] *Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie. Antologia*, red. M. Tomaszewski, wyd. 2, Kraków 1984, s. 72.

[15] Tamże, s. 128.

[16] Por. K. Szymanowski: *Korespondencja*, wyd.: T. Chylińska, t. 1, Kraków 1982, s. 232.

[17] A. Iwański: Wspomnienia muzyczne z dawnych lat, "Ruch Muzyczny", 1963, nr 20. Por. M. Stokowska: *Kto? co? O muzyce i muzykacie*, Warszawa 1972, s. 299.

"Przez szereg lat - pisze Magdalena Stokowska - muzyka Wagnera była zarówno przedmiotem najwyższego podziwu, niemal religijnego kultu, jak i celem napaści krytyki". Tamże, s. 301.

[18] M. Towiański: *Szymanowski dziś czyli próba jeszcze pełniejszego spojrzenia*, "Ruch Muzyczny", r. XXVII, nr 25 z 11 XII 1983, s. 23-24.

[19] Zwraca na to uwagę kompozytor szwajcarski, Arthur Honegger (1892-1955) w artykule pod charakterystycznym tytułem: *Beethovenmanie*, w: A. Hanegger: *Beruf und Handwerk des Komponisten*; Leipzig 1980, s. 41-43.

[20] W listopadzie 1839 r. Felix Mendelssohn napisał list do Ignacego Moschelesa "na temat panującego w Niemczech szalonego wznoszenia pomników wielkim muzykom. Twierdził, że w ten sposób mali ludzie próbują zdobyć dla siebie coś w rodzaju wizerunku sławy, a jednocześnie pozwalają, aby żyjący muzycy byli tak nisko płatni, że wiele orkiestr nie jest w stanie przyciągnąć największych talentów. "Gdyby tylko - pisał - stworzyli w Halle przyzwoitą orkiestrę Händlowi, w Salzburgu Mozartowi, a Beethovenowi w Bonn - orkiestrę zdolną rozumieć i grać ich utwory - wówczas cały byłbym za [pomnikami], ale nie uznaję kamienia tam, gdzie orkiestry są bardziej od niego martwe (...)" Jednakże w lecie 1840 r. stwierdził, że to skandal, iż w Lipsku nie ma pomnika najznakomitszego obywatela tego miasta i (...) postanowił zbierać pieniądze na wzniesienie pomnika Bachowi". W. Blunt: Feliks Mendelssohn, cyt. wyd., s. 210.

[21] Podaję kilkanaście tytułów: "Akta Mozartiana", "Bach. The Quarterly Journal", "Bach-Jahrbuch", "Beethoven-Jahrbuch"; "Chopin-Jahrbuch"; "Gluck-Jahrbuch", "Händel-Jahrbuch", "Haydn-Studien", "Hindemith-Jahrbuch", "Mitteilungen der Internationalen Richard-Strauss Gesellschaft", "Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg", ;, "Mitteilungen des Max-Reper Instituts", "Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde", "Mozart-Jahrbuch", "Nippon Chopin Kyokai Kaihu", "Orff-Institut Jahrbuch", "Sammelbande der Robert Schumann-Gesellschaft", "Verdi. Bollettino quadrimestrale dell'Istituto di Studi Verdiani", "Vivaldi Informations" itd. W Polsce "Rocznik Chopinowski" (od 1956 r.).

[22] Można tu wspomnieć o szabli ofiarowanej przez Węgrów Lisztowi. Następnie: "wśród odznaczeń przyznanych Rossiniemu napotykamy orderzy włoskie, francuskie, belgijskie, niemieckie, rosyjskie, szwedzkie, greckie, tureckie, hiszpańskie, portugalskie i brazylijskie" (W. Sandelewski: *Rossini*; cyt. wyd., s. 303). Z inicjatywy muzykologa Zdzisława Jachimeckiego senat Uniwersytetu Jagiellońskiego przyznał Karolowi Szymanowskiemu doktorat honoris causa, piąty z kolei na Wydziale Filozoficznym po Kraszewskim; Matejce; Sienkiewicz i Paderewskim. Promocja odbyła się 12 XII 1930 r.

[23] "Darowując (...) Piermariniemu portret Mozarta, [Rossini] napisał zamiast dedykacji: "Zdejmuj przed nim kapelusz, tak jak ja to czynię"". W. Sandelewski: *Rossini*, cyt. wyd., s. 281.

[24] "Czuję się zawsze zażenowana, - pisała Stefania Szurlejówna - gdy znajduję się w towarzystwie Szymanowskiego. Nie mam odwagi się odezwać (...) To, że można z nim mówić, witać się, to wszystko jest niewłaściwe i zawstydzające. Gdyby zjawił się na ognistej chmurze, w błyskawicach i piorunach - uważałabym to za naturalne i wtedy łatwo odnalazłabym mój stosunek do tego nadprzyrodzonego zjawiska. Wiedziałabym, że trzeba padać na kolana i bić czołem o ziemię w pogańskim hołdzie". S. Szurlejówna: *Rozmowa z Szymanowskim*, "Prosto z Mostu" nr 21 z 26 V 1935, w: K. Szymanowski: *Pisma muzyczne*, Kraków 1984, s. 485. Kompozytor Maurice Perrin, uczestnik kursu kompozycji prowadzonego przez Nadię Boulanger w r. 1935-38 wspomina: "Większość z nas, pod wpływem Nadii Boulanger, żywiła niemal nabożne uwielenienie dla muzyki Strawińskiego" (L. Erhardt: *Igor Strawiński*, Warszawa 1978, s. 269). W lutym 1985 r. żona Strawińskiego tak pisała w liście do

swego brata ciotecznego: "Obecnie, w osiemdziesiątym trzecim roku życia, Igor otrzymuje około 10 tysięcy dolarów za koncert (...) Zauważyłam, że podczas tych koncertów mało ludzi słucha z uwagą muzyki (...) Chcą oni po prostu znaleźć się w obecności b ó s t w a" (tamże, s. 354). W sześciu tomach rozmów z Robertem Craftem mamy wiele przykładów troski Strawińskiego o "a u t o s a k r a l i z a c j ę" (por. tamże, s. 338). Natomiast wyraźnie ironiczny charakter ma następująca wypowiedź Strawińskiego: "Jeśli Schtinberg jest Bogiem Ojcem nowej muzyki, to Berg jest jej Synem Bożym, a Webern Duchem Świętym". Cyt. wg programu: A. Berg: *Wozzeck*, Teatr Wielki, Warszawa 1984.

[25] Nawet Bogusław Schaeffer uważa, że "prawdziwy twórca (...) poznaje wszystko, sięga po rzeczy różne, gromadzi wszystko", bo "żeby przetwarzać, trzeba wchłaniać", "trzeba się interesować możliwościami muzyki". Z tych pozycji atakuje większość współczesnych kompozytorów za "język rezygnujący *a limine* z olbrzymiej skali środków możliwych na rzecz małej skali środków używanych" (*Granie na sucho*, "Życie Literackie", nr 26 (1683) z 24 VI 1984, s. 5). Nie chodzi więc o to, żeby ignorować osiągnięcia wybitnych kompozytorów, ale żeby korzystać także i przede wszystkim z najnowszych odkryć. Por. także B. Schaeffer: *Wartość nowatorstwa w muzyce*, "Studia Filozoficzne"; 1983, nr 11-12, s. 21-41.

[26] "Nonsensem jest oceniać Strawińskiego z punktu widzenia Wagnera" - pisze Karol Szymanowski: *Pisma muzyczne*, Kraków 1984, s. 490.

[27] Por. A. Nowicki: *Nowość jako aksjologiczna kategoria inkontrologii*, "Studia Filozoficzne" 1983, nr 11-12, s. 5-20.

[28] S. Kierkegaard: *Albo-albo*, cyt. wyd., t. 1, s. 49-50.

[29] Dla E. Blocha muzyka jest "najbardziej utopijną ze sztuk". Por. A. Nowicki: *Ontologiczny fundament ateizmu Ernsta Blocha (1885-1977)*, "Euhemer", 1983, nr 2 (128), s. 83-73.

[30] S. Kierkegaard: *Albo-albo*, cyt. wyd., t. 1, s. 79.

[31] Św. Augustyn: *Wyznania*, Poznań 1929, ks. 10, rozdz. 33, s. 264.

[32] Por. A. Nowicki: *"Religia" Fryderyka Szopena*, "Euhemer", 1958, nr 8 (7), s. 87-88.

Andrzej Rusław Nowicki

Ur. 1919. Filozof kultury, historyk filozofii i ateizmu, italianista, religioznawca, twórca ergantropijno-inkontrologicznego systemu „filozofii spotkań w rzeczach”. Profesor emerytowany, związany dawniej z UW, UW r i UMCS. Współzałożyciel i prezes Stowarzyszenia Ateistów i Wolnomyślicieli oraz Polskiego Towarzystwa Religioznawczego. Założyciel i redaktor naczelnny pisma "Euhemer". Następnie związany z wolnomularstwem (w latach 1997-2001 był Wielkim Mistrzem Wielkiego Wschodu Polski, obecnie Honorowy Wielki Mistrz). Jego prace obejmują ponad 1200 pozycji, w tym w języku polskim przeszło 1000, włoskim 142, reszta w 10 innych językach. Napisał ok. 50 książek. Specjalizacje: filozofia Bruna, Vaniniego i Trentowskiego; Witwicki oraz Łyszczyński. Zainteresowania: sny, Chiny, muzyka, portrety.



[Strona www autora](#)

[Pokaż inne teksty autora](#)

(Publikacja: 27-02-2005 Ostatnia zmiana: 27-02-2005)

[Oryginał.](http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,3968) (<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,3968>)

Contents Copyright © 2000-2008 by Mariusz Agnosiewicz

Programming Copyright © 2001-2008 Michał Przech

Autorem tej witryny jest Michał Przech, zwany niżej Autorem.
Właścicielem witryny są Mariusz Agnosiewicz oraz Autor.

Żadna część niniejszych opracowań nie może być wykorzystywana w celach komercyjnych, bez uprzedniej pisemnej zgody Właściciela, który zastrzega sobie niniejszym wszelkie prawa, przewidziane w przepisach szczególnych, oraz zgodnie z prawem cywilnym i handlowym, w szczególności z tytułu praw autorskich, wynalazczych, znaków towarowych do tej witryny i jakiegokolwiek ich części.

Wszystkie strony tego serwisu, wliczając w to strukturę podkatalogów, skrypty JavaScript oraz inne programy komputerowe, zostały wytworzone i są administrowane przez Autora. Stanowią one wyłączną własność Właściciela. Właściciel zastrzega sobie prawo do okresowych modyfikacji zawartości tej witryny oraz opisu niniejszych Praw Autorskich bez uprzedniego powiadomienia. Jeżeli nie akceptujesz tej polityki możesz nie odwiedzać tej witryny i nie korzystać z jej zasobów.

Informacje zawarte na tej witrynie przeznaczone są do użytku prywatnego osób odwiedzających te strony. Można je pobierać, drukować i przeglądać jedynie w celach informacyjnych, bez czerpania z tego tytułu korzyści finansowych lub pobierania wynagrodzenia w dowolnej formie. Modyfikacja zawartości stron oraz skryptów jest zabroniona. Niniejszym udziela się zgody na swobodne kopiowanie dokumentów serwisu Racjonalista.pl tak w formie elektronicznej, jak i drukowanej, w celach innych niż handlowe, z zachowaniem tej informacji.

Plik PDF, który czytasz, może być rozpowszechniany jedynie w formie oryginalnej, w jakiej występuje na witrynie. **Plik ten nie może być traktowany jako oficjalna lub oryginalna wersja tekstu, jaki zawiera.**

Treść tego zapisu stosuje się do wersji zarówno polsko jak i angielskojęzycznych serwisu pod domenami Racjonalista.pl, TheRationalist.eu.org oraz Neutrum.eu.org.

Wszelkie pytania prosimy kierować do redakcja@racjonalista.pl