

Dahlhaus – Kunze: dwugłos o dramacie muzycznym Richarda Wagnera

Krzysztof Kozłowski

1.

Jakkolwiek nieprawdziwe byłoby twierdzenie, że koncepcja Wagnerowskiego dramatu muzycznego w ujęciu Carla Dahlhaus'a zrodziła się z krytyki modelu analizy muzykologicznej zaproponowanej przez Alfreda Lorenza, a przedstawionej przez tegoż ostatniego w *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*¹, prawdą jest, iż krytyka ta daje się zauważyć w wagnerowskich pismach niemieckiego muzykologa nieomal na każdym kroku. Jest bowiem tak, jak gdyby Dahlhaus z jednej strony zamierzał zaproponować najkorzystniejszy punkt wyjścia dla własnej „interpretującej analizy form”², z drugiej zaś przestrzec przed stosowaniem narzędzi, które – użyte w nieodpowiedni sposób – stać się mogą przyczyną rozlicznych nieporozumień.

W skrócie rzecz ujmując, można powiedzieć, że Lorenzowski podział na „okresy poetycko-muzyczne”, który obronić miał dramaty muzyczne Wagnera przed zarzutem amorficzności³, uznany został przez Dahlhaus'a za niewystarczający i odpowiedni raczej dla oper Giacomina Meyerbeera⁴. Dahlhaus wychodził mianowicie z założenia, że opieranie się na schemacie A B A lub na schemacie A A B – odpowiednim w wypadku elementarnych pojęć zaczerpniętych z podręcznika do nauki form muzycznych – rozmiąga się ze zjawiskami dźwiękowymi, z jakimi mamy do czynienia w sztuce Wagnera. Potwierdzał on wprawdzie, że kryterium „tonalnego odgraniczenia” „okresów poetycko-muzycznych” jest sensowne i istotne, ale jednocześnie stwierdzał, iż analiza Lorenza wykazuje rozliczne braki, które są tyleż zasadnicze, co nieusuwalne. Zaprzeczają one takiemu a nie innemu rozumieniu „okresów poetycko-muzycznych” jako jednostek delimitacyjnych opartych na „tonalnej jednolitości”⁵.

¹ A. Lorenz, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, t. 1-4, Tutzing 1966².

² C. Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, München i in. 1990², s. 106.

³ C. Dahlhaus, *Die Musik*, w: *Richard-Wagner-Handbuch*, hrsg. von U. Müller und P. Wapnewski, Stuttgart 1986, s. 205.

⁴ C. Dahlhaus (*Wagners Begriff der „dichterisch-musikalischen Periode”*, w: *Beiträge zur Geschichte der Musikanschauungen im 19. Jahrhundert*, hrsg. von W. Salmen, Regensburg 1965, s. 191 [„Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts”, t. 1]) twierdził: „Zanalizowałem kontrolnie *Hugenotów* Meyerbeera. Jest tam dużo więcej wyraźniejszych, bardziej jednoznacznie „spotęgowanych form bar” niż u Wagnera. Lorenz wybrał zatem dla swych badań nieodpowiedni przedmiot”. Za wszystkie uwagi krytyczne na temat polskich odpowiedników używanych przez Dahlhaus'a pojęć, a także za konkretne propozycje terminologiczne chciałbym w tym miejscu podziękować bardzo serdecznie Panu Dziekanowi Januszowi Kempnińskiemu (Akademia Muzyczna w Poznaniu).

⁵ C. Dahlhaus, *Die Musik*, s. 205.

Rezultaty swych przemyśleń Dahlhaus przedstawił w czterech punktach. Po pierwsze, skonstatował, że „okresy poetycko-muzyczne”, których rozpiętość waha się od 14 do 840 taktów, nie wytwarzają żadnej jedności formalnej, w której słuchacz mógłby się ostatecznie zorientować⁶. Wszak jakiegokolwiek postrzeganie formy muzycznej zakłada istnienie pewnego apriorycznego schematu, który nie może być jednak na tyle wariantywny, żeby wariantywność ta naruszała podstawowe jego właściwości. Po drugie – pisał Dahlhaus – „przesłanka, jakoby tonalny związek miał być gwarantowany jedynie przez powrót początku w zakończeniu utworu, była już przestarzała na tym etapie rozwoju techniki kompozytorskiej, który reprezentował Wagner. Również owo zespolenie (*b* odnosi się bezpośrednio do *a* i *c* do *b*, ale *c* wyłącznie przez *b* do *a*) ugruntowuje tonalne powinowactwo, a «wędrująca tonalność», jak ją określił Arnold Schönberg, została przez niego słusznie podciągnięta pod pojęcie związku tonalnego”⁷. Po trzecie, Dahlhaus zakładał, że przejęte przez Lorenza z nauki form muzycznych schematy analityczne A B A, A A B i A B A B A obce były myśleniu muzycznemu Wagnera, ponieważ kompozytor ten faworyzował nie tyle pojęcie „zmiany”, ile raczej permanentnego „rozwoju”, o czym pisał na przykład w *Über Franz Liszts symphonische Dichtung* (1857). I po czwarte – konkludował Dahlhaus – „relacja między A i B lub B i C nie wyraża decydującej pod względem estetyczno-formalnym różnicy między kontrastem a pozbawioną relacji odmiennością części składowych”⁸.

Wszystkie te zastrzeżenia nie spowodowały jednak całkowitego odrzucenia forsowanego przez Lorenza za Wagnerem pojęcia „okresu poetycko-muzycznego”. Dahlhaus, kontynuując krytykę myślenia swego naukowego poprzednika i szanując kompozytorskie autokomentarze, przedstawił własną propozycję rozumienia tegoż pojęcia⁹. Sądził, iż – poddając je redefinicji – można się nim nadal posługiwać. I tak, idąc za Wagnerem, przyjął on, że „okresy poetycko-muzyczne” muszą być rozumiane w kontekście akcji dramatycznej (*resp.* scenicznej)¹⁰. Podejście to nie powinno wszakże odbiegać od tego, jakie prezentowane było w XIX wieku, kiedy zakładano, iż „okresy poetycko-muzyczne” nie mogą się znacząco różnić od siebie pod względem długości. Innymi słowy, chodzi o to, by były one ze sobą porównywalne.

Optymalnym przykładem w opinii Dahlhaus’a był sen Hagen’a z introdukcji do II aktu *Zmierzchu bogów*. W odróżnieniu od Lorenza, który potraktował ten sen jako jeden „okres poetycko-muzyczny”, Dahlhaus podzielił go, a w konsekwencji całą scenę na sześć porównywalnych okresów, których „cezurę motywowane są zarówno jednoznacznie muzycznie, jak i poetycko”:

I	takty	39-55	(4 takty przed „Schläfst du, Hagen, mein Sohn”)
II	takty	56-75	(„Gemahnt sich der Macht”)
III	takty	75-95	(„Hagen, mein Sohn”)
(Refren)	takty	97-105	(1 takt przed „Schläfst du, Hagen, mein Sohn”)
IV	takty	106-128	(„Ich und du”)

⁶ *Ibidem*, s. 206.

⁷ *Ibidem*, s. 206.

⁸ *Ibidem*.

⁹ C. Dahlhaus, *Wagners Begriff...*, s. 179-187.

¹⁰ C. Dahlhaus, *Wagners Konzeption...*, s. 96-97.

(Refren)	takty	128-133	(„Schläfst du, Hagen, mein Sohn”)
V	takty	133-161	(1 takt przed „Den gold’nen Ring”)
VI	takty	161-185	(„Schwörst du mir’s, Hagen, mein Sohn”) ¹¹

Tym, co oddziela od siebie poszczególne partie tekstu, są „przemowy” Alberyka, które jako cezury retoryczne uwyraźniają podział tematyczny sceny. Jak pisał Dahlhaus, „albo stanowią one początek jakiegoś okresu, albo – poprzez zgodność ze słowami początkowymi („Schläfst du, Hagen, mein Sohn”) jako retoryczno-muzyczne cytaty, poniekąd jako refreny – wyodrębniają ów okres z kontekstu. Ale i refren [„Schläfst du, Hagen, mein Sohn” – K.K.] pełni funkcję oddzielającą i wiążącą: oddzielającą, o ile oddziela od siebie okresy; wiążącą, ponieważ jest on jednym ze środków, które jednoczą okresy w większe całości, w muzyczno-poetyckie sceny”¹².

W ramach tak rozumianego „okresu poetycko-muzycznego” trzeba też zdaniem Dahlhauza widzieć gęstą sieć lejtmotywów, którą Wagner z niespotykaną dotąd w historii opery konsekwencją nałożył na dramat¹³. We śnie Hagen lejtmotywy muzyczne składają się na charakter poszczególnych okresów, pełniąc też funkcje delimitacyjne (różnicują poszczególne okresy) i przypominając „motywy sytuacyjne” w dawnej operze¹⁴. Przedstawienie tych lejtmotywów odbywa się w taki sposób, ażeby uchwycić się dało ich rozwojowy charakter. Dlatego też ulegają one uzupełnieniu lub zawieszaniu. Pojawiają się motywy poboczne, których charakter określony jest nie tyle przez ogólną wymowę całego okresu, ile przez jakiś szczegół poetycki¹⁵.

Jednakowoż nie należy z tego wyciągać wniosku, że pojęcie formy muzycznej ma u Wagnera – w jakiejś istotnej mierze przynajmniej – charakter architektoniczny. Przeciwnie, ulega ono tutaj pewnemu rozmyciu, tak iż wiele rozwiązań formalnych staje się nawet nieczytelnych. Wagner zastępuje architektoniczno-muzyczne jego rozumienie formułą tego, co poetycko- i sceniczno-muzyczne¹⁶, i to na

¹¹ *Ibidem*, s. 97.

¹² Dahlhaus dodaje, że podczas gdy poszczególne okresy liczą w przybliżeniu 20 taktów, to jedynie piąty z nich liczy prawie trzydzieści taktów (*ibidem*).

¹³ C. Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, Stuttgart 1996³, s. 207.

¹⁴ Cechą różnicującą pierwszego okresu poetycko-muzycznego jest motyw ciężkiej pracy. Centrum drugiego tworzy melodia do słów: „Gab mir die Mutter Mut”. Także w trzecim okresie poetycko-muzycznym pojawia się technika sekwencyjna, której zadaniem jest zaakcentowanie kompleksu motywów. Czwarty okres stanowi następstwo motywów bez punktu centralnego. Głównym motywem okresu piątego jest motyw zabójstwa, który wskazuje zarówno na początek (t. 133-136) tegoż okresu, jak i na jego środek (t. 146-148) i zakończenie, „[...] tak iż powstaje formalny zarys przypominający rondo [...]” (t. 155-158). I wreszcie w szóstym okresie akcent pada na motyw klątwy, w którym ta scena kulminuje (t. 171-177). C. Dahlhaus, *Wagners Konzeption...*, s. 97-98.

¹⁵ Zob. *ibidem*, s. 98.

¹⁶ Za kluczowy moment dla tych zmian Wagner uważał odejście od mierzenia najnowszych form muzycznych tym, co obowiązywało w muzyce wcześniej, a co w jego czasach było podobno plagą niemieckiej myśli teoretyczno-muzycznej. Sądził ponadto, że każda próba chowania się za „uczonością”, przez którą rozumiał on matematyczno-geometryczne struktury muzyczne, może doprowadzić do rozminięcia się z intencjami rodzimej publiczności. W przeciwnym razie – argumentował – pozostanie pisanie „oratoriów”, w których prawdziwość nikt już nie wierzy. [...] To, co u Bacha czy Händla jawi się nam – z powodu ich prawdy – jako godne podziwu, u Schneidera musi się wydawać wręcz śmieszne [...]. Musimy być w zgodzie ze swą epoką i próbować wykształcić nowe solidne formy; i ten będzie mistrzem, kto nie będzie pisał ani po włosku czy francusku, ani także po niemiecku”. R. Wagner, *Die deutsche Oper*, w: *Sämtliche Schriften und Dichtungen [Volks-Ausgabe]*, t.

tyłe skutecznie, że za bezzasadny należy uznać zarzut klasycystów, w myśl którego dramaty muzyczne Wagnera pozbawione są formy. Zarzut ten – jak pisał Dahlhaus – „trafia w pustkę: nie dlatego, że «okresy poetycko-muzyczne» [...] nie dawałyby się całkowicie zredukować do schematów zapożyczonych z nauki form muzycznych, lecz dlatego, że odchodzenie od tradycji rozumienia form w XVIII i XIX wieku, w którym Wagner częściowo brał udział, oznacza zmianę zasady stylistycznej, a nie estetyczny brak”¹⁷.

By uniknąć podobnych sprzeczności, trzeba zupełnie inaczej spojrzeć na Wagnerowski dramat muzyczny. Należy przyjąć, iż jest on tak „skonstruowany”, że niełatwo poddać go analitycznym procedurom. Starając się zgłębić jego naturę, sam Dahlhaus mówił – co najwyżej – o postulatcie „interpretującej analizy form”, jako że „«wyższą tendencją», dramatyczno-alegoryczny sens motywów i ich relacji słuchacz powinien przyswoić sobie «nieświadomie», miast starać się przerywać bezpośredniość i wspaniałość estetycznego oglądu mozolną refleksją”¹⁸.

W rezultacie nie oznacza to nic innego, jak konieczność zaakceptowania kryteriów myślenia kompozytorskiego, które naznaczyły dogłębnie już proces twórczy, tudzież uznania, że forma dramatów muzycznych Wagnera jest formą hierarchiczną: „Forma muzyczna [czytamy w *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*] jeśli została już zaprojektowana, urzeczywistnia się niejako hierarchicznie: motywy łączą się ze sobą w kompleksy albo grupy motywów, grupy w „okresy poetycko-muzyczne”, okresy w sceny lub części scen [...], sceny – w dramatach. Bo przecież forma – „architektoniczna” albo „logiczna” – nie jest zawsze jednakowo zarysowana na wszystkich stopniach hierarchii. „Zwartość” grupy motywów w szczegółach może iść w parze z „otwartą” strukturą okresową, ze względnym ich nierozgraniczaniem; **a to, jak się mają do siebie nawzajem wyrazistość i trwałość poszczególnych okresów, nie jest podporządkowane żadnej regule, lecz stanowi jeden z problemów interpretującej analizy form** [...] [K.K.]. Analogia części i całości nie może być w każdym razie zakładana tak po prostu, lecz stopień zgodności albo różnicy poszczególnych elementów dzieła musi być przebadany i rozumiany jako cecha charakterystyczna. I, jak się zdaje, nieprzypadkowo formalne zamknięcie okresu w *Pierścieniu* stoi czasami w sprzeczności do muzycznej jedności sceny, i odwrotnie”¹⁹.

Warto jeszcze mieć na uwadze fakt, iż dla samego Wagnera muzyka była jedynie środkiem do urzeczywistnienia dramatu, który był przez niego rozumiany jako przejaw wyższego rzędu jedności muzyki, sceny i tekstu dramatycznego. Wszak muzyka została tu pomyślana i skomponowana w taki sposób, żeby jawiła się tylko w odniesieniu do konkretnej akcji scenicznej²⁰.

12, Leipzig 1911-1914, s. 4.

¹⁷ C. Dahlhaus, *Wagners Konzeption...*, s. 105.

¹⁸ *Ibidem*, s. 105-106.

¹⁹ Zob. przyp. 2.

²⁰ Służyć zatem miała jej lepszemu „zainstalowaniu” na scenie i zapewnieniu całości skuteczniejszego oddziaływania, co – nieoczekiwanie – prowadziło do częściowego odwrócenia jednej z tez doktryny Schopenhauera, którego (jesienią roku 1854) Wagner przedkładał już zdecydowanie nad Feuerbacha. Jak zauważa Dahlhaus (*Wagners Konzeption...*, s. 116), „w estetycznej kontemplacji, tak jak opisał ją Schopenhauer, w nielicznych momentach, w których odsłania się w sposób zdeformowany metafizyczna istota muzyki, akcja dramatyczna słabnie i zostaje zredukowana do schematu, a muzyka przenosi elementy świata zjawisk we właściwy sobie obszar snu. Kompozytorskiemu urzeczywistnieniu «na zewnątrz», przy którym muzyka jest środkiem do celu, jakim jest dramat, odpowiada jako estetyczna opozycja zwrócenie się «do środka».

I tak oto dochodzimy do kluczowej kwestii w rozumieniu dramatów muzycznych Wagnera przez Dahlhausa. Sądził on mianowicie, iż rozpatrywanie ich „formy dramatyczno-muzycznej” – jakkolwiek niezwykle ważne i zasadnicze dla kwestii czysto teoretycznych – nie wyczerpuje jeszcze złożoności problematyki, jaka tu występuje. Do pełni rozumienia potrzebny jest wymiar inscenizacji teatralnej. Wszak Dahlhaus nieustannie przypominał, że „centralną kategorią estetyki dramatu muzycznego Wagnera jest *urzeczywistnienie*”²¹. Nieco dalej w *Richard Wagners Musikdramen* jest to wyrażone jeszcze bardziej dobitnie: „Dramat, o jakim marzył Wagner, spełnia się w akcji scenicznej, w której język i muzyka otrzymują także charakter gestyczny i sceniczny”.

Znaczy to ni mniej, ni więcej, tylko tyle, że teatr nie jest ilustratorem dramatu, lecz że – jak twierdzi Dobrochna Ratajczakowa – jest jego interpretatorem²². Jest to pogląd, który z punktu widzenia nowoczesnej myśli teatralnej brzmi bardzo rewolucyjnie, w oryginalny sposób stawiając też relacje między sceną a Wagnerowską „formą dramatyczno-muzyczną. Również ta kwestia nie uszła uwagi Dahlhausa, którego precyzja i ostrość formułowania sądów była tak duża, jak to jest tylko możliwe: „Inszenizacja, sceniczne *urzeczywistnienie*, jawi się tedy jako zamknięcie i wykończenie dramatu muzycznego, nie jako zwyczajne wystawienie dzieła, które jako tekst językowy i muzyczny byłoby już «dziełem», w sobie spoczywającą strukturą. Toteż historia inscenizacji jest historią dzieła, historią tego, a nie innego, zmieniającego się dzieła”²³.

2.

Trudno zaprzeczyć, że ujęcie Dahlhausa jest niezwykle spójne i konsekwentne. Nie mniej spójne i oryginalne było jednak ujęcie dramatu muzycznego Wagnera, jakie zaproponował Stefan Kunze. Co istotne, opierało się ono nie tyle na polemice z koncepcją Lorenza czy Dahlhausa, ile na ujawnieniu tego, co stanowiło sam fundament Wagnerowskiego myślenia kompozytorskiego²⁴. Fundament ten Kunze odnalazł z jednej strony w przejętym przez niemieckiego kompozytora od klasyków wiedeńskich pojęciu

Źródłem i «tonem dramatu» bardziej niż muzyka w kompozytorsko-empirycznym sensie tego wyrażenia jest muzyka w sensie metafizycznym. Fakt, że istnieją szkice muzyczne bez słów do *Tristana*, nie może być podstawą dla błędnego rozumienia formuły dramatu jako „widzialnego czynu muzyki”. Metafizycznej zawartości formuły nie dorównują bynajmniej skąpe możliwości historyczno-kompozytorskie, które nawet w *Tristanie* przedstawiają jedynie wyjątek, a nie regułę. Nie to, że powinno się przeczyć, jakoby Wagnerowska recepcja Schopenhauerowskiej filozofii, konwersja ku metafizyce muzyki, której w *Operze i dramacie* nie ma jeszcze najmniejszego śladu, łączyła się z doświadczeniami kompozytorskimi. Metafizyczne pojęcie muzyki ma bez wątpienia swój korelat techniczno-kompozytorski, nie może być jednak traktowane jako równoznaczne z empirycznym pojęciem muzyki”.

²¹ C. Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, s. 225.

²² „Problem interpretacji [...] pojawić się musi w momencie, w którym przyjmujemy pełną autonomię literatury dramatycznej i teatru”. D. Ratajczakowa, *Teatr jako interpretator dzieła literackiego*, w: *Problemy teorii dramatu i teatru, wybór i oprac. J. Degler*, Wrocław 1988, s. 418.

²³ C. Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, s. 226.

²⁴ Ujęcie to nie pojawiło się pośród najważniejszych koncepcji Wagnerowskiego dramatu muzycznego, które wyodrębnił Werner Breng (*Wagners kompositorisches Werk*, w: *Richard-Wagner-Handbuch*, hrsg. von U. Müller und P. Wapnewski, Stuttgart 1986, s. 414-416), analizując dokonania Alfreda Lorenza, Carla Dahlhausa i Patricka McCrelessa i zastrzegając się jednocześnie, iż chodziło mu tylko o ujęcia całościowo rozpatrujące *Pierścień Nibelunga*.

muzycznego dzieła sztuki²⁵, z drugiej zaś w procesie komponowania, który stanowił w dużym stopniu konsekwencję braku (w mocnym tego słowa znaczeniu) rodzimej tradycji operowej²⁶. Zdaniem Kunzego, Wagner starał się zachować kult rzemiosła tudzież ideę beczasowości sztuki, która była raczej obca refleksji estetycznej aż do XVIII wieku²⁷. Obydwa czynniki są też widoczne w jego podejściu do dramatu muzycznego.

W przeciwieństwie do Dahlhausa Kunze nie twierdził, że dramat Wagnerowski uobecnia się wyłącznie na scenie. Przeciwnie, jeśli gruntownie przemyśleć jego koncepcję, jedno stanie się jasne ponad wszelką wątpliwość: dramat ten istnieje przede wszystkim w muzyce, a raczej w dramatyczno-muzycznej strukturze przedstawienia artystycznego. Został on tam wprojektowany w procesie twórczym, podczas którego kompozytor kierował się ściśle określoną wizją teatralną. Z tego też względu teatr ma u Wagnera charakter immanentny i – miast zajmować się sceną jako taką – słuszniej jest mówić o „scenie imaginacyjnej”²⁸, której właściwości mogłyby być zaskoczeniem dla samego kompozytora. Ileż się trzeba będzie natrudzić, by nadać jej kiedyś wymiar w pełni fizyczny. Tutaj też – dodaje Kunze – mają prawdziwe źródło liczne porażki dzieł Wagnera w praktyce scenicznej. Niemożność albo – może lepiej – trudność ich wystawienia wiąże się bezpośrednio z oporem, z jakim wizja ta poddaje się urzeczywistnieniu.

Na pytanie, jak doszło do tego, że wizja teatralna znalazła się w muzyce, Kunze odpowiadał następująco:

„mogło się to wydarzyć tylko dzięki radykalnemu otwarciu struktury muzycznej na zjawiska sceniczne, na akcję zewnętrzną i wewnętrzną. Oznaczało to najpierw wyzwolenie od już istniejących uwarunkowań muzycznych i relacji przesądających o znaczeniu. W ten sposób powiodło się doskonale wtopienie dramatycznej akcji, a także dramatycznej mowy w tkankę muzyki. Od tego procesu wtopienia przybyło muzyce nowych sił. [...]”

Muzyka do tego stopnia objęła władczo i wyraziście każdy szczegół imaginacyjnego zdarzenia scenicznego, że zdarzenie to prześwieca teraz przez muzykę, tak iż ona sama ulega gruntownej przemianie. **Dramat słowny dał muzyce możliwość nabrania charakteru sztuki** [K.K.]. „Mój dramat zawsze łamie konwencje i stwarza nowe możliwości”, powiedział kiedyś Wagner. Sens tego tak słynnego zdania

²⁵ S. Kunze, *Der Kunstbegriff Richard Wagners. Voraussetzungen und Folgerungen*, Regensburg 1983, s. 47-55 („100 Jahre Bayreuther Festspiele”, t. 1).

²⁶ Zob. K. Kozłowski, *Teatr i religia sztuki. „Parsifal” Richarda Wagnera*, Poznań 2004, s. 19-82.

²⁷ Jako punkt graniczny Stefan Kunze (*Der Kunstbegriff...*, s. 47) wskazał muzykę muzykę Haydna, Mozarta i Beethovena, która nie znajduje żadnej paraleli w sztukach plastycznych i literaturze. „Wraz z głównymi dziełami klasyków wiedeńskich – pisał – muzyka przekracza ograniczenia własnego czasu. Muzyka ta nie potrzebowała żadnego ponownego wskrzeszenia, jak to się stało w wypadku dzieł chóralnych i orkiestrowych J.S. Bacha, a to dlatego, że rozciągająca się aż po wiek XIX muzyka oratoryjna nie była zorientowana na muzykę Bacha – również przekazywana podczas nauki gry na fortepianie znajomość jego dzieł fortepianowych mogła się jawić znawcom co najwyżej jako oddziałująca tradycja. Muzyka klasycyzmu wiedeńskiego zapisała się natomiast w powszechnej świadomości bardzo szybko jako norma muzyki *tout court*. Ciągłość wykonania i oddziaływanie od czasu jej powstania aż do dzisiaj nie zostały nigdy tak naprawdę przerwane. [...] Porównać Mozarta z Raffaelem, względnie z Szekspirem, Beethovena z tym ostatnim lub Michałem Aniołem, było na początku XIX wieku czymś oczywistym”.

²⁸ S. Kunze, *Richard Wagners imaginäre Szene*, w: *Dramatisches Werk und Theaterwirklichkeit*, hrsg. von H.J. Lüthi, Bern 1983, s. 35-44 („Bernener Universitätschriften”, t. 28).

Wagnera o tym, że muzyka jest środkiem do celu — dramatu, zdania, które interpretatorom Wagnera sprawiło tak wiele kłopotu, należałoby właściwie odwrócić. Albowiem dramat literacki był przede wszystkim środkiem do tego, by zmanifestować fakt, iż muzyka jako muzyka dramatyczna ma charakter sztuki. Jeszcze dosadniej: dramat był konstrukcją pomocniczą do urzeczywistnienia muzycznego dzieła sztuki.

Można by ponadto pokazać, że dramat muzyczny — od form językowych aż do scenicznej organizacji, więcej, aż do tworzywa — był przykrojony do potrzeb muzyki. To właśnie dramat słowny zrodził sztukę muzyczną. I ujawnia się ona jak najbardziej nie tylko na pierwszym planie, chociażby przez lejtmotywy, lecz w równym stopniu w prowadzeniu deklamacji²⁹.

Kunze nakreślił w ten sposób obraz, który można by uznać za niekwestionowane źródło Wagnerowskiego dramatu muzycznego. Ważna jest tu zwłaszcza kwestia wcześniejszego otwarcia muzyki na świat zewnętrzny, nawet jeśli rozumieć je trzeba wyłącznie jako potrzebę zderzenia muzyczności z tym, co *stricte* literackie. Ale nie mniej istotne wydaje się zwrócenie uwagi na fakt, że dramat słowny służył w gruncie rzeczy urzeczywistnieniu muzycznego dzieła sztuki. Wszystko to sprawia, że bez muzyki dramaty Wagnera tracą całą swą żywotność i zwartość. Co pozostałoby z Mozartowskiego *Wesele Figara* — pyta Kunze — gdyby pozbawić je muzyki? Strata — odpowiada od razu — nie okazałaby się aż tak nieodżałowana³⁰. Niezależnie od jej wiodącej roli, nadającej większą wartość zdarzeniom scenicznym, nadal widoczna byłaby „struktura wesołej komedii. Ale cóż pozostałoby z *Tristana* bez przepaścistości, beczcasowości, bez wymiaru cierpienia i szalonego wzlotu muzyki? Także w *Weselu Figara* sens muzyki wyjaśnia akcję na scenie. Akcja znajduje się do pewnego stopnia w świetle muzyki. Ale sens tej muzyki konstytuuje się autonomicznie. Wagner natomiast potrzebował teatralnej wyobraźni [umiejętności wydobywania obrazów ze słowa poetyckiego — K.K.] jako rodzaju *ars inveniendi* do rozwinięcia muzycznej pomysłowości³¹.

Nie oznacza to, że Kunze negował w ogóle sensowność inscenizowania dramatów muzycznych Wagnera. Dostrzegał jedynie przepaść, jaka dzieli plastyczność teatralnej wizji ukrytej w muzyce od tego, co może pojawić się na scenie jako konkretne przedstawienie teatralne. Raziła go zwłaszcza bezceremonialność sceny, jej swego rodzaju dosłowność i gruboskórność. Dodatkową trudność widział w braku jakiegokolwiek ikonografii, która dopomogłaby inscenizatorowi w urzeczywistnieniu teatru immanentnie ukrytego w muzyce. Wszak Wagner chętnie osadzał akcję swych dramatów w światach wymarłych, których żywotność okazywała się niekiedy dość zaskakująca nawet dla jego wielbicieli³².

²⁹ S. Kunze, *Über den Kunstcharakter des Wagnerschen Musikdramas*, w: *Richard Wagner. Von der Oper zum Musikdrama. Fünf Vorträge*, hrsg. von S. Kunze, Bern – München 1978, s. 19-20.

³⁰ *Ibidem*, s. 21-22.

³¹ *Ibidem*.

³² Clive Staples Lewis (*Zaskoczony radością. Moje wczesne lata*, przeł. M Sobolewska, Warszawa 1999, s. 77), opowiadając o wczesnych latach swego życia i fascynacjach „mitologią Północy”, pisał: „[...] nie słyszałem wówczas bodaj jednej nuty z muzyki Wagnera, chociaż sam kształt liter jego nazwiska stał się dla mnie magicznym symbolem. W następne wakacje, w ciemnym, zatłoczonym sklepie T. Edensa Osborne’a [...], po raz pierwszy usłyszałem płytowe nagranie *Walkirii*. Wyśmiewają je dziś i być może wyrwane z kontekstu przedstawia się ono jako utwór koncertowy rzeczywiście dość marnie. Ja jednak miałem tę cechę wspólną z

Fascynowała go ich odległość, inspirowała możliwość licznych przesunięć semantycznych, lecz jednocześnie wyobraźnia muzyczna oblekała je w takie szaty, jakich nie przewidywały znane Wagnerowi konwencje teatralne.

Kunze nie sadił, by jako przedmiot naukowego namysłu dramaty muzyczne Wagnera mogły się bez reszty pomieścić w obrębie badań teatro- lub muzykologicznych. Ich problematyka wydawała mu się niewyczerpana, wymagała też zdecydowanie innego podejścia. Przyglądając się im, nie można ograniczać się wyłącznie do badań muzykologicznych ani tym bardziej jeszcze – teatrologicznych, ponieważ żadne z nich nie uwzględnia w dostatecznej mierze natury Wagnerowskiego dzieła. Pomniejsza je i deformuje, tak iż w ostateczności gubi istotę rzeczy, świadomie lub nie odrzucając spojrzenie na całość. Zawężenie perspektywy przyczynia się do powstania zafałszowanego obrazu i ugruntowuje podejście utożsamione przez Kunzego „ze złym alibi badacza”³³, który – w zależności od tego, jaką dyscyplinę reprezentuje – uznaje za akcydentalne niewygodne dla siebie elementy strukturalne i z poczuciem fałszywej skromności zajmuje się odpowiednią do swych zainteresowań warstwą dzieła. Zdaje się on wychodzić z założenia, iż analizowane przezeń dzieło jest takim samym dziełem jak każde inne i że nie wymaga odmiennego potraktowania, zgodnego ze swą skomplikowaną naturą. O tym, że jest inaczej, można się przekonać, analizując partytury dramatów muzycznych Wagnera. Jak konkluduje Kunze, zastrzegając się jednak, iż zabrzmi to na pewno prowokująco: „Należałoby stwierdzić [...], że mówić o scenie [teatrze – K.K.] Wagnera, zastanawiać się nad nią, znaczy mówić o jej muzyce. Albo odwrotnie: Zajmować się partyturami Wagnera, tymi prawdziwie cudownymi dziełami, znaczy uwzględniać ich wymiar sceniczny, słowem, badać związki sceny i muzyki. **Chodzi zarówno o wizje zawarte w muzyce, tekście i wskazówkach reżyserskich dramatu muzycznego, jak i o możliwości ich realizacji na scenie** [K.K.]”

Friedrich Nietzsche mówił w swoim piśmie bayreuthskim (*Czwarte niewczesne rozważanie* [1876]) „o nadzwyczajnych zadaniach, jakie postawił Wagner aktorom i śpiewakom”, a mianowicie, „żeby wyrażali oni obraz każdego z Wagnerowskich bohaterów w ich cielesnej powłoce i spełnieniu, tak jak cielesnie zostali już oni uformowani w muzyce dramatu”. „Twórcą najwyższego rzędu obrazów Wagner okazał się szczególnie w tetralogii”. Później, w *Der Fall Wagner* (1888), brzmi to już inaczej, nacechowane jest bowiem negatywnie, polemicznie: „Czy Wagner był w ogóle muzykiem? Z pewnością był kimś zupełnie innym: nieporównywalnym z nikim i niczym histrionem, największym mimem, zadziwiającym geniuszem teatru, jakiego Niemcy mieli, naszym mistrzem sceny *par excellence*. Należy on gdzie indziej niż do historii muzyki [...]”³⁴.

I nieco dalej, jeszcze jeden znakomity przykład teatralizacji, więcej nawet, Wagnerowskiego myślenia scenicznego: „lejtmotywy, które zawłaszczane były jako elementy myślenia symfonicznego przez apologetów, utrzymujących, że muzykę Wagnera należy uwolnić od zarzutu bezforemności

Wagnerem, że nie myślałem o utworach koncertowych, ale o dramacie heroicznym. Dla chłopca oszalałego na punkcie Północy, którego najwyższym doświadczeniem muzycznym były kompozycje Sullivana, *Walkiria* była prawdziwym gromem z jasnego nieba”.

³³ S. Kunze, *Richard Wagners imaginäre Szene*, s. 36.

³⁴ *Ibidem*.

i ilustracyjności scenicznej, są w rzeczywistości tymi komórkami, w których muzycznie zagęszczają się sceniczno-obrazowe przedstawienia, unaocznione treści. Bo przecież lejtmotywy wytwarzają scenę, z pewnością nie powielając tylko jej zawartości. Motyw miecza na przykład, który po raz pierwszy rozbrzmiewa w kluczowej scenie *Złota Renu*, jest – tak jak i inne lejtmotywy – związany z konkretnym rekwizytem, z mieczem, z widzialnym symbolem tego, co heroiczne. Ważniejsza jest jednak wizualna komponenta fanfary w C-dur. Jakoż uprzytomnia ona heroiczne gesty i tym samym prze ku wizualizacji. Sceniczna wskazówka odnosząca się do słów Wotana „So grüss’ ich die Burg” brzmi następująco: „jakby pod wpływem wzniosłej myśli, bardzo zdecydowanie”. Motyw miecza powinien służyć uzmysłowieniu sobie przedmiotów przedstawionych, a jego różnorodność gestyczna powinna stać się widzialna w jednym geście. [...]

Prawie wszystkie lejtmotywy zawierają wymiar gestyczno-naocznosciowy, i w zasadzie jest on wymiarem panującym. Kilka wskazówek powinno tu w zupełności wystarczyć: motyw Walhalli otwiera idealny obraz, blask wzniosłej egzystencji, boski *locus amoenus*. Przykłady z didaskaliów: „Kiedy delikatne chmurki mgły całkowicie rozproszą się na wysokościach, widoczna stanie się w pomroce świtu otwarta przestrzeń na szczytach gór”. I potem: „Budzący się dzień oświeśla zamek coraz jaśniej”³⁵.

Przyglądając się dramatom muzycznym Wagnera, odnosi się wrażenie, że podobnych przykładów jest w nich dużo więcej. Niemniej już tylko te, które zostały tu przywołane, zdają się dowodzić jednego: Wagnerowska forma muzyczna nie jest formą muzyczną *sensu stricto*. Jednoczy ona w sobie elementy, które pod wpływem idei muzyki absolutnej łączy się dzisiaj zwyczajowo z tym, co pozamuzyczne, zapominając przy tym, iż proces „absolutyzacji” muzyki symfonicznej – tak jak i sama jej idea – ma w głównej mierze wydźwięk historyczny, bo – jak przypomina Dahlhaus³⁶ – poczynając od Platona, przez całe średniowiecze, a kończąc na wieku XVII, pojęcie muzyki rozumiano o wiele szerzej. Uważano mianowicie, że składają się na nie w równym stopniu rytm, *logos* i harmonia. Muzykę instrumentalną traktowano natomiast z rezerwą³⁷ – nieomal tak, jak w starożytnej Grecji, kiedy nazywano ją „frazą ułomną”³⁸.

³⁵ *Ibidem*, s. 40-41.

³⁶ Zob. C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988, s. 15.

³⁷ Jak pisał Th.G. Georgiades (*Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin – Heildelberg – New York 1974², s. 70-71), wraz z Janem Sebastianem Bachem zmienia się wszystko: „przedmiotem muzyki nie jest język, lecz dostrzeżony przez kompozytorów poza nim sens. Po Bachu język jest tylko środkiem: rozumiany jest jako czysty znak, który wskazuje na coś innego. Dla muzyków aż do czasów Schütza język i kompozycja są czymś identycznym”. W odniesieniu do muzyki włoskiej Kunze początek ten widział w muzyce instrumentalnej Giovanniego Gabrielego. „Aż do końca XVI wieku – czytamy u Kunzego – historycznie znacząca muzyka była duchowa i wiązała się z językiem. Największy rozkwit zawdzięcza ona Palestrinie i Orlandowi di Lasso. Wraz Giovannim Gabrielem pojawia się dorównująca jej muzyka instrumentalna. Gabrielelego *Sacrae symphoniae* z 1597 [...] zawierają obok dzieł duchowych dużą ilość dzieł instrumentalnych. Muzyka instrumentalna Gabrielego, która związana jest ściśle z muzyczną tradycją Wenecji, a mianowicie ze «szkołą wenecką» (Willaert, A. Gabrieli), stoi na końcu znaczącej muzyki duchowej XVI wieku, równocześnie tę linię przelamując. – Jego kompozycje na liczne instrumenty zajmują szczególne miejsce między polifonią wokalną a wchodzącą około roku 1600 nową muzyką: monodią [...]”. S. Kunze, *Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis*, t. 1-2, Tutzing 1963, s. 11 („Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte”, t. 8).

Podobnie pojmował tę sprawę Kunze, pisząc wprost o historycznej przygodzie idei muzyki absolutnej³⁹. Również on jako znak ważnego przełomu widział Wagnerowskie dramaty muzyczne, a dzieła Carla Orffa uznawał za zakończenie tej przygody⁴⁰. Nie tylko podziwiał dramaty muzyczne Wagnera, lecz także starał się zrozumieć dogłębnie rządzące nimi zasady. Wnikał w proces kompozytorski, żeby lepiej przeniknąć ich główne idee. Nie stronił bynajmniej od teatru, miał tylko jasną świadomość faktu, że położenie kompozytora było dość nietypowe. Co więcej, jawiło mu się ono jako całkowicie sprzeczne z tym, w jakim znajdował się główny konkurent operowy Wagnera w drugiej połowie XIX wieku, Giuseppe Verdi. Jednakowoż Kunze umiał docenić rozmach niemieckiego kompozytora i odsłonić najdotkliwsze porażki, którymi Wagner płacił za śmiałe wyzwanie rzucone operowej praktyce kompozytorskiej. Swą koncepcję Kunze przedstawił pozytywnie, nie wdając się w jakiegokolwiek dłuższe polemiki – zależało mu przede wszystkim na tym, żeby zarysować jak najwyraźniej własny punkt widzenia. Podpieranie się opiniami innych autorów mogłoby tylko osłabić ostrość widzenia, a poza tym sugerowałyby, że mamy tu do czynienia z rozwinięciem pomysłów poprzedników analizujących i komentujących dramaty muzyczne Wagnera. Projekt sceny imaginacyjnej jest już na tyle zaskakujący, iż nie wymaga dodatkowych komentarzy. Ale podobne wrażenie można odnieść, jeśli zastanowić się nad twierdzeniem o Wagnerowskim dramacie jako muzycznym dziele sztuki. Zaskakiwać – choć bez wątplenia w dużo mniejszym stopniu – może też podkreślanie kultu rzemiosła i gloryfikacja przejętego od klasyków pojęcia muzycznego dzieła sztuki. Każdy z tych elementów koncepcji Kunzego został ponadto dobrze uzasadniony, a zaletą całości jest z pewnością spójność ujęcia i logika wywodu naukowego. Kunze zdawał się sądzić, iż udało mu się znaleźć klucz do budzących wiele emocji dzieł Wagnera. Jest przy tym zastanawiające, że mimo niekwestionowanych różnic między teoriami Dahlhausa i Kunzego – w istotny sposób naznaczającymi ich ujęcia Wagnerowskiego dramatu muzycznego i uniemożliwiający ostateczne pogodzenie odmiennych punktów widzenia – pozostaje jakaś zagadkowa reszta, która sprawia, iż kryje się tutaj coś, co pozwala dostrzec rysy głębokiego pokrewieństwa. Innymi słowy, powstaje pytanie o to, co jest tym teoriom wspólne. Otóż wspólne jest im wyakcentowanie nowości, jaką stanowią dramaty Wagnera: zasadnicza odmienność niemieckiego kompozytora od jego włoskich i francuskich konkurentów w dziedzinie teatru muzycznego, a także sposób, w jaki Wagnerowskie dzieło projektuje swego odbiorcę.

³⁸ Zdaniem Paola Emilia Carapezzy, związek muzyki ze słowem był w starożytnej Grecji tak ścisły, że „muzyka i żywy logos (realizacja brzmieniowa dyskursu słownego) stanowiły jednolitą całość, tzn. muzyka była udoskonaleniem świadomym i zamierzonym logosu żywego; logos żywy był jakby surową muzyką, złotem w postaci rudy”. P.E. Carapezza, *Konstytucja nowej muzyki*, przeł. A. Buchner, „Res Facta” 1972, nr 6, s. 192.

³⁹ S. Kunze (*Abenteuer der Autonomie in der europäischen Musik*, w: *De Musica. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von R. Bockholdt, Tutzing 1998, s. 595) pisał: „Być może trzeba oswoić się z myślą, że czasy, w których muzyka była sztuką autonomiczną, a w muzycznych dziełach sztuki z ich odrębnymi charakterami ujawniały się obowiązujące porządki dźwiękowe, mamy definitywnie za sobą”.

⁴⁰ S. Kunze, *Orffs Tragödien-Bearbeitungen und die Moderne*, w: *De Musica. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von R. Bockholdt, Tutzing 1998, s. 554.

Na plan pierwszy wysuwają się te aspekty dzieł, które wydają się zarówno najbardziej tajemnicze, jak i w pełni zaplanowane. Przykładem ilustrującym to zjawisko mógłby być fragment, w którym Kunze – nie wspominając ani słowem o teorii Dahlhausa i starając się dowieść, iż od samego początku sztuka Wagnerowska została tak pomyślana, by dawać świadectwo temu, co irracjonalne – pisze następująco o rzemiośle kompozytorskim Wagnera: „Sztuka, jej racjonalna struktura powinna zniknąć za pozorem irracjonalności, którym się otacza, tak aby sama idea sztuki mogła się ukazywać w każdym momencie, a dzięki temu odsłaniać swój prawdziwy charakter. Muzyka Wagnera wyznacza słuchaczowi miejsce, które nie pozwala mu zachować ostrości widzenia i które pozbawia go stałego punktu oparcia, z którego byłaby możliwa ocena wewnętrznego czasu dzieła, nabranie doń odpowiedniego dystansu, uchwycenie zachodzących w nim relacji oraz jednoznaczne zidentyfikowanie kontekstów. Zakodowanie wszelkiego *métier* należy do istoty koncepcji dramatu muzycznego. Nie oznacza to bynajmniej, że dramat ów wymyka się całkowicie poznaniu, że można z nim obcować w sposób adekwatny tylko wtedy, gdy wykluczy się krytyczne podejście do sztuki. Wręcz przeciwnie, chodzi o to, by opisując charakter samej sztuki, uwydatnić zawartą w niej podwójną perspektywę, która bierze się stąd, iż Wagner posługuje się kunsztem kompozytorskim również z zamiarem utrudnienia dostępu do swej sztuki”⁴¹. Myśl ta przewija się nieustannie w wagnerowskich pismach Dahlhausa, stanowiąc jej niekwestionowaną dominantę. Dahlhaus pokazuje, do jakiego stopnia Wagner nie chciał, żeby jego muzyka ulegała uprzedmiotowieniu w oglądzie estetycznym⁴². Było to z pewnością zgodne z dziewiętnastowieczną estetyką, ale wyrażała się w tym jednocześnie potrzeba ochrony własnego rzemiosła oraz dążenie do maksymalnego oddziaływania na widza i słuchacza w jednej osobie. Można by zaryzykować tezę, iż przedstawiony tu dwugłos o dramatach muzycznych Richarda Wagnera wpisuje się znakomicie w samą ich naturę. Podobnie jak one zawiera w sobie podwójną perspektywę – wewnętrzną nakierowaną na „scenę imaginacyjną” i zewnętrzną, której otwarcie inicjuje historię inscenizacji dzieła, tak iż ujawnia się nowy wymiar Gesamtkunstwerku – teatr. Sprzeczność, jaka tu powstaje, byłaby więc rezultatem wyakcentowania tego, co jest konstytutywne dla samych dramatów i co stwarza najwięcej kłopotów interpretacyjnych. W centrum empirycznie ukierunkowanej uwagi znajduje się bowiem dzieło, którego idea i historyczny kształt wydobyły się poza przewidywaną logikę „rozwoju materii muzycznej”⁴³, dowodząc zarówno wolności artysty, jak i swoistej jednorazowości tegoż dzieła.

⁴¹ S. Kunze, *Über den Kunstcharakter...*, s. 23.

⁴² C. Dahlhaus (*Wagnera pojęcie formy dramatyczno-muzycznej*, przeł. J.S. Buras, „Scena Operowa” 1987/88, nr 3, s. 20) ujmował to najczęściej tak: „Wagner [...] w swoim poczuciu formy, mającym źródło w wyobrażeniu akcji muzycznej, bronił się przed wszelkim uprzedmiotowieniem; był uczulony na cezury i punkty spoczynku, w których proces muzyczny zastyga w momencie retrospekcji w przedmiot, w twór dający się ogarnąć. Toteż zniósł, a przynajmniej zmierzał do zniesienia dystansu estetycznego, który w muzyce XIX wieku i tak w sumie się zmniejszył. Jego muzyka otacza słuchacza i atakuje go, zamiast trzymać się od niego na dystans i pozwalać ogarnąć się jako forma tektoniczna, jako dźwięcząca architektura”. Por. C. Dahlhaus, *Wagners dramatisch-musikalischer Formbegriff*, w: *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München – Salzburg 1989², s. 72-73.

⁴³ Th.W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, słowem wstępnym opatrzył S. Jarociński, Warszawa 1974, s. 73.