

Dahlhaus – Kunze:
dwugłos o dramacie muzycznym
Richarda Wagnera

ABSTRACT. Kozłowski Krzysztof, *Dahlhaus – Kunze: dwugłos o dramacie muzycznym Richarda Wagnera* [Dalhaus – Kunze: a dialogue on Richard Wagner's musical drama]. „Przestrzenie Teorii” 13. Poznań 2010, Adam Mickiewicz University Press, pp. 117-131. ISBN 978-83-232-2176-0. ISSN 1644-6763.

This article supports the thesis that Carl Dalhaus's interpretation of the Wagnerian musical drama (drama is here understood as a "dramatic-musical form" existing in the score, which fully comes into being only on stage as a concrete artistic creation) is not totally in opposition to Stefan Kunze's interpretation, according to whom the Wagnerian drama, as the whole musical theatre of Wagner, is in fact the "imaginative theatre". It is possible to defend this thesis thanks to my conviction that "imaginativeness" of the theatre and its reality (staging) are not mutually exclusive although they create a particular tension.

This article consists of two parts. The first one presents Carl Dalhaus's interpretation according to which the staging belongs to the history of a particular work of drama, forming its unique character every time again. The other part of the text discusses Stefan Kunze's interpretation that the imaginary theatre is a part of the dramatic-musical form. There is a punch line, or a specific coda, at the end of the second part of the article, which explains the meaning of both, Dalhaus's and Kunze's points of view, seen also from the perspective of Wagner's musical drama itself. My interpretation presented in this article is – referring to the current state of research and in spite of a large number of literature on this subject – new and original although the meaning of both theories is of great importance for the Wagnerian studies. My interpretation may serve to better understand both – the paradox of Wagnerian studies and the artistic work to which these theories refer.

1.

Jakkolwiek chybiać byliby 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 do własnej „interpretującej analizy form”², z drugiej zaś przestrzec przed stosowaniem

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.

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 Dahlhausa 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 – rozmija 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.

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 Schön-

³ Tegoż, *Die Musik*, [w:] *Richard-Wagner-Handbuch*, hrsg. von U. Müller, 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 pojęć używanych przez Dahlhausa, a także za konkretne propozycje terminologiczne chciałyby w tym miejscu bardzo serdecznie podziękować dziekanowi Januszowi Kempieńskiemu (Akademia Muzyczna w Poznaniu).

⁵ C. Dahlhaus, *Die Musik*, dz. cyt., s. 205.

⁶ Tamże, s. 206.

berg, została przez niego słusznie podciągnięta pod pojęcie związku tonalnego⁷. 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, które prezentowane było w XIX wieku; zgodnie z uzusem przyjmowano, iż „okresy poetycko-muzyczne” nie mogą się znacząco różnić od siebie pod względem długości. Innymi słowy, dbano 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 „cezury 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 sie 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”)
(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 .

⁷ Tamże.

⁸ Tamże.

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

¹⁰ Tegoż, *Wagners Konzeption...*, dz. cyt., s. 96-97.

¹¹ Tamże, s. 97.

Tym, co oddziela od siebie poszczególne partie tekstu, są „przemowy” Alberyka, które jako cezury retoryczne uwyrażniają 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 ten okres z kontekstu. Ale także 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 Dahlhauusa, widzieć gęstą sieć lejtmotywów, którą Wagner z niespotykaną dotąd w historii opery konsekwencją nałożył na dramat¹³. We śnie Hagena lejtmotywy muzyczne składają się na charakter poszczególnych okresów, pełniąc zarazem 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 poprzez ogólną wymowę całego okresu, ile poprzez 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-muzyczne i sceniczno-muzyczne¹⁶, i to na tyle skutecz-

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

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) 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 kłótni, w którym ta scena kulminuje (t. 171-177). C. Dahlhaus, *Wagners Konzeption...*, dz. cyt., s. 97-98.

¹⁵ Zob. tamże, 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

nie, 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 tendencję«, dramatyczno-alegoryczny sens motywów i ich relacji słuchacz powinien przyswoić sobie »nieświadomie«, miast starać się przerywać bezpośrednio i wspańność 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 dramat. 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

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. 12, Leipzig 1911–1914, s. 4.

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

¹⁸ Tamże, s. 105-106.

przebadany i rozumiany jako cecha charakterystyczna. I, jak się zdaje, nieprzypadkowo formalne zamknięcie okresu w *Pierścieniu* pozostaje czasami w sprzeczności z muzyczną jednością 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 scenicznej ²⁰.

I tak oto dochodzimy do kluczowej kwestii w rozumieniu dramatów muzycznych Wagnera przez Dahlhaus. 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” ²².

¹⁹ Zob. przyp. 2.

²⁰ Służyć zatem miała jej lepszemu „zainstalowaniu” na scenie i zapewnieniu całości skutecznego 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...*, dz. cyt., 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«.

Źródłem i »łonem 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 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*, dz. cyt., s. 225.

²² Tamże.

Znaczy to ni mniej, ni więcej, tylko tyle, że teatr nie jest ilustratorem dramatu, lecz – jak twierdzi Dobrochna Ratajczakowa – jest jego interpretatorem²³. 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:

Inscenizacja, 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 dzieła²⁴.

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 kompozytorskiego²⁵. Fundament ten Kunze odnalazł z jednej strony w przejętym przez niemieckiego kompozytora od klasyków wiedeńskich pojęciu muzycznego dzieła sztuki²⁶, z drugiej zaś w procesie komponowania, który stanowił w dużym stopniu konsekwencję braku (w całym tego słowa znaczeniu) rodzimej tradycji operowej²⁷. Zdaniem Kunzego, Wagner starał się zachować kult rzemiosła tudzież ideę bezczasowości sztuki, która była raczej obca refleksji estetycznej aż do XVIII

²³ „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.

²⁴ C. Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, dz. cyt., s. 226.

²⁵ Ujęcie to nie pojawiło się pośród najważniejszych koncepcji Wagnerowskiego dramatu muzycznego, które wyodrębnił Werner Breng (*Wagners kompositorisches Werk*, [w:] *Richard-Wagner-Handbuch*, dz. cyt., 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*.

²⁶ S. Kunze, *Der Kunstbegriff Richard Wagners. Voraussetzungen und Folgerungen*, Regensburg 1983, s. 47-55 („100 Jahre Bayreuther Festspiele”, t. 1).

²⁷ Zob. K. Kozłowski, *Teatr i religia sztuki. „Parsifal” Richarda Wagnera*, Poznań 2004, s. 19-82.

wieku²⁸. 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 grun- townie 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”²⁹, 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 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

²⁸ Jako punkt graniczny Stefan Kunze (*Der Kunstbegriff...*, dz. cyt., s. 47) wskazał 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 co najwyżej znawcom jako oddzia- łująca tradycja. Muzyka klasycyzmu wiedeńskiego zapisała się natomiast w powszechnej świadomości bardzo szybko jako norma muzyki *tout court*. Ciągłość wykonania i oddzia- ływanie od czasu jej powstania aż do dzisiaj nie zostały nigdy tak naprawdę przerwane. (...) Porównać Mozarta z Rafaellem, względnie z Szekspirem, Beethovena z tym ostatnim lub Michałem Aniołem, było na początku XIX wieku czymś oczywistym”.

²⁹ S. Kunze, *Richard Wagners imaginäre Szene*, [w:] *Dramatisches Werk und Theaterwirklichkeit*, hrsg. von H.J. Lüthi, Bern 1983, s. 35-44 („Bernier Universitätsschriften”, t. 28).

iż ona sama ulega gruntownej przemianie. **Dramat słowny dał muzyce możliwość nabrania charakteru sztuki** [wyróżnienie – K.K.]. „Mój dramat zawsze łamie konwencje i stwarza nowe możliwości”, powiedział kiedyś Wagner. Sens tego tak słynnego zdania Wagnera o tym, że muzyka jest środkiem do celu – dramatu, zdania, które interpretatorom Wagnera sprawiło tak wiele kłopotu, należałoby właściwie odwrócić. Albowiem dramat słowny 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 deklamacji³⁰.

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 *stricto* literackie. Ale nie mniej istotne wydaje się zwrócenie uwagi na fakt, iż 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 zostałyby z Mozartowskiego *Wesela Figara* – pyta Kunze – gdyby pozbawić je muzyki? Strata – odpowiada od razu – nie okazałaby się aż tak nieodżałowana³¹. Niezależnie od jej wiodącej roli, nadającej większą wartość zdarzeniom scenicznym, nadal widoczna byłaby

(...) struktura wesołej komedii. Ale cóż pozostałoby z *Tristana* bez przepaścistości, beczasowości, 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 pomysłowości³².

Nie oznacza to, że Kunze negował w ogóle sensowność inscenizowania dramatów muzycznych Wagnera. Dostrzegał jedynie przepaść, jaka

³⁰ 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.

³¹ Tamże, s. 21-22.

³² Tamże.

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 wielbicieli³³. 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 sądził, 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”³⁴, 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 takie samo 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 zabrzmiało to na pewno prowokująco:

³³ 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 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”.

³⁴ S. Kunze, *Richard Wagners imaginäre Szene*, dz. cyt., s. 36.

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 uwzględnić ich wymiar sceniczny, słowem, badać związki sceny i muzyki.

Chodzi zarówno o wizje zawarte w muzyce, tekście i wskazówkach reżyserkich dramatu muzycznego, jak i o możliwości ich realizacji na scenie [wyróżnienie – 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 (...)”³⁵.

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 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 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-naocznościowy, 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 (...)”³⁶.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże, s. 40-41.

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 sama jej idea – ma w głównej mierze wydźwięk historyczny, bo – jak przypomina Dahlhaus³⁷ – 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 rezerwą³⁸ – nieomal tak, jak w starożytnej Grecji, kiedy nazywano ją „frazą ułomną”³⁹.

Podobnie pojmował tę sprawę Kunze, pisząc wprost o historycznej przygodzie idei muzyki absolutnej⁴⁰. Również on jako znak ważnego

³⁷ Zob. C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988, s. 15.

³⁸ Jak pisał Th.G. Georgiades (*Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin–Heidelberg–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 Gabrielięgo. „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 z Giovannim Gabrielim pojawia się dorównująca jej muzyka instrumentalna. Gabrielięgo *Sacrae symphoniae* z 1597 (...) zawierają obok dzieł duchowych dużą liczbę dzieł instrumentalnych. Muzyka instrumentalna Gabrielięgo, 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).

³⁹ Zdaniem Paola Emilia Carpezzy, 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. Carpezza, *Konstytucja nowej muzyki*, przeł. A. Buchner, „Res Facta” 1972, s. 192.

⁴⁰ 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”.

przełomu widział Wagnerowskie dramaty muzyczne, a dzieła Carla Orffa uznawał za zakończenie tej przygody⁴¹. 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, 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, by zarysować jak najwyraźniej własny punkt widzenia. Podpieranie się opiniami innych autorów mogłoby tylko osłabić ostrość widzenia, a poza tym sugerowałoby, 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 może – choć bez wątplenia w dużo mniejszym stopniu – podkreślanie kultu rzemiosła i gloryfikacja przejętego od klasyków pojęcia estetycznego. Każdy z tych elementów koncepcji Kunzego został ponadto dobrze uzasadniony, a zaletą całości jest z pewnością spójność ujęcia i logika wywodu. 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 uniemożliwiającymi 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. Na plan pierwszy wysuwają się te

⁴¹ S. Kunze, *Orffs Tragödien-Bearbeitungen und die Moderne*, [w:] *De Musica...*, dz. cyt., s. 554.

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 ten 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 sztuki⁴².

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 estetycznym⁴³. 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

⁴² S. Kunze, *Über den Kunstcharakter...*, dz. cyt., s. 23.

⁴³ 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.

otwarcie inicjuje historię inscenizacji dzieła, tak iż ujawnia się nowy wymiar Gesamtkunstwerku – teatr. Sprzeczność, jaka tu powstaje, byłaby 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”⁴⁴, dowodząc zarówno wolności artysty, jak i swoistej jednorazowości stworzonego przezeń dzieła.

⁴⁴ Th.W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, słowem wstępnym opatrzył S. Jarociński, Warszawa 1974, s. 73.