

Alicja Jarzębska

Uniwersytet Jagielloński,
Wydział Historyczny, Instytut Muzykologii

ORCID: 0000-0003-0160-7843

Genealogia europejskiej muzyki artystycznej w ujęciu Karola Bergera

DOI: 10.14746/rfn.2017.18.2

Dzieje europejskiej muzyki pisane na progu XXI wieku są świadectwem istotnych przemian w zakresie badania przeszłości, określania celów, zakresów i przedmiotów zainteresowania historyka¹. Georg G. Iggers, autor wydanej w 2007 roku *Historiografii XX wieku*², akcentuje myśl, iż w ubiegłym wieku „w rozumieniu zdarzeń historycznych i związków między nimi większe znaczenie zyskały struktury i procesy niż wydarzenia i czyny «wielkich ludzi»”, natomiast „obecnie w centrum historiografii nie znajdują się ani działania głównych osobowości, ani bezosobowe struktury i procesy gospodarcze i społeczne, lecz

egzystencjalne doświadczenia pojedynczych ludzi”³. A Donald R. Kelley, rozważając granice rozwoju historiografii, stwierdza, iż na początku trzeciego tysiąclecia „historia pisana” powraca jakby na pozycję, z których wyszła w świecie greckim⁴. Coraz częściej stawiane są bowiem pytania o sens i wartość podejmowanych działań, także w zakresie twórczości artystycznej.

Przemiany metodologii nauk historycznych inspirowały muzykologów do poszukiwania nowych idei w zakresie historycznej ciągłości i cezur determinujących kolejne etapy dziejów europejskiej kultury muzycznej. Do nowego spojrzenia na historię muzyki skłaniały także dzieje XX-wiecznej kultury muzycznej naznaczone z jednej strony niebywałym rozwojem technologii wykorzystywanej do wytwarzania i utrwalania muzyki (także tej dawnej) i znacznym zwiększeniem liczby aktywnie działających muzyków i komponowanych dzieł, zaś z drugiej – gruntownymi przemianami w zakresie społecznego funkcjonowania

¹ Przykładem autorskiego opisu „historii muzyki zachodniej” jest np. obszerna 5-tomowa praca Richarda Taruskina z 2005 roku, w której aż dwa tomy poświęcone są muzyce XX wieku. Por. R. Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, t. 5, Oxford 2005. Termin *western music* autor odnosi do tzw. muzyki artystycznej (*art music*). W ujęciu Taruskina początki europejskiej kultury muzycznej kojarzone są z rozwojem notacji muzycznej (*The Earliest Notations to the Sixteenth Century*), a kolejne cezury wyznaczane są przez kolejne wieki. Autora bardziej interesowały zjawiska i wydarzenia bliższe naszemu czasom, dlatego historii muzyki XIX i XX wieku poświęcił aż trzy tomy (*The Nineteenth Century, Music in the Early Twentieth Century* i *Music in the Late Twentieth Century*), a w jednym tomie omówił dzieje muzyki w wiekach XVII i XVIII (*The Seventeenth and Eighteenth Centuries*).

² G.G. Iggers, *Historiografia XX wieku. Przegląd kierunków badawczych*, przeł. A. Gadzała, Warszawa 2010 (*Geschichtswissenschaft im 20. Jahrhundert. Ein kritischer Überblick im internationalen Zusammenhang*, 2007).

³ Ibidem, s. 13. Zdaniem autora, „przejęcie do nowej historii społecznej i historii kultury, jakie dokonano się w ostatnich 15–20 latach, należy postrzegać nie tylko jako zmianę w obrębie badań naukowych, ale w szerokim kontekście zasadniczych zmian warunków, w jakich toczy się współczesne życie”. Ibidem, s. 14.

⁴ D.R. Kelley, *Granice historii. Badanie przeszłości w XX wieku*, przeł. B. Hlebowicz, Warszawa 2009 (*Frontiers of History. Historical Inquiry in the Twentieth Century*, 2006).

„świata dźwięków” i jego uwikłania w spory ideologiczno-polityczne⁵.

Oryginalny model dyskursu na temat dziejów muzyki europejskiej zaproponował Karol Berger w swej teorii sztuki, będącej „heglowskim połączeniem filozofii i historii, esencjalizmu i historyzmu”⁶. Znamienny jest fakt, że swe rozważania na temat rozwoju i przemian europejskiej muzyki artystycznej zamieścił w części zatytułowanej *Estetyka*, która – według niego – zajmuje się celami sztuki⁷. Autor koncentruje się bowiem na celach twórczości artystycznej oraz na pytaniu: „co powinno być funkcją sztuki, jeżeli ma mieć ona dla nas znaczenie?”⁸. A zatem problem znaczenia i funkcji sztuki w życiu człowieka, w jego doświadczeniu egzystencjalnym, leży u podstaw proponowanego modelu dyskursu o historii muzyki łączonej z pojęciem „genealogia nowoczesnej europejskiej muzyki artystycznej”⁹.

Berger odrzucił koncepcję ewolucji biologicznej zaadaptowanej do narracji historycznej, tzn. traktowania dziejów muzyki jako stopniowego rozwoju od jakichś jej prymitywnych do coraz bardziej rozwiniętych i skomplikowanych przejawów. Początki europejskiej muzyki artystycznej łączy z pojawieniem się i utrwaleniem nowożytniej notacji muzycznej, umożliwiającej rozdzielenie rezultatu procesu twórczego od

zmysłowego doświadczenia skomponowanej muzyki oraz rozdzielenie funkcji kompozytora i wykonawcy dzieła muzycznego. W proponowanym modelu ciągłości i zmian w dziejach muzyki europejskiej nie podzielił procesu historycznego na stulecia, jak uczynił to m.in. Taruskin w swej „historii muzyki zachodniej”¹⁰. Zrezygnował także z tradycyjnych kategorii stylistycznych, takich jak barok, klasycyzm, romantyzm, czy modernizm. Nurtowało go bowiem generalne pytanie: „czy historii muzyki europejskiej możemy przypisać jej własną postać, zamiast wtlaczać ją w ramy wzięte z historii innych praktyk – politycznych, społecznych, ekonomicznych czy kulturowych”¹¹. Aby sprostać temu zadaniu, Berger zaproponował nowy sposób dyskusji na temat ciągłości i radykalnych zmian w dziejach muzyki europejskiej wyznaczających kolejne etapy jej rozwoju. Do charakterystyki wyróżnionych okresów historycznych wykorzystał nowy zestaw specyficznie rozumianych kategorii (traktowanych jako typy idealne), takich jak: praktyka muzyki artystycznej, muzyka autonomiczna, funkcjonalna, abstrakcyjna, mimetyczna, popularna.

Ukazana przez Bergera panorama historii muzyki europejskiej „malowana jest grubym pędzlem, z pominięciem wielu szczegółów mogących komplikować obraz oraz z przejaskrawionymi kontrastami i antytezami”¹², aby ukazać najważniejsze elementy krajobrazu i aby widoczna stała się – jak pisze autor – „droga, którą przeszliśmy, nasza obecna sytuacja i przyszłe perspektywy”¹³. Ale jest to zarazem propozycja takiego modelu dziejów kultury muzycznej, w którym uwidoczniany jest zarówno wkład myśli i działań wybitnych jednostek, jak i sposób funkcjonowania wspólnot w ramach jakichś praktyk społecznych. Zdaniem Bergera: „Działania indywidualne i ogólne okoliczności, w których są one podejmowane, stanowią [...] dwa podstawowe poziomy historycznego opisu i interpretacji. Te dwa poziomy można rozdzielić w zakresie pojęć, ale faktycznie są one ściśle ze sobą powiązane: indywidualne działanie może mieć sens jedynie na tle poprzedzających je okoliczności”¹⁴, które mogą mieć charakter trwałej praktyki społecznej.

⁵ Próbą opisu ciągłości i zmian w kulturze muzycznej ubiegłego wieku przez wykorzystanie pojęcia fonosystemu jest książka Macieja Gołąba, *Muzyczna moderna XX wieku. Między kontynuacją, nowością i zmianą fonosystemu* (Wrocław 2011). Propozycją wielorakiego i bardzo zróżnicowanego spojrzenia na szeroki wachlarz wydarzeń muzycznych ubiegłego wieku kojarzonych także z tzw. kulturą popularną może być 1-tomowa historia muzyki XX wieku pod red. Nicholasa Cooka i Anthony’ego Pople’a z 2004 roku. Por. *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, red. N. Cook, A. Pople, Cambridge 2004. W swoim komentarzu redaktorzy dokonali rozróżnienia autorów na historyków „krytycznych”, którzy preferują powiązanie „interpretacji historycznej” (jako ciągu zdarzeń) z wartościowaniem wybranych faktów i dzieł, oraz historyków uważających, iż należy oddzielić narrację historyczną od sądów aksjologicznych i estetycznych.

⁶ K. Berger, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przeł. A. Tenczyńska, Gdańsk 2008, s. 226.

⁷ Berger podzielił swą książkę na dwie części obramowane *Prologiem* (w którym rozważa funkcję i wartość sztuki) i *Epilogiem* (w którym nawiązuje do wiersza Herberta pt. *Potęga smaku*). W części pierwszej (*Estetyka: przeznaczenie dzieła sztuki*) analizuje naturę sztuki, jej zastosowanie oraz „genealogię nowoczesnej europejskiej muzyki artystycznej”. W części drugiej (*Poetyka i hermeneutyka. Treść i interpretacja dzieła sztuki*) rozważa sposoby i formy artystycznej wypowiedzi, a także problem interpretacji i jej zasadności.

⁸ K. Berger, *Potęga smaku...*, op. cit., s. 32.

⁹ Ibidem, s. 223–325.

¹⁰ R. Taruskin, *The Oxford History of Western Music...*, op. cit.

¹¹ K. Berger, *Potęga smaku...*, op. cit., s. 229.

¹² Ibidem, s. 237.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem, s. 229.

Podstawową kategorią służącą Bergerowi do opisu dziejów muzyki europejskiej jest bowiem koncepcja „praktyki społecznej” zaproponowana przez czołowego przedstawiciela komunitaryzmu Alasdaira MacIntyre’a¹⁵. Według MacIntyre’a: „Praktyka jest wszelką spójną i złożoną formą społecznie ustanowionej, kooperatywnej działalności ludzkiej, poprzez którą dobra wewnętrzne wobec tej działalności są realizowane w procesie dążenia do realizacji wzorców doskonałości. [...] Układanie cegieł nie jest praktyką, ale jest nią architektura, [...] jak również praca historyka, [...] malowanie i muzyka”¹⁶. Tak rozumianą praktykę określają zatem dwa aspekty: kooperatywna działalność danej wspólnoty oraz „wzorce doskonałości” będące drogowskazem owych działań. Pojęcie „praktyki społecznej” określa zatem relacje między tym, co indywidualne, a tym, co społeczne, bowiem „praktyki ustanawiają ogólne założenia, przesłanki, warunki, ograniczenia, w ramach których konkretne działania mają sens lub go nie mają”¹⁷. Zdaniem Bergera, „praktyki mają się tak do działań indywidualnych, jak języki do indywidualnych wypowiedzi: praktyka jest językiem, którym posługuje się ktoś, kto ją realizuje”¹⁸. A zatem opisanie i zrozumienie jakiejś praktyki społecznej wymaga przede wszystkim określenia jej zasadniczych celów.

Według MacIntyre’a, tak rozumiana praktyka jest autonomiczna, a ponadto nie istnieje ona „w historii” (rozumianej jako historia wydarzeń polityczno-społecznych), ale ma własną historię. A zatem głównym zadaniem historyka jest charakterystyka i zrozumienie danej praktyki społecznej, przede wszystkim przez określenie jej zasadniczych celów. Bowiem tzw. ciągłość historyczna skojarzona została z ciągłością celów danej praktyki społecznej. Natomiast oznaką „rewolucji” czy „zmiany paradygmatu” w historii

danej praktyki jest głęboka transformacja pierwotnych celów. Zmiana podstawowych założeń określonej praktyki społecznej byłaby zatem tym, co Thomas Kuhn w swej strukturze rewolucji naukowych nazwał zmianą paradygmatu¹⁹.

W ujęciu Bergera pojęcie „praktyki muzyki artystycznej” obejmuje nie tylko cele, do których dąży owa działalność, ale także właściwe jej środki kompozytorskie oraz odpowiednie instytucje. Zdaniem autora kolejne etapy w historii muzyki europejskiej powinny być opisane z punktu widzenia zmian, którym ta konfiguracja podlega w ramach praktyki muzyki artystycznej. Bowiem bardziej istotne jest pytanie, w jaki sposób te trzy elementy są ze sobą powiązane i jakim owe relacje podlegają zmianom, niż kwestia zmian opisywanych w kategoriach „przyczyna–skutek” („co jest przyczyną czego”). Zgodnie z filozofią komunitaryzmu definicja jakiejś praktyki społecznej wymaga uwzględnienia przede wszystkim jej celów i środków. Ale zdaniem Bergera to preferowane cele wyznaczają określone środki kompozytorskie, a nie odwrotnie. Powinniśmy zatem rozważyć – pisze Berger – „czy możliwa jest historia muzyki skupiona na celach, z periodyzacją odpowiadającą wewnętrznemu rytmowi rozwoju celów muzycznych”²⁰, bowiem „charakterystyka celów bez mówienia o środkach zwyczajnie ma sens, w przeciwieństwie do charakterystyki samych środków”²¹. Tymczasem XX-wieczne narracje o historii muzyki koncentrowały się na ewolucji środków kompozytorskich i wykorzystywały pojęcie stylu²². Historia muzyki zazwyczaj była (i często jest nadal) opowiadana jako historia danego stylu, a jej periodyzacja dokonywana z perspektywy wyznaczników danego stylu²³.

Zgodnie z zaproponowaną przez Bergera definicją, „nowoczesna europejska muzyka artystyczna jest [...] rodziną wzajemnie powiązanych praktyk w ścisłe MacIntyre’owskim sensie, działalnością

¹⁵ Alasdair MacIntyre (1929) – historyk idei i filozof, współtwórca komunitaryzmu. Nurt filozoficzny zwany komunitaryzmem zrodził się w latach 80. XX wieku, a jego centralną ideą jest zakorzenienie jednostki w różnego typu wspólnotach oraz solidarne działanie osób na rzecz dobra wspólnego. MacIntyre przeciwstawia się filozofii postmodernizmu i kwestionuje sposoby myślenia wywodzące się z kultury filozoficznej oświecenia.

¹⁶ A. MacIntyre, *Dziedzictwo cnoty: studium z teorii moralności*, przeł. A. Chmielewski, Warszawa 1996, s. 338. To główne dzieło MacIntyre’a stanowi próbę odnowienia Arystotelesowskiej filozofii moralnej.

¹⁷ K. Berger, *Potęga smaku...*, op. cit., s. 230.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Por. T. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. H. Ostro-mędzka, Warszawa 2001.

²⁰ K. Berger, *Potęga smaku...*, op. cit., s. 236.

²¹ Ibidem.

²² “Music Historiography”, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, London 2000, t. 17, s. 547–561.

²³ Por. Z. Helman, *Pojęcie stylu a muzyka XX wieku*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2006 vol. 5, s. 11–23; G. Adler, *Der Stil in der Musik*, Leipzig 1911, ²1929, reprint: Wiesbaden 1973; S. Łobaczewska, *Style muzyczne*, t. 1 (cz. 1 i 2), Kraków 1960–1961.

społeczną z własnymi, wewnętrznymi celami, z których wynika jej autonomia²⁴. Pytanie o genezę europejskiej muzyki artystycznej łączy on zatem z pytaniem o początki autonomicznej praktyki społecznej, której celem była „muzyka tworzona i słuchana dla niej samej”²⁵. Autor zdaje sobie sprawę, że wyznaczenie genezy tak rozumianej praktyki społecznej może budzić kontrowersje. Ale pojęcie autonomii Berger rozumie w specyficzny sposób, dlatego podkreśla, że „jeżeli pomyłilibyśmy autonomię, o którą nam chodzi, z nadejściem samoświadomej teorii autonomii estetycznej w końcu XVIII wieku w Niemczech, musielibyśmy wyłączyć z naszych rozważań znaczną część muzyki, która chociaż zakorzeniona w procesach pozamuzycznych i spełniająca pozamuzyczne funkcje (jak te związane z liturgią, polityką czy rozrywką) może rościć sobie prawo do częściowej czy względnej autonomii”²⁶. W swej historii muzyki Berger wykorzystuje także termin „muzyka funkcjonalna”, którym obejmuje muzykę wykorzystywaną jako środek do realizacji jakiejś innej praktyki społecznej. Ale jak wspomniałam, w ujęciu Bergera pojęcia takie, jak muzyka autonomiczna i muzyka funkcjonalna, mają charakter typów idealnych. Autor ma świadomość tego, że „większa część muzyki wykonywanej przez stulecia w Europie znajduje się gdzieś pomiędzy tymi dwoma biegunami”²⁷.

Zastanawiając się, w którym momencie muzyka europejska zyskała wyraźny charakter autonomicznej praktyki (czyli zyskała własne cele, tzn. była „tworzona i słuchana dla niej samej”), Berger dochodzi do wniosku, że cechy tak rozumianej autonomii można dostrzec w niektórych gatunkach muzyki europejskiej powstałej co najmniej w XIII wieku, czyli wówczas, gdy muzycy zaczęli traktować polifonię jako wielogłosową technikę kompozytorską, a nie jako sposób upiększania śpiewu liturgicznego. Ale za pierwszy ważny gatunek muzyki artystycznej uznaje izorytmiczny motet XIV i początku XV wieku. Zdaniem Bergera, czynnikiem decydującym o uzyskaniu przez muzykę owej autonomii (kojarzonej z „artystycznym charakterem muzyki”) było częściowe rozdzielenie procesu tworzenia muzyki od jej wykonania. Wprawdzie

zapis wyobrażonej muzyki nie był niezbędny do rozdzielenia ról kompozytora i wykonawcy (bo możliwe jest bezpośrednie przekazywanie skomponowanej muzyki innym wykonawcom, którzy grają ją potem z pamięci), ale dzięki zanotowaniu muzyki utrwaliła się świadomość odrębności komponowania od wykonania, a tekst zapisany zaczął być traktowany jako „przedmiot”, który można studiować niezależnie od wykonania. Historia europejskiej muzyki artystycznej koncentruje się zatem na owym rozdzieleniu procesu komponowania muzyki od jej wykonywania. Ale – według Bergera – przedmiotem zainteresowania historyków muzyki powinna być także muzyka, w której trudno rozdzielić role kompozytora i wykonawcy. Muzykę taką łączy on ze specyficznym terminem: muzyka popularna, terminem traktowanym jako heurystycznie użyteczny typ idealny. A zatem o owym zróżnicowaniu przez Bergera muzyki określanej takimi terminami, jak „muzyka artystyczna” i „muzyka popularna”, decyduje przede wszystkim odmienny sposób istnienia skomponowanej muzyki, nie utrwalonej za pomocą muzycznej notacji. Pojęcie „muzyka popularna” w teorii sztuki Bergera ma zatem inny zakres semantyczny niż znaczenie sugerowane m.in. przez Adorna²⁸ i krytyków współczesnego życia muzycznego. W ujęciu Bergera nie jest to termin historyczno-estetyczny związany z przemianami życia społecznego w ubiegłym wieku, prowokującymi do sugerowania alternatywy: awangarda lub kicz. Autor *Potęgi smaku* zwraca przede wszystkim uwagę na odmienny sposób tworzenia i utrwalania (przekazywania innym) muzycznej kompozycji, mianowicie bądź w formie muzycznej notacji (jedynie sugerującej audytywne doświadczenie), bądź w sposób „bezpośredni”, odwołujący się do ludzkiej (ograniczonej) pamięci. Niewątpliwie umiejętność zanotowania wyobrażonych dźwięków wymaga odpowiedniego wykształcenia, dlatego łączona jest przez niego z terminem „muzyka artystyczna”. Ale w jego teorii sztuki terminy takie, jak „muzyka artystyczna” – kojarzona z tzw. kulturą piśmienną – i „muzyka popularna” – łączona z tzw. kulturą oralną, podobnie

²⁴ K. Berger, *Potęga smaku...*, op. cit., s. 237.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem, s. 238.

²⁷ Ibidem.

²⁸ T.W. Adorno, *On Popular Music*, „Studies in Philosophy and Social Science” 1941 vol. 9, s. 17–48. Przekład polski: T.W. Adorno, *O muzyce popularnej*, przeł. J. Kasperski, „Res Facta Nova” 2015 vol. 16(25), s. 75–98. Por. A. Jarzębska, *Historia i teoria muzyki popularnej. Wybrane problemy*, „Alma Mater” 2009 vol. 115–116, s. 76–79.

jak w teorii Waltera Onga²⁹ – nie mają opozycyjnego znaczenia aksjologicznego ani nie wyznaczają procesu ewolucji muzyki europejskiej. Zdaniem Bergera: „Popelnilibyśmy jednak błąd, zakładając zbyt ścisły rozdział muzyki artystycznej od popularnej. Nie powinniśmy zwłaszcza sobie wyobrazić, że pojawienie się tej pierwszej doprowadziło do całkowitego zniknięcia drugiej. W muzyce europejskiej od co najmniej końca XIII wieku obydwa te nurty pozostają raczej w ciągłej, złożonej interakcji”³⁰.

Aby zarysować model historii muzyki oparty na kontynuacji podstawowych celów muzycznych i z periodyzacją odpowiadającą wewnętrznemu rytmowi ich rozwoju, trzeba było określić główne cele mające determinować historyczną ciągłość. Według Bergera muzycy europejscy i teoretycy muzyki znaleźli w tekstach antycznych (m.in. Platona, Arystotelesa, Makrobiusza, Boecjusza) dwie podstawowe idee dotyczące istoty i celów muzyki. Owe dwie idee to generalnie podzielane przekonanie, że muzyka jest (1) zmysłowym (dźwiękowym) wcieleniem poznawalnej rozumowo harmonii prostych stosunków liczbowych zawartej również w strukturze kosmosu (*harmonia*), oraz że jest ona (2) zdolna w szczególny sposób oddziaływać na ludzkie uczucia (*pathos*) i kształtować charakter człowieka (*ethos*). Berger nawiązał zatem do myśli sformułowanej przez św. Augustyna, iż „dyscyplina, w której uczestniczą i zmysły i myśl, otrzymała nazwę muzyki”³¹, a w ubiegłym wieku propagowanej przez Hansa H. Eggebrechta i Carla Dahlhaus’a w sformułowaniu „muzyka w europejskim sensie to zmatematyzowana emocja lub zemocjonalizowana *mathesis*”³². O ciągłości i specyfice europejskiej

praktyki muzyki artystycznej decyduje, zdaniem Bergera, konsekwentne przekonanie jej twórców o owych dwóch celach komponowania i wykonywania muzyki. Ale owe cele, w kolejnych etapach historycznego rozwoju, były w rozmaity sposób realizowane, a ponadto ich relacje były zróżnicowane.

W proponowanym modelu procesu historycznego Berger wyróżnił dwie radykalne zmiany, kojarzone z Kuhnowskim pojęciem zmiany paradygmatu. Pierwszą z nich – mającą miejsce na przełomie XVI/XVII wieku – łączy autor z „narodzinami muzyki mimetycznej”, a drugą – z przełomu XVIII/XIX wieku – z „narodzinami muzyki abstrakcyjnej”³³. Proponowane terminy „muzyka mimetyczna” i „muzyka abstrakcyjna” to także typy idealne, ale w specyficzny sposób nawiązujące do wspomnianego tradycyjnego rozróżnienia na to, co w muzyce kojarzone jest z *mathesis*, *harmonia*, *logos*, *ratio* (czyli z tym, co racjonalne) oraz z *pathos*, *mimesis* (czyli z uczuciami, emocjami, nastrojami, itp.). A zatem w ujęciu Bergera historia muzyki europejskiej dzielona jest na trzy duże okresy historyczne. W tradycyjnej historiografii wyodrębnione okresy łączone są z takimi terminami, jak 1) średniowiecze i renesans, 2) barok i klasycyzm, 3) romantyzm i modernizm (lub XX wiek). Ale Berger nie odwołuje się ani do kategorii stylistycznych, ani nie proponuje nowych terminów na określenie wyodrębnionych okresów historycznych. Koncentruje się na opisie sytuacji kulturowej związanej ze wskazanymi radykalnymi zmianami w historii muzyki oraz na ogólnej charakterystyce zmiany celów determinujących owe cezury w dziejach muzyki europejskiej (tzw. *western music*). Berger rozważa i analizuje genezę owych kulturowych zmian, które doprowadziły do reorganizacji celów i zmiany środków praktyki muzycznej.

W omawianym modelu historii muzyki zaakcentowana jest zatem myśl, że w pierwszym okresie preferowano ideę muzyki jako dźwiękowego wcielenia „poznawalnej rozumowo harmonii” odwołującej się do zasady proporcji (*mathesis*). Miała ona decydujący

²⁹ Walter Jackson Ong (1912–2003) – amerykański filozof oraz historyk literatury i religii; różnicował kultury na oralne i piśmienne. Por. W. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa 2011; J. Japola, *Tekst czy głos?: Waltera J. Onga antropologia literatury*, Lublin 1998.

³⁰ K. Berger, *Potęga smaku...*, op. cit., s. 242.

³¹ Św. Augustyn (354–430) w swej *De ordine* (II, 14, 41) pisał, iż *Unde ista disciplina sensus intellectusque particeps 'musicæ' nomen invenit* („Stąd owa dyscyplina, w której uczestniczą i zmysły i myśl, otrzymała nazwę muzyki”); św. Augustyn, *O porządku*, przeł. J. Modrzejewski, [w:] *Dialogi filozoficzne*, Kraków 1999, s. 222; por. A. Adamska-Osada, *Teologiczna myśl o muzyce w traktacie „De ordine” św. Augustyna*, „Perspectiva: Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne” 2006 vol. 5 nr 1, s. 5–15.

³² H.H. Eggebrecht, *Pojęcie muzyki i tradycja europejska*, [w:] C. Dahlhaus, H.H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka*, przeł. D. Lachowska, Warszawa 1992, s. 42.

³³ W książce *Potęga smaku. Teoria sztuki*, rozdział 3. *Estetyka III. Genealogia nowoczesnej europejskiej muzyki artystycznej* autor podzielił na pięć podrozdziałów zatytułowanych: A. *Praktyki społeczne i ich historia*, B. *Muzyka funkcjonalna i autonomiczna*, C. *Narodziny muzyki mimetycznej*, D. *Narodziny muzyki abstrakcyjnej*, E. *Zimna wojna mimesis i abstrakcji*.

wpływ na rozwój kunsztownej polifonii wokalne. Ale, zdaniem Bergera, „kiedy praktyka polifonii wokalne osiągnęła perfekcję, jedyną drogą rozwoju było wynalezienie innej praktyki”³⁴, bardziej podporządkowanej drugiemu celowi muzyki. Między połową XVI a początkiem XVII wieku, gdy zaczęto poważnie traktować drugą z antycznych idei muzyki, nastąpiła pierwsza zmiana paradygmatu. A zatem w drugim okresie historycznym znamieną jest dominacja idei postulującej ściślejszy związek muzyki i ludzkich uczuć. Ale idea „rozumowo uchwytej harmonii” nie została odrzucona i obydwie idee nadal współistniały obok siebie. Zdaniem Bergera: „Rozdźwięk między harmonicznymi a mimetycznymi celami muzyki, powstały w połowie XVI wieku pod wpływem poglądu, że uczucia mogą być poważnie brane pod uwagę jako przedmiot zainteresowania muzyki, że wymagania harmonii i uczuć nie muszą być ze sobą zbieżne oraz, że prymat i niezależność harmonii mogą zostać podane w wątpliwość, obowiązywał przynajmniej do końca trzeciego ćwierćwiecza XVIII stulecia”³⁵. Nowy paradygmat w sposób istotny zmienił dotychczasową relację między typami idealnymi muzyki artystycznej i popularnej.

Berger zwraca uwagę na podobieństwa między wyodrębnionymi typami idealnymi, mianowicie na związek między muzyką mimetyczną i specyficzną rozumianą muzyką popularną z jednej strony, oraz na bliskie relacje między tzw. muzyką abstrakcyjną i muzyką artystyczną z drugiej. Bowiemy w ujęciu Bergera tzw. popularny sposób istnienia muzyki (tzn. muzyki utożsamianej z procesem wykonania odbywającego się w czasie rzeczywistym, a zatem także muzyki tzw. improwizowanej) ma wpływ na ekspozycję przez wykonawcę emocjonalnych aspektów „przekazu dźwiękowego” i odpowiedni ich odbiór w doświadczeniu audytywnym. Autor omawianej teorii sztuki wykorzystuje bowiem termin „popularny sposób słuchania”, którym określa sytuację, gdy odbiorca „biernie utożsamia się z postacią wykonawcy”. „Muzyka mimetyczna – pisze Berger – muzyka, która przedstawia i wzmacnia uczucia śpiewającej postaci, domaga się popularnego sposobu słuchania, w którym odbiorca w danym momencie biernie utożsamia się

z tą postacią, a także sprzyja popularnemu sposobowi istnienia muzyki jako procesu wykonania odbywającego się w czasie rzeczywistym. Muzyka mimetyczna jest sztuką wykonawcy [...]. Carl Philipp Emanuel Bach wprost powiązał muzykę mimetyczną ze sztuką wykonawcy [...]”³⁶.

Jeżeli w tym modelowym ujęciu tzw. muzyka mimetyczna jest kojarzona przede wszystkim z relacją: wykonawca – odbiorca, czyli z bezpośrednim „międzyosobowym” przekazem „muzycznych myśli i uczuć”, to termin „muzyka abstrakcyjna” kojarzony jest z postacią kompozytora i z jego zmaganiem, by podporządkować swe muzyczne wizje ideom harmonii i rozmaicie rozumianej logiki muzycznej oraz by utrwalić je – poprzez znaki muzycznej notacji – na kartach partytury. Zdaniem Bergera: „Muzyka postrzegana jako abstrakcyjna logika relacji między [zanotowanymi – AJ] dźwiękami domaga się artystycznego sposobu odbioru, w którym chce się wyjść poza pojedyncze momenty, żeby ogarnąć formę całości poprzez aktywną kontemplację, polegającą na oczekiwaniu na moment kolejny i przywoływaniu z pamięci przeszłego, a także sprzyja artystycznemu sposobowi istnienia skomponowanego i napisanego dzieła, stosunkowo niezależnemu od czasu rzeczywistego”³⁷. W opisie przemian kultury europejskiej Berger zwraca uwagę na fakt, iż w XVII i XVIII wieku „abstrakcyjne dziedzictwo *ars perfecta*” stało się domeną prowincjonalnych, choć niewątpliwie profesjonalnych muzyków kościelnych (zarówno katolickich, jak i luterańskich), natomiast na pierwszym planie była wówczas opera, „wraz ze swoimi kosmopolitycznymi, wielkomijskimi, postępowymi i często dyletanckimi wyznawcami”³⁸. Komponowanie oper i obecność w teatrach operowych kojarzona była z prestiżem społecznym, a zatem dzieje muzyki w modelowym ujęciu Bergera interpretowane są także w kategoriach „prestżu” i „prowincjonalizmu”.

Kolejna zmiana paradygmatu kojarzona jest z wydarzeniami z lat 1780–1820, zwłaszcza w Niemczech, i łączona z „narodzinami muzyki abstrakcyjnej”. Przyczyną drugiej „rewolucji” w historii praktyki muzyki artystycznej nie było – jak pisze Berger – wprowadzenie nowych celów, ale kolejna zmiana w relacjach

³⁴ K. Berger, *Potęga smaku...*, op. cit., s. 253.

³⁵ Ibidem, s. 260–261.

³⁶ Ibidem, s. 269–270.

³⁷ Ibidem, s. 271.

³⁸ Ibidem.

między już istniejącymi dwoma głównymi celami kojarzonymi z *mathesis* i *mimesis*. Z kategorią *mathesis* łączy Berger pojęcie „muzyki abstrakcyjnej” rozumiane bardzo szeroko i odnoszone do zróżnicowanej praktyki muzycznej XIX i XX wieku, m.in. do kompozycji instrumentalnych inspirowanych z jednej strony filozofią idealistyczną, zaś z drugiej – ideą polifonii lub zasadą prekompozycyjnej serii. Na przełomie XVIII i XIX wieku „muzyka abstrakcyjna – pisze Berger – ponownie stała się ważną dziedziną innowacyjnej działalności i myśli, podczas gdy muzyka mimetyczna utraciła swą dominującą pozycję, a w niektórych kręgach zaczęła nagle być uważana za sztukę staromodną i wyczerpaną”³⁹. Symbolem tej rewolucji było znamienne „przewartościowanie wartości”, mianowicie uznanie mało dotychczas znanego luterańskiego kantora z prowincjonalnego Lipska, autora *Kunst der Fuge* i *Wohltemperiertes Klavier*, za prekursora harmonii (*Urvater der Harmonie*) i mistrza muzycznej kompozycji, „kompozytora kompozytorów” adorujących ideę doskonałości i polifonicznego kunsztu. Odrodzenie idei muzyki tzw. abstrakcyjnej, czyli niemimetycznej, a skojarzonej w dziewiętnastym stuleciu z pojęciem „muzyki absolutnej”, związane było z pojawieniem się niemieckiej „metafizyki muzyki instrumentalnej” i akceptacją myśli, iż rolą muzyki nie jest przedstawianie określonych uczuć, wrażeń czy wydarzeń, ale – jak pisał E.T.A. Hoffmann – „jedyną jej tematyką jest nieskończoność”⁴⁰. W interpretacji Bergera, w tym trzecim etapie rozwoju muzyki artystycznej istotne było owo przekonanie, że tylko „abstrakcyjna muzyka instrumentalna” może „wyjść poza sferę fenomenalną” i dotrzeć do noumenalnej, do sfery ducha. W epoce stopniowej laicyzacji symfonia Beethovena zajęła miejsce mszy Palestriny i stała się nowym objawieniem „innego świata”.

Ten nowy paradygmat obejmował także rywalizację między wspomnianymi dwoma ideami i wiązał się „z owocną interakcją i napięciem” między nieco staroświecką ideą muzyki mimetycznej (oraz opartą na niej włosko-francuską kulturą operową) a nowatorską ideą abstrakcyjnej muzyki absolutnej (oraz

opartą na niej austriacko-niemiecką kulturą muzyki symfonicznej). A zatem niemal do połowy XX wieku, obok zainteresowania kolejnych generacji kompozytorów i odbiorców muzyki ideą tzw. muzyki abstrakcyjnej, kojarzonej głównie z muzyką instrumentalną (zwłaszcza symfoniczną), idea muzyki mimetycznej nadal była kultywowana, przede wszystkim w kulturze operowej. O tym, iż mimetyczna koncepcja muzyki nadal była atrakcyjna, świadczy – zdaniem Bergera – popularność instrumentalnej muzyki programowej. Dla wielu słuchaczy bowiem to muzyka mimetyczna była jakby naturalnym i oczywistym rezultatem myślenia o muzyce i jej celach.

Przemiany w muzyce XX wieku także opisywane są w kategoriach *mimesis* i abstrakcji. Berger pisze o „zimnej wojnie” między tymi ideami po II wojnie światowej i podkreśla, iż „od połowy XX wieku idea naśladowania przestała być traktowana poważnie nawet jako coś, czemu należałoby się sprzeciwić”⁴¹. Autor zwraca uwagę na dwa podstawowe fakty, mianowicie na (1) niemal zupełną eliminację idei muzyki mimetycznej i całkowity triumf idei muzyki abstrakcyjnej (w tzw. „zenicie nowoczesności”⁴²) oraz na (2) zmianę w rozumieniu idei muzyki abstrakcyjnej. Muzyka ta nie była już postrzegana jako wcielenie kosmicznej harmonii czy filozoficznego Absolutu, ale jako „czysta forma” i struktura nieodsyłająca do żadnego transcendentalnego znaczenia.

Według Bergera muzyka artystyczna, zdominowana przez ideę muzyki „jako czystej formy” i spekulatywnej struktury znaków muzycznej notacji (m.in. podporządkowanych idei prekompozycyjnej serii), „z pogardą odwróciła się plecami do idei naśladowania i pozostawiła ją jako niemal wyłączną domenę muzyki popularnej. Ktoś mógłby zauważyć, jedynie z lekką przesadą, że w połowie wieku tylko piosenka popularna i muzyka filmowa bez wstydu czy tłumaczenia się mogły pozostawać otwarcie mimetyczne”⁴³. Theodor W. Adorno, radykalny rzecznik idei muzyki abstrakcyjnej z połowy XX wieku, ze snobistyczną pogardą wyrażał się o idei muzyki mimetycznej odwołującej się do ludzkich uczuć i emocji, idei

³⁹ Ibidem, s. 272.

⁴⁰ E.T.A. Hoffmann, *Beethoven's Instrumental Music*, [w:] E.T.A. Hoffmann's Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and the Composer, Music Criticism, red. D. Charlton, przeł. M. Clarke, Cambridge 1989, s. 96; cyt. za K. Berger, *Potęga smaku...*, op. cit., s. 275.

⁴¹ K. Berger, *Potęga smaku...*, op. cit., s. 283.

⁴² Por. *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, red. G. Borio, H. Danuser, Freiburg im Breisgau 1997.

⁴³ K. Berger, *Potęga smaku...*, op. cit., s. 283–284.

lubianej przez szerokie grono odbiorców tradycyjnej muzyki klasyczno-romantycznej, także popularnych pieśni i piosenek.

Jak pisze Berger: „Rozdzielenie mimetycznej muzyki popularnej i abstrakcyjnej muzyki artystycznej osiągnęło najbardziej radykalną formę we wczesnych latach 50. w Darmstademie i zbiegło się w czasie [...] z najbardziej radykalną fazą zimnej wojny”⁴⁴. Sztuka abstrakcyjna, indyferentna pod względem aksjologicznym i emocjonalnym, unikająca metafizycznych pytań i niepokojów, stała się idiomem „wolnego świata”. Świadectwem zniewolenia przez totalitarny komunizm była mimetyczna sztuka socrealistyczna. I właśnie w tym odrzuceniu antycznej idei *mimesis* oraz braku współdziałania między tym, co racjonalne i kunsztowne, a tym, co zmysłowo urodziwe i zachwycające, upatruje Berger przyczyn swoistego kryzysu kultury muzycznej u schyłku XX wieku.

Istotnym problemem nurtującym autora jest bowiem współczesna kondycja muzyki i sztuki. „W ciągu ostatniego półwiecza – pisze Berger – współczesna muzyka artystyczna w większym stopniu niż inne sztuki została odrzucona nawet przez osoby doskonale wykształcone i stała się niemalże wyłączną domeną specjalistów. [...] Nie oznacza to, że muzyka nie jest dla nich ważna, bynajmniej. [Ale i]ch wrażliwość, sposoby doświadczenia świata są jednak ukształtowane przez muzykę filmową i piosenkę albo dawną muzykę artystyczną, przez Monteverdiego czy Debussy’ego, Schuberta czy Mahlera, a nie przez kompozytorów współczesnych”⁴⁵. Próbuje on zatem odpowiedzieć na pytanie o przyczyny tej sytuacji i dochodzi do wniosku, że jej przyczyną jest „radykalne rozdzielenie abstrakcyjnej muzyki artystycznej i mimetycznej muzyki popularnej w XX wieku [...], co] spowodowało groźbę utraty znaczenia przez tę pierwszą oraz groźbę trywializacji tej drugiej”⁴⁶. Pesymistyczną wizję muzyki w drugiej połowie XX wieku interpretuje Berger także z punktu widzenia filozofii komunitaryzmu Charlesa Taylora, autora książki *Źródła podmiotowości: narodziny tożsamości nowoczesnej*⁴⁷. Dążeniem artystów

przednowoczesnych – pisze Berger – było „przedstawianie w różnorodnych mediach treści, której sami nie byli autorami, ale którą przekazała im tradycja klasyczna i chrześcijańska. Artysta nowoczesny wymyśla natomiast treść swojego dzieła, dążąc do wyrażenia własnego, niepowtarzalnego ja”⁴⁸. Jednakże tego typu sztuka jest pusta i jałowa. A zatem – zdaniem Bergera – na sytuację muzyki w dobie „terroru awangardy” miało wpływ nie tylko odrzucenie *mimesis* (jako celu praktyki muzycznej), ale także koncepcja sztuki jako ekspresji wyobrażeń buntowniczego i totalnie oryginalnego artysty.

W ostatnich kilku dekadach autor zauważa jednak stopniowe zanikanie zimnej wojny między abstrakcją i *mimesis*, a za symbol owej przemiany paradygmatu uznaje fakt włączenia Mahlera do kanonu dzieł mistrzów i powrót symboliki literackiej m.in. w dziełach Ligetiego i Pendereckiego, także zainteresowanie kompozytorów techniką cytatu i kolażu, a przede wszystkim rehabilitację gestu lirycznego i brzmień eufonicznych („powrót do tonalności”). Niewątpliwie muzyka kojarzona z pojęciem „nowego romantyzmu”⁴⁹ była odpowiedzią kompozytorów na swoisty terror awangardy promującej idee indyferentnej abstrakcji i agresywnych brzmień. Zdaniem bowiem autora, „tym czego potrzebujemy, jest subiektywność z domieszką obiektywności, abstrakcja z domieszką *mimesis*, to znaczy połączenie, które najlepsza muzyka ostatnich dwóch stuleci realizuje nadzwyczaj dobrze”⁵⁰.

Oryginalność zaproponowanego przez Bergera modelu historii muzyki polega zatem nie tylko na uwydatnieniu ciągłości dwóch zasadniczych idei (kojarzonych generalnie z *ratio* i *emotio*) oraz cezur wynikających z radykalnych zmian w ich konfiguracji, ale na wykorzystaniu filozofii komunitaryzmu do interpretacji muzyki jako zjawiska zmysłowego tworzonego przez utalentowane osobowości twórcze, funkcjonujące jednak we wspólnocie zorganizowanej wokół stabilnych praktyk społecznych, mających na celu taką sztukę, która budzi zachwyt i skłania do refleksji nad fenomenem ludzkich losów.

⁴⁴ Ibidem, s. 297.

⁴⁵ Ibidem, s. 227.

⁴⁶ Ibidem, s. 302.

⁴⁷ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości: narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński i in., Warszawa 2001 (*Sources of the Self*, 1989). Autor analizuje źródła moralności i łączy je z pojęciem *self* (tłumaczonym jako „podmiotowość” lub „wewnętrzność”). Pisze m.in.

o tzw. „zwrocie ekspresywnym” kojarzonym z pojęciem abstrakcji i nawołuje, by sztuka powróciła do wielkich pytań metafizycznych.

⁴⁸ K. Berger, *Potęga smaku...*, op. cit., s. 323.

⁴⁹ Por. P. Strzelecki, „Nowy romantyzm” w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975, Kraków 2006.

⁵⁰ K. Berger, *Potęga smaku...*, op. cit., s. 325.

BIBLIOGRAFIA

- Adamska-Osada Aleksandra, *Teologiczna myśl o muzyce w traktacie „De ordine” św. Augustyna*, „Perspectiva: Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne” 2006 vol. 5 nr 1, s. 5–15.
- Adler Guido, *Der Stil in der Musik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911, ²1929; reprint: Martin Sändig, Wiesbaden 1973.
- Adorno Theodor W., *On Popular Music*, „Studies in Philosophy and Social Science” 1941 vol. 9, s. 17–48; przekład polski: Adorno Theodor W., *O muzyce popularnej*, przeł. Jakub Kasperski, „Res Facta Nova” 2015 vol. 16(25), s. 75–98.
- Św. Augustyn, *O porządku*, przeł. Józef Modrzejewski, [w:] *Dialegi filozoficzne*, Znak, Kraków 1999.
- Berger Karol, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przeł. Anna Tenczyńska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- EGgebrecht Hans Heinrich, *Pojęcie muzyki i tradycja europejska*, [w:] Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht, *Co to jest muzyka*, przeł. Dorota Lachowska, PIW, Warszawa 1992.
- Gołąb Maciej, *Muzyczna moderna XX wieku. Między kontynuacją, nowością i zmianą fonosystemu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011.
- Helman Zofia, *Pojęcie stylu a muzyka XX wieku*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2006 vol. 5, s. 11–23.
- Hoffmann E.T.A., *Beethoven’s Instrumental Music*, [w:] E.T.A. Hoffmann’s *Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and the Composer, Music Criticism*, red. David Charlton, przeł. Martyn Clarke, Cambridge University Press, Cambridge 1989.
- Iggers Georg G., *Historiografia XX wieku. Przegląd kierunków badawczych*, przeł. Agnieszka Gadzała, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010 (*Geschichtswissenschaft im 20. Jahrhundert. Ein kritischer Überblick im internationalen Zusammenhang*, 2007).
- Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946–1966*, red. Gianmario Borio, Hermann Danuser, Rombach Verlag, Freiburg im Breisgau 1997.
- Japola Józef, *Tekst czy głos?: Waltera J. Onga antropologia literatury*, Wydawnictwo KUL, Lublin 1998.
- Jarzębska Alicja, *Historia i teoria muzyki popularnej. Wybrane problemy*, „Alma Mater” 2009 vol. 115–116, s. 76–79.
- Kelley Donald R., *Granice historii. Badanie przeszłości w XX wieku*, przeł. Bartosz Hlebowicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009 (*Frontiers of History. Historical Inquiry in the Twentieth Century*, 2006).
- Kuhn Thomas, *Struktura rewolucji naukowych*, przeł. Helena Ostromędzka, Aletheia, Warszawa 2001.
- Łobaczewska Stefania, *Style muzyczne*, t. 1 (cz. 1 i 2), PWM, Kraków 1960–1961.
- MacIntyre Alasdair, *Dziedzictwo cnoty: studium z teorii moralności*, przeł. Adam Chmielewski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.
- Ong Walter, *Oralność i piśmiennosc. Słowo poddane technologii*, przeł. Józef Japola, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
- “Music Historiography”, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, Macmillan, London 2000, t. 17, s. 547–561.
- Strzelecki Paweł, *„Nowy romantyzm” w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975*, Musica Iagellonica, Kraków 2006.
- Taruskin Richard, *The Oxford History of Western Music*, 5 t., Oxford University Press, Oxford 2005.
- Taylor Charles, *Źródła podmiotowości: narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. Marcin Gruszczyński i in., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.
- The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, red. Nicholas Cook, Anthony Pople, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

SUMMARY

Alicja Jarzębska

The genealogy of European artistic music in Karol Berger’s approach

In his *A Theory of Art* (1999) Karol Berger proposed an original model of discourse on the subject of the history of modern European artistic music. The author concentrates on the aims of artistic endeavour and on the question: „what should be the function of art if it is to be meaningful to us?”. He links the beginnings of European artistic music to the appearance and establishment of modern music notation, which made it possible to separate the roles of composer and performer of a musical work. In the proposed model of continuity and change in the history of European music, Berger abandoned traditional stylistic categories (such as the baroque, classicism, romanticism or modernism) and applied a new set of specifically defined categories, regarded as ideal types, namely such as: the practice of artistic music, autonomous, functional, mimetic and popular music. The originality of the model of the history of music proposed by Berger consists in highlighting the continuity of two fundamental ideas (generally associated with *ratio* and *emotio*) and the caesurae resulting from radical

changes in their configuration, as well as applying the philosophy of communitarianism to interpreting music produced by talented creative personalities, but functioning in a community organised around stable social practices.

Keywords

history of music, philosophy of music, aesthetics