



MAGDALENA DZIADEK

Institut Muzykologii

Uniwersytet Jagielloński

ul. Westerplatte 10, 31–033 Kraków, +48 12 663 16 70

magdalena.dziadek@uj.edu.pl

ORCID:  <https://orcid.org/0000-0002-1409-7902>

Hugo Riemann — formalista czy romantyk?

Wieloletnie użytkowanie Riemannowskiego systemu nauki form muzycznych (*Formenlehre*) w dydaktyce utrwaliło wizerunek autora tego systemu jako formalisty, którego głównym zajęciem jest tworzenie suchych szkolarskich schematów form muzycznych, mających stanowić instrukcje dla uczących się kompozytorów i muzykologów. Współczesne naukowe ujęcia istoty Riemannowskiej *Formenlehre* idą także w tym kierunku. Przykładem może być podręcznik Józefa Michała Chomińskiego, gdzie na pierwszej stronie czytamy odnośnie do Riemanna, że „koncepcja formy jako budowy będącej rezultatem sumy elementów dzieła umożliwiła tworzenie schematów dających się przedstawić przy pomocy symboli”¹, i oczywiście hasło w *Formenlehre* autorstwa Carla Dahlhausa, zamieszczone w wydaniu *Riemann-Musiklexicon* z 1967 roku, z którego dowiadujemy się, że:

[Riemannowska] nauka form muzycznych waha się pomiędzy dążeniem, by przypisać gatunkom muzycznym właściwe im, ściśle określone normy formalne oraz skromniejszym

¹ J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 1, *Małe formy instrumentalne*, Kraków 1983, s. 13.

zamiarem zaprojektowania abstrakcyjnych schematów służących do opisywania formy konkretnych utworów².

Ujęcie Dahlhaus'a można „ocieplić”, kładąc nacisk na to, że owe „abstrakcyjne schematy” nie są z góry narzucane jako gotowe wskazówki interpretacyjne, lecz są wynikiem analizy konkretnych dzieł; analiza Riemannowska wychodzi zawsze od dzieła, a stąd uzyskanych schematów jest bardzo wiele. Właściwie nie schematy są tu podstawą myślenia, lecz wspólna im zasada, zgodna z wielowiekowym myśleniem o kompozycji muzycznej powstałej w kręgu europejskim jako sztuki organizowania materiału dźwiękowego.

Nie budzi żadnych wątpliwości wskazanie przez Dahlhaus'a na XVIII-wieczną genezę konceptu Riemanna, tj. jego związek z blisko dwuwiekową praktyką nauczania kompozycji. Koncepcję *Formenlehre* wyprzedzają w tym sensie XVIII- i XIX-wieczni autorzy kompendiów poświęconych sztuce kompozycji: J. Mattheson³, H.Ch. Koch⁴, A. Reicha⁵, A.B. Marx⁶. Jakkolwiek treść ich wywodów opiera się na innych założeniach co do istoty kształtowania formalnego muzyki (głównie na tych inspirowanych retoryką), to także tam obecna jest tendencja do abstrahowania reguł kompozytorskich w myśl założenia, że — jak to ujął Dahlhaus w innym miejscu — w zbiorze różnorodnych gatunków muzycznych reprezentowana jest ta sama substancja formy⁷.

Nowsze wykładnie Riemannowskiej nauki o formach muzycznych idą na ogół w tym samym kierunku: Ian Bent przedstawia Riemanna w swojej pracy *Music Analysis in the Nineteen Century* jako przedstawiciela „teorii kompozycji”,

² „Die musikalische Formenlehre [...] hält sich in einer vagen Mitte zwischen dem Anspruch, die den Gattungen [...] eigentümlichen und angemessenen Normen der Forme zu bestimmen, und der bescheideneren Absicht, bloss Schemata zu entwerfen, deren Zweck in nichts anderem besteht, als dass durch Abhebung von ihnen die besonderen Formen der einzelnen Werke beschreiben werden”, C. Dahlhaus, „Formenlehre”, hasło w: *Riemann-Musiklexicon. Sachteil*, Band 3, Mainz 1967, s. 297–299 (jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłum. — M. Dziadek).

³ J. Mattheson, *Kern melodischer Wissenschaft, bestehend in den auserlesensten Haupt- und Grund-Lehren der musicalischen Setz-kunst oder Composition, als ein Vorläuffer des Vollkommenen Capellmeisters*, Hamburg 1737; idem, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739.

⁴ H.Ch. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Rudolstadt und Leipzig 1782, 1787, 1793.

⁵ A. Reicha, *Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique*, Paris 1816–1818.

⁶ A.B. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Leipzig 1837–1847.

⁷ C. Dahlhaus, *Der rhetorische Formbegriff H.Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform*, „Archiv für Musikwissenschaft” 1978, Vol. 35, H. 3, s. 176.

wdrażającego analizę o charakterze technicznym, wcześniej stosowaną przez Reiche, Marxa itd⁸. Spośród prób przedstawienia myśli Riemanna w szerszym kontekście współczesnej mu nauki i filozofii, przekonująca jest ta przeprowadzona przez Alexandra Rehdinga w pracy *Hugo Riemann and the Birth of the Modern Musical Thought* (2003). Autor lokuje tę myśl w kręgu oddziaływania filozofii Johanna Friedricha Herbarta, mając najprawdopodobniej na myśli inspirację realizmem epistemologicznym, przejawiającą się u Riemanna jako promowanie „kuszac[ej] możliwość[ci], że głęboka istota muzyki może być odkryta za pomocą rygorystycznych metod naukowych”⁹. Rehding ukazuje całość poczynań naukowych Riemanna jako projekt holistyczny (zamiennie: organicystyczny), w ramach którego „wszystkie aspekty studium muzycznego mogłyby być zunifikowane, a następnie odniesione do jednej lub kilku zasad”¹⁰.

W tym samym czasie, co praca Rehdinga, ukazał się tom Macieja Gołąba *Granice poznania dzieła muzycznego*, w którym zaproponowana została interpretacja konceptu Riemannowskiego w kontekście głębokiej przemiany postaw, jakie przyniósł ze sobą pozytywizm¹¹. „Analiza logocentryczna”, jak ją proponuje nazywać Gołąb, miałaby być rezultatem przyjęcia nowego statusu ontycznego analizy muzycznej, tj. statusu teorii analitycznej, świadomej odrębnych zadań epistemologicznych, związanych z postulatem badania dzieła muzycznego „po nowemu”, czyli poprzez oparcie się na rzeczach całkowicie pewnych, z wyłączeniem wkładu osobistego zaangażowania podmiotu. Przyjęcie za pewnik tego, iż za koncepcją Riemanna stoi „pozytywizm jako filozoficzno-minimalistyczna postawa” upoważniło Gołąba do wyeksponowania w niej fundamentalnych składników myślenia pozytywistycznego, jakimi są: antypsychologizm i zaufanie do empiryzmu, jako metody gwarantującej (za Tatarkiewiczem) „realność, użyteczność, pewność, ścisłość i pozytywność [...] badań”¹².

Gołąb skupił się wyłącznie na Riemannowskim projekcie analizy muzycznej, stąd poza zasięgiem jego refleksji pozostał charakterystyczny rys myśli uczonego, wprowadzający ją w sferę estetyki. Riemann zakładał mianowicie, jak

⁸ I. Bent, *Music Analysis in the Nineteen Century*, Vol. 1, *Fugue, Form and Style*, Cambridge 1994, s. 13, 15, 24.

⁹ „The tantalising possibility that an underlying essence of music might to be discovered by rigorous scientific means”, A. Rehding, *Hugo Riemann and the Birth of the Modern Musical Thought*, Cambridge 2003, s. 6.

¹⁰ „[...] holistic appeal, the idea that all aspects of the study of music could be unified and related back to one principle or to the small sets of principles”, *ibidem*, s. 6.

¹¹ M. Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wrocław 2003, s. 173.

¹² *Ibidem*.

przenikliwie spostrzegł Rehding, tkwiącą w jego koncepcji, a nawet nią rządzącą możliwość przekształcenia normatywnych zasad ogólnych dotyczących muzyki w kryterium estetyczne¹³. Naczelnym celem tak zrekonstruowanej procedury analitycznej (wdrożonej przez Riemanna w pracach traktujących o historii muzyki) miałyby być ocena dzieł muzycznych — historycznych i współczesnych, dokonana wedle kryterium spełniania przez nie norm estetycznych, czyli badanie ich z perspektywy normatywnej wiedzy o tym, jakie te dzieła być powinny.

Poniżej podejmuję próbę zorientowania się, na podstawie dwóch popularnych dzieł Riemanna: *Grundriss der Musikwissenschaft* (1908) oraz *Grundlinien der Musikästhetik* (1888), na jakiej zasadzie realizuje autor zadanie estetyzacji norm i reguł muzycznych oraz z którą konkretnie opcją estetyczną się identyfikuje. Lektura obu prac pozwala ustalić, że podłożem myśli estetycznej Riemanna jest zespół fundamentalnych, w jego czasach już nawet zbanalizowanych, tez romantycznej filozofii sztuki. Bliskie jest uczonemu ujęcie muzyki jako fenomenu zakorzenionego w sferze transcendentnej, z którym łączy się uznanie geniuszu jako jedynej siły sprawczej twórczości. Wkład teoretyka w poznanie dzieła muzycznego to współudział w tajemnicy i wniosła misja przekazania jej adeptowi. We wstępie do rozdziału *Die musikalische Fachlehre (Musiktheorie)* zamieszczonego w *Grundriss der Musikwissenschaft* szkicuje Riemann, powołując się na niedawno minione czasy, model poważanego nauczyciela muzyki, który, będąc otoczony „nimbem mistycznej tajemnicy”, wiedział, jak wprowadzić adeptów w „ostatnie tajemnice twórczości muzycznej”¹⁴. Nauka kompozycji nie jest „tresurą technicznej rutyny” — powiada Riemann, akcentując metafizyczny aspekt procesu twórczego, który wyzwalany jest nie za pomocą wiedzy, lecz fantazji¹⁵. „Ten, dla kogo własna, nawet bardzo sprawna twórczość nie pozostaje [...] w znacznej części tajemnicą, nie jest prawdziwym artystą” — powiada uczoney¹⁶. „Zagadka”, „cud” to określenia, które proponuje dalej dla opisanego „świętej godziny”, jaką jest twórczość. Do kompletu tych

¹³ „For Riemann, his rigorous musical thought might have formulated normative rules for all music, which he hoped to use as an aesthetic yardstick”, A. Rehding, op. cit., s. 10.

¹⁴ „Ja man berichtet aus noch gar nicht so weit zurückliegenden Zeiten, dass hoch angesehene Tonlehrer mit einem mystischen Nimbus zu umgeben wussten, wenn sie die Adepten in die letzten Geheimnisse des musikalischen Schaffens einführten”, H. Riemann, *Grundriss der Musikwissenschaft*, Leipzig 1919, s. 87.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ „Wem nicht seine Kunst doch selbst auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit ein gut Teil Mysterium bleibt, der ist kein wahrer Künstler”, ibidem.

romantycznych kategorii dołączone zostaje pojęcie geniuszu. Jest to idea, która niejako stoi ponad osobą tworzącego. Twórczość nie jest bowiem samowolą, lecz podlega niezmiennym prawom. Są to — jak wyjaśnia Riemann w swoim *Zarysie estetyki muzycznej* — prawa natury. Muzyka nie istnieje jedynie dla muzyków. Istnieje ona dla ludzi, tj. dla każdego, apelując do ludzkiego rozsądku (*für den menschlichen Gemeinsinn*). Człowiek nie śpiewa swobodnie jak ptak — pisze Riemann, parafrazując jedną z najbardziej popularnych maksym romantycznych kompozytorów i krytyków¹⁷. Artysta tworzy, postępując zgodnie z wrodzonymi impulsami komunikowania się (*angeborene Mitteilungstriebe*). Są to prawa emocjonalnego oddziaływania muzyki za pomocą właściwych jej, powszechnie zrozumiałych środków wyrazu (*Ausdrucksmitteln*)¹⁸. Oddziaływanie owo jest procesem, którego etapy to bezpośrednie docieranie dźwięków najpierw do uszu, następnie do serca, a w końcu do duszy słuchacza. Oddziaływanie muzyki jest subiektywne, gdyż u jego źródeł jest żywe doznanie (*ein lebendiges Empfinden*). Bezpośrednie doświadczenie muzyczne o charakterze duchowym jest pierwotne w stosunku do obiektywnego spostrzegania. Obiektywizowanie nie jest jednak trybem ułomnym percepcji, biorąc pod uwagę to, że potwierdza istnienie powszechnych, koniecznych praw oddziaływania muzyki. Przymierze wiedzy i natchnienia, wolności twórczej i reguł to kolejny element romantycznej filozofii muzyki, którą bez wahania przejmuje Riemann od takich jej przedstawicieli, jak E.T.A. Hoffmann, Robert Schumann czy Adolf Bernard Marx.

Oto, dla przypomnienia, wypowiedź Hoffmanna z 1820 roku¹⁹, broniąca prawomocności analizy będącej efektem podejścia do tajemniczej „pani Muzyki” za pomocą „szkiełka i oka”:

Dość, mój kompozytorze! Wiem, że stworzyłeś dzielny utwór, łącząc ze sobą motywy tak, a nie inaczej, w pełni świadomie, co się samo przez się rozumie. Teraz widzisz znowu swój utwór nie na stole anatomicznym, mordowany ręką barbarzyńskiego prosektora, lecz zinterpretowany przez przyjaznego ducha, który przejrzał go bystrym okiem, nie rozrywając

¹⁷ Por. np. wypowiedź Carla Marii Webera: „Człowiek nie śpiewa o sobie samym nieświadomie jak ptak — ponieważ ten jest tylko ptakiem. Człowiek przewidział efekt śpiewu i potrafi go powtórzyć” („Man singt nicht seiner selbst unbewusst wie ein Vogel, weil er nun eben Vogel ist, man hat den Erfolg des Sanges gesehen und will ihn auch erzwingen”), C.M. Weber, *Brief zu Aloys Fuchs*, cyt. za: idem, *Ausgewählte Schriften*, Regensburg 1928, s. 60.

¹⁸ H. Riemann, *Grundlinien der Musikwissenschaft (wie hören wir Musik?)*, Berlin 1921, s. 3.

¹⁹ Jest to programowa wypowiedź na temat prawomocności „technologicznej” analizy muzycznej, otwierająca pierwszy tom „Allgemeine musikalische Zeitung”.

bezlitośnie, lecz chwając głośnymi słowami wszystko, co w nim odkrył, całą jego cudowną budowę wraz z jej wszystkimi subtelnościami²⁰.

Nazwisko Hoffmanna nie pojawia się w pismach Riemanna, jednak zawarta w powyższym urywku myśl przewija się w jego pracach nieustannie, jako własna bądź cytowana. We wstępie do *Zarysu estetyki muzycznej* przytacza ją za Moritzem Hauptmannem, którego praca *Natur der Harmonik und der Metrik* była jedną z jego najważniejszych lektur, zachęcających do poszukiwania głębokich praw muzyki:

Niedopuszczalne jest, aby muzyk odrzucał ściśle reguły; byłoby to nielogiczne, wewnętrznie sprzeczne. Winien on, przeciwnie, polegać na naturalnych prawach przyrodzonych człowiekowi²¹.

Podtytuł Riemannowskiego dziełka *Grundlinien der Musikästhetik: jak słyszemy / jak słuchamy muzyki? (wie hören wir Musik?)* sugeruje niedwuznacznie, że sposobu zdefiniowania owych naturalnych praw i zbadania ich działania będzie autor poszukiwał na gruncie psychologii — dziedziny wiedzy, która lokuje go po raz kolejny w kręgu XIX-wiecznej tradycji dyskursu o muzyce — mianowicie w kręgu pragmatycznych rozważań o wrażeniu muzycznym oraz strukturze doświadczenia muzycznego²². Riemann nawiązał w tej książeczce do tematyki swojej pracy doktorskiej z 1874 roku, zatytułowanej *Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems*. Aby dojść do źródeł logiki europejskiego systemu muzycznego, skorzystał w obu wersjach pracy z najnowszych w jego czasach osiągnięć psychoakustyki, mianowicie z badań Gustava Fechnera²³, Ernsta

²⁰ „Genug, o mein Komponist! Du hast, ich weiss es, ein wackres Werk gemacht und bist dir, wie es sich von selbst versteht, der Motive, so und so und nicht anders deine Musik gedichtet zu haben, vollkommen bewußt. Nun findest du dein Werk wieder, nicht auf dem anatomischen Tisch unter den mordbewaffneten Händen eines barbarischen Prosektors, sondern aufgestellt, vor einem dir befreundeten Geiste, der es mit scharfem Blick durchschaut und, statt dass jener es unerbittlich zerschnitten hätte, nur alles, was er darin entdeckt, den ganzen wunderbaren Bau mit all seinen Verschlingungen, in lauten Worten verkündet”, E.T.A. Hoffmann, *Zufällige Gedanken bei dem Erscheinen dieser Blätter*, w: idem, *Musikalische Dichtungen und Aufsätze*, Stuttgart 1922, s. 314.

²¹ H. Riemann, *Grundlinien...*, op. cit., s. 1.

²² Por. L.D. Blasius, *The Mechanics of Sensation and the Construction of the Romantic Musical Experience*, w: *Music Theory in the Age of Romanticism*, ed. I. Bent, Cambridge 1996, s. 23.

²³ G. Fechner, *Elemente der Psychophysik*, Leipzig 1860.

Macha²⁴ i Heinricha Helmholtza²⁵, aby uporządkować na swój użytek wiedzę o źródłach i percepcji dźwięków muzycznych, reakcjach ucha na dźwięki pojedyncze i ich kompleksy oraz zależności między percepcją wysokości dźwięku a dynamiką i agogiką. Od studium muzycznej percepcji uczony płynnie przechodzi z powrotem do omawiania zagadnień estetycznych, które w jego ujęciu przekształcają się w dyskurs na temat elementarnych mechanizmów oddziaływania wyrazowego muzyki. W ramach tego dyskursu podstawowe elementy muzyczne oraz podstawowe jednostki syntaksy muzycznej zostają potraktowane jako nośniki wyrazu, wytwarzające u odbiorcy pewien nastrój (*Stimmung*). Najmniejszą jednostką syntaktyczną muzyki — motyw, definiuje Riemann jako „gest ekspresyjny”, powołując się na Wagnera i Nietschego jako pionierów zastosowania tego terminu. Siła działania motywu jako nośnika ekspresji kryje się w jego zdolności do wytwarzania napięcia. Jest to napięcie pomiędzy fazą silną (akcentem) i słabą (brakiem akcentu). Takie ujęcie elementarnej logiki muzycznej, wywodzące się ze starożytnej poetyki, pozwala po raz kolejny ulokować źródła myśli Riemannowskiej w klasyczno-romantycznej tradycji. Podobna jest, według Riemanna, geneza sensu wyższych piętér muzycznej syntaksy. Nie polega ona na samym kombinowaniu ze sobą motywów, zdań, okresów itd., zależnych względem siebie w stosunkach podobieństwa i kontrastu, dających się wyrazić prostym rachunkiem arytmetycznym (do czego często sprowadza się dziś koncept Riemanna), lecz w możliwości wyróżniania w większych grupach dźwięków faz silnych i słabych, analogicznie, jak w samych motywach. To właśnie grupowanie jest sensem zarówno pracy kompozytorskiej, jak i analizy muzycznej w systemie Riemanna. Prawidłowo wykonane grupowanie (*motivische Gliederung, Phrasierung*) pozwala odwzorować autentyczną logikę przebiegu dźwiękowego, często różniącą się od tej, którą dyktuje teoretyczny rozkład akcentów w taktach. Analizę wychodzącą od liczenia taktów z góry Riemann odrzuca jako scholastyczną, „Beckmesserowską”. Przeciwwstawia jej odczytanie tekstu muzycznego jako zestawu pełnych wyrazu motywów (*ausdrucksvolle Motive*), z uwzględnieniem ich naturalnej dynamiki — w zapisie ujawnia ją uczony i podkreśla poprzez wprowadzenie łuków frazowych, oznaczeń artykulacyjnych i dynamicznych, a także literowo-cyfrowych symboli odzwierciedlających logikę procesu harmonicznego. Powszechnie znane są argumenty przemawiające za tym, że „mu-

²⁴ E. Mach, *Optisch-akustische Versuche: Die spectrale und stroboskopische Untersuchung tönender Körper*, Prag 1873.

²⁵ H. von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1863.

zyczna interpretacja tekstu nutowego jest nie tylko możliwa, ale i konieczna”²⁶, które czerpie Riemann z analizy tematów fug Bachowskich, chociażby tematu *Fugi C-dur* z I tomu *Das wohltemperierte Klavier*, który zostaje dwójako zinterpretowany w *Grundriss der Musikwissenschaft* — raz zgodnie z kreską taktową, drugi raz — zgodnie z naturalnymi zasadami dynamiki przebiegu muzycznego.

Jedynie prawidłowe ugrupowanie materiału dźwiękowego pozwala na właściwe odczytanie zawartego w muzyce komunikatu ekspresyjnego. By to udowodnić, omawia Riemann inny przykład dotyczący interpretacji tego samego Bachowskiego tematu. We wstępie do drugiego wydania *Grundlinien der Musikästhetik* z 1903 roku przytacza mianowicie interpretację Hermanna Kretschmara, polegającą na wskazaniu momentów, które czynią z owego tematu całość o charakterze „energicznym”. Mają to być: dwukrotnie powtórzone motywy kwartowe oraz „zuchwały” rytm punktowany figurujący w taktie drugim. Z analizy przeprowadzonej przez Riemanna wynika, że w cytowanym temacie nie ma w ogóle motywów kwartowych, zaś rytm punktowany występuje w miejscu słabym (w żeńskim zakończeniu motywu), zatem całości nie można przypisać „zuchwałego charakteru”. W omawianym wstępie Riemann kwestionuje osiągnięcia Kretschmarowskiej hermeneutyki muzycznej, degradując ją do poziomu Matthesonowskiej *Affektenlehre* jako metody przestarzałej, gdyż subiektywnej, zachęcającej do wynajdywania dowolnych, wręcz fikcyjnych znaczeń muzyki. Nie negując tego, iż Kretschmar mógłby być w pewnym sensie uznany za naśladowcę jego własnej metody oglądu tekstu muzycznego poprzez pryzmat budowy motywicznej, stwierdza on, że przeciwnik zupełnie ignoruje zasady grupowania, jak również sam cel interpretacji, którym jest „wykreowanie podstawowych pojęć racjonalnej estetyki muzycznej w oparciu o szerszą podstawę ogólnej koncepcji uczuć”²⁷. W cytowanym zdaniu kryje się bardzo ważna konstatacja dotycząca ścisłego powiązania sfery emocjonalnej i rozumowej w procesie poznania dzieła muzycznego. W tym procesie pierwotna jest empatia. Stanowi ona pewny, choć subiektywny punkt wyjścia pracy analitycznej. Proste doświadczenie wykonane na temacie *Fugi C-dur* wskazuje, że istnienie powiązania między subiektywnym odczuciem wyrazu muzyki a obiektywną rekonstrukcją budowy motywów, fraz, zdań da się potwierdzić również *à rebours*, poprzez obserwację zmiany wyrazu danego fragmentu muzycznego w konsekwencji przegrupowania jednostek syntaktycznych utworu.

²⁶ H. Riemann, *Grundriss...*, op. cit., s. 73.

²⁷ „den Grundbegriffen einer rationellen musikalischen Ästhetik eine breitere Basis im Gemeingefühl zu verschaffen”, idem, *Grundlinien...*, op. cit., s. 5.

Z negatywną oceną hermeneutyki muzycznej koresponduje, jak się można domyślić, dokonana przez Riemanna surowa ocena muzyki wpisanej w kolejną wielką tradycję romantycznej estetyki — koncepcję asocjacji. Wykład na temat twórczości wykorzystującej pracę skojarzeniową umysłu odbiorcy zawarty jest w trzecim, ostatnim rozdziale *Zarysu estetyki muzycznej*. Rozdział ten nosi tytuł *Assoziative Momente* i obejmuje trzy podstawowe zagadnienia dotyczące tzw. muzyki przedstawiającej, tj. zagadnienia charakterystyki muzycznej, malarstwa dźwiękowego i muzyki programowej. Sednem podejścia Riemanna do muzyki przedstawiającej jest ujęcie jej jako twórczości refleksyjnej, w ramach której proces komunikacji wrażenia muzycznego polega na wywołaniu fikcyjnych wrażeń zaprogramowanych przez pozamuzyczne przesłanie dzieła. Wrażenia te są czymś innym niż te, które byłyby dostępne w pierwotnym przekazie dźwiękowym. Muzyka przedstawiająca staje się w ten sposób sztuką „obiektywizującą”, w przeciwieństwie do czysto subiektywnej sztuki mistrzów muzyki absolutnej. Wtórność przekazu emocjonalnego muzyki przedstawiającej definiuje Riemann za pomocą sparafrazowanych słów Schopenhauera: „muzyka jako wola przedstawiona”. Jest ona mniej doskonała od twórczości, której źródłem są pierwotne siły — sama wola²⁸, gdyż budowanie znaczeń pozamuzycznych pociąga za sobą konieczność odchodzenia od elementarnych zasad piękna, poprzez które przejawia się indywidualność twórcy. Szczegółowy wywód ukazuje postępujący rozkład pierwiastka indywidualnego w muzyce XIX wieku, dochodzący do ekstremum w stadium „radikalnej obiektywizacji” nowoczesnych kompozycji programowych. W tym momencie Riemann opuszcza teren rozważań filozoficznych, robiąc wycieczkę w stronę krytyki muzycznej. Pojawiają się nazwiska twórców „muzyki przedstawiającej”, których autor ulaskawia oraz tych, którzy przekroczyli granicę dobrego smaku, dochodząc do ekstremum w postaci „radikalnej obiektywizacji”.

Od akcentów publicystycznych nie są wolne także inne pisma Riemanna, w szczególności podręcznik historii muzyki. Ton perswazyjny przybiera autor nieraz także w pracach analityczno-opisowych, np. w analizach fug Bachowskich, gdzie opisowi czysto technologicznemu towarzyszą określenia wartościujące i ukryte oceny, wprowadzone za pomocą metafor odnoszących się do sfery wyrazowej muzyki. Wydawałoby się, że obecność owych ocen i metafor nadweręża wizerunek Riemanna jako autora preferującego ścisłość i obiektywność badań. Tak oczywiście nie jest, gdyż — jak już mówiliśmy — sferę wyrazową

²⁸ Por. tytuł pierwszego rozdziału *Grundlinien...*, poświęcony elementarnym pierwiastkom twórczości: *Musik als Wille*.

muzyki traktował uczony jako obiektywną, dostępną ścisłemu badaniu na równi ze sferą technologiczną. Wymienione w tytule tego artykułu aspekty myśli Riemanna: formalistyczny i romantyczny są ze sobą powiązane na tej samej zasadzie, co u XIX-wiecznych myślicieli wywodzących się z kręgu kompozytorów, pedagogów i teoretyków muzyki. Wgląd w szczegóły dyskursu prowadzonego przez Riemanna potwierdza, że myśl jego tkwi głęboko w wytworzonej w tym kręgu tradycji. Zatem jednak — romantyk, czy też epigon romantyzmu, akceptujący subiektywizm, psychologizm, zaangażowanie podmiotu...

STRESZCZENIE

Dominującym współcześnie interpretacjom Riemannowskiej koncepcji form muzycznych, sprowadzającym ideę autora do tworzenia „suchych”, abstrakcyjnych schematów, a jego metodę — do czystej empirii, autorka przeciwstawia romantyczny wizerunek uczonego o rysach wywiedzionych z jego pism estetycznych. Kładzie nacisk na łączność poglądów Riemanna na muzykę i jej tworzenie z tradycją romantyczną, odnosząc je zarówno do źródeł, na które powoływał się sam Riemann (Adolf Bernard Marx, Moritz Hauptmann i in.), jak i do pism romantycznych kompozytorów (Carl Maria Weber, Robert Schumann). Pracę uzupełnia przegląd XX-wiecznych prac poświęconych Riemannowi.

SŁOWA KLUCZOWE: nauka o formach muzycznych, romantyczna estetyka muzyki, niemiecki mit muzyki, Hugo Riemann

ABSTRACT

Hugo Riemann — Formalist or Romantic?

The author of this paper stands up the dominant contemporary interpretations of Riemann's concept of musical forms, which reduce the composer's idea to create 'dry', abstract schemes, and his method — to pure empiricism to the Romantic image of a German scholar with features derived from his aesthetic writings. She connects Riemann's views on music and its creation with the Romantic tradition, relating them both to the sources cited by Riemann himself (Adolf Bernhard Marx, Moritz Hauptmann et al.) and to the writings of Romantic-era composers (Carl Maria Weber, Robert Schumann). The work is complemented with an overview of 20th-century works devoted to Riemann.

KEYWORDS: teaching musical forms, Romantic aesthetics of music, German music myth, Hugo Riemann

BIBLIOGRAFIA

- Bent Ian, *Music Analysis in the Nineteen Century*, Vol. 1, *Fugue, Form and Style*, Cambridge 1994.
- Blasius Leslie David, *The Mechanics of Sensation and the Construction of the Romantic Musical Experience*, w: *Music Theory in the Age of Romanticism*, ed. Ian Bent, Cambridge 1996, s. 3–24.
- Chomiński Józef Michał, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy muzyczne*, t. 1, *Male formy instrumentalne*, Kraków 1983.
- Dahlhaus Carl, *Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform*, „Archiv für Musikwissenschaft” 1978, Vol. 35, H. 3, s. 155–177.
- Dahlhaus Carl, „Formenlehre”, hasło w: *Riemann-Musiklexicon. Sachteil*, Band 3, Mainz 1967, s. 297–299.
- Fechner Gustav, *Elemente der Psychophysik*, Leipzig 1860.
- Gołąb Maciej, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wrocław 2003.
- Helmholtz Hermann von, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1863.
- Hoffmann Ernst Theodor Amadeus, *Musikalische Dichtungen und Aufsätze*, Stuttgart 1922.
- Koch Heinrich Christoph, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Rudolstadt und Leipzig 1782, 1787, 1793.
- Mach Ernst, *Optisch-akustische Versuche: Die spectrale und stroboskopische Untersuchung tönender Körper*, Prag 1873.
- Marx Adolf Bernard, *Die Lehre von der musikalischen Composition*, Leipzig 1837–1847.
- Mattheson Johann, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739.
- Mattheson Johann, *Kern melodischer Wissenschaft, bestehend in den auserlesensten Haupt- und Grund-Lehren der musicalischen Setz-kunst oder Composition, als ein Vorläuffer des Vollkommenen Capellmeisters*, Hamburg 1737.
- Rehding Alexander, *Hugo Riemann and the Birth of the Modern Musical Thought*, Cambridge 2003.
- Reicha Antonín, *Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d’harmonie pratique*, Paris 1816–1818.
- Riemann Hugo, *Grundlinien der Musikwissenschaft (wie hören wir Musik?)*, Berlin 1921.
- Riemann Hugo, *Grundriss der Musikwissenschaft*, Leipzig 1919.
- Weber Carl Maria, *Ausgewählte Schriften*, Regensburg 1928.