

Włoska krytyka idealistyczna wobec europejskich awangard muzycznych

Włoski idealizm, przeważający i energicznie rozwijający się w pierwszej części wieku we Włoszech fenomen kulturalny, w problematyce estetyki, postawił sobie dwa główne zadania: 1) dostarczyć uniwersalnej i zrozumiałej dla wszystkich teorii sztuki, która wytłumaczyłaby w odpowiedni sposób artystyczną ekspresję, w bardziej szerokim lub *ogólnym* znaczeniu tego terminu, bez względu na środki, którymi mogła być ona w praktyce wyrażana; 2) utworzyć trwały kanon dzieł bezsprzecznie artystycznych, pozwalający na oddzielenie tego, co sztuką jest, od tego, co nią nie jest i co, w związku z tym, należy do innej sfery ludzkiej działalności, bez względu na różnice stylistyczne, na różne epoki historyczne czy programy poszczególnych artystów: sztuka, rzeczywiście, jest z natury produktem meta-historycznym.

W obliczu tych wyjątkowo jasnych podstawowych zasad, rozważania na temat muzyki, a konkretnie na temat historycznych awangardii dwudziestego wieku, stają się wyjątkowo problematyczne, jako że muzyka wydaje się opierać, w kwestii priorytetów, dogmatowi jedności sztuk. W szczególności awangardie muzyczne początku dwudziestego wieku, delikatnie rzecz ujmując, czynią bardzo problematycznym podział na kategorie sztuki i nie sztuki. Ostatnia kwestia: nurty awangardy muzycznej od zawsze odczuwały potrzebę przeprowadzania krytycznej analizy swoich dzieł. Wyniki tych rozważań nie stanowią jednak elementu obcego, stają się wręcz integralną częścią samego dzieła. Wszystko to stanowi oczywiste utrudnienie dla krytyka o spojrzeniu idealistycznym, który bliższy jest stwierdzenia, że dzieła sztuki, piękne czy brzydkie, to jedno, a dyskurs, który je otacza oraz ich dotyczy, to drugie – nawet jeśli ten ostatni prowadzony jest przez samych artystów, którzy jednak stają się w tym momencie krytykami, już nie artystami. Dla klasyfikacyjnej mentalności idealistycznej, wszelkie przemyślenia awangardii, natury autokrytycznej, stanowią zbędny balast, którego należy się pozbyć, by móc przeprowadzić poprawną analizę estetyczną.

Biorąc pod uwagę, że estetyka idealistyczna zdecydowanie położyła nacisk na moment ekspresji jako na akt intuicji lirycznej, w oderwaniu od jakichkolwiek aspektów technicznych czy formalnych, można sobie łatwo wyobrazić, że poezja uznana została za dziedzinę sztuki, z natury uprzywilejowaną. Inne dziedziny sztuki, natomiast, jak muzyka, pozostają w cieniu, właśnie ze względu na to, że przeważa w nich ta techniczna biegunowość, bez której nie mogłyby nawet istnieć. W związku z tym, muzyka stanowi wielką nieobecność w koncepcji estetycznej Crocego, jak również Gentilego. Croce, również w swojej historii estetyki, poświęca bardzo niewiele miejsca myślicielom, którzy zajmowali się muzyką, z wyjątkiem może całych trzech stron poświęconych Hanslickowi. Tak więc, muzyka jest wśród sztuk tą, która wykorzystuje najbardziej wyspecjalizowane techniki, która posługuje się językiem, albo lepiej *językami* zamkniętymi, której historia i rozwój zawierają się całkowicie w istocie sztuki i nie znajdują poza nią żadnego zastosowania. Jej reguły, prawa i struktura ewoluują, przynajmniej pozornie, zgodnie z wewnętrznymi zasadami logiki tego języka. W ten sposób rodzaje, formy, style i ich przeobrażenia lub przemiany nabierają wagi w ramach tradycji muzycznej, przypuszczalnie większa niż w tradycji jakiegokolwiek innej dziedziny sztuki. Pozytywizm, zwalczany z tak ogromnym zapałem przez Crocego, w rzeczywistości nie zrobił niczego innego, poza jednostronnym podkreśleniem tego faktu. Zwracał uwagę na to, co odróżnia muzykę od innych dziedzin sztuki, a nie na to, co je łączy.

Stosunek do nurtów awangardy dwudziestego wieku, może służyć jako papiererek lakmusowy, by przeanalizować podejście estetyki idealistycznej do tych przejawów muzycznych, których priorytetem wydaje się zaprzeczanie jej podstawowym założeniom, takim jak niezależność ekspresji artystycznej czy nieistotność techniki. To uczniowie

Crocego poświęcili się krytyce muzyki i postanowili, w tej dziedzinie sztuki, wystawić na próbę podstawowe założenia estetyki idealistycznej.

Wszystkie europejskie nurty awangardowe pierwszej połowy wieku charakteryzuje silna krytyka w odniesieniu do własnej twórczości, jak również świadomość konsekwencji, zarówno technicznych, jak i filozoficznych, dla języka muzyki danej epoki, wywołanych przez nowości i rewolucje. *Rewolucja* przeprowadzona przez ekspresjonizm, skłoniła samych muzyków do głębokiego przemyślenia znaczeń związanych z systemem harmonii tonalnej oraz nowych znaczeń związanych z nowym językiem: tak więc rewolucja o charakterze językowym, której konsekwencje na poziomie ekspresji dostrzega się dopiero w drugiej kolejności. Neoklasycyzm poruszał się, z kolei, na innym gruncie: własna opozycja w stosunku do przeszłości. Jego rewolucja skoncentrowała się przede wszystkim na kwestionowaniu *ekspresji* w romantycznym rozumieniu tego terminu w dziedzinie muzyki, jako symbolu przeszłości, ze względu na związane z nią sposoby ekspresji, niepasującej już do świata współczesnego. Tę charakterystyczną dla epoki romantyzmu enfazę trzeba obalić, przy pomocy śmiałego skoku w tył, powracając do koncepcji sztuki jako *divertissement*, czystej gry i zręczności technicznej i rzemieślniczej. Idea sztuki jako czystej formy, bezwyrazowej, będącej owocem bardziej rozumu aniżeli serca, jest więc ściśle związana z praktyką i z teorią neoklasycyzmu. Wspólnym elementem ekspresjonizmu i neoklasycyzmu jest, w związku z tym, dokładną świadomość konsekwencji ideologicznych i filozoficznych przesłanek, na których bazuje ich twórczość artystyczna.

Podstawowe elementy myśli estetycznej idealizmu znajdują się w oczywistej opozycji do przesłanek stanowiących podstawy nurtów awangardy muzycznej. Zarówno założenie, iż poprzez radykalne zmiany w dziedzinie wykorzystania języka, można przeprowadzić rewolucję ekspresji artystycznej, jak również przekonanie, że ekspresja, będąca podstawowym założeniem sztuki romantycznej, powinna być zwalczana i kwestionowana poprzez powrót do chłodnego i przejrzystego klasycyzmu, w którym obraz przeważa nad uczuciem, są absolutnie obce myśli idealistycznej, dla której sztuka jest, przede wszystkim, czystą aprioryczną syntezą, uczucia i formy.

Krytyk wyznający zasady idealizmu, może przyjąć dwa stanowiska wobec nurtów awangardy dwudziestego wieku: może zaprzeczać, jakoby tworzyły one sztukę, lub twierdzić, że zdradziły wszelkie swoje założenia programowe i stworzyły dzieła sztuki, zgodnie z kanonami, od zawsze rządzącymi twórczością artystyczną. Zarówno w pierwszym, jak i w drugim przypadku, nie zostaje zanegowane znaczenie się instnienia awangardy jako takiej: jej dzieł czy założeń.

Opisane wyżej stanowisko odpowiada, w dużej mierze, rzeczywistości włoskiej kultury krytycznej i filozoficznej pierwszej połowy dwudziestego wieku. Pomimo to, sfera kulturalna, w której działają artyści, filozofowie i krytycy, na szczęście, okazuje się czasami bardziej złożona, skomplikowana, mniej wyraźna niż mogłoby się wydawać komuś, kto stara się operować w świecie schematów i założeń, stanowiących w istocie niezbędny moment w interpretacji rzeczywistości. W związku z tym, pomimo że filozoficzna struktura idealizmu, a w szczególności w ujęciu Crocego, była dość sztywna i mało podatna na kompromisy czy na możliwość przeanalizowania zajmowanych pozycji w odniesieniu do rzeczywistości, obok właściwej filozofii, rozwinęła się w tych latach dziedzina krytyki muzycznej, historiografii, estetyki. Mimo to, że ta dziedzina odwoływała się do świętych zasad estetyki idealistycznej, musiała ona również, w jakiś sposób, skonfrontować się nie tylko z innymi teoriami filozoficznymi, ale także z praktyczną rzeczywistością świata muzyki tego okresu, z *empirią*, by użyć terminu idealistycznego. To rozszerzenie estetyki idealistycznej na dziedzinę muzyki, czego sam Croce nigdy nawet nie próbował, okazało się niewdzięcznym zadaniem, które, w najbardziej ekstremalnym przypadku, mogło podważyć całą konstrukcję teoretyczną estetyki Crocego. W dziedzinie tej można odróżnić tych, którzy starali się dokonać prostego rozszerzenia filozofii idealistycznej również na kategorię muzyki, jak gdyby dla wypełnienia pewnego braku,

elementu zapomnianego przez mistrza, od tych, którzy nieco skromniej starali się zastosować kategorie idealizmu jako oręż dla wojującej krytyki muzycznej. Zajmiemy się tu tym drugim przypadkiem, gdyż na kartach krytyki muzycznej tamtych lat, w kwestii podejścia do nurtów awangardy, znaleźć można bardzo ciekawe spojrzenia.

Wertując strony *La Rassegna musicale* (*Przeglądu muzycznego*), magazynu który, dla muzykologów nurtu idealistycznego stanowił najbardziej reprezentatywny organ prasowy, stworzyć można wiele wyjaśniający obraz pozycji krytyki w stosunku do awangardy. Dla uproszczenia, ograniczymy się tu do analizy kilku reprezentatywnych dla naszej analizy fragmentów. W szczególności skupimy się na pozycjach zajmowanych w stosunku do Schoenberga i Strawińskiego, a więc w stosunku tych kompozytorów, którzy w sposób emblematyczny ucieleśniają dwa przeciwstawne sobie nurty: ekspresjonizm i neoklasycyzm. Prawdopodobnie Guido Pannain i Alfredo Parente są dwoma krytykami wyznającymi poglądy Crocego, którzy z największym zacięciem przyjęli na siebie zadanie zwalczania awangardy w imię zasad estetyki idealistycznej. Wystarczy przytoczyć kilka zdań Pannaina na temat *Kwintetu* Schoenberga, by zrozumieć podstawowe założenia, na podstawie których deklasuje on wiedeńskiego muzyka:

“... pełne zastosowanie systemu dodekafonicznego, czego Schoenberg dokonał z niezrównaną wirtuozerią, okazało się, koniec końców jedynie bezużyteczną maestrią. Maestrią, która często, kosztem zdrowego rozsądku, wytrzymałości i nerwów słuchacza, zmienia się w akrobację. Niektórzy twierdzą, że stworzona przez Schoenberga dodekafonia stanowi realizację konstruktywizmu melodycznego o zadziwiającej przejrzystości stylistycznej. Bez wątplenia jest to twórczość bardzo uduchowiona, jednak uduchowiona w sposób częściowy i jednostronny. Jest Bytem Niepełnym, fantazją, która istnieje jedynie dla siebie samej, w oderwaniu od organicznej całości stanowiącej przemianę duchową. Jest to z kolei zaprzeczenie samej idei fantazji. Sztuczny twór, w którym wyobraźnia, zamiast łączyć się w pełną osobowość, redukuje się do pomysłowego mechanizmu... Śmiać mi się chce, kiedy czytam niektóre negatywne lub pozytywne krytyki dotyczące kroków stylistycznych podejmowanych w różnych okresach, kiedy wychwala się wspaniałość nowego systemu, przeciwstawiając go przeciętności systemu minionego... kiedy przez krytykę estetyczną przebijają się obiekcje o charakterze harmonijno-akustycznym czy techniczno mechanicznym. Harmonia stanowi swoisty element *a posteriori*, który należy przyswoić z powodów czysto metodycznych. Jest to światło, które ma za zadanie rozjaśnić żmudną wspinaczkę w kierunku ducha formy. Nie jest ona jednak celem”. (1929, nr 11)

I jeszcze jedna, znacząca opinia Pannainiego, z tego samego artykułu o *utworach fortepianowych Op. 11* Schoenberga:

“*Utwory fortepianowe Op. 11* stanowią dokładną transpozycję dźwiękową tej chaotycznej i potwornej estetyki, określanej przez Scheringa mianem muzycznego ekspresjonizmu. Schoenbergowi wytknąć można wszystko, z wyjątkiem logiki. To jest przede wszystkim logika i w tym leży jego potępienie jako artysty. To co chce on nazywać sztuką jest logiczną konsekwencją wstępu...” (Ibid.)

Do tak ostrego sądu nad Schoenbergiem pasuje, równie ostry i negatywny sąd nad Strawińskim i nad neoklasycyzmem:

“*Nieromantyczna* wizja sztuki nowoczesnej wraz z mylnym przyzwyczajeniem do przeciwstawiania klasycyzmu romantyzmowi, musiała doprowadzić do wyzwalającej afirmacji klasycyzmu. Afirmacja ta jednak musiała się ograniczyć do powszechnej wartości tak zwanego *neoklasycyzmu*, który stanowi jeden z najbardziej zabawnych żartów tego wieku, łatwy wynalazek słowny, którym pasjonaci estetyki muzycznej mogą się bawić do woli” (1931, nr 4)

Jeśli sztukę należy rozumieć zgodnie z założeniami Crocego jako syntezę formy i zawartości, uczucia i obrazu lub, by posłużyć się kategoriami historycznymi, tego co *klasyczne* i tego co *romantyczne*, polemika z romantyzmem wydaje się bezsensowna. To tak, jakby się chciało unicestwić jeden z odwiecznych biegunów, niezbędnych do stwarzania dzieł sztuki wszystkich czasów. To, co wynika z programu neoklasyków, to “nie oczekiwane dzieło sztuki, a nieporozumienie”. Pannain tak kontynuuje:

“Idea klasycyzmu przyjmuje więc w muzyce współczesnej znaczenie praktyki polemicznej i reakcyjnej. Rozwija się na całej skali wartości, umiarkowanych i łagodnych, które w tak zwanym neoklasycyzmie osiąga szczyt w formie tego cynizmu estetycznego, którym jest mechaniczny i organiczny obiektywizm Paula Bekkera. Istota tej teorii leży w rozpatrywaniu muzyki jako materii całkowicie oderwanej od subiektywnego odczucia... Muzyka, jak twierdzi Bekker, jest organizmem zależnym od dźwięku, a ten stanowi element pierwszorzędny. Pasuje. To jednak słuszne zastanawiać się nad relacją łączącą ten organizm, zależny od dźwięków z elementem duchowym, który go stwierdza i definiuje. Jakie jest, krótko mówiąc, umiejscowienie conceptualne muzyki? Bekker redukuje tę relację do gry. A czym jest uczucie? Oto zagadka. Bekker uznaje sentyment za typową abstrakcję psychologiczną, pyłek emocji ubrany w obrazy, skryzalizowane w romantycznym *cliché* XIX wieku...(Ibid.).

Kończy czyniąc aluzję do Strawińskiego:

“Idei klasycyzmu, wysniona dla sztuki nowoczesnej, nie zostanie osiągnięta na pewno poprzez walkę z wiatrakami romantyzmu o wielu twarzach, a tylko poprzez odrodzenie zrównoważonej duchowości twórczej, która stanowi prawdziwy warunek twórczości. Odrodzenie, o którym możemy powiedzieć że jest jednocześnie klasycznym i romantycznym, istniejącym dla spokoju i pewności formy, a także będącym subiektywną wizją świata współczesnego, który żywi się tradycją” (Ibid.).

Niewątpliwie, stanowisko Pannaina, podobnie jak Alfredo Parente, posiada przede wszystkim zaletę przejrzystości, grania otwartymi kartami. Estetyka Crocego i ogólniej estetyka idealistyczna, ujęta w sposób rygorystyczny, okazywała się absolutnie nieadekwatna by pojąć i wytłumaczyć na polu krytycznym najbardziej żywe prądy awangardy muzyki europejskiej.

Na IV Międzynarodowym Kongresie muzycznym, który odbył się we Florencji w 1935 roku, doszło do istotnej konfrontacji między krytykami nurtu Crocego, w osobie najbardziej ortodoksyjnego z ortodoksyjnych, Alfreda Parentego, a Dallapiccolą, wybitnym muzykiem włoskiej awangardy. Parente, który w swoim przemówieniu *Aspekty złej dwudziestowiecznej muzyki*, wysuwał przeciwko niej wszystkie argumenty, obecne w przytoczonych wyżej fragmentach, wzbudzał żywe reakcje Dallapiccoli. Warto wspomnieć o warunkach tej dyskusji. Parente wyliczał negatywne elementy muzyki dwudziestego wieku, w przewadze elementów technicznych u współczesnych kompozytorów. Twierdził przy tym, że jedyna uznawalna forma inspiracji artystycznej powinna pochodzić z wewnętrznej intuicji lirycznej, a nie z badań na temat *tworzyw* sztuki. Według Parentego, kryzys muzyki uwidacznia się “w próbie zawładnięcia, przez nieudolnych i mniej wpływowych muzycznie, czyli artystycznie muzyków, bardziej zaawansowanymi aspektami technicznymi i stylistycznymi wielkiej rewolucji, która narodziła się wraz z atonalizmem”. Dallapiccola, który czuł się bezpośrednio zaangażowany w spór, odpowiedział dowcipnie na stronach ‘La Rassegna musicale’ (1939, nr 6), w którym podpierając się jedynie własnym doświadczeniem kompozytorskim, wytykał abstrakcyjność teorii Parentego i całego croceanizmu. Dallapiccola sam siebie pytał ironicznie:

“To naprawdę tak karygodne, że niektórzy muzycy przez całe życie bawią się poszukiwaniem czegoś jeszcze do końca niepoznanego? Próbują jasno dostrzec to, co na chwilę obecną pozostaje jeszcze w sferze intuicji?... Nie sądzi zatem Parente, że poza dziełami kompletnymi artystycznie, które to *istnieją*, to właśnie dzieła ‘rewolucyjne’, poprzez swoje ‘aktywne i rządne wynalazku działanie’ będą mogły przygotować grunt pod tak oczekiwany geniusz jutra?”

Broniąc praw muzyków do poszukiwań, prób, do eksperymentów, Dallapiccola bronił koncepcji sztuki, która znajduje się na przeciwległym krańcu estetyki lirycznego natchnienia *Fiat Lux*, którym Parente wyznaczał działalność ‘geniuszu’ w akcie twórczym. Parente, w odpowiedzi skierowanej do Dallapiccoli, uszczegóławiał w sposób znaczący:

“...to, o czym powinien pamiętać Dallapiccola, to fakt, iż moja konkretna próba skierowana była na wyjście z przeciętnego języka oraz z czystej techniki i uwznioślenie ku wartościom duchowym i moralnym, których słabość stanowi prawdziwą przyczynę kryzysu i niemocy”. (Ibid.)

Oczywistym jest, że żadne porozumienie nie było możliwe, jako że każdy z nich posługiwał się innym językiem i prowadził swój wywód w całkowicie innych kategoriach, które nie mogły się spotkać. To radykalne odrzucenie przez królestwo sztuki, techniki jakby była elementem obcym, niepożądanym, złem koniecznym, bez którego należy się jednak próbować obejść, by nie skalać czystości intuicji, przejawia się konkretnie w działalności krytyków, w ich bardzo określonym zachowaniu wobec najważniejszych problemów muzyki dwudziestego wieku.

O ile zderzenie z nurtami awangardy było dla wielu krytyków croceanistycznych swoistą próbą, w ramach której sprawdzić można było nieadekwatność estetyki idealistycznej do interpretacji kategorii, konceptów, ideologii tak odległych od własnych filozoficznych korzeni, dla innych stanowiło okazję do nagięcia idealizmu w kierunku muzyki i muzyków, którzy z definicji wydawali się skrajnie niejednorodni w porównaniu z samym idealizmem. Przy tej okazji, nie można nie przytoczyć postaci Massimo Mili, nietypowej z wielu względów, w tym właśnie tego, który nas dotyczy: krytyk jak najbardziej otwarty na wszelkie przejawy włoskiej i europejskiej awangardy, a przy tym “przesiąknięty” croceanizmem i idealizmem. Mili zawsze doskonale sobie zdawał sprawę, że pogodzenie muzyki współczesnej z idealizmem było dość problematyczne, nie starał się jednak, jak wielu innych, rozwiązać tego problemu eliminując jeden z dwóch nurtów. Spróbował natomiast drogi *dostosowawczej*, dość ryzykownej z punktu widzenia zasad filozoficznych, jednak bardzo produktywnej pod względem nacisku na realność. Największym problemem dla krytyka idealistycznego jest, bez wątpienia, kwestia ustosunkowania się do sztuki, która w założeniach programowych odrzuca ekspresję jako walor artystyczny, by zwrócić się z kolei w kierunku wszystkich wartości faktycznych, rzemieślniczych, naukowych, materialnych, bezdyskusyjnie połączonych z odwieczną pracą artystyczną, a w szczególności z twórczością niektórych nurtów awangardy dwudziestego wieku. W sposób oczywisty odwołuje się do Strawińskiego i całego nurtu neoklasycznego w muzyce współczesnej.

Strawiński, jak wiadomo, na fali całego formalizmu, programowo negował, jakoby sztuce była potrzebna ekspresja. Twierdził, że jest ona, nie tylko zbędna, ale wręcz szkodliwa, ponieważ przeszkadza i koliduje z prawdziwymi wartościami sztuki, które są w pełni formalne. Można by stwierdzić, idealistycznie, że opinie Strawińskiego na poziomie estetyczno-filozoficznym nie kolidują z jego twórczością artystyczną i pomimo

zajmowanej pozycji, jego muzyka jest przecież ekspresyjna, jest więc dziełem sztuki. Rozumowanie Mili jest jednak bardziej dyskretne i pozwala na utworzenie narzędzia interpretacyjnego, które wychodzi poza przykład personalny. Pojęcie *nieświadomej ekspresji* jest proponowanym przez Milę dostosowaniem estetyki idealistycznej, pozwalającym na wydanie uzasadnionego sądu wartościującego odnośnie całego neoklasycyzmu, bez potrzeby eliminowania go a priori jako produktu bezwartościowego z artystycznego punktu widzenia.

Mila nie odrzucił nigdy zasad estetyki idealizmu, ale zawsze podchodził do nich z odpowiednią dozą tego, co można by określić bez wątpienia niejednoznacznym terminem, *dobrego zdrowego rozsądku*. Dla Mili nie jest więc problemem, programowe odrzucenie wartości ekspresji, które tak często podkreślał Strawiński: jeśli jego muzykę charakteryzuje wysoka zawartość artystyczna, to oznacza to, iż artysta, *malgré lui*, nawet jeśli nieświadomie i wbrew sobie, posłużył się *ekspresją*. Mila oddziela więc problem ekspresji od nieistotnego problemu *woli* ekspresyjnej. Jawna wola ekspresyjna, co więcej, stanowi często bardziej przeszkodę, niż korzyść dla artysty. Wszyscy współcześni muzycy, którzy wyróżniają się dzięki swojej wyraźnej chęci ekspresji, wzbudzają zdziwienie i nieufność Mili. Oto co napisał, na przykład, o muzyce Blocha: “Muzyka tak bardzo przesiąknięta potrzebą ekspresji, tak pogardliwa względem aspektów technicznych, ryzykuje utratę ostatniego z pozorów posiadania stylu. Bloch był jednym z ostatnich muzyków, którzy chcieli mieć lub mieli coś bardzo ważnego do powiedzenia, dużo ważniejszego niż sposób w jaki mogliby to powiedzieć. Dlatego też, jego sztuka była absolutnie bezbronna wobec ewentualnych niedostatków inspiracji, jeszcze mniej niż inne mogła sobie pozwolić na półśrodki i kompromisy...” (*Cronache musicali*). I tak Mila, choć uznawał wartość Schoenberga, nie był jednak w stanie okazać sympatii temu muzykowi czy też po prostu człowiekowi, względem którego nie potrafił się wyzbyć swoistej podejrzliwości. Powód jest oczywisty: również Schoenberg należy do tej grupy muzyków, którzy twierdzą, że mają światu coś bardzo ważnego do przekazania. Przy pierwszym wykonaniu *Moses und Aaron*, Mila wyczuwa, że ma przed sobą prawdziwe dzieło sztuki, nie może się jednak powstrzymać od konkluzji, że dzieło to jest “ideologicznie antypatyczne, w najlepszym wypadku pozbawione zainteresowania tym, kogo nie spala transcendentna trwoga” (Kroniki muzyczne). Dość ciekawie więc, idealista i wyznawca historycyzmu jakim był Massimo Mila, kieruje swoje sympatie w stronę nurtów, które powinny raczej zajmować pozycję przeciwnika, a więc formalizmu i neoklasycyzmu. Nie przez przypadek rozpoczyna swój tom rozważań estetycznych *L'esperienza musicale e l'estetica (Doświadczenie muzyczne i estetyka)*, od rozprawy o dość ryzykownym, acz znaczącym tytule *Cauto omaggio a Hanslick) Ostrożny hołd Hanslickowi*, który był ojcem formalizmu i pozytywizmu muzycznego. Być może, wszystko to stanowi część jego dość często i chętnie obieranego kierunku ‘pod prąd’, jednak po dokładniejszej analizie, to jakkolwiek ostrożne przystąpienie do formalizmu ma głębsze znaczenie i nie jest ono związane z odrzuceniem idealizmu, przedstawia raczej zachętę do jego bardziej krytycznej lub *warunkowej* akceptacji.

Ten niewielki przymiotnik – *nieświadomy*, umieszczony obok potężnego słowa – klucza nurtu idealistycznego – *ekspresja*, wystarczył Mili do uzyskania narzędzia krytyki, które pozwoliło mu swobodnie i bez zakazów poruszać się po świecie awangardy. Odwołanie, choć *ostrożne* do Hanslicka stało się dla Mili symbolem tego ochłodzenia klimatu uczuciowego rządzącego idealizmem croceańskim, które nastąpiło w latach '30 i '40. W tej samej optyce należy rozważać wybór Mili skierowany na Strawińskiego, a nie na Schoenberga, czy też zainteresowanie takimi krytykami i myślicielami jak Gisèle Brelet i Boris De Schloezer, a nie Adornem.

Na zakończenie warto zacytować jedną ze stron jego ostatnich prac, *Compagno Strawiński (Towarzysz Strawiński)*, która obejmuje jednak zapisy z ostatnich kilkudziesięciu lat. W pracy tej być może najlepiej widać nie tylko motywacje estetyczne jego działalności krytycznej, ale również całą jego ludź i etyczną osowość, w której to, koniec końców, przejawia się najaśniejsze i najbardziej autentyczne uzasadnienie jego myśli estetycznej. W taki sposób pisze na zakończenie publikacji poświęconej swojemu ulubionemu współczesnemu muzykowi: „...Strawiński pozostaje człowiekiem, którego kochaliśmy: realistycznym i pozbawionym złudzeń, rygorystycznym, przytomnym, prozaicznym, odległym wstydlwym poufałościom ekspresyjnym, zmysłowo zakochanym w środkach muzycznych i niepowstrzymanie nadającym się do wyznaczania formalnych granic.” (op. cit. s. 199-200). Przy dokładnej analizie, na tej stronie znaleźć można całkowicie odwrócone tradycyjne kategorie krytyki idealistycznej. Jest to tak ewidentne, że nie ma sensu bardziej tego podkreślać. Cała zasługa leży w pojęciu *nieświadomej ekspresji*, czy chodzi tu raczej o tylko słowne przywiązanie do estetyki, która przez tyle innych krytyków okazała się tak nieprzystosowywalna do głównych założeń nurtów awangardy dwudziestego wieku? Miał nie być oczywiście jedynym krytykiem nurtu idealistycznego, który bronił, a przede wszystkim rozumiał muzykę dwudziestego wieku. Jak tu nie wspomnieć przy okazji o Guidzie Gattim, a na poziomie organizacyjnym i praktycznym o Alferdzie Casella?

Można by zakończyć pytaniem: wszystkim tym krytykom, muzykom i intelektualistom udało się w jakiś sposób uratować włoską kulturę muzyczną od wrodzonego prowincjalizmu dzięki idealizmowi, nawet jeśli w wersji zmienionej i poprawionej, czy może pomimo idealizmu? Kusi odpowiedź, że *pomimo idealizmu*. Byłaby to może jednak odpowiedź manichejska i pod pewnymi względami również niesprawiedliwa. Bez wątplenia, fenomenologia husserlowska i heideggerowska zaprezentowała się na europejskiej scenie jako filozofia i estetyka naturalnie najbliższa duchowi awangardy dwudziestego wieku, podczas gdy idealizm, stanowiący metodologię krytyczną, bardziej nadawał się do interpretowania i rozumienia sztuki przeszłości. Nie można jednak zaprzeczyć temu, że to idealizm, pomimo swoich niewątpliwych ograniczeń, stanowił silny bodziec do zwrócenia uwagi ludzi wysokiej kultury na implikacje filozoficzne e metodologiczne obecne w działalności krytycznej.

Po tym krótkim *excursus* na temat zachowania krytyków nurtu idealistycznego wobec awangardy dwudziestego wieku, interesująco byłoby zbadać ich podejście do muzyki poprzednich wieków, w szczególności osiemnasto i dziewiętnastowiecznej. Ciekawym jest, jak sympatia tych krytyków kieruje się, bez wątplenia, bardziej w stronę osiemnastego, niż dziewiętnastego wieku i ku klasycznej przejrzystości głównie włoskich autorów, takich jak: Vivaldi, Scarlatti, Pergolesi, Geminiani, Boccherini itd., bardziej niż ku muzykom romantycznym. Gdyby przeprowadzić badanie statystyczne, nie trudno byłoby zauważyć, że wielu twórcy epoki romantyzmu zostali zaniebani. Głównie Chopin, któremu wielu badaczy, od okresu powojennego do dziś, poświęciło szerokie badania, został całkowicie zignorowany przez krytykę nurtu idealistycznego. Być może, w świetle croceańskiej estetyki, ta muzyka, która wydawała się w sposób zbyt bezpośredni okazywać uczucia, bez całkowitego złączenia z klasycznym porządkiem i przejrzystością formalną, niezbędną by móc wielką sztukę taką właśnie nazwać, nie wzbudzała ani zainteresowania, ani sympatii krytyków tamtych lat. Wielki Chopin, pomimo iż potrafił wprowadzić pęd emocji w idealne struktury formalne, nie został uznany za godnego uwagi przez tę silnie zideologizowaną krytykę. Wchodziły tu w grę przyczyny polityczne związane z wymogami kultury faszystowskiej: ale wkroczylibyśmy tutaj na pole zbyt skomplikowane i zbyt odległe od postawionych na początku analitycznych założeń.

