

I. Schyłek historii?



Od kilku dziesięcioleci historycy czują się zaniepokojeni spadkiem zainteresowania historią, a niekiedy nawet zagrożeni w swej instytucjonalnej egzystencji. Wydaje się, jakby historia – naukowo ujęta pamięć – nie tworzyła już głównej instancji, do której się odnosimy i od której oczekujemy wsparcia, próbując zrozumieć samych siebie i świat, w którym żyjemy. Maksyma, że trzeba poznać pochodzenie jakiejś rzeczy, by uchwycić jej istotę, nie jest już tak oczywista jak w XIX, a nawet jeszcze na początku XX wieku.

Historii muzyki opierającej się – lub zdającej się opierać – na zasadniczo odmiennych założeniach nie dotyczy bezpośrednio opinia lub przesąd o pożytku lub ujemnych stronach historii politycznej (stanowi ona główny przedmiot sporu), choć również ta pierwsza nie potrafi uchylić się od „ducha czasu”, który plasuje historię w cieniu socjologii. Pisanie historii przebiegało zawsze dwutorowo. Tego, że czasem opisów muzyczno-historycznych nie odczytywano jako przedstawień pewnego fragmentu przeszłości, lecz wykorzystywano je jako historyczne komentarze do utworów muzycznych, zatem – krótko mówiąc – jako przewodniki koncertowe lub operowe, nie da się żadną miarą zżyć jako prostego nadużycia; można to raczej potraktować jako znak szczególnego charakteru piśmiennictwa muzyczno-historycznego. O ile zasadniczy (jeśli nie wyłączny) przedmiot historii muzyki stanowią ważne utwory, które przetrwały w kulturze muzycznej do współczesności, o tyle również estetycz-

na obecność dawnych dzieł wkracza do przedstawień historycznej przeszłości – jako kryterium wyboru i moment decydujący z punktu widzenia celów poznawczych, a kształtowanie historii powstania i oddziaływania (*Wirkungsgeschichte*) utworu ułatwia – z jednej strony – wgląd w jego założenia, z drugiej – w implikacje związane z podejściem doń współczesnego słuchacza. Historia oddziaływania jakiegoś dzieła jest przedhistorią (*Vorgeschichte*) jego recepcji we współczesności. Rozumiemy jakąś rzecz dokładniej – zarówno dzieło, jak i własny stosunek do niego – kiedy poznamy historyczne uwarunkowania, na których się ono opiera.

„To, co było – pisze Johann Gustav Droysen – interesuje nas nie dlatego, że było, lecz z tego powodu, że w pewnym sensie jeszcze istnieje, oddziałując na nas”⁷. Sztuka pisania historii, chcąc być adekwatną, musi więc zależeć od tego, w jakiej mierze opisywany przedmiot „w pewnym sensie jeszcze jest”: czy wyłącznie jako oddziaływanie (*Implikation*) na współczesne normy zachowań i instytucje, czy jako dzieło w sali koncertowej, czy też jako obiekt muzealny. Historia muzyki nie może w żadnym razie, jeśli nie ma zadać gwałtu swemu przedmiotowi, pomijać faktu estetycznej terażniejszości pewnej części dzieł, których historyczny kontekst opisuje. Byłoby czymś abstrakcyjnym i nadzwyczaj absurdalnym mówić o muzycznej przeszłości, jakoby była ona zawarta w wydarzeniach i sytuacjach terażniejszości – jak ta polityczna – jedynie pośrednio, jako przedhistoria. Dawniejsze utwory muzyczne przynależą do terażniejszości raczej jako dzieła, nie zaś jako tylko dokumenty, co oznacza, że określenie funkcji historii muzyki nie zależy wyłącznie od chwiejnej oceny wartości pamięci o czasie przeszłym jako punkcie orientacyjnym w zamęcie współczesnych wydarzeń i sytuacji. Historiografia muzyczna legitymizuje się inaczej niż polityczna. Od różni się od politycznej tym, że istotne relikty przeszłości – utwory muzyczne – dane są zasadniczo jako przedmioty estetyczne, które – jako takie – stanowią pewien fragment terażniejszości, a dopiero wtórnie tworzą źródła, z których można wywieść przeszłe zdarzenia i sytuacje. Historia muzyki konstruowana ściśle według wzoru historii politycznej, a zatem opis, w którym partytura *IX Symfonii*

⁷ J. G. Droysen, *Historik*, Darmstadt ⁵1967, s. 275.

byłaby traktowana jedynie jako dokument pozwalający, obok innych świadectw, na rekonstrukcję okoliczności pierwszego lub późniejszego wykonania, byłaby oczywistą karykaturą. Nie dlatego, żeby „wydarzenia” były nieistotne; akcent pada wszakże na rozumienie dzieł, które – w odróżnieniu od reliktyw historii politycznej – stanowią cel, a nie jedynie punkt wyjścia badań historycznych. Pojęcie „dzieła”, nie zaś „wydarzenia”, jest centralną kategorią historii muzyki, której przedmiot, ujmując to po arystotelesowsku, konstytuuje się przez *poiesis*, tworzenie dzieł, a nie przez *praxis* – działanie społeczne.

Kto wychodzi od estetycznej aktualności dzieł muzycznych, nie musi bynajmniej, co zarzucano „nowemu krytycyzmowi”, niwelować historycznego dystansu czy o nim zapominać. Przeciwnie, poczynawszy od Schleiermachera, główny aksjomat hermeneutyki historycznej zakładał, że zachowane teksty, zarówno muzyczne, jak i językowe, pozostawały początkowo (przy naiwnym, bezpośrednim ujęciu) częściowo niezrozumiałe i dlatego musiały być wyjaśnione przez interpretację idącą śladem historycznych przesłanek i implikacji. Hermeneutyka historyczna, przyswajając za pomocą rozumienia to, co obce i oddalone czasowo, etnicznie i społecznie, nie neguje zatem zewnętrznego i wewnętrznego dystansu wobec tych zjawisk, jednak zamiast patrzeć na rzecz z oddalenia – w rozumieniu czysto historycznym, czyni ten dystans elementem interpretacji w kontekście teraźniejszości. Innymi słowy: świadomość tego, co odmienne (*das Bewußtsein der Andersheit*) nie zostaje zniesiona w aktualności estetycznej, za którą stoi pojmowanie historyczne, lecz jest w niej zawarta. Rezultaty interpretacji historycznej nie zamykają się jednak bez reszty w oglądzie estetycznym: pewna droga pośrednia (*Vermittlung*) jest możliwa, a w każdym razie mniej trudna, niż mogłoby się wydawać zwolennikom estetyki, która dąży ku „bezpośredniości” i odczuwa drogi okrężne obierane przez historię jako odbiegające od celu. Zapominają oni jednak, że estetyczna bezpośredniość, przy której obstają, może być drugą bezpośredniością, a nawet musi nią być w przypadku utworów zawikłanych lub historycznie odległych. Poczucie ponad dwóch stuleci, jakie dzielą nas od *Pasji Mateuszowej*, w żaden sposób nie zakłóca kontemplacji estetycznej, lecz stanowi jej część. Nie można jednak równać oglądu historycznego, który przechodzi w ogląd estetyczny, z niejasnym

poczuciem dystansu czasowego, jakie nierzadko zabarwia i przenika recepcję muzyki dawnej. Odczucie przenoszenia się myślą może być wprawdzie przesłanką zainteresowania historycznego, ale też – przeszkodą, czyni ono bowiem precyzyjne ustalenia poznawcze czymś zbytecznym i przeszkadzającym.

Nakreślona zasadnicza różnica między historią muzyki i historią polityczną – między interpretacją historyczną pewnego przedmiotu danego w obecności estetycznej i rekonstrukcją pewnej przeszłości, która trwa jedynie poprzez swe implikacje – sprawia, że również na gruncie muzykologii można odczuć niechęć do historii, nieufność i drażliwość wobec tradycji pojmowania muzykologii przede wszystkim jako historii muzyki. Prześledzenie podstaw, na których opiera się zmiana nastawienia (*Stimmungswechsel*), a także argumentacji, w jakich się ona wyraża, nie jest wcale niepotrzebne. Próba naszkicowania głównych zarysów historii muzykologicznej musi uczynić swym tematem właśnie trudności, jakie stają jej na przeszkodzie.

1. Założenie, iż pojęcie „dzieła” stanowi centralną kategorię muzyki, a zatem również historiografii muzycznej, budzi coraz większe wątpliwości, które z jednej strony wynikają z doświadczeń z nową muzyką, z drugiej – z postępującego zbliżenia do krytyki ideologii. Kontakt z „formami otwartymi”, które słuchacz odbiera w sposób mniej nastawiony na przeżycie i oparty na rozumieniu wzorów, a bardziej jako istniejące same dla siebie, a także rozpowszechniająca się nieufność wobec fenomenów urzeczowienia i wyobcowania, wszystko to łączy się w przekonaniu, że mniej znaczy w muzyce „trwała litera”, którą można przekazywać, niż przebieg: „zdarzenie”, jakie powstaje w relacji między pomysłem kompozytorskim, realizującym wykonaniem, i kategorialnie ukształtowanym słyszeniem, a więc w relacji, która powinna opierać się na wzajemnym oddziaływaniu, nie zaś na podporządkowaniu wykonawcy i słuchacza dyktatowi kompozytora. „Autorytet” utworu jest podejrzany, jest znakiem „fałszywej świadomości”.

Zasięg konsekwencji, jakie miałyby dla pisania historii muzyki zniesienie pojęcia dzieła – gdyby wyciągnąć je bezwzględnie, o czym nie może być mowy – byłby nieprzewidywalny. Nietrudno jednak wskazać słabości tezy o prymacie procesu muzycznego nad dziełem,

rozumianej jako maksyma historiografii muzycznej. Po pierwsze, fatalne jest z filozoficznego punktu widzenia bezwarunkowe zrównanie obiektywizacji, tj. urzeczywistnienia intencji kompozytorskiej w jakimś dziele lub tekście, z wyobcowaniem, podczas gdy chodzi przecież o zaznaczenie małej, acz decydującej różnicy między uprzedmiotowieniem (*Vergegenständlichung*) i urzeczowieniem (*Verdinglichung*). Po drugie – trudno przewidzieć, jak mogłaby się udać historykowi zróżnicowana rekonstrukcja zdarzenia muzycznego z przeszłości – jako wzajemne przenikanie się tekstu, wykonania i recepcji – tak, by rezultat nie raził niedostatkami i błędami w porównaniu z wynikami analizy dzieła. Po trzecie zaś można by zarzucić, że „forma otwarta” w równie małym stopniu jak „forma zamknięta” nadaje się do uogólnienia w postaci zasady ogarniającej i regulującej całą historię muzyki. Nie sposób zaprzeczyć, że muzyka nie zawsze stanowi „dzieło” w pełnym tego słowa znaczeniu. Nie ma jednak żadnej podstawy, by mniej cenić artystyczną muzykę europejską nowych czasów, której związek z dziełem i charakterem tekstowym pozostaje bezsporny, i zarzucać prowincjonalizm historykowi, który wychodząc od doświadczenia estetycznej obecności dzieła, dostrzega w niej główny przedmiot historii muzyki. „Dzieło” muzyczne, które słuchacz „odtworza”, odbierając je, jest pełnoprawną formą istnienia muzyki, nie zaś gorszym, opartym na abstrakcji sposobem muzycznego „dziania się”.

2. Zanik zainteresowania historią nie świadczy lub świadczy nie zawsze, że „świadomość historyczna”, która zyskała znaczenie w XIX wieku jako forma myślenia, miałaby zostać zawieszona. Przekonanie, że zjawiska duchowe i społeczne są „na wskroś historyczne”, pozostaje raczej – nawet wśród wielu gardzących historią jako nauką „antykwaryczną” – nieodłącznie powiązane z przeszłością. Można by wręcz mówić o historyzmie bez historii, który w pojęciu „historyczności” wskazuje jednostronnie moment zmienności. Oznaczałoby to porzucenie przesłanki, z której zostało wysnute tradycyjne pisanie historii; maksymy, że wgląd w istniejące zjawisko wyrasta z wiedzy o tym, jak owo zjawisko powstało. Zamiast aspektu afirmatywnego, który zawarty jest w kategorii historyczności (w wyobrażeniu przeszłości jako podstawy i oparcia dla terażniejszości),

zostaje wyeksponowany aspekt krytyczny, a mianowicie implikacja, że stan rzeczy można zmieniać i podważać o tyle, o ile ukształtował się on historycznie, a nie był dany przez naturę.

Spojrzenie wstecz w przeszłość, określenie czegoś „istniejącego” przez jego „stawanie się” miałby zastąpić – zawsze w imię świadomości historycznej jako świadomości tego, co przeszłe – zwrot ku utopijnej przyszłości, „realno-utopijnej” przyszłości, jak powiedziałby Ernst Bloch. Przewodnia zasada tradycyjnego pisania historii zostaje przeciwstawiona tezie, że o tym, czym „jest” jakaś rzecz, mniej decyduje jej pochodzenie, które pozostawia ona za sobą, niż raczej kwintesencja tkwiących w niej możliwości. Nie to, jak owa rzecz powstała i czym jest, miałyby być decydujące, lecz to, co może z niej powstać.

Historia zamienia się tym samym, jeśli w ogóle nie zostaje odrzucona jako powierzchowna, w szukanie antycypacji wypatrywanej przyszłości, której niejasne kontury, jak się sądzi, można dostrzec zarysowane już w teraźniejszości. Przetrząsa się arsenał historii w poszukiwaniu zasobów, które wydają się przydatne do wsparcia lub zilustrowania projektu przyszłości. To, co spoczywa zapomniane w jakimś kącie, zyskuje niespodzianie dalekosiężne znaczenia, skoro tylko dochodzi do głosu utopijna świadomość. Niepozorne wstępy, przejścia i dodatki, a zatem formy, które wcześniej znajdowały się w cieniu, figurują – zarówno w marzeniu o swobodnej muzyce, którą opisał Ferruccio Busoni w swym *Zarysie nowej estetyki muzyki*⁸, jak i w teorii prozy muzycznej naszkicowanej przez Arnolda Schönberga w artykule *Brahms the progressive*⁹ – jako antycypacja przyszłego stanu, w którym muzyka, zamiast podporządkowywać się regułom heteronomicznym, należy do samej siebie, do właściwej sobie istoty. Rewolucjoniści są w naszych czasach o tyle historykami – i to odróżnia ich od rebeliantów z wcześniejszych stuleci – o ile uznają historię za „możliwą do stworzenia” i z maksymy, że państwo, religia i kultura („trzy potencje” Jacoba

⁸ F. Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Trieste 1907; wyd. zrewidowane Leipzig 1916. Wyd. polskie: *Zarys nowej estetyki muzyki*, Katowice (Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna) 1962.

⁹ A. Schönberg, *Brahms the progressive* [1947], w: tenże, *Style and Idea*, red. L. Stein, New York 1975, s. 398–441.

Burkhardta) są „na wskroś historyczne”, wyciągają wniosek, że zmienność, o której mówią historycy, dałaby się praktykować. Przeciwnieństwem „historyzmu” rewolucjonistów jest tradycjonalizm konserwatystów: przywiązanie do „starej prawdy”, która nie tylko jawi się jako prawdziwa, gdyż jest dawna, lecz uznaje się ją zawsze za wartościową, gdyż jest prawdziwa.

3. Z akcentowaniem przyszłości zamiast przeszłości jako podstawowej kategorii historycznej, ze zmianą akcentu, oznaczającą podporządkowanie historii polityce, łączy się ściśle nieufność do zjawisk, które – wedle uznania wcześniejszych historyków – stanowią o tym, co „przynależy do historii”. Rezerwa wobec „wielkich postaci”, o których kiedyś mówiono, że „tworzą historię”, stanowi odwrotną stronę sympatii dla mas, które stały w cieniu i musiały dźwigać ciężar historii.

W historii muzyki zmiana punktu widzenia oznacza, że do historii w pozytywnym sensie przynależą nie tylko „wielkie dzieła” wyłaniające się z mnóstwa kompozycji, lecz także nieprzebrana ilość utworów „muzyki popularnej”, składającej się na większą część codziennej rzeczywistości muzycznej; w tej perspektywie nie stanowią one rumowiska, jakie pozostawia za sobą tworząca się historia. Utwór muzyki popularnej nie powinien jednak, wedle powszechnej opinii, być badany i oceniany jako „dzieło” (analiza estetyczno-kompozytorska kryje w sobie już w punkcie wyjścia błąd co do sposobu istnienia gatunku), lecz należałoby go ujmować jako fakt społeczny, element społecznego procesu lub stanu. Inaczej mówiąc, dzieło muzyczne lub historia kompozycji oparta na pojęciu sztuki nowożytnej powinny być zastąpione (ktoś nastawiony pojednawczo powie: uzupełnione) przez historię społeczną, która pozwala zrozumieć wytwór muzyczny na podstawie jego funkcji.

To, że wielkość muzyczna jest równie niepewna i dwuznaczna, jak wielkość polityczna, za którą postaci historii musiały jakoś zapłacić, bynajmniej nie przekonuje. Dla nikogo nie jest ciężarem fakt, że od Beethovena wywodzi się muzyczny autorytet. Argumentacja, której ostrze zwraca się przeciwko „wielkim postaciom”, zostaje zniekształcona przy przełożeniu z historii politycznej na historię muzyki. Powstaje metodologiczny kłopot, gdy to, co normatywne

i deskryptywne – postulowanie tego, co ma zaistnieć i uznanie tego, co się wydarzyło – staje się wymieszane lub zamienione miejscami. Byłoby czymś moralnie rozsądnym lub niezbędnym nie tyle poszukiwanie w przyszłości wybitnych kompozytorów, ile raczej wnikanie w muzyczną kulturę masową, która zasługuje na miano kultury. Jest wszak faktem niezaprzeczalnym, że nowożytna, europejska historia muzyki stoi pod znakiem tego, co Alfred Einstein nazwał w tytule jednej ze swych książek „wielkością w muzyce”.

Metodologiczny wybór historii utworu muzycznego i techniki lub historii społeczno-funkcjonalnej zależy jednak nie tylko od „interesu poznawczego” – interesu, który poddaje dość często wybór historyka wpływom motywów pozanaukowych – lecz zostaje przynajmniej częściowo wskazany również przez samą rzecz, przez muzyczne dane. Wymiar, w którym albo historia dzieła, albo historia społeczna (bądź też działanie pośredniczące, które jednak nie może uchylić się od postawienia akcentu) jest adekwatna do danego odcinka muzycznej rzeczywistości, zmienia się w różnych epokach, obszarach i gatunkach. Choć zasadniczo nic nie pozwala uchylić się od zastosowania jednej lub drugiej metody, można jednak, przy wystarczającej estetycznej obojętności, analizować jakiś szlagier w sposób „immanentny” dla dzieła i – na odwrót – zredukować kantatę Bacha do jej znaczenia liturgicznego, a więc nalegać na to, że ten pierwszy jest tekstem, ta druga zaś pełni funkcję. Niemniej, doświadczenie naukowe dowodzi, że można się niemal zawsze zdecydować i zgodzić co do tego, czy rezultat jest interesujący i doniosły, czy też marny i błędny. Na pytanie, czym różnią się nieliczne utwory popularne (*Trivialitäten*) odnoszące sukces od tych niezliczonych, które już w momencie swych narodzin skazane są na zanik, trudno odpowiedzieć za pomocą argumentów techniczno-kompozytorskich wyabstrahowanych z muzyki artystycznej lub szkolnej. I na odwrót – wyłącznie funkcjonalna interpretacja kantaty Bacha rozbiłaby się o historyczny stan rzeczy, którego nie powinien zaniedbać historyk skłaniający się ku rekonstrukcji antykwarycznej, czyli o fakt, że utwory Bacha nie tylko udało się w XIX wieku zinterpretować jako kwintesencję i paradygmat muzyki absolutnej, lecz w wyniku tej interpretacji zyskały one estetyczną wielkość, jakiej nie miały w świadomości słuchaczy w wieku XVIII. Dopiero

poprzez głęboko sięgającą zmianę znaczenia, jakiej były poddane, zostały one w jakiejś mierze „odkryte”, choć historyk, który cofa się przed dogmatyką filozoficzno-historyczną, nie może stwierdzić, czym „właściwie” były – lub nie były.

Spór o metodę można złagodzić przez wypróbowanie konkurencyjnych ujęć (w różnych połączeniach) materii historycznej, zamiast obstawać przy uniwersalnych prawach, toczyć abstrakcyjne spory i rzucać wzajemne oskarżenia ideologiczne – już to o „elitarność”, już to o arogancką „obojętność” wobec sztuki. Nie oznacza to jednak, że zasadniczy spór miałby zostać zaniechany (próba złagodzenia, które zaciera różnice, byłaby nie tylko fałszywa, lecz także daremna). Spór ten ma sens dopiero wtedy, gdy może się oprzeć na przykładach i doświadczeniach zaczerpniętych z praktyki muzycznej, bez których projekt teoretyczno-naukowy może pozostawać równie pusty, jak ślepa jest czysta empiria. Tymczasem obrońcy społeczno-historycznej historiografii muzyki czerpią jeszcze w dużej mierze z tego, że mogą krytykować braki tradycyjnej historii dzieł, zamiast usprawiedliwiać własne rezultaty, których im ciągle brakuje. Zwycięstwa historyków programowych nad historykami praktykującymi rzadko jednak trwały długo.

4. Pojęcie ciągłości – podstawową kategorię historiografii jako narracji historycznej – objęły wątpliwości natury historyczno-filozoficznej. Problem tkwiący w wyobrażeniu historii jako narratywnej ciągłości nigdy nie był zapoznany przez historyków świadomych swego warsztatu. Na fakt, że powiązania zdarzeń, jakie zachodzi między szczegółami uchwytnej rzeczywistości, nigdy nie można zrekonstruować bez luk, zwracał uwagę Droysen. Zarzucił historii narratywnej, którą reprezentował Ranke¹⁰, że budzi ona „iluzję”, „jak gdyby fakty historyczne układały się przed nami w ciągły przebieg, w zamknięty w sobie łańcuch zdarzeń, motywów i celów”¹¹. Estetyczna, zapożyczona z powieści fikcja bez luk, wprowadzona narracyjnie ze świadomością rzeczywistej nieciągłości przedstawianych faktów, nie była jednak aspektem decydującym. Od „rzeczywistości”, która nawet przy najbardziej uporczywym dążeniu do

¹⁰ L. von Ranke, *Tagebuchblätter*, Leipzig 1890.

¹¹ J. G. Droysen, *Historik*, op. cit., s. 144.

rekonstrukcji zawsze pozostaje częściowo niepowiązana, historycy XIX-wieczni – zarówno Droysen, jak i Ranke – odróżniają „prawdę historii”, w świetle której nagromadzone fakty zyskują dopiero sens i strukturę. Jeśli ideę człowieczeństwa lub ducha narodowego uznaje się za „napędową” zasadę historii, wówczas fakty grupują się same w obraz rozwoju, który zawdzięcza swą spójność nie tyle zążębianiu się faktycznych ogniów, ile raczej „wewnętrznym więzom” między znaczeniami, jakie stoją za faktami. Jako historia możliwa do opowiedzenia – w sensie tradycyjnych sposobów narracji pozostających pod wpływem Prousta i Joyce’a – fragment przeszłości jawi się bądź poprzez estetyczną iluzję nieprzerwanego powiązania zdarzeń, bądź też (i ten drugi aspekt jest decydujący) na podstawie wstępnego opowiedzenia się historyka za ideą, w świetle której to, co istotne, oddziela się od nieistotnego, a nieład empirycznej rzeczywistości nabiera kształtu. (Kiedy Arthur C. Danto¹² mówi o „schemacie organizującym”, wedle którego orientuje się historyk, zastępuje on wyznawaną ideę – „prawdę historii” – heurystyczną koncepcją, o przydatności której decyduje to, w jakiej mierze fakty w sposób niewymuszony układają się w zrozumiały wzór: metafizyka kurczy się do samej metodologii.

Jeśli jednak porzucamy idee, które uczyniłyby historię uchwytaną, wówczas kruszy się ciągłość, zanika wewnętrzne powiązanie zdarzeń, a decyzja o tym, co „należy do historii”, a co nie, będzie nieuzasadniona. Wydaje się zresztą, że kontrowersję tę można by złagodzić (jeśli nie wygładzić) poprzez redukcję absolutnego znaczenia „wiodących” zasad do znaczenia relatywnego, które w jednakowym stopniu znosi wymogi tego pierwszego, jak i znajduje oparcie w empirii.

Historia muzyki jako historia dzieł – jako historia, której rusztowanie nośne tworzą dzieła muzyczne, choć więcej mówi się o kompozytorach, szukając w ich biografiach podstaw wyjaśniających, niż o samych dziełach – polega na idei sztuki autonomicznej, która funkcjonuje jako „schemat organizujący”, podobnie jak idea ducha ludowości w historii politycznej. Kiedy historycy muzyki skłaniają się ku zasadzie nowości i oryginalności (to, że tak czynią, jawi się

¹² A. C. Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge 1965.

im jako coś oczywistego, co nie wymaga przemyśleń), opisują rozwój muzyki jako historię pochodzenia autonomicznych, indywidualnych, niepowtarzalnych, ugruntowanych w sobie i istniejących dla siebie dzieł sztuki. Odpowiednik historii dzieł tworzy zaś historia techniki kompozytorskiej lub muzycznej: jako historia „logiki muzycznej”, pracy tematyczno-motywicznej, rozwijającej się wariacji oraz konstrukcji zarazem zróżnicowanych i rozbudowanych zależności tonalno-harmonicznych, historia muzyki stanowi opis kształtowania się środków, za pomocą których muzyka utwierdza swą autonomię, tj. prawo do tego, by być słuchaną dla samej siebie.

Rzadko artykułowanej, lecz stale praktykowanej maksymie, że utwór muzyczny „należy do historii” (historii ujętej jako łańcuch zmian) przez to, iż jest jakościowo nowy, sceptycy zorientowani historiozoficznie wobec tradycyjnej historii zarzucili, iż założenie estetyczne XVIII i XIX wieku – przekonanie, że utwór musi być oryginalny, by stał się autentyczny – uczyniono bezwarunkowo i bezrefleksyjnie zasadą całej historii muzyki. Rzeczywistość muzyczna średniowiecza w ujęciu historiografii, która tłumaczyła daną nowość jako zasadniczą historyczną substancję jakiegoś dziesięciolecia lub stulecia, by później z następstwa zmian skonstruować narratywną historię, zostaje zniekształcona i ukazana w błędnej perspektywie. Nie sposób wprawdzie zaprzeczyć znaczenia nowości w kulturze muzycznej XII i XIII wieku (ściśle rzecz biorąc, nie może być ona adekwatnie opisana jako „kultura muzyczna”, gdyż nic nie upoważnia do tego, by wyodrębnić i zebrać zjawiska, które zaliczamy do „muzycznych”), nie było już ono jednak tak decydujące, jak przedstawia się to w ujęciu historycznym wywodzącym się od idei historiozoficznych XIX wieku. Przy próbie postawienia akcentów w historycznym ujęciu w sposób, w jaki funkcjonowały one w świadomości współczesnych (dokładniej – wśród ich wpływowych grup), trzeba by zwyczajowy opis szeregu zdarzeń lub dzieł (*Ereignisse oder Werke*) zastąpić opisami rozłącznych, istniejących obok siebie lub następujących po sobie stanów (*Zustände*). Historia dzieł, którą można wyodrębnić jako taką jedynie poprzez orientację ku zasadzie nowości, zostałaby wyparta przez historię kultury, w której „dawne” i „nowe” układałoby się w obrazy – wyznaczone przez przeszłość i odczuwane jako charakterystyczne – uwydat-

niające konfiguracje struktur świadomości i idei oraz instytucji i wytworów.

Na podobny zarzut, jak w przypadku historii dzieł, narażona jest związana z nią ściśle historia kompozycji i techniki, która – by sprostać zasadzie wyboru i powiązania faktów – zwraca się ku kształtowaniu „logiki muzycznej”; jest to środek poprzez który samoświadoma, artystyczna (*artifizielle*) muzyka usprawiedliwia estetycznie swój wymóg autonomii, tj. swą emancypację od celów pozamuzycznych. Założenie, że w muzyce XVIII i XIX wieku proces powstania i różnicowania formotwórczej tonalności harmoniczej i pracy tematyczno-motywicznej stanowi centralny proces historyczny, którego uwydatnienie zasada się na ówczesnej estetyce dzieła, nie budzi sporów. Nie jest jednak pewne, w jakiej mierze powinien zostać wyjaśniony rozwój struktur i środków artystycznych we wcześniejszych epokach, będący głównym przedmiotem dociekań historyków. Pisanie historii, które wychodzi od założeń XV-wiecznych, musiało by raczej – zamiast środków, za pomocą których wielogłosowa msza zyskuje cykliczność jako dzieło sztuki wynikające z liturgicznego kontekstu – uwydatnić te aspekty, dzięki którym konstituował się i umacniał określony związek między funkcją pozamuzyczną i muzycznym kształtowaniem normy gatunkowej (z wyjątkiem niektórych dzieł, których ceremonialny cel – *ostentatio genii* – ganił Glareanus u Josquina).

To zresztą, jak bardzo historyk powinien się starać próbować, by przy wyborze i powiązaniu historycznych faktów, pozostać w zgodzie z formami myślenia i zwyczajowymi poglądami, które przedstawia, jest trudne do określenia. W skrajnym przypadku prowadziłyby to do dwuznacznej konsekwencji polegającej na wyłączeniu z historycznego opisu epok bez świadomości historycznej, tj. czasów niezłomnego tradycjonalizmu, w których „teraz” nie było niczym innym niż powtarzaniem „kiedyś”, przy wsparciu się na argumentcie Heglowskim, że *res gestae* staje się dopiero wtedy w pełnym sensie „historią”, kiedy zostaje odzwierciedlona w *historia rerum gestarum*. (Archeologicznie ugruntowana historia, która powołuje się na czyste relikty zamiast na relacje, byłaby zatem tylko prehistorią [*Vorgeschichte*]).

Obok nakreślonych ogólnych trudności, na jakie wydaje się narażone wszelkie pisanie historii, wyłaniają się inne, specyficzne dla

historii muzyki. Nie prowadząc wprawdzie do spektakularnych kontrowersji, pojęcie stylu, a także metody historiograficznej, w której był on główną kategorią, w pewnej mierze zatarło się i wyczerpało w ostatnich dekadach, tak że po ideach, które skupiały się wokół słowa „styl”, pozostały tylko puste łupiny. O ile jednak świadomość historyczna obejmuje również świadomość samej historyczności i sposobów jej obiektywizacji, o tyle nie jest czymś zbyt cennym – z jednej strony – przebadanie podstaw zaniku historii stylu, z drugiej zaś – próba rekonstrukcji problemów, które rozwiązywali – zgodnie z koncepcją tej historyczności – Guido Adler i Hugo Riemann; problemy te bowiem, jak można przypuszczać, należą do pytań, które starzeją się wolniej niż odpowiedzi udzielane z epoki na epokę.

Bez konieczności wnikania w gąszcz definicji pojęcia stylu (decydująca trudność polega najwyraźniej na tym, by swobodnie pośredniczyć między postulatem rozumianego od wewnątrz związku cech stylu i metody określania jednego stylu w oderwaniu od innego, a zatem rozpatrywania cech różnicujących jako istotnych), a więc bez konieczności wdawania się w problemy fundamentalne, można uświadomić sobie – przynajmniej w zarysie – niektóre z powodów, które prowadziły do wykruszenia się koncepcji pisania historii stylu. Jest tu mowa nie o samym pojęciu stylu, lecz o historiograficznych wyobrażeniach, jakie były z nim związane.

1. Guido Adler wyszedł w roku 1911 w swym zarysie teorii muzykologicznego pojęcia stylu¹³ od modelu, który później Erich Rothacker¹⁴, określił jako model organizmu. Ujęcie to okazuje się jednak tyleż złudne, co – z drugiej strony – niemal nieodzowne, kiedy próbuje się pisać historię w myśl założeń stylokrytycznego podejścia do faktów muzycznych. (Jeszcze w roku 1965 Edward A. Lippman pisał w haśle *Stil* w encyklopedii *Musik in Geschichte und Gegenwart* najpierw o „zaskakującej analogii między historią stylu i historią życia organizmu”¹⁵, by zresztą później uwydatnić zasadniczą

¹³ G. Adler, *Der Stil in der Musik*, Leipzig 1911, 21929.

¹⁴ E. Rothacker, *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*, München 1965.

¹⁵ *Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. Friedrich Blume, t. XII, szp. 1317, Kassel 1958.

różnicę i postulować, by podobieństwa formalne nie były traktowane jako przesłanki, lecz jako przedmiot badań). Według Adlera, „styl epoki, szkoły, artyści, dzieła nie powstaje jako przypadkowa ekspresja woli artystycznej, lecz opiera się na prawach powstawania, wzrostu i zaniku organicznego rozwoju”¹⁶. Analogię dopuszczalną w roli metafory, która staje się jednak problematyczna jako teoremat historiozoficzny, czyni Adler „prawem” regulującym historię muzyki. Naiwna metafizyka jest jednak – jeśli rozumieć ją poprzez jej funkcję metodologiczną – tylko przypadkowym niedostatkim dającym się skorygować bez naruszania koncepcji pisania historii stylu w zasadniczym kształcie. Analogia ta jest raczej istotowa (*essentiell*), gdyż określenia stylu – czy to pojedynczego utworu, dzieł wszystkich danego kompozytora, czy wytworów całej epoki – są zasadniczo konstrukcjami zamkniętych w sobie i niejako do siebie nieprzystających kompleksów, które muszą być wzajemnie odniesione „z zewnątrz”, właśnie poprzez model organizmu, by w ogóle mogły się jawić jako stadia pewnego rozwoju. Można wprawdzie zawsze kolejną obejmowaną całość potraktować stylokrytycznie i w ten sposób ująć w klamry przyległe do siebie kompleksy, jednak piramida wynikających stąd pojęć stylu z trudem daje się przekształcić w obraz przebiegu rozwojowego. Dlatego też gdy Adler, odnosząc się do sąsiedzowania stylów dzieł, wskazywał na „*disjuncta membra pseudohistorii*”¹⁷, nazwał słabości własnej koncepcji po imieniu, lecz nie dostrzegł, że problem postrzegany przezeń w szczegółach tak ostro, powtarzał się w stylach epok wprawdzie w innej skali, niemniej – jako niezmienny w swej istocie.

2. Model organizmu, rozumiany jako warunek tego, że pisanie historii wychodzi od krytyki stylu, łączy się u Adlera nieprzypadkowo z estetycznym przesądem (*Vorurteil*) o prymacie stylu klasycznego.

W toku powstawania, rozkwitu i zaniku danej orientacji stylowej okres pośredni (*das zeitliche Mittelglied*) stanowi główny czynnik porównawczy. Kryteria stylu zostają wywiedzione z tego pośredniego okresu, jak w rozwoju chorału od stylu X i XI wieku, zaś w wielogłosowej muzyce *a cappella* – od dojrzałych stylów XV i XVI wieku.

¹⁶ G. Adler, *Der Stil in der Musik*, Leipzig 21929, s. 13.

¹⁷ *Ibidem*, s. 239.

Mogą i muszą przy tym zostać poznane wstępne i końcowe stadia z punktu widzenia ich historycznego sensu i ważności, nawet gdy odbiegają one od poszczególnych określonych kryteriów w relacji do środkowej fazy diatonicznego chorału, a zatem – w przypadku chorału – wczesny chorał z interpolacjami dźwiękowymi oraz chorał schyłkowy, zmierzający ku rytmicznej jednorodności, a także – w przypadku dojrzałej wielogłosowości wokalne – stadia wstępne, łączące się ze sporadycznym lub zastępczym użyciem środków instrumentalnych, oraz stadia późniejsze z wypełniającymi głosami instrumentalnymi¹⁸.

W dyskursie Adlera historia przejawia się klasycyzm Adlera estetyka. Z drugiej zaś strony nasuwa się myśl, by „ratować” konstrukcję historyczną przez przeformułowanie schematu metafizyczno-historiozoficznego w schemat heurystyczny. Jeśli jednak estetyczna przesłanka Adlera – przekonanie, że kontrapunkt równouprawnionych głosów miałby reprezentować *k l a s y c z n y* styl szczytu polifonicznego, podczas gdy układ głosów ułożonych funkcjonalnie (i przez to jakościowo różnych z melodycznego punktu widzenia) miałby stanowić fazę *w s t ę p n ą* lub manierystyczną fazę *s c h y ł k o w ą* – okazuje się nie do utrzymania, wówczas projekt historyczny traci znaczenie i nośność, nawet jeśli interpretuje się go heurystycznie, a nie – metafizycznie. Zamiast o stopniach rozwoju można jeszcze tylko mówić o zmianie ideałów stylu, a motywacja przemiany, tj. przejścia od kontrapunktu z funkcjonalnie ułożonymi głosami do polifonii z głosami równouprawnionymi (lub na odwrót), pozostaje otwarta, skoro tylko odrzuca się Adlerowskie rozwiązanie problemu (wyobrażenie „prawidłowości organicznego rozwoju” od archaicznych, przez klasyczne, aż po manieryczne stadia stylu), gdyż uznaje się je za hipostazowanie metafory do poziomu prawa historycznego.

3. Słowo „barok” zostało najpóźniej w pracach muzyczno-historycznych z lat 20. XX wieku uwolnione od tej skazy, jaką miało, będąc nazwą stylistycznego schyłku. Jednocześnie zaś pojęcie klasyczności zostało tendencyjnie (wytłumaczenie nie całkiem się udało) zneu-

¹⁸ G. Adler, *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919, s. 20–21.

tralizowane z kategorii normatywnej do etykiety stylu epoki. Ciągłe jeszcze trudno jest bez wahań odnieść takich kompozytorów, jak Pleyel czy Koželuch do pojęcia „klasycyzmu”, a naukowy język potoczny, którego konwencje zdradzają ducha dyscypliny, pozwala wprowadzić nazwać Pleyela kompozytorem klasycznym, ale nie – klasykiem.) Zniesienie normatywnych implikacji tkwiących w kategoriach stylowych nie pozostaje jednak bez wpływu na model organizmu w historii stylu, gdyż o ile w krytyce stylu „czasowy okres pośredni”, jak nazywał go Adler, stanowi główny czynnik porównawczy, orientuje się ona niewątpliwie ku idei klasycyzmu, rozumianej jako coś doskonałego i paradygmatycznego, zaś redukcja pojęcia klasycyzmu do kategorii deskryptywnej odbija się też na modelu organizmu, w którym zawsze zostaje uwypakowana środkowa faza stylu. (Jest właściwie czymś osobliwym, że również w epokach, które szanują to, co dawne, późnego stadium stylu nigdy nie uważa się za jego kulminację). Jednak, skoro tylko rozluźnia się związek między metaforą lub analogią biologiczną i regulatywną ideą klasycyzmu jako szczytem rozwoju danego stylu, próby rozumienia stylu muzycznego lub zespołu cech – z jednej strony – „od wewnątrz” jako jedności i – z drugiej strony – wyraźnego odróżniania go od stylów z nim graniczących, zmierzają mimowolnie i niemal nieuchronnie ku antytetycznym konstrukcjom pojęciowym, które żywią się światopoglądowymi ogólnikami, by wspomnieć dyskusję wokół „klasycyzmu” i „romantyzmu”. Opis fazy przejściowej, przemiany stylu, która nie następuje jako nagły zwrot, lecz przebiega płynnie („skoki jakościowe” wprowadzają też ciągłość, jednak nie zostaje ona przełamana, lecz jest raczej z góry założona), wydaje się, kiedy ulegamy pokusie antytetyczności, niemal nierozwiązywalnym problemem. Nie oznacza to jednak, że historycy stylu przeczą ciągłości rozwoju. Nie da się ona jednak opisać, skoro pod pojęciami „baroku”, „klasycyzmu” i „romantyzmu” będą rozumiane zespoły cech, których wewnętrzny związek opiera się na centralnej idei lub na konfiguracji idei, zachowującej identyczność w obrębie historycznych zmian w danej epoce – o ile historycy poddają się wyrosłej z tej metody presji odkrywania podobieństwa między końcem klasycyzmu i jej początkiem, które jest większe niż podobieństwo końca klasycyzmu i początku romantyzmu. Zesta-

wianie bloków nie jest historiografią i wydaje się, że historyk stylu staje przed niefortunną alternatywą między problematyczną metafizyką modelu-organizmu obciążonego normatywnymi implikacjami i opisem wzajemnie izolowanych epok stylu jako rodzajem historiografii, polegającym niemal na wyrzeczeniu się pisania historii.

4. Metoda historii stylu ugruntowała się na początku XX wieku w opozycji zarówno do antykwarycznej praktyki gromadzenia masy faktów, jak i do zasady dyktowanej przez przebrzmiałą estetykę wyrazu, by tłumaczyć dzieła muzyczne przez odwołanie do historii życia kompozytora (to naśladowanie zasady przyczynowości, które popadło w karykaturę, miało zapewnić poziom naukowy nauk przyrodniczych). W przeciwieństwie do pozytywizmu, historia stylu próbowała rozwiązać właśnie ten problem, będący dla nauk o sztuce stałym wyzwaniem: problem pisania historii sztuki, która byłaby rzeczywiście historią, a nie tylko luźnym zbiorem analiz dzieł; której przedmiot tworzyłaby sama sztuka, nie zaś tylko jej biograficzne lub społeczne uwarunkowania, zatem – historią, której zasada historiograficzna ugruntowana jest w sztuce jako takiej. Styl – rozumiany jako płynący „od wewnątrz”, nie zaś, jak w XVIII-wiecznej teorii sztuki, jako wymienny sposób pisania – ujęty został przez historyków sztuki, usiłujących pogodzić wiedzę estetyczną z wiedzą historiograficzną, z jednej strony jako kwintesencja (*Inbegriff*) tego, co nadaje dziełu charakter artystyczny, z drugiej zaś – jako właściwość (*Wesenheit*) zmienna historycznie. Krytyka stylu miała by zespolic w jedno historyczność i artystyczny charakter muzyki. Cel takiego pośredniczenia między estetyką i historią, które nie wywierałoby presji ani na jedną, ani na drugą stronę, zniknął jednak niespodzianie z pola widzenia na stylowo-historycznej drodze obranej dla jego osiągnięcia. W miarę bowiem, jak badanie stylu pojedynczego dzieła, którego opis może być przedstawieniem artystycznego charakteru, a także badanie stylu indywidualnego, który także – w myśl założeń estetyki oryginalności, a więc zrównania tego, co artystyczne (*artifiziell*), z tym, co poetycko-ekspresyjne – łączy się z artystycznym charakterem dzieła; słowem – w miarę jak wszystko to postępuje ku stylowi epoki lub ku stylowi narodowemu, zbliżając się do właściwej historii, obraz muzyczny przekształca się

z dzieła sztuki, które jest „odosobnionym światem dla siebie” (Ludwig Tieck), nieledwie w przykład idei, procesów i struktur, których punkt ciężkości leży poza sztuką: w dokument dotyczący ducha lub społecznego ujęcia jakiejś epoki lub jakiegoś narodu. Rozziew między estetyką i historią powraca więc w obrębie pojęcia stylu jako rozziew między znaczeniem stylu dzieła lub stylu indywidualnego i stylu epoki lub stylu narodowego. Indywidualność kompozytora jest esencjalna dla charakteru artystycznego, do którego kryteriów należy cecha oryginalności. Trudno uważać, iż duch epoki (*Zeitgeist*) lub duch narodu (*Volksgeist*) określa charakter sztuki jako takiej, nie zaś jako samego dokumentu (jest to możliwe tylko wtedy, gdyby w ślad za Heglem, a później za marksizmem uznać treściowy aspekt sztuki za coś właściwie substancjalnego i nie zważać na przekonanie nowszej estetyki, że w mniejszym stopniu treść określa formę niż odwrotnie – forma określa treść).