

Krzysztof Moraczewski

Instytut Kulturoznawstwa, Wydział Nauk Społecznych
Uniwersytet Adama Mickiewicza

Wewnętrzna historyczność muzyki

1. Muzyka jako kultura

Jeff Todd Titon¹ opisuje węzłowy punkt współczesnej zmiany w badaniach nad kulturami muzycznymi jako przejście od badania „muzyki w kulturze”, do badania „muzyki jako kultury”. Trudno o zmianę bardziej fundamentalną, oznacza ona bowiem porzucenie dość zresztą zaskakującej – przynajmniej z punktu widzenia teorii kultury – koncepcji, przeciwstawiającej sobie dwie niezależne całości, tj. muzykę i kulturę. Ten opaczny sposób postawienia sprawy umożliwił wysuwanie całej serii pytań wiodących na manowce, a uwikłanych w ów źródłowy binyzm. Przykładem takiego pytania jest przedstawianie w formie alternatywy kwestii, czy muzyka artystyczna Europy (i jej dzisiejsze nieeuropejskie kontynuacje) stanowi całość autonomiczną czy też jest jakimiś relacjami powiązana z tzw. kontekstem kulturowym. Pytania tego rodzaju teoretyka kultury zadziwiają: kryje się w nich bowiem przeświadczenie, jakoby jakaś ludzka praktyka, np. muzyka, mogła być pozakulturowa i pozaspółeczna. Jedynie skrajne formy pozytywizmu w filozofii nauki, nie bez racji zarzucone dziś całkowicie, próbowały wyizolować pewną ludzką praktykę w sposób tak dokładny, jak rutynowo czyni się to z muzyką. Konsekwencje tej fałszywej opozycji napotykaamy wszędzie. Należy do nich odróżnienie muzykologii i etnomuzykologii, jako rozpatrywania muzyki „poza kulturą” i „w kulturze”. Inną konsekwencją tego samego zadziwiającego binyzmu jest niedawny spór o amerykańską *New Musicology*, przy czym konsekwencje wyjściowego dualizmu widoczne są po obu stronach barykady, oddzielającej w skrajnych przypadkach badaczy przekonanych o nieprawomocności kulturowego oglądu przynajmniej muzyki zachodniej – w tym analityków (choć analityk może w pełni uznać kulturowy punkt widzenia, czego dowodem jest wyważone stanowisko Kofiego Agawu²), jak Pieter van den Toorn³, wierzących, że analiza w jakiś cudowny sposób wykracza poza kulturę – od badaczy starających się śledzić, wciąż wewnątrz tej samej ramy konceptualnej, związku muzyki z kulturą i społeczeństwem, dochodząc do

¹ J.T. Titon, *The Music-Culture as a World of Music*, w: *Worlds of Music. An Introduction to the Music of World's Peoples*, red. J.T. Titon, Belmont, CA 2009.

² V. Kofi Agawu, *Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the 'Standard Pattern' of West African Rhythm*, „Journal of the American Musicological Society” 2006, nr.1.

³ P. van den Toorn, *Music, Politics and the Academy*, Berkeley–Los Angeles–London 1995.

wniosków niejednokrotnie karkołomnych (czego przykładem może być część twórczości Susan McClary⁴). Interesującym punktem tej debaty było określenie *New Musicology* mianem „muzykologii kulturowej” tak, jakby wiedza o jakiegokolwiek ludzkiej praktyce mogła być niekulturowa. Innym dowodem utrzymywania się binarnej struktury myślowej „muzyka vs. kultura” jest wyobrażanie sobie kulturowej analizy muzyki zachodniej jako z konieczności „etnomuzykologii muzyki europejskiej”.

Teoretyka kultury przeciwstawienie muzyki i kultury zadziwia z następujących powodów. Po pierwsze dlatego, że zakłada ono, iż pewne ludzkie działania i ich wytwory mogą przychodzić niejako spoza społeczeństwa i spoza kultury. Gdyby tak było, muzyka byłaby jedyną tego rodzaju znaną praktyką, a nawet nie dałoby się jej uznać za ludzką praktykę. Spoza kultury musiałaby przychodzić muzyka, której nie tworzą ani ludzie, ani ludzkie wytwory takie, jak na przykład komputer, i której ludzie na ludzki, a więc kulturowy sposób, nie próbują rozumieć. Gdyby zatem niekulturowa muzyka istniała, ludzie, pod rygorem utraty owej niekulturowości, nie mogliby wiedzieć o jej istnieniu. Po drugie przekonanie, że porządek muzyczny ma niekulturowy rodowód opiera się na podwójnym nieporozumieniu. Najpierw zatem stoi ono w jawnej sprzeczności z empiryczną wielością znanych na świecie porządków muzycznych, skorelowanych z wielością form kultury. Sprzeczność ta jest tak oczywista, że nie domaga się komentarza. Sposobem na zignorowanie tej sprzeczności jest usunięcie jej z pola widzenia badacza muzyki zachodniej poprzez oddzielenie muzykologii i etnomuzykologii: niech się o nią martwi etnomuzykolog. Jest to oczywiście decyzja metodologicznie niemożliwa do obrony, a przy tym jawnie etnocentryczna i podszyta duchem kolonializmu. Następnie, naiwne jest przekonanie, że ugruntowanie muzyki w regułach akustyki i/lub neurofizjologii usuwa ją poza kulturę. Naiwność polega na tym, że wyobraża się sobie wiedzę dostarczaną przez nauki przyrodnicze jako pozakulturową i w ogóle nie podejmuje refleksji nad relacją kultura-natura. Ta ostatnia wyobrażana jest, wciąż naiwnie, jako opozycja twarda, substancjalna, oddzielająca odmienne klasy bytów, nie zaś jako przeciwstawienie niekompatybilnych języków opisu świata, które samo jest wytworem konkretnej kultury, bowiem odróżnianie kultury i natury nie jest bynajmniej zjawiskiem uniwersalnym.

Wyznawane przeze mnie zadziwienie teoretyka kultury całą tą sytuacją nie oznacza, że nie można tej sytuacji zrozumieć i wyjaśnić. Fundament europejskiej myśli o muzyce został zbudowany przed odkryciem kultury (pozwalam sobie określić w ten sposób osiemnastowieczne wprowadzenie do dyskursu humanistycznego zagadnienia enkulturacji i językowo określonego obrazu świata) i nigdy nie został w całości z perspektywy tego odkrycia przemyślany. Opcje zatem teoretyczne o dawnym rodowodzie, np. greckie filozofie muzyki (choć i sofisci byli od odkrycia kultury o krok), formy teologicznego myślenia o muzyce czy estetyki nawet późniejsze, które, jak Hanslickowska, odkrycia kultury sobie nie przyswoiły, choć chronologicznie już mogły i powinny, bywają kontynuowane bez korekty. Wiedza o muzyce niestety nie posiada swojego odpowiednika Ernesta Gellnera i jego sławnego pytania o to, jak wyglądałaby *Krytyka czystego rozumu*, gdyby Kant dysponował pojęciem kultury⁵. Jest też inne wyjaśnienie uporczywego trwania części badaczy przy usuwaniu muzyki z kultury. Otóż opcje kulturowe w badaniach nad muzyką, w większości wcale nieznajdujące się w lepszej sytuacji teoretycznej i metodologicznej niż opcje autonomistyczne, bowiem opierające się na tej samej fałszywej opozycji, starały się najczęściej szukać rodowodu własnych reguł muzyki w innych niż muzyka formach ludzkiej

⁴ S. McClary, *Constructions of Subjectivity in Franz Schubert's Music*, w: *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, red. Ph. Brett, E. Wood, G. Thomas, New York-London 1994.

⁵ Por. E. Gellner, *Reason and Culture. New Perspectives on the Past*, Cambridge, Mass. 1992.

działalności: w polityce, ideologii, itp. Twierdzenie, że na przykład reguły kontrapunktu mają charakter polityczny lub genderowy, a konstrukcja allegra sonatowego wywodzi się ze struktury klasowej społeczeństwa, wcale nie są mądrzejsze niż ignorowanie wielości systemów muzycznych na świecie. Są jednak także konsekwencją przeciwstawienia muzyka – kultura, gdyż nie potrafią sobie wyobrazić pytania o kulturowe aspekty muzyki inaczej, niż jako pytania o oddziaływania z zewnątrz. Nawet nie wspominam o dodatkowym zamieszaniu, jakie wprowadza posługiwanie się przez niektórych piszących o muzyce nie naukowym, ale tak zwanym urzędniczo-administracyjnym pojęciem kultury (głoszącym, że kultura, to mniej więcej suma imprez w regionie), może i przydatnym w pracy urzędnika, ale w nauce bezużytecznym.

Jeśli przemyśleć konsekwencje zmiany określonej przez Titona jako przejście od badania „muzyki w kulturze” do badania „muzyki jako kultury”, to pierwszą i najważniejszą z nich jest porzucenie wyżej omówionych binaryzmów. Dokonuje się ono dzięki uświadomieniu sobie, że muzyka nie stoi naprzeciw kultury, ale sama jest też kulturą pewną postacią. W tej optyce inaczej myśli się zarówno o strukturze samej muzyki, jak i relacjach łączących muzykę jako kulturę z innymi ludzkimi praktykami. Szczegółowe wypracowanie tej koncepcji może być oczywiście rozmaite. Bez względu na to na przykład, czy przyjmuje się zaproponowane przez Alasdaira McIntyre’a pojęcie praktyki społecznej, to oparta na tym pojęciu analiza praktyki muzycznej jaką zaproponował Karol Berger⁶ mieści się dokładnie w horyzoncie rozpoznanej przez Titona przemiany. Podobnie jest z odmiennym przecież projektem Richarda Taruski-
na, piszącego historię muzyki zachodniej z perspektywy pytania o skutki pisma muzycznego⁷. W badaniu muzyki jako kultury mapa problemów wygląda odmiennie. Nie ma choćby powodu, by przeciwstawiać sobie autonomiczne i heteronomiczne wartości muzyki, ponieważ tak zwane reguły autonomiczne, np. reguły kontrapunktu w całej ich historycznej zmienności, widziane są jako reguły kulturowe. Wizja muzyki jako kultury nie likwiduje zatem problemu autonomii, ale ujmuje ją jako pewną kulturową charakterystykę określonej ludzkiej praktyki w określonym miejscu i czasie. Podobnie dzieje się z pytaniami o tzw. „uwarunkowania zewnętrzne”. Od pytania o zewnętrzne uwarunkowania muzyki istotniejsze okazuje się teraz pytanie o relacje między różnymi zestawami reguł kulturowych. Dla przykładu spróbujmy pokazać możliwe pytania w dawnej i dzisiejszej optyce, dotyczące relacji muzyki i literatury. Dawniejszy badacz mógłby np. pytać, zaliczając literaturę do „kultury na zewnątrz muzyki”, o inspiracje dziełami literackimi w twórczości muzycznej i na odwrót. Dzisiejszy – nie w sensie chronologicznym, ale teoretycznym – badacz mógłby za to zapytać o analogię między muzyką i literaturą jako takimi dwiema postaciami kultury, które łączy to, że obie – w warunkach europejskich – przechodziły przez proces transformacji od form oralnych do form pisemnych, a więc obie są naznaczone wszechwładzą pisma. Byłaby to więc ekstrapolacja fundamentalnego pytania teoretycznego o rolę tzw. mediów kultury. Oczywiście przejście takie nie oznacza, że zmienić się muszą wszystkie sektory badań. Praca analityka na przykład może pozostać właściwie niezmienną, poza istotną jednak sferą teoretycznej samoświadomości badacza. Poniżej chciałbym jedynie wskazać na jedno z wielu pytań możliwych do postawienia dzięki pojmowaniu muzyki jako kultury.

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

⁷ R. Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Oxford 2010.

2. Wewnętrzna historyczność muzyki⁸

Każda postać kultury, a więc – mówiąc w sposób jak najmniej kontrowersyjny – pewna forma pewnej praktyki określonego społeczeństwa wraz z towarzyszącą jej i ściśle z nią powiązaną wiedzą, posiada nieuchronnie jedną przynajmniej, niezbywalną cechę, tzn. jest historyczna. Używam przymiotnika „historyczna” nie po to, by podkreślić wymiar przeszłości określonych praktyk, ale aby wydobyć nieuchronną czasowość wszelkich ludzkich działań i ludzkiego myślenia. Nie ma zatem postaci kultury, która nie działałaby się w czasie. Odwołuję się więc do takiego rozumienia historii, które promował Marc Bloch: nie jako nauki o przeszłości, ale jako „nauki o ludziach w czasie”⁹.

Nieuchronna historyczność muzyki jako pewnej kultury posiada przynajmniej dwa odrębne pod względem badawczym wymiary. Twierdzenie takie oznacza zatem po pierwsze, że każda muzyka posiada nieuchronnie dzieje. Dla badacza muzyki europejskiej jest to twierdzenie banalne, gdyż badacz ten z reguły zinternalizował historyczny punkt widzenia. Paradoksalnie, więcej kłopotów z przyswojeniem tej tezy mieli badacze muzyki nieeuropejskiej. Przez długi czas na przeszkodzie jego przyswojeniu stały dwa wielkie antropologiczne mity, których szczęśliwie nie podtrzymuje już żadna wiedza o kulturze. Najpierw był to zatem mit, który Arnold J. Toynbee, jego wielki krytyk, nazwał „wiarą w niezmiennność Wschodu”¹⁰. Wiara ta opierała się na przekonaniu, że, w przeciwieństwie do dynamicznych struktur europejskich, podstawowe struktury wielkich cywilizacji azjatyckich nie ulegają ewolucji, że są zasadniczo niezmiennie. Przekonanie to ekstrapolować można było także na praktykowaną w tych cywilizacjach muzykę. Oczywiście dziś pogląd ten nie znalazłby poparcia żadnego chyba badacza muzyki azjatyckiej. Drugi mit dotyczył istnienia tzw. kultur prymitywnych, czyli takich, które współcześnie, dzięki swoistej historycznej konserwacji reprezentują archaiczne stany ludzkości, a więc niejako wymknęły się historii wraz ze swoją muzyką, określaną analogicznie jako pierwotna lub prymitywna. Współczesna antropologia doprowadziła takie przekonania do ruiny. Ciekawa jest zresztą ich geneza, gdyż wiara w kultury prymitywne wzięła się z niezrozumienia pewnego fundamentalnego założenia antropologii ewolucjonistycznej. Otóż praktykujący metodę porównawczą antropologowie-ewolucjoniści przyjmowali, jako regułę heurystyczną, założenie, że istnieje rodzaj względnie stałej korelacji między kształtem różnych ludzkich praktyk, czyli że np. określonej postaci technologii rolniczej towarzyszy względnie stały typ magii agrarnej. Dzięki takiemu założeniu można było wnioskować np. na podstawie praktyk magicznych pewnego nieeuropejskiego społeczeństwa na temat domniemanych praktyk magicznych, jakie mogli byli uprawiać Europejczycy, gdy ich technologia była podobna do technologii owego nieeuropejskiego społeczeństwa. Było to więc założenie umożliwiające stosowanie metody komparatystycznej, a dalej uprawianie historii kultur pozbawionych pisma, a jeszcze dalej – teorię ewolucji kulturowej. Nigdy nie była to teza o pozahistorycznym charakterze jakichś ludzkich społeczności. To, że tzw. muzyka prymitywna ma swoje dzieje, wie każdy etnomuzykolog.

Uznanie jednak, że każda muzyka jako pewna kultura posiada dzieje, czyli po prostu zmienia się w czasie i że dzieje te można przynajmniej hipotetycznie rekonstruować i opisywać – hipotetycznie, bo ze względu na stan źródeł zadanie takie nie

⁸ Rozważania prowadzone w dalszej części artykułu miałem już okazję prezentować w formie wykładów oraz bardzo krótko anonsować w tekstach (m.in. w książce *Cultural Theory and History: Theoretical Issues*). Tutaj podejmuję je po raz pierwszy w pełniejszej formie.

⁹ M. Bloch, *Pochwała historii czyli o zawodzie historyka*, przeł. W. Jedlicka, Warszawa 1960.

¹⁰ A.J. Toynbee, *Studium historii*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 2000.

zawsze jest praktycznie wykonalne – to zaledwie jeden aspekt problemu. Drugi jego aspekt jest o wiele bardziej złożony. Otóż jeśli nawet każda kultura się zmienia (każda kultura, a więc także każda muzyka), to fakt ten nie rozstrzyga jeszcze, że ludzie uprawiający tę muzykę są tej zmienności świadomi. Z kolei nawet świadomość zmienności własnej muzyki wcale jeszcze nie rozstrzyga, jakie konceptualizacje i wartościowania będą z tą zmiennością powiązane. Zmienność pewnej muzyki rozumieć można różnie i różnie się do niej odnosić. Można widzieć tę zmienność jako powolną i „naturalną” ewolucję, można w niej widzieć ciąg gwałtownych rewolucji, albo degenerację pierwotnego ideału. Można sobie zmianę cenić i świadomie dążyć do innowacji, albo uważać ją za nieszczęście i starać się pielęgnować „autentyczny” kształt tradycji. Cały ten zestaw postaw i wartościowań oraz powiązanych z nimi schematów poznawczych, który umożliwia doświadczanie zmienności muzyki, jest czymś odmiennym niż posiadanie przez muzykę dziejów. Nazwijmy go wewnętrzną historycznością pewnej muzyki. Dla niektórych form muzyki, np. dla zachodniej muzyki artystycznej, materiał źródłowy jest wystarczająco bogaty, aby starać się ową wewnętrzną historyczność opisać i zrozumieć. Temu też poświęcona będzie pozostała część niniejszego tekstu: próbie wstępnego zarysu wewnętrznej historyczności muzyki europejskiej, w której można wykorzystać wiele refleksji Richarda Taruski-¹¹.

Opisywanie schematów pojęciowych i aksjologicznych, wewnątrz których pewna wspólnota doświadcza własnej dziejowości lub dziejowości innych wspólnot, ma swoją szacowną już tradycję w postaci narratywistycznej filozofii historii, przede wszystkim klasycznego studium Haydena White'a¹². Nie będziemy jednak mogli bezpośrednio za White'em podążyć, gdyż umieścił on swoją analizę w całości w polu badania struktur narracyjnych i tropologicznych. Tymczasem, jeśli muzyka jest pewną kulturą, to obejmuje splot kilku wzajemnie powiązanych elementów. Włącza zatem formy wiedzy towarzyszące uprawianiu muzyki, a więc kulturę w wąskim i ścisłym sensie, włącza wytwory muzyczne, tradycyjnie nazywane muzyką po prostu, włącza zespoły ludzkich działań i wreszcie warunki, w jakich działania te są wykonywane, utwory brzmia, a wiedza jest artykułowana. Możemy izolować dla badań poszczególne elementy tej całości, ale każda muzyka jest złożoną grą między nimi wszystkimi. Nawiasem mówiąc, lista owych składników budulcowych muzyki jako kultury wskazuje, że trzon teorii kultury muzycznej Alana P. Merriama¹³ pozostaje aktualny i w dzisiejszym kontekście. Doświadczanie historyczności muzyki nie jest zatem wyłącznie sposobem mówienia o historii, który można by rzeczywiście badać idąc za narratywistami. Doświadczenie to bowiem ustanawiane jest w równie istotny sposób za pomocą tego, co ludzie, choćby i bezrefleksyjnie, robią, wykorzystując dawne wzorce, odrzucając je itd. Historyczność zatem jest nie tylko wypowiedana, ale też performowana. Istnieją wreszcie związki tego rodzaju na poziomie wytworów muzycznych: nieświadomiane innowacje, inercje tradycji i „niezręczności”, czyli momenty, gdy tworywo muzyczne wymyka się spod kontroli twórcy, które mogą ustanawiać związki historyczne innego rodzaju niż te, które ulegają konceptualizacji i do których dąży świadome działanie.

¹¹ R. Taruskin, *op.cit.*

¹² H. White, *Metahistory: The Historical Imagination in 19th-century Europe*, Baltimore 1973.

¹³ A.P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston, Illinois 1964.

3. Tryby historyczności muzyki

Wewnętrzna historyczność muzyki jest zatem czymś złożonym, ale złożoność ta wynika nie tyle z heterogeniczności, co raczej z tego, że w analizie badawczej dzielimy kontinuum kultury na inaczej opisywane segmenty. Heterogeniczność wewnętrznej historyczności muzyki objawia się zatem w czymś innym, a mianowicie w tym, że społeczności, w tym społeczności muzyczne, zwłaszcza tak skomplikowane jak europejskie, są niejednorodne, a nieraz i konfliktowe. Zarówno więc na przestrzeni dziejów danej muzyki, jak i w dowolnym jej momencie mogą się ujawnić rozmaite sposoby doświadczania jej historyczności. Nazwijmy je trybami historyczności muzyki, zapożyczając pojęcie trybu, z konieczności jako metaforę, od gramatyków. Chętnie użyłbym łacińskiego odpowiednika, zgodnie z istniejącymi precedensami filozoficznymi i mówił o rozmaitych *modi* historyczności muzyki, ale obawiam się, że używanie słowa *modus* w takim znaczeniu w tekście o muzyce mogłoby jedynie przyczynić się do pojęciowego bałaganu. Jakież zatem tryby wewnętrznej historyczności europejskiej muzyki artystycznej można wstępnie wyróżnić?

Bez względu na to, jaka będzie odpowiedź na powyższe pytanie, wszystkie te tryby pozostają zależne od podstawowej charakterystyki kulturowej europejskiej muzyki, tzn. od jej pisemności. Kilku tysięcy stron, które zagadnieniu temu poświęcił Taruskin, streszczał tu oczywiście nie będę, starając się jedynie wskazać wybrane punkty szczególnie istotne dla interesującego mnie zagadnienia.

Po pierwsze zatem, żadna żywa forma europejskiej muzyki, może z wyjątkiem niektórych form serializmu w dwudziestym wieku, nie wyczerpywała się w piśmie, ale posiadała swoją drugą, oralną stronę. Tyle, że transmisji historycznej ulega z reguły wyłącznie strona pisemna muzyki. Oznacza to, że przekazany historycznie tekst muzyczny będzie po stuleciach już czymś innym, niż był pierwotnie, gdyż odniesiony będzie do innej warstwy oralnych, zwykle nigdzie nie zapisanych reguł muzyki. Oznacza to, że w świecie muzyki zawieszona wewnątrz gry między pismem a przekazem oralnym, pisemna tradycja historyczna jest nieuchronnie modyfikacją. Jest to fakt o fundamentalnym znaczeniu. Oznacza on bowiem w dalszym rzędzie, że doświadczana przeszłość muzyki jest wypadkową tego, co dawne i przekazane przez pismo oraz aktualnych, niepisanych reguł sztuki muzycznej, a więc, że każde pokolenie uczestników muzyki konstruuje własną muzyczną przeszłość, choć nie czyni tego w sposób arbitralny i oderwany od spuścizny, gdyż zapisana część przekazu ma moc obowiązującą. Posłużenie się więc terminem Erica Hobsbawma i mówienie o doświadczanej przeszłości muzyki jako o „tradycji wynalezionej”¹⁴ byłoby i za mocne, i mylące. Lepiej powiedzieć, znów pożyczając termin Marka Blocha, że doświadczana przeszłość muzyki jest efektem „strukturalnej współzależności stuleci”.

Pismo zatem nie wyczerpuje pola wewnętrznej historyczności muzyki, ale i tak pozostaje jego najsilniejszym graczem. Nawet jeśli jego moc utrwalania nie jest pełna – zależy przede wszystkim od jego własnych cech semiotycznych – to ono właśnie tworzy gigantyczne archiwum, którego przed powstaniem fonografii nie mogły posiadać postaci muzyki pozbawione pisma. Znaczenia tego archiwum nie da się przecenić: sytuowanie się względem przeszłości i doświadczenia zmiany jest w pierwszym rzędzie sytuowaniem się względem archiwum. Archiwum – termin ten zapożyczam z teorii dyskursu Michela Foucaulta – jakie stwarza pismo, ma charakter kumulacyjny, ale nie jest to kumulacja bezwzględna. To, co zostaje odłożone w archiwum, zależy od dwóch czynników: po pierwsze, od cech semiotycznych samej notacji muzycznej, po wtóre, od otoczenia, jakie dla tekstów ściśle muzycznych stanowią teksty

¹⁴ E. Hobsbawm, T. Ranger (red.), *Tradycja wynaleziona*, przeł. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008.

innego rodzaju, tzn. traktaty teoretyczne, podręczniki gry na instrumentach itp. Z żadnej więc praktyki muzycznej nie trafia do archiwum jej całość, lecz to jedynie, co pismo utrwaliło i co – dzięki takim, a nie innym swoim cechom – w ogóle mogło utwalić. Dobrym przykładem jest sposób przekazania chorału franko-romańskiego w notacji, której interpretacja rytmiczna pozostaje kwestią chwilowej przewagi argumentów, a nawet wykonawczych i metodologicznych mód, bowiem jego cechy rytmiczne znalazły się poza semiotycznymi możliwościami archiwizacji.

Względem archiwum można się sytuować kognitywnie lub performatywnie, można więc czynić je przedmiotem świadomej refleksji, jak postępują historycy muzyki, albo może ono stanowić bazę dla działań: kompozytorskich inspiracji, praktyk wykonawczych, wyborów słuchaczy. Archiwum nie jest więc aktualizowane w pełni, ale rozmaite jego wycinki zostają w różnych momentach czasu, by tak powiedzieć, uaktywnione, przekształcone z muzycznej spuścizny, jaką jest całość archiwum, w muzyczną tradycję, a więc archiwum aktywne. Archiwum ma także znaczenie aksjologiczne, bowiem stanowi nie tylko pole refleksji i praktyk, ale też wyznacza muzyczną skalę wartości, dostarczając wzorców doskonałości. Działanie archiwum i idąca za nim uświadomiona historyczność nadają pisanej muzyce Europy ten status, który zwykle określamy terminem „sztuka”. Czynią one z muzyki postać ducha w rozumieniu Wilhelma Diltheya, u którego duch to nazwa dla samointerpretującego się życia. Jest więc muzyka jako sztuka czymś, co „samo się interpretuje”.

Być może tak czy inaczej formułowane, ale zawsze uświadomione doświadczenie historyczności stanowi jeden z warunków, pod którymi pewna praktyka może stawać się sztuką. Oznaczałoby to, że archiwum należy do warunków koniecznych sztuki. Możliwość taką potwierdzają znane przemiany w muzyce dwudziestowiecznej, przede wszystkim proces przejścia jazzu z formy muzyki rozrywkowej w formę sztuki, w którym to procesie fundamentalną rolę odegrało uświadamiające doświadczenie archiwum – tym razem dostarczonego przez fonografię, a nie pismo.

Skoro doświadczenie historyczności muzyki jest wielopostaciowe i daje się uporządkować jako skończona liczba pewnych trybów, to można pokusić się o wstępną przynajmniej listę tych trybów i ich równie wstępne omówienie.

Jeden z zasadniczych trybów, w jakim w tradycji zachodniej doświadczana była historyczność muzyki, objawia się w powracającej retoryce „nowego początku”. Retoryka ta ustanawia radykalną i wolicjonalną historyczną nieciągłość muzyki, wprowadzając pożądane cięcie w jej czasowy przebieg, uwalniając muzyków z zastanego świata dźwięków i sposobów myślenia o nich, tej „bryły zwyczaju”, jak mawiał Toynbee, by wyznaczyć radykalny początek innej, niekompatybilnej drogi. Jest to retoryka o łatwym do prześledzenia rodowodzie, bowiem w przedchrześcijańskiej historyczności nie znajdujemy nic do niej podobnego. Między cyklicznymi wyobrażeniami czasu, czy to mitologicznymi, jak w micie Kory i Demeter, czy filozoficznymi, jak w stoickiej wizji pożaru świata, a wizją dziejów jako samodegeneracji od Wieku Złotego po Wiek Żelaza nic nie wskazuje na możliwość nagłego rozpoczęcia radykalnie innego historycznego ciągu. Te struktury cykliczności i degeneracji czasem splatające się jak w Owidiuszowym wyobrażeniu powrotu Złotego Wieku pod rządami Króla-Słońca, wyznaczają także sposób starożytnego doświadczania zmienności muzyki. Dla Arystoksenosa z Tarentu dzieje muzyki to dzieje degeneracji, wyrażającej się zwłaszcza w utracie najszlachetniejszego „rodzaju enharmonicznego”. Nie tkwi w tym żaden nowoczesny konserwatyzm, ale pewna wizja nieuchronnego działania czasu, którą najczęściej skrótowo nazywamy antycznym pesymizmem.

Dopiero chrześcijaństwo ze swoją ideą radykalnie nowego wydarzenia, jakim jest wcielenie i pomysłami nowej ery posiada narzędzia myślowe, by sformułować

także w odniesieniu do muzyki wizję nowego, radosnego początku. I artykulację taką odnajdujemy bardzo wcześnie, już u Klemensa Aleksandryjskiego w jego idei pieśni nowej czy też dokładniej pieśni nowego śpiewaka¹⁵. Są to oczywiście dla samego Klemensa konstrukcje teologiczne, a nie historyczno-muzyczne. Jego odróżnienie dawnego greckiego śpiewaka pozostającego we władzy demona od nowego śpiewaka, który „pozostaje w Panu”, oddziela przede wszystkim – gdy je interpretować w nowoczesnych kategoriach – świat muzyki jako magii od muzyki wewnątrz religii. Daje więc Klemens wyraz nieciągłości i nowemu początkowi głębszemu niż tylko muzyczny, czyniąc swym tematem zmianę relacji między muzyką a tym, co święte – my powiedzielibyśmy, że zmianę społeczno-kulturowej funkcji muzyki – a nie przekształcenie samych muzycznych praktyk. Praktyki te mogą pozostać w swych cechach techniczno-muzycznych nawet niezmienione. Konstrukcja wywodu w *Protreptikos pros Hellenas* jest zresztą nawet bardziej złożona, bowiem pod warstwą radykalnego zerwania i nowej pieśni widzi Klemens warstwę ciągłości wyznaczoną przez przejście dla owej nowej pieśni dawnej pitagorejskiej wykładni muzyki¹⁶. Do tej złożoności jeszcze powrócimy.

Nie próbuję bynajmniej twierdzić, że powracające retoryki nowego początku są naśladownictwami Klemensa, ani nawet, że wywodzą się z refleksji nad chrześcijaństwem. Uznają jednak, jako warunek własnej możliwości, specyficzną chrześcijańską wizję czasu, który naznaczony Wydarzeniem może otworzyć się na nowy, jakościowo do przeszłości niepodobny ciąg chronologiczny. Pojawiające się wielokrotnie retoryki nowego początku miały różny stopień spójności i różny radykalizm. Deklaracjom Filipa de Vitry i całej formacji z początku czternastego wieku, która odrzucała dawniejszą sztukę – *ars antiqua* – w imię czy to *ars nova*, czy też *ars subtilior*, nie sposób odmówić radykalizmu. Radykalizm ten przypieczętowuje potępienie nowej sztuki w sławnej papieskiej bulli *Docta sanctorum*: bulla ta, atakując *ars nova* w imieniu *ars antiqua* i jej domniemanej zgodności z liturgią, niejako potwierdza, że pretensje czternastowiecznych kompozytorów do radykalnej nowości są częściowo przynajmniej uzasadnione. Niespójność tego zerwania widać jednak w licznych ciągłościach i kontynuacjach, jakie łączą *ars nova* z trzynastym stuleciem: nowa notacja, równouprawnienie podziałów niedoskonałych, *musica falsa* oparta na *toni ficti per pulchritudinem*, czy forma motetu izorytmicznego dają się oczywiście wyjaśnić jako efekty stopniowej ewolucji muzyki wcześniejszej. Nie to jest jednak najważniejsze: istotna jest samoświadomość, sposób doświadczania przemiany i mówienia o niej.

Dla teoretyków końca wieku piętnastego *ars nova* nie było już żadnym początkiem, tonęło w niezróżnicowanej przeszłości muzyki tkwiącej w okowach kwintowo-kwartowych pitagorejskich harmonii, muzyki, o której wyrażano się już pogardliwie, której odmawiano wszelkiej wartości, a nawet poddawano w wątpliwość samą jej muzyczność. Dla historyków tych de Machaut i Cicconia na równi z Hucbaldem i Tuotilem należeli do czasu przed właściwym początkiem muzyki, ten bowiem nastąpił dopiero wtedy, gdy kontynentalna Europa poznała nagle angielską *musica voluptuosa* Johna Dunstable'a. Ten na jakiś czas zapomniany epizod, dziś już szczegółowo opisany przez historyków¹⁷, wyznaczał być może jedną z najbardziej radykalnych form doświadczenia nowego początku w dziejach muzycznej Europy. Wydawało się – np. Tinctorisowi i Martinowi Le Franc – że przed Dunstablem nie było muzyki. Fakt,

¹⁵ Por. E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997

¹⁶ Klemens Aleksandryjski, *Zachęta Greków*, przeł. M. Szarmach, A. Świderkówna, J. Sołowianiuk, w: *Apologie*, red. E. Stanuła, Warszawa 1988.

¹⁷ Por. R. Taruskin, *op. cit.*, vol.1, s.387-452; M. Bent, *Dunstable*, Oxford 1981; S. Kenney, *Walter Frye and Contenance Angloise*, New Haven 1964.

że twórczość Dunstable'a, choćby elementy jego techniki kontrapunktycznej, wiele zawdzięczała francuskim poprzednikom, właśnie pogardliwie odrzuconym jako „jeszcze nie muzyka”, nie miał żadnego znaczenia. Muzyka zatem zaczęła się właśnie na nowo, zaczęła w sposób wreszcie właściwy i ów nowy styl można odtąd wyłącznie udoskonalać aż po próg doskonałości absolutnej – *ars perfecta* Josquina des Prés i zwłaszcza Adriana Willaerta (*perfettissimo Adriano*, jak nazywa go Zarlino). Co ciekawe, tym razem doświadczenie nowego początku powiązane było z przemianą wewnątrzmuzyczną i psychologiczną na nią reakcją. Dunstable pokazał kontynentowi harmonie tercjowe, które sam, jak i inni kompozytorzy angielscy, zawdzięczał prawdopodobnie tradycyjnej muzyce skandynawskich najeźdźców. Owe, jak nazywa je Richard Taruskin, *Viking harmonies* przekształcały doświadczenie muzyki z intelektualno-metafizycznego namysłu *ars subtilior* w zmysłową rozkosz, ową *musica voluptuosa*, a więc właśnie „muzykę rozkoszną”. Wiele mówi o psychologicznej reakcji słuchaczy z kontynentu na muzykę Dunstable'a to, że wybrali takie właśnie określenie. W pewnym sensie – bardzo mocnym sensie – był to nowy początek, który zachowuje aktualność i dla nas, których cała muzyka popularna, od najprostszej muzyki tanecznej po death metal i tak zwaną „nową elektronikę”, a od czasu rozkładu myślenia awangardowego także część muzyki kompozytorskiej, ciągle obraca się w świecie *Viking harmonies*. Musiało to być bardzo silne doświadczenie, skoro jeszcze w połowie szesnastego wieku Vincenzo Galilei będzie mógł odrzucać polifoniczną muzykę *ars perfecta*, stawiając jej zarzut czysto zmysłowego hedonizmu. Również myślenie w kategoriach nowego początku nie zostało chyba wyrażone z taką siłą, jak w wieku piętnastym, aż do czasu nastania muzycznej nowoczesności.

Odnajdujemy bowiem retorykę nowego początku w dobrze zarysowanej postaci w samej idei *Neue Musik*: nawet, jeśli niektórzy spośród twórców modernistycznych i awangardowych nie podzielali tej świadomości zerwania, jak na przykład Igor Strawiński lub Béla Bartók, albo byli w tej świadomości chwiejni, jak Arnold Schönberg, apostoł nowej muzyki i ostatni wielki mistrz niemiecki. Referowanie i przedstawianie tego akurat przełomu nie jest tutaj ani możliwe, ani potrzebne. Wystarczy podkreślić kilka jego aspektów. Po pierwsze zatem, świadomość nowego początku odpowiada przełomowi techniczno-muzycznemu i nie trzeba go chyba specjalnie ilustrować, wystarczy wskazać na Antona Weberna, włoskich futurystów, Henry'ego Cowella, czy Edgara Varése'a, a później na Pierre'a Schaeffera, Herberta Eimerta i oczywiście Johna Cage'a. Praktyka i świadomość spotykają się ze sobą w sposób doskonały. Po drugie jednak, ów początek wyznaczony jest nie tylko na poziomie kompozycji, ale też jako społeczne oddzielenie się: *Neue Musik* posiada inną publiczność niż muzyka wcześniejsza, osobne instytucje i festiwale, a nawet innych z reguły wykonawców. Przeciwwstawia zatem dotychczasowemu światu muzyki – w znaczeniu *artworld* Arthura C. Danto¹⁸ – swój własny świat muzyki, konkurencyjny, niejednokrotnie wręcz wrogo do swojego poprzednika nastawiony, a przede wszystkim budujący narrację własnej wyłącznej prawomocności. Pretensję tę w świecie sztuk wizualnych najbardziej dobitnie wyartykułował Clement Greenberg w sławnej tezie o rozszczepieniu sztuki na awangardę i kicz¹⁹. Po trzecie wreszcie, awangardowa wersja doświadczenia i retoryki nowego początku jest właściwie zbiorem niespójnych, heterogenicznych „nowych początków” w liczbie mnogiej. Czymś innym jest bowiem muzyczny nowy początek Karlheinz Stockhausena, proklamującego nastanie po epoce wokalne instrumentalne epoki muzyki elektronicznej, czym innym zaś nowy początek włoskich futurystów. Przypadek *musica futurista* jest zresztą szczególnie zajmu-

¹⁸ Arthur C. Danto, *Świat sztuki: pisma z filozofii sztuki*, przeł. L. Sosnowski, Kraków 2006.

¹⁹ C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, „Partisan Review” 1939, nr 5.

jący, wydaje się bowiem wielkim łukiem wracać do bazowej struktury doświadczenia Klemensa Aleksandryjskiego, tzn. doświadczenia konieczności muzyki nowego początku, która to konieczność tkwi w głębszej przemianie całości życia. Dla Klemensa jest to przejście od magii do religii, dla futurystów narodziny świata industrialnego. Zdziwiająco jednak spójne w obu przypadkach są zasadnicze struktury doświadczenia historyczności.

Przykłady można by mnożyć, pozostaną one jednak tylko przykładami. Nie chodzi bowiem tutaj, choć rzecz to skądinąd niezwykle ważna, o ich indywidualność, a jeszcze mniej o ich potwierdzanie lub demistyfikację. Ważna jest pewna powtarzalna struktura, która tworzy specyficzny tryb, w jakim, za każdym razem oczywiście inaczej, Europejczycy różnych epok doświadczyli i rozumieci ujawnioną przez archiwum historyczność muzyki.

Doświadczenie nieciągłości czy też historycznego zerwania może jednak przybrać postać mocno odmienną niż retoryka nowego początku, odmienną na tyle, by trzeba było ją wyróżnić jako odrębny tryb historyczności. Określiłbym ją jako figurę powtórzenia, znajdującą swe uzasadnienie w sposobie wartościowania różnych chronologicznie pokładów archiwum: przypisanie najwyższej wartości pewnym jego odległym w czasie warstwom, przy jednoczesnym negatywnym wartościowaniu warstw najbliższych, nie rodzi tutaj, choć mogłoby, nic na kształt antycznego pesymizmu, lecz pragnienie restauracji, odnowienia stanu zamierzonego poprzez próbę jego powtórzenia. W dziejach europejskiej kultury muzycznej nikt chyba nie posłużył się tą figurą jako główną ramą doświadczenia historyczności muzyki w sposób tak konsekwentny, jak Vincenzo Galilei i Nicola Vicentino²⁰. Konstrukcje przedstawione w *Dialogo della musica antiqua e della moderna* oraz w *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* są powszechnie znane, kanoniczne i komentowane na tysiącach stron. Dla porządku więc tylko przypomnijmy, że autorzy ci i ich towarzysze dokonują konsekwentnego przeglądu muzyki sobie współczesnej pod kątem jednego pytania: dlaczego owa nowa muzyka, *musica moderna*, nie posiada mocy oddziaływania etycznego, jaką posiadała dawna muzyka grecka, *musica antiqua*? Dawny stan idealny znany jest dzięki studiom nad tą częścią archiwum, którą wskazaliśmy na początku jako otaczającą właściwy tekst muzyczny, przede wszystkim więc z drugiej księgi *Praw Platona*. I oto mówi Platon Galileiemu, że muzyka w dawnej Grecji tak dogłębnie potrafiła formować ludzki charakter, że musiała podlegać kontroli prawa. Galilei, dobry *humanista*, wierzy Platonowi bez zastrzeżeń, wie jednak, że współczesna mu *ars perfecta* nie potrafi w ten sposób oddziaływać. Stara się rozpatrzeć tego przyczynę, wskazując na sprzeczność, jaka zachodzi między etosami różnych melodii w kompozycji polifonicznej, przez co etosy te wzajemnie się znoszą, na zakrycie tekstu w takiej muzyce, która uniemożliwia powstanie melodii w ścisłym sensie platońskim, jako absolutnej tożsamości dźwięku i logosu, na hedonizm, który jest główną motywacją dla upodobania w złożonych strukturach kontrapunktu. Odzyskanie etycznej mocy muzyki oznacza zatem odrzucenie hedonistycznej *musica moderna* i próbę powtórzenia *musica antiqua*, a zwłaszcza jej postaci koronnej, czyli attyckiej tragedii. Resztę historii dobrze znamy: szczęśliwe spotkanie idei Galileiego z tradycją dworskich spektakli muzycznych, podjęcie jego idei przez środowisko florenckiej Cameraty i zainteresowanie twórców, Jacopo Periego, Emilia Cavalieriego, Giulia oraz Franceski Caccini i wreszcie Claudia Monteverdiego przyniosło praktyczną próbę takiego powtórzenia. *Dramma pastorale* i *dramma per musica* nie stały się oczy-

²⁰ Por. R. Taruskin, *op. cit.*, vol.1, s. 797-834; E. Fubini, *op. cit.*, B.R. Hanning, *Of Poetry and Music Powers: Humanism and the Creation of Opera*, Ann Arbor, Michigan 1980; C.V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven 1985.

wiście powtórzeniem attyckiej tragedii, lecz początkiem nowej praktyki, dla której w Wenecji użyto rychło nazwy opera (przy okazji jednego z dzieł Francesca Cavalligo). Tkwi w tym główny paradoks powtórzenia, tzn. jego fundamentalna niemożliwość. Ze względu na samą strukturę czasu każde powtórzenie jest przesunięciem, utratą tożsamości, zarazem stworzeniem czegoś nowego i niepowodzeniem. Nikt nie opisał tego dokładniej niż Søren Kierkegaard²¹. Może właśnie w tej strukturze doświadczenia historii pod postacią powtórzenia i jednoczesnej niemożliwości praktycznego ustanowienia takiego powtórzenia tkwi jeden z głównych kluczy do zrozumienia dziejów opery, dziedziny sztuki naznaczonej nieustającymi reformami. Alessandro Scarlatti, Jean Philippe Rameau, Christoph Willibald Gluck, na pewno Richard Wagner, a do pewnego stopnia i Mozart wydają się jeszcze raz próbować dokonać tego powtórzenia, którego żądał Galilei i oczywiście ponoszą owocną porażkę. Ileż to razy wróci, jako nieomylny znak takiego myślenia, słowo tragedia: *tragédie lyrique, tragédie en musique*, itp.

Chociaż przykład idei Galileiego i kilku innych włoskich humanistów, powstania opery i jej reform jest z pewnością najlepiej znany, to przecież nie wyczerpuje dziejów powtórzenia jako trybu doświadczenia i projektowania historyczności muzyki. Już przypadek Wagnera wymagałby oczywiście osobnego rozpatrzenia. Sednem projektu Wagnerowskiego nie jest bowiem próba powtórzenia greckiej tragedii, lecz powtórzenia samego źródłowego doświadczenia tragiczności. Przyjmując za dobrą monetę rozważania Nietzschego z *Narodzin tragedii*²², a nie ma powodu, by podejrzewać, że Nietzsche był w tym czasie odległy od intencji Wagnera, chodziłoby o ponowne sięgnięcie do pozaczasowych źródeł dionizyjskości i apollińskości, zakrytych w dziejach Europy przez dominujący żywioł sokratejski. Powtarzanie źródłowego doświadczenia zakłada też poszukiwanie jego wstępnej, przedartystycznej artykulacji, w której można by osadzić dzieło sztuki. Dla Greków tą wstępną artykulacją był mit, martwy już dla dziewiętnastowiecznego Europejczyka. Stąd Wagnerowskie poszukiwanie takiej mitologii, która nie emanowałaby akademicką martwością mitologii klasycznej: najpierw w mitologii germańskiej, dokładniej burgundzkiej, jak to się dzieje w *Pierścieniu Nibelunga*, a potem – w *Parsifalu* – w celtyckiej wykładni chrześcijaństwa, zapośredniczonej przez język staroniemieckiej poezji. Powtórzenie doświadczenia paradoksalnie wyklucza powtarzanie środków. Wagnerowski dramat nie może zatem powtarzać struktury attyckiej tragedii, skazany jest na poszukiwanie takich środków, które otwrzyłyby doświadczenie tragiczności dla współczesnego widza-słuchacza, a więc, raz jeszcze paradoksalnie, tego rodzaju powtórzenie skazane jest na innowację. Komplikuje to Wagnerowskie doświadczenie historii muzyki, prowadząc do unikalnej wizji, w której muzyka posiadałaby pewne pozahistoryczne, zarazem metafizyczne i estetyczne jądro, nieustannie powtarzane w rozmaitych, zawsze odmiennych i aktualnych, konkretyzacjach – nawet jeśli powtórzenie to udaje się tylko u wyżyn sztuki. Dzieło Wagnera zatem obraca się zarazem wewnątrz myślenia o powtórzeniu i o rozwoju, a więc mogło dać początek także progresywistycznej wizji *Neue Deutsche Schule*, do której jeszcze wrócimy.

Tryb doświadczenia historyczności muzyki poprzez powtórzenie znajduje innego jeszcze rodzaju artykulację w dwudziestowiecznym neoklasycyzmie. Nazwa to oczywiście myląca, wielokrotnie wskazywano, że większość neoklasycyzmu, to właściwie neobarok, chociaż Francuzi używają dla nazwania wieku siedemnastego określenia „Wielki Klasycyzm”, więc to, co dla Niemca, czy Polaka jest neobarokiem, dla Francuza może być neoklasycyzmem. Nie był też neoklasycyzm powtarzającym

²¹ S. Kierkegaard, *Powtórzenie*, przeł. B. Świdorski, Warszawa 1992.

²² F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Kraków 1994.

przeszłość ruchem konserwatywnym, więcej nawet: w niektórych krajach, jak w Polsce okresu międzywojennego, był główną postacią moderny. Neoklasyczne powtórzenie nie tkwi więc na poziomie stylu i techniki, nawet, jeśli zdarzają się tu zapożyczenia, ale na poziomie pewnego zestawu estetycznych wartości, głównie o muzyczno-autonomicznym charakterze. Tak rozumiany wczesnodwudziestowieczny ruch „zurück zu Bach” nie był próbą naśladowania starego Bacha, lecz powtórzenia określonego układu muzycznych wartości, w sposób wzorcowy zrealizowanych w dziele kantora od Świętego Tomasza. Mimo tego jednak, że neoklasycyzm jako kierunek artystyczny był jednoznacznie nakierowany na wizję muzyki absolutnej, mniej nawet w oryginalnej wersji Hanslicka, a bardziej w wykładni Strawińskiego z *Poetyki muzycznej*²³, to neoklasyczne powtórzenie dotyczyło także pewnego sposobu sytuowania się muzyki względem społeczeństwa. Antyromantyzm neoklasycyzmu, tak znakomicie widoczny w szukaniu przez Strawińskiego nieustannej zwady z Wagnerem, a nawet z Beethovenem, ujawnia się najsilniej w chęci restytucji wizji muzyka jako kogoś wykonującego konkretny zawód, po epoce artystów-kapłanów. Tkwi w tym jakaś część klucza do tak zwanej stylistycznej niespójności dorobku Strawińskiego. Nie chodzi tylko o to, że twórczość ta jest spójniejsza na głębszym poziomie jej podstawowej organizacji, co wykazała Alicja Jarzębska²⁴, ale też o rzemieślniczy etos, przejawiający się w mistrzowskim opanowaniu rozmaitych technik i stylistyk, łączący Strawińskiego z dawnymi mistrzami, uprawiającymi z równym mistrzostwem *prima* i *seconda prattica*.

Jeszcze jeden rodzaj doświadczenia historyczności muzyki poprzez powtórzenie wymaga osobnej wzmianki ze względu na jego odrębność, a mianowicie *casus* muzyki postmodernistycznej. Wyjaśniając postmodernizm jako kierunek artystyczny, rutynowo mówi się o rozkładzie narracji awangardowej, o dominacji rynku i kultury popularnej, o zasadniczych przemianach ogólnospołecznych, dezaktualizujących niektóre przynajmniej spośród nowoczesnych sposobów myślenia o sztuce. W przyjętej tu optyce widoczna jest jednak inna jeszcze racja, kto wie, czy nie ważniejsza. Nazwałbym ją przeładowaniem archiwum. Muzycy poprzednich epok – nie dotyczy to zresztą tylko muzyków – doświadczali jedynie skromnego wycinka archiwum, którego przytłaczająca większość była niejako czystą potencjalnością. Mozart pewnie nie znał ani taktu z Clemensa non Papy, Chopin mógł nie wiedzieć, kim był Ockeghem itd. Tani druk, fonografia, środki masowego przekazu, kserokopiarki, komputery i wreszcie internetowe bazy danych – Taruskin wielokrotnie próbuje uczulić na to swojego czytelnika – zmieniły wszystko. Archiwum jest oto dostępne z niewielką tylko przesadą jako kompletne chronologicznie (cóż Vivaldiego obchodził de Machaut?) i geograficznie (cóż obchodził Haydna mongolski śpiew alikwotowy?). Archiwum okazało się bogatsze niż ktokolwiek mógł się spodziewać. Jest niemożliwe do przemierzenia, tzn. żadna jednostka nie może już się stać jego znawcą. Ale jest też nie do ogarnięcia w innym, głębszym sensie: nie istnieje dla niego żaden wspólny mianownik, żaden możliwy do uzgodnienia zestaw kryteriów; archiwum jest mnogie, wewnętrznie sprzeczne i – co najistotniejsze – ciągle poszerza się i zmienia. Każdy muzyk czy słuchacz zamieszkuje pewne jego wycinki i nigdy już nie mamy pewności, jakie części archiwum stoją za czym doświadczeniem. Ta eksplozja archiwum przyniosła światu muzyki to samo doświadczenie, które w szerszej skali antropologia i globalna komunikacja przyniosły całym społeczeństwom. Reakcjami na tę sytuację są i fundamentalizmy, i relatywizmy: paniczne obrony własnego zestawu kryteriów z mniej lub bardziej ukrytą świadomością tego, że obrona taka nie jest już możliwa i kapituła-

²³ I. Strawiński, *Poetyka muzyczna*, przeł. S. Jarociński, Kraków 1980.

²⁴ A. Jarzębska, *Strawiński. Myśli i muzyka*, Kraków 2002.

cje uznające równość wszelkich kryteriów, choć każdy żyje i słucha według jakiegoś ich mniej lub bardziej spójnego zestawu. Dzisiejsza muzyka ma też swoje fundamentalizmy i relatywizmy, od kurczowego trzymania się kanonu z zakulisowym mrużeniem, że „jazz to właściwie nie jest sztuka” i protekcyjnym poklepywaniem etnomuzykologów po plecach, po muzyczne *anything goes*, przejawiające się w poważnej obronie świadomości typu „śpiewać każdy może”. Innym jeszcze skutkiem przeładowania archiwum jest nagłe przytłoczenie ilością zrealizowanych już, twórczych możliwości, doświadczenie typu „wszystko już było”. Jeśli zaś „wszystko już było”, to można jedynie powtarzać. Sztuka postmodernistyczna w swojej klasycznej postaci powtarzała jednak inaczej, niż neokonserwatyści czy radosne pokolenie wyzwolone od idei autorstwa z jego samplowaniem i technikami didżejskimi. Postmodernistycznym trybem powtórzenia jest ironia. Odwołuję się tutaj do tego rozumienia ironii, które zaproponował Umberto Eco w sławnych *Dopiskach na marginesie „Imienia róży”*²⁵. Włoski semiolog rozumie tam ironię jako strategię mówienia językami zapożyczonymi czy też w sytuacji bankructwa idei autentyczności. Wewnątrz tak rozumianej ironii możliwe są oczywiście subtelne różnice postawy, sięgające od uprawiania niezobowiązującej gry, po potraktowanie tejże gry jako strategii obejścia własnej sytuacji historycznej. Wydaje mi się, że czołowym przykładem tej drugiej postawy jest twórczość Pawła Szymańskiego. Postmodernistyczne powtórzenie różni się zatem od innych, kieruje się bowiem nie ku wyselekcjonowanemu i wysoko wartościowanemu fragmentowi przeszłości, ale ku chronologicznie spłaszczonyj zawartości archiwum. W tym sensie można je zasadnie nazwać posthistorycznym, posthistoryczność jednak, rozumiana jako doświadczenie zamknięcia historii, a więc to właśnie doświadczenie, które opisuje sławna Hegłowska metafora sowy Minerwy wylatującej o zmierzchu, jest właśnie pewnym sposobem doświadczenia historyczności. Wbrew Francisowi Fukuyamie²⁶, któremu doświadczenie posthistoryczności pomyliło się z pewnym stanem dziejów powszechnych nazwanym przezeń „końcem historii”, chodzi o ludzki sposób sytuowania się względem dziejów, a nie ich domniemany stan. Postmodernistyczne powtórzenie może więc ostatecznie skrywać pod pozornie znaną postacią zupełnie inny tryb historyczności.

Jeśli retoryka nowego początku, a do pewnego stopnia także figura powtórzenia stanowią artykulację doświadczenia zerwania i nieciągłości, to inny zestaw praktyk i dyskursów konstruuje doświadczenie dziejów muzyki jako kumulatywnych lub rozwojowych, ale za każdym razem ciągłych. Fundamentalne znaczenie w ustanawianiu ciągłego doświadczenia historyczności pełni praktyka, którą Taruskin określa mianem emulacji²⁷. Emulacja oznacza w tym przypadku bardzo specyficzny rodzaj kompozytorskiego nawiązania do twórczości już istniejącej poprzez wybór pewnego wysoko wartościowanego dzieła jako wzorca. W tym sensie emulacja zakłada oczywiście konieczność archiwum, jakiego dostarcza pismo. Emulować czyjś utwór, to podwójny gest: zarazem uznania i wyzwania, emuluje się bowiem dzieło uznane za wzorzec doskonałości, ale z oczywistym zamiarem jego przelicytowania. Muzyka piętnastego i szesnastego wieku dostarcza wielu przykładów całych ciągów emulacyjnych, dzięki którym utwory tworzą – znów wedle określenia Taruskin – „dynastie”. Najśłynniejsza bodaj taka dynastia wiedzie przez dwa stulecia od *Missa L'homme armé* Guillaume'a Dufaya. Wszechobecność emulacji wydaje się być w najwyższym stopniu odpowiedzialna za ustanowienie doświadczenia dziejów muzyki jako ciągłego udoskonalania, które legło u podstaw Zarlinońskiej idei *ars perfecta*. Jeśli jednak

²⁵ U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, w: *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1993.

²⁶ F. Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, New York–Toronto 1992.

²⁷ R. Taruskin, *op. cit.*, t. 1, s. 453-500.

emulacja ma kluczowe znaczenie dla muzyki tamtego właśnie czasu, to nie znaczy, że wiązany z nim tryb doświadczania historyczności, jak i sama praktyka, nikną w późniejszym okresie. Istnieje szczególna klasa dzieł, które stają się właśnie muzycznymi wzorcami doskonałości na mocy emulacyjnego wyzwania, jakie stanowią dla następnych pokoleń. Taki ciąg wiedzie na przykład od *Das Wohltemperierte Klavier* poprzez preludia Chopina do preludium i fug Szostakowicza. Tego rodzaju relacja istnieje między pierwszą częścią *Muzyki na smyczki, perkusję i czeleśćę* Bartóka, a *Muzyką żałobną* Witolda Lutosławskiego. Są wreszcie i takie dzieła, które są omijane w strachu przed emulacyjną konfrontacją: *IX Symfonia* Beethovena ma oczywiście swoje emulacyjne odpowiedniki w postaci *I Symfonii* Gustava Mahlera i *Symfonii d-moll* Cézara Francka, ale wiemy, jakimi metodami wielu kompozytorów próbowało sobie radzić z paraliżującą perspektywą pisania własnej, dziewiątej w kolejności symfonii. Jedno z najbardziej inteligentnych i przekonujących wyjść z tej patowej sytuacji znalazł bez wątpienia Dymitr Szostakowicz.

Jeśli emulacja jest pewną praktyką, która pociąga za sobą ustanawianie historycznej ciągłości, a zarazem prowokuje interpretację tejże jako rozwoju polegającego na udoskonalaniu, to odwrotnie wydaje się oddziaływać dziewiętnasto- i dwudziestowieczny progresywizm. Wizja bowiem dziejów muzyki jako postępu jest po pierwsze opowieścią, pewnym specyficznym sposobem, w który w kręgu szkoły nowoniemieckiej opowiedziano dzieje muzyki. Opowieść ta była aplikacją już istniejącej struktury, dokonaną przez Franza Brendela. Progresywistyczna wizja dziejów jako całości, wyartykułowana w filozofii francuskiego oświecenia przede wszystkim przez Condorce-ta, stanowiła gotową ramę, wewnątrz której można opowiedzieć historię każdej ludzkiej praktyki; w oświeceniowej aksjologii nie tylko można, ale też należy ją tak opowiedzieć. Między oświeceniową wizją postępu a nowoniemieckim progresywizmem muzycznym pośredniczy filozofia Hegla, którego historia ducha wyznaczyła fundament dla nowych interpretacji. Opowieść o postępie jest czymś innym, niż opowieść o nowych początkach, nie wyznacza bowiem żadnej godziny zero, a wizję radykalnego zerwania zastępuje wizją ciągłego rozwoju. Odwrotność względem emulacji polega na tym, że tutaj to nie praktyka wytwarza opowieść, lecz właśnie narracja stymuluje praktykę. Opowiedzieć dzieje muzyki jako dzieje postępu to w dziewiętnastym wieku pomysł absolutnie nowy, z którego wynika następnie równie nowatorskie myślenie o muzycznej innowacji. Przed *Neue Deutsche Schule* kompozytor dąży do mistrzostwa (Mozart), do znalezienia odpowiedniej formy dla nowej idei (Monteverdi), czy do oryginalności (romantycy) lub najbardziej bezpośredniej ekspresji (Beethoven). Realizacja takich celów może wymagać środków innowacyjnych, czasem wręcz rewelacyjnie nowych, innowacje jednak, choćby nawet radykalne, przychodzą niejako po drodze, mogą wynikać czy to z połączenia ekspresji z poszukiwaniem absolutnego mistrzostwa, jak w późnych dziełach Beethovena, czy też nawet z intencji pedagogicznych, jak fenomenalne innowacje harmoniczne Bacha w preludiach z *Das Wohltemperierte Klavier*. Jeśli jednak myśli się o muzyce jako postępie, a ów postęp czyni zadaniem i przedmiotem odpowiedzialności kompozytora, to innowacja staje się właściwą intencją, wyróżnionym celem działania, a nawet sednem twórczości. Kompozytorzy wychodzący z weimarskiego kręgu *Neue Deutsche Schule*, po pierwsze Ferenc Liszt, a potem i inni, jak Bedřich Smetana, stanowili pierwszą falę takiego myślenia i takiego działania. Ustanawiali coś bez precedensu, co jednak wyznaczyło chyba najważniejszy sposób doświadczania historyczności muzyki w wieku dwudziestym. Po dzień dzisiejszy znakomita większość podręczników muzyki pozostaje w jego ramach i traktuje je jako oczywiste. Tylko na elitarnym poziomie intelektualistów idea postępu już zbankrutowała, bo też i jak ją utrzymać po katastrofie dwudziestego wie-

ku? Doświadczenia poprzedniego stulecia każą rezerwować kategorię postępu tylko dla technologii i może części wiedzy naukowej, ale oświeceniowa czy Hegłowska wiara w postępowy marsz ducha nie da się utrzymać. W kategoriach moralnych cywilizacja industrialna przyniosła najgłębszy upadek, jakiego kiedykolwiek doświadczyła ludzkość, udokumentowany przez zbrodnie totalitaryzmów, hekatombę wojen światowych, ludobójstwa kolonializmów itd. Trzeba doprawdy być „odpornym na rzeczywistość”, by wierzyć jeszcze w postęp ludzkiej świadomości. Do sztuki kategoria postępu nadaje się może zresztą najmniej, cóż by bowiem mogło znaczyć stwierdzenie, że na przykład muzyka Liszta reprezentuje postęp w stosunku do muzyki Josquina des Prés? Triumf technologii narzuca jednak właściwe sobie kategorie i język progresywizmu wciąż pozostaje najbardziej oczywistym sposobem doświadczenia historyczności muzyki. Zadziwiająca jest zresztą, choć w świetle pojawienia się fonograficznego archiwum zrozumiała, jego bezpardonowa ekspansja na teren muzyki popularnej.

Bez względu na to, czy powyższą propozycję listy trybów historyczności uważamy za względnie wyczerpującą czy też wymagającą daleko idących uzupełnień, jest jasne, że rzeczywiste doświadczenie historyczności muzyki może mieć i zwykle ma charakter heterogeniczny, złożony. Różne tryby nie tylko zdobywają w różnych momentach dziejów muzyki europejskiej chwilową lub długotrwałą przewagę, ale też mogą się nawzajem na siebie nakładać, modyfikować lub ze sobą konkurować. Choćby awangardowa wersja doświadczenia historyczności muzyki jest efektem złożonej interakcji między nieciągłością nowego początku a ciągłością narracji progresywistycznej. Można mieć jednak nadzieję, że powyższe próby analiz będą spełniać przynajmniej wstępnie rolę narzędzi dla interpretacji konkretnych sytuacji historycznych. Dokładne zrozumienie sposobu, w jaki charakterystyka medialna kultury muzycznej Zachodu umożliwiła i stymulowała wykształcenie się różnorodnych trybów historyczności byłoby znaczącym przyczynkiem do przejścia od analiz „muzyki w kulturze” do pojmowania „muzyki jako kultury”.

Bibliografia:

- Bent Margaret, *Dunstable*, Oxford 1981.
- Berger Karol, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przeł. A. Tenczyńska, Gdańsk 2008.
- Bloch Marc, *Pochwała historii czyli o zawodzie historyka*, przeł. W. Jedlicka, Warszawa 1960.
- Danto, Arthur C., *Świat sztuki: pisma z filozofii sztuki*, przeł. L. Sosnowski, Kraków 2006.
- Eco Umberto, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, w: *idem, Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1993.
- Fubini Enrico, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997.
- Fukuyama Francis, *The End of History and the Last Man*, New York–Toronto 1992.
- Gellner Ernest, *Reason and Culture. New Perspectives on the Past*, Cambridge Mass., 1992.
- Greenberg Clement, *Avant-Garde and Kitsch*, „Partisan Review” 1939, nr 5.
- Hanning Barbara Russano, *Of Poetry and Music Powers: Humanism and the Creation of Opera*, Ann Arbor, Michigan 1980.
- Hobsbawm Eric, Ranger Terence (red.), *Tradycja wynaleziona*, przeł. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008.
- Jarzębska Alicja, *Strawiński. Myśli i muzyka*, Kraków 2002.
- Kenney Sylvia, *Walter Frye and Contenance Angloise*, New Haven 1964.
- Kierkegaard Søren, *Powtórzenie*, przeł. B. Świdorski, Warszawa 1992.
- Klemens Aleksandryjski, *Zachęta Greków*, przeł. M. Szarmach, A. Świderkówna, J. Sołowianiuk, w: *Apologie*, red. Emil Stanula, Warszawa 1988.
- Kofi Agawu Victor, *Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the ‘Standard Pattern’ of West African Rhythm*, „Journal of the American Musicological Society” 2006, nr 1.
- Merriam Alan P., *The Anthropology of Music*, Evanston, Illinois 1964.
- McClary Susan, *Constructions of Subjectivity in Franz Schubert's Music*, w: *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, red. Philip Brett, Elizabeth Wood, Gary Thomas, New York–London 1994.
- Moraczewski Krzysztof, *Cultural Theory and History: Theoretical Issues*, Poznań 2014.
- Nietzsche Friedrich, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Kraków 1994.
- Palisca Claude V., *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven 1985.
- Strawiński Igor, *Poetyka muzyczna*, przeł. S. Jarociński, Kraków 1980.
- Taruskin Richard, *The Oxford History of Western Music*, Oxford 2010.
- Titon Jeff Todd, *The Music-Culture as a World of Music*, w: *Worlds of Music. An Introduction to the Music of World's Peoples*, red. J.T. Titon, Belmont, CA 2009.
- Toynbee Arnold Joseph, *Studium historii*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 2000.
- van den Toorn Pieter, *Music, Politics and the Academy*, Berkeley–Los Angeles–London 1995.
- White Hayden, *Metahistory: The Historical Imagination in 19th-century Europe*, Baltimore 1973.

The inner historicity of music

SUMMARY

The idea of 'music as culture' proposed in contemporary scholarship implies, inter alia, a need to reconstruct the experience of historicity that characterises various forms of music. That experience takes the form of narratives and practices that constitute the various modes of the internal historicity of music. For Western art music, we can distinguish the narratives of new beginnings, repetition and progress, and the practice of emulation. Their changing inter-relations appear to underlie the European experience of the historicity of music.

Keywords: music as culture, historicity, mode of historicity