

Anna Brożek
Instytut Filozofii
Uniwersytet Warszawski

Historia muzyki oczyma metodologa

Abstrakt. Są co najmniej dwa powody, dla których historia muzyki jest dyscypliną szczególną: pierwszy natury ontologicznej, drugi – aksjologicznej. Po pierwsze, historia muzyki jest, w najistotniejszym sensie tego słowa, historią utworów muzycznych, a więc pewnych ustrukturyzowanych przedmiotów intencjonalnych. Historia muzyki, która skupia się wyłącznie na tych strukturach – to autonomiczna historia muzyki. Jednakże historycy mogą także skupiać się na pewnych innych przedmiotach, które należą do „sfery muzycznej” – na wydarzeniach muzycznych, życiu kompozytorów, zjawiskach społecznych, recepcji muzyki czy też muzycznych gatunkach. Historia muzyki wygląda różnie z tych różnych punktów widzenia. Po drugie, historia muzyki jest de facto historią muzycznego kanonu, tj. utworów wybranych ze względu na pewne wartości. Zazwyczaj kanon składa się z utworów muzycznych o szczególnej wartości estetycznej i artystycznej. Jednakże jeśli odmówimy pierwszeństwa tym wartościom – obraz historii muzyki zmieni się radykalnie.

Słowa kluczowe: historia muzyki, metodologia, ontologia muzyki

Music from the Methodological Point of View

Abstract. There are two reasons of the fact that history of music is a peculiar discipline: ontological and axiological reasons. Firstly, in the most genuine sense, history of music is the history of musical compositions, i.e. certain structured intentional objects. History of music which concentrates only on these structures is usually called “autonomic history of music”. However, the historian may also concentrate on some other objects which belong to the “musical area”: on musical events, on composers’ life, on social phenomena, on musical reception and on musical genres styles. History of music looks differently from all these points of view. Secondly, the history of music is de facto the history of musical canon, i.e. of the compositions chosen for the sake of various values. Typically, canon is composed of the musical works of the unique aesthetic and artistic values. However, by rejecting these values, the shape of the history of music changes dramatically.

Keywords: history of music, methodology, ontology of music

W artykule (Brożek 2008) wskazałam na te cechy muzykologii, które świadczą o jej wyjątkowym statusie metodologicznym. Nie zwróciłam wówczas wystarczającej uwagi na specyficzne cechy jednej z dyscyplin muzykologicznych – historii muzyki, a w szczególności na jej wyjątkowość na tle innych nauk historycznych¹. Tu chcę tę lukę teraz wypełnić.

Przyjmijmy, że muzyka – to zbiór utworów muzycznych. Historia muzyki – to zatem historia utworów muzycznych. Są dwa główne powody, dla których historia utworów muzycznych jest historią szczególną. Pierwszy powód jest natury ontologicznej, a drugi – aksjologicznej.

¹ Wiele spośród tych osobliwości uświadomiła mi lektura książki (Dahlhaus 2011).

Zanim wskażę powód natury ontologicznej – związany z osobliwym charakterem ontycznym utworów muzycznych – przypomnę kilka bezspornych (jak sądzę) twierdzeń na ich temat. Otóż utwory muzyczne są dziełami (wytworami) kompozytorów, którzy tworzą je w pewnym czasie. Utwory muzyczne zaczynają więc trwać w pewnym momencie (trudnym niekiedy zresztą do sprecyzowania).

Utwory muzyczne zapisywane są w partyturach, które z jednej strony odzwierciedlają strukturę utworów muzycznych, a z drugiej – stanowią instrukcję dla wykonawców. Bywają przy tym utwory nigdy niezapisane – pozbawione partytury. Utwory muzyczne są wykonywane na instrumentach muzycznych (włączając w to głos ludzki) przez odpowiednich wykonawców, przy czym jeden utwór muzyczny może mieć wiele wykonań. Nie każdy utwór muzyczny posiada jednak wykonanie: są utwory nigdy nie wykonane. Wykonania utworów muzycznych i odtworzenia tych wykonań są obiektem percepcji słuchaczy i przedmiotem ich przeżyć estetycznych.

Poszczególne utwory muzyczne reprezentują niejednokrotnie zarówno pewien gatunek muzyczny (tj., mówiąc w uproszczeniu, pewien strukturalny typ kompozycji), jak i pewien styl (tj., znowu bardzo upraszczając, pewien zespół cech pozastukturalnych, takich jak tonalność, melodyka *etc.*).

Zauważmy, że komponowanie utworu muzycznego to pewne dziejące się w czasie i przestrzeni czynności psychofizyczne kompozytora. Jednym z wytworów pracy kompozytora jest zapis utworu (partytura), tj. pewna rzecz. Wykonywanie utworu muzycznego to z kolei czynności psychofizyczne wykonawców, a ich wytwór, określone wykonanie utworu muzycznego – to pewien proces akustyczny, rozgrywający się znowu w pewnym miejscu i czasie. Podobnie jest z percepcją słuchacza: procesy słuchania utworów muzycznych to pewne procesy fizyczno-mentalne, zlokalizowane czasoprzestrzennie.

Utwory muzyczne – w każdym razie, powiedzmy ostrożniej, utwory będące głównym przedmiotem historii muzyki europejskiej – nie są jednak identyczne ani z myślą kompozytorską (rozumianą jako proces), ani z partyturą (tj. zapisem), ani z wykonaniem (realizacją partytury) ani jego odtworzeniem. Myśl twórcza trwa krótko, a utwory – istnieją dalej nawet wtedy, gdy ich twórców dawno nie ma. Partytura – to nie utwór, lecz jego zapis. (Inaczej: utwór muzyczny jest znaczeniem partytury, w jednym z sensów słowa „znaczenie”.) Wykonanie utworu muzycznego nie jest samym utworem, lecz jego realizacją. (Gdybyśmy utożsamili utwór z procesami akustycznymi, byłoby np. tyle pasji Bachowskich, ile odpowiednich realizacji akustycznych – a to bardzo kontrintuicyjne założenie. Podobnie kontrintuicyjny wydaje się pogląd, że utwory są sumą wykonań; gdybyśmy przyjęli taką tezę, musielibyśmy się zgodzić, że utworu „przybywa” z każdym wykonaniem; tymczasem utwory uważamy przecież za przedmioty „gotowe” w momencie ukończenia procesu komponowania.)

Wszystko wskazuje na to, że utworów muzycznych nie da się utożsamić z niczym przestrzennym. Niektórzy uważają w związku z tym, że są to pewne przed-

mioty ogólne – uniwersalia, pod które podpada każde wykonanie (zupełnie podobnie, jak poszczególne koła podpadają pod koło w ogóle). Istotnie – każda partytura wyznacza pewną (muzyczną) strukturę, która ma znamiona ogólności. Utwory nie są jednak z pewnością „zwykłymi” uniwersaliami, którym nie przypisuje się np. czasowości. Nie są też wynikiem abstrakcji z przedmiotów partykularnych, którymi są „zwykłe” uniwersalia (są bowiem tworzone, a nie – odkrywane).

W konsekwencji utwory muzyczne nie należą więc ani do klasy „zwykłych” partykulariów (jako nieprzeustrzenne), ani do klasy „zwykłych” uniwersaliów (jako nieogólne). Są to, powtórzmy, przedmioty nieprzeustrzenne, ale zarazem czasowe (kiedyś powstałe), i nieogólne (a więc nie wyabstrahowane z partykulariów), a będące wytworami czynności komponowania, uwieczniane w partyturach i realizowane w wykonaniach. Nazwijmy takie przedmioty „*quasi*-partykulariami”.

Zgódźmy się, że wymienione wyżej przedmioty – utwory muzyczne, partytury, wykonania, percepcje *etc.* – są elementami rzeczywistości muzycznej. Jeśli do rzeczywistości muzycznej włączymy także to, co utwory muzyczne, partytury, wykonania *etc.* warunkuje – stanie się ona dziedziną wyjątkowo rozległą i bogatą. Co więcej, granice pomiędzy nią a rzeczywistością pozamuzyczną okażą się bardzo nieostre.

A oto niektóre powody, dla których osobliwy status ontyczny utworów muzycznych sprawia, że szczególnie jest metodologiczny status ich historii. Po pierwsze, obiektem badań historyka muzyki może być m.in. to, jaki właściwie utwór muzyczny „skrywają” zachowane źródła, np. zapis nutowy. Jak wiadomo, partytura nie jest ani idealnym odzwierciedleniem idei kompozytorskiej, ani idealnym przepisem wykonania. Zadaniem historyka jest ustalenie, jakie np. konwencje mogą tę ideę *resp.* przepis doprecyzować. Historyk zadawać sobie może pytanie, jaka intencja twórcy stała za takim a nie innym zapisem – tj. jakiej realizacji struktury „zakodowanej” w partyturze twórca sobie istotnie życzył.

Po drugie, historyk muzyki musi być świadom, że każdy utwór muzyczny ma swoją własną „historię”: że nie jest historycznym punktem, a czymś „rozciąglą” w czasie. (Chodzi w tym wypadku nie o to, że każdy utwór jest strukturą *quasi*-czasową, lecz o to, że raz skomponowany utwór zaczyna jako całość trwać.) Wydarzeniami w tej „jednostkowej” historii danego utworu są poszczególne wykonania (począwszy od wykonania premierowego), interpretacje teoretyczne, to, co nazywa się często „repcją” utworu *etc.* Co więcej, historia poszczególnych utworów nie jest „skończona”: pisze się ona w dalszym ciągu wraz z nowymi wykonaniami, analizami *etc.* Utwory muzyczne są w szczególny sposób – przede wszystkim poprzez swoje wykonania – obecne w teraźniejszości². Z podobną sytuacją nie ma do czynienia ktoś, kto uprawia np. historię polityczną. Współczesności dosięgają co najwyżej skutki wydarzeń, którymi historyk polityczny się zajmuje.

² Tak też tę formułuje C. Dahlhaus: „Historia muzyki nie może w żadnym razie, jeśli nie ma zadać gwałtu swemu przedmiotowi, pomijać faktu estetycznej teraźniejszości pewnej części dzieł, których historyczny kontekst opisuje” (2011, 5).

Historię muzyki można uprawiać różnie – w zależności od tego, jaką część rzeczywistości muzycznej weźmie się pod uwagę. W badaniach przeprowadzanych w obrębie historii muzyki możemy się oczywiście skupić wyłącznie na strukturach utworów i wyłączyć z zakresu badań wszystko, co nie da się zredukować do tych struktur. Zwykło się nazywać dziedzinę wykraczającą poza owe struktury „tym, co pozamuzyczne”, a historię muzyki wyłączającą to, co pozamuzyczne – „autonomiczną historię muzyki”.

Utwory powiązane są jednak tak ściśle z innymi elementami rzeczywistości muzycznej, że historia autonomiczna, która tych elementów nie uwzględnia, jest historią wysoce zubożoną.

Powstanie pewnego dzieła oraz jego wykonania – to pewne zdarzenia. Pewną odmianą historii muzyki jest więc historia zdarzeń muzycznych. Przypomina ona w większym stopniu niż poprzednia typową historię polityczną. Warto pamiętać, że – w przeciwieństwie do samych dzieł-idei, których zapisami współcześnie dysponujemy – do dawnych zdarzeń muzycznych nie mamy bezpośredniego dostępu poznawczego. Dzieła-idee poznajemy poprzez ich partytury i wykonania. Natomiast zdarzenia muzyczne poznajemy przez pozostawione przez nie ślady: dokumenty, programy, opisy i wspomnienia, a w wypadku niektórych zdarzeń – od pewnego czasu – także nagrania (akustyczne i filmowe).

Dzieła muzyczne są wytworami kompozytorów. Dlatego często uprawia się biograficzną historię muzyki, w której na plan pierwszy wysuwają się postacie twórców dzieł należących do pewnego kanonu. Historia biograficzna często przyjmuje jako swoją rację bytu hipotezę, zgodnie z którą na dzieło należy patrzeć przede wszystkim jako na projekcję (ekspresję) przeżyć kompozytora. Fakty z życia twórcy stają się przy tym założeniem kluczem do interpretacji dzieł.

Kompozytorzy są członkami pewnych społeczności, a do skomponowania takiego a nie innego dzieła popychają nierazdanego kompozytora relacje społeczne, w które jest uwikłany. Jeśli w historii muzyki uwzględnimy te relacje – lub wręcz wysunijemy je na plan pierwszy – mamy do czynienia z historią społecznych uwarunkowań muzyki.

Dzieła spotykają się z takim czy innym przyjęciem publiczności i są w większym lub mniejszym stopniu inspiracją dla innych twórców. Jeśli historyk uczyni przedmiotem swego zainteresowania to, co Mieczysław Tomaszewski nazywa „rezonansem dzieła”, historia muzyki staje się historią jej recepcji.

Niekiedy jednostkami historii muzyki stają się nie dzieła, lecz zbiory dzieł – lub, jeśli ktoś woli tak to ująć, pewne obiekty z utworów wyabstrahowane. Obiektami historii muzyki bywają więc np. gatunki muzyczne (motet, symfonia, msza, mazurek) i style muzyczne. Bywa więc, że historia muzyki staje się historią abstrakcyjnych gatunków i stylów.

Drugim – po osobliwości ontycznego statusu utworów muzycznych – powodem tego, że historia muzyki jest historią szczególną, jest, jak wspomniałam, powód natury aksjologicznej. Chodzi o to, że utwory muzyczne należą do świata wartości.

Są one przy tym – jak wszelkie dzieła sztuki – nośnikami wielu różnych wartości, przede wszystkim wartości estetycznych, na które składają się wartości hedoniczne (takie jak ładność, podobać się, budzenie podziwu *etc.*), wartości strukturalne/formalne (takie jak zestrój, harmonia, proporcja) oraz wartości artystyczne (takie jak kunszt, oryginalność, monumentalność).

To, które z tych wartości uznajemy za podstawowe, ma istotny wpływ na kształt uprawianej historii muzyki. Już w punkcie wyjścia historia muzyki jest – jak to się mówi – „nacechowana aksjologicznie”. Nie jest to więc nauka „czysta” – wolna od założeń wykraczających poza „suche fakty”. Aksjologiczny punkt wyjścia jest jednak w wypadku historii muzyki usprawiedliwiony – właśnie przez to, że jest ona historią artefaktów, tworzonych z intencji po to, by były nośnikami wartości.

„Klasyyczna” (jeśli można tak powiedzieć) historia muzyki jest nie tyle historią wszystkich utworów muzycznych, ile wielkich dzieł – tj. utworów o szczególnej wartości artystycznej i strukturalnej³. Zbiór dzieł, które są obiektem tej klasycznie rozumianej historii muzyki, zwykle się nazywać „kanonem”.

Warto uświadomić sobie, że oprócz wspomnianych wartości – o przynależności do kanonu decydują inne czynniki. Po pierwsze – aby „przejść do historii”, utwór musi przetrwać fizycznie do dziś; nie można skądinąd wykluczyć, że niejedno wielkie dzieło zaginęło na zawsze. Po drugie – utwór musi być dostępny publicznie; jak wiadomo, niektórzy kompozytorzy piszą „do szuflady”. Po trzecie – niektóre utwory od razu są oceniane przez publiczność jako wartościowe, więc historykowi łatwo je dostrzec (co oczywiście nie znaczy, że popularność tę wartość przesądza); są jednak utwory, których wartość trzeba dopiero ujawnić: „ocalić od zapomnienia”. Po czwarte – o tym, co wchodzi do kanonu przesądzają pewne indywidualne preferencje samych muzyków, krytyków muzycznych i muzykologów. (Jest chyba czymś naturalnym, że w kanonie, na którym opierają się np. polscy muzykologowie znajduje się więcej utworów polskich niż – powiedzmy – w kanonie angielskim. Nie dziwi też, że szczególnie dużo jest w tzw. kanonie ogólnosięciowym utworów niemieckich, jeśli się zważy, jaką pozycję mieli niemieccy muzykologowie w decydujących okresach tworzenia się kanonu w XIX i XX w.).

Trzeba przy tym pamiętać, że kanon nie jest czymś danym raz na zawsze. Z jednej strony – kanon stale się rozbudowuje, w miarę jak pojawiają się nowe dzieła. Z drugiej strony – zmienia się z czasem ocena dawnych utworów (czemu może oczywiście towarzyszyć także zjawisko wypadania z kanonu dotychczasowych dzieł); warto przy okazji przypomnieć, że uwzględnianie w kanonie dzieł dawnych jest zwyczajem stosunkowo świeżym.

Jeśli za punkt wyjścia w historii muzyki przyjmie się wartości pozaestetyczne – kanon historii muzyki ulegnie znacznej przebudowie. Jeśli np. zrezygnujemy z prymatu wartości strukturalnych i artystycznych, na równi z utworami Chopi-

³ C. Dahlhaus (2011, 6) pisze dobitnie: „Nie sposób zaprzeczyć, że muzyka nie zawsze stanowi dzieło w pełnym tego słowa znaczeniu”.

na i Strawińskiego postawimy utwory tworzone przez ulicznych grajków. Jeśli za najistotniejszą wartość utworu muzycznego uznamy jego popularność (mierzoną np. liczbą sprzedanych płyt), nasza uwaga przesunie się z utworów tzw. muzyki poważnej na muzykę popularną *etc.*

Metodolodzy już dawno uświadomili sobie, że nauka nie może poprzestać na odnotowywaniu „nagich faktów”. Po pierwsze, nieskażonych interpretacją faktów nie da się... odnotować, choćby dlatego, że aby te fakty odnotować musimy „ubierać je” w pewną szatę słowną. Po drugie, zadaniem historyka jest nie tylko odnotowywać fakty, lecz także wskazywać związki między nimi, grupować je w pewne historyczne zjawiska i ujawniać ich struktury. Historyk muzyki tworzy w ten sposób na „mapie historii” linie łączące fakty w sieć powiązań wertykalnych (idących wzdłuż „strzałki” czasu) i horyzontalnych (idących w poprzek tej „strzałki”). Sporządzona w ten sposób mapa historii będzie wyglądała rzecz jasna różnie w zależności od tego, czy ma odcień autonomiczny, zdarzeniowy, biograficzny, społeczny, receptywny czy też abstrakcyjny – a także w zależności od tego, jakie wartości w muzyce uznamy za podstawowe.

Historię muzyki pisze się ponadto według pewnego „klucza”, którym jest zwykle jakaś ogólna hipoteza, pozwalająca układać fakty historyczne w pewnym porządku. Takimi kluczowymi hipotezami na gruncie historii muzyki są np.: założenie o nowości, o programowości i o ekspresyjności dzieła. Zmiana „kluczy” (*scil.* różnych hipotez tego rodzaju) przez historyków muzyki skutkuje „przegrupowaniem” tworzonej przez nich historii muzyki.

Uświadomienie sobie tego, jak bogata jest rzeczywistość muzyczna, i jak bogaty jest zasób wartości w muzyce realizowanych, pomaga w zrozumieniu, jak wiele możliwych kluczy do historii muzyki można dobrać, i jak bardzo otwarte za pomocą tych kluczy perspektywy historyczne mogą się od siebie różnić.

W ramach głoszonej od dłuższego czasu za oceanem „zmiany paradygmatu” w historii muzyki i importowanej stamtąd mody na „nową muzykologię” postuluje się dowolne poszerzenie rzeczywistości muzycznej⁴ oraz dokonywanie dowolnych przewartościowań w celu „poszerzenia” kanonu⁵.

⁴ Oto świadectwa dostrzegania przez współczesnych historyków muzyki coraz większej liczby elementów rzeczywistości muzycznej: „Pod starym reżimem muzykologicznym było oczywiste, że istotnymi aktorami na scenie historycznej są kompozytorzy, czyli muzyka to znaczyło to, co robią kompozytorzy. Otóż tu także bardzo rozszerzyliśmy nasze pole widzenia. Nagle okazało się, że wykonawcy są także bardzo ważnymi aktorami historycznymi i że słuchacze są nimi także” (Berger 2010). O tym, że granice rzeczywistości muzycznej coraz bardziej się upłynniają K. Berger (2010) pisze natomiast tak: „Burzy [się] całkowicie pole kontekstów, które bierzemy pod uwagę. Nasi starsi koledzy myśleli – że [w doborze kontekstów] są pewne granice, że jest to, co jest uprawomocnione, a to, co jest nonsensem, jest nieuprawomocnione. Dzisiaj nie ma tych granic. Nie znaczy to oczywiście, że każdy kontekst będzie równie produktywny w każdej sytuacji. Ma się rozumieć, że są sytuacje, w których dany kontekst działa, i są sytuacje, w których dany kontekst nie działa, ale znaczy to, że z góry nie można przewidzieć, co będzie działało, a co nie będzie działało. Po prostu wszystko jest możliwe, a dopiero później sprawdzamy to w konkretnych badaniach”.

⁵ Jaskrawy przykład muzykologa postulującego taką zmianę przywołuje I. Poniatowska: „Konrad Boehmer na Kongresie w Kopenhadze uznał za błędne, że przedmiotem muzykologii jest wyłącznie muzyka. Muzyka jest

Nie ma niczego *teoretycznie* „gorszącego” w przyjmowaniu innych niż zwyczajowe założeń metodologicznych, byleby były one przyjęte świadomie i wyłożone klarownie⁶. Trzeba się jednak liczyć z tym, że zmiany takie mają pewne określone *praktyczne* konsekwencje. Wskazuje je z ironiczną melancholią Karol Berger (2010):

W ekonomii naszego życia duchowego, także uniwersyteckiego, nie mamy nieograniczonych możliwości, nieograniczonego czasu i nieograniczonych możliwości finansowych. Każda minuta, którą spędzam badając muzykę gier komputerowych, jest minutą, której nie spędzam, zastanawiając się nad Wagnerem albo Lutosławskim, więc z tego trzeba sobie zdawać sprawę. Każda profesura, którą obejmuje specjalista od telefonów i ich sygnałów, jest profesurą, której nie obejmuje specjalista od muzyki Buxtehudego albo Monteverdiego.

Trudno się nie zgodzić z jego prognozą.

Literatura

- Berger K., 2010, *Sytuacja muzykologii dziś*, „Krytyka Muzyczna” 1: 1–4.
- Brożek A., 2008, *O metodologicznych osobliwościach muzykologii*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 176: 161-177.
- Cichy D., Gołąb M., Jabłoński M., Mika B., Poniatowska I., Schreiber E., Stęszewski J., Tomaszewski M., Bristiger M., Dziadek M., Koszewska A., Malinowski W., 2009, Głosy po lekturze przemówienia Reinholda Brinkmanna, „De Musica” 5: 184–223.
- Dahlhaus C., 2011, *Podstawy historii muzyki*, tłum. Z. Skowron, Warszawa: Wydawnictwo UW.

produktem społecznym, do użytku powszechnego. Tymczasem muzykologia zajmuje się tylko kilkoma procentami produkcji muzycznej [co ma oznaczać muzykę poważną], gdyż kieruje się kryteriami estetycznymi, a to nazwał Boehmer „ciasnotą” (*Borniertheit*) muzykologii” (Cichy i in. 2009).

⁶ Przykładem świadomego i określonego poszerzenia spektrum badań historyczno- i teoretycznomuzycznych jest postulowana w Polsce od wielu lat analiza integralna (uwzględniająca, najogólniej biorąc, humanistyczny wymiar muzyki). Przypomina o tym prof. M. Tomaszewski pisząc: „Szkoda, że brak żywszych i nieograniczonych kontaktów – limitowanych choćby stopniem znajomości języków publikacji – między Zachodem i tą częścią Europy spowodował, że na owym Zachodzie «odkrywa się» dziś niekiedy to, co już wcześniej zostało gdzie indziej «odkryte»” (Cichy i in. 2009).