

Wstęp



Historia nie istnieje bez świadomości historii.
Carl Dahlhaus

W bogatym dorobku twórczym Carla Dahlhaus (1928–1989), który zapewnił mu poczesne miejsce w światowej muzykologii, wyróżniają się – obok studiów z zakresu teorii i estetyki muzyki – kompendia historyczne. Zapoczątkowała je jego rozprawa doktorska zatytułowana *Studien zu den Messen Josquins des Prés* (Getynga 1953), a kolejne etapy tych zainteresowań – zwróconych już ku epoce romantyzmu – wyznaczyły dwie monografie: *Zwischen Romantik und Moderne* (Monachium 1974) oraz *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Wiesbaden 1980, ²1988). Prezentowane tutaj *Podstawy historii muzyki*, których polski przekład dzieli od wydania oryginalnego w Kolonii (1977) ponad trzydzieści lat, wpisują się pomiędzy owe kompendia historyczne poświęcone twórczości XIX-wiecznej. Głównym motywem do napisania *Podstaw historii muzyki* stały się wprawdzie, jak stwierdza Dahlhaus, jego doświadczenia jako badacza dziejów muzyki romantyzmu, jednak trudno nie dostrzec, że książka ta obejmuje znacznie szerszy horyzont poznawczy, wychodzący poza XIX-wieczny kontekst, i że stanowi ona w gruncie rzeczy studium o charakterze metodologicznym, a tezy jej autora zyskują zasięg wychodzący daleko poza obszar muzykologii. Patrząc z ogólniejszej perspektywy, można dostrzec – z jednej strony – związek rozważań Dahlhaus z tradycją metodologicznej refleksji nad historią w muzykologii (punktem odniesienia pozostanie tu fundamentalna praca Guido Adlera *Methode der Musikgeschichte*,

Leipzig 1919), ale też – z drugiej strony – jego odniesienia do metodologicznych prac z zakresu historii powszechnej (powołuje się on m.in. na klasyczne studium Johanna Gustava Droysena *Historik*, oparte na jego wykładach z 1857 roku i wielokrotnie wznawiane w XX wieku). Ta, przyznać trzeba, niecodzienna otwartość muzykologa na metody historii powszechnej, rzutuje na tok jego myślenia, a zarazem sprawia, że jego studium wykracza poza granice własnej dyscypliny, zapraszając do udziału w lekturze szerszy krąg odbiorców zainteresowanych mechanizmami i metodami historii.

Wyjściowy pogląd Dahlhausa, sformułowany w celu podkreślenia różnicy między historią muzyki i historią polityczną, wskazuje na specyfikę dzieła muzycznego jako przedmiotu badań historycznych. W odróżnieniu bowiem od faktu politycznego, którego zasięg jest ograniczony w czasie, dzieło muzyczne nie stanowi wyłącznie reliktu przeszłości, lecz wytwór oddziałujący i odczytywany w kolejnych epokach dzięki swej *w a r t o ś c i e s t e t y c z n e j*, decydującej o jego przetrwaniu. W historii muzyki odniesienie do przeszłości, spojrzenie na dzieło muzyczne z czasowego dystansu spleta się ze świadomością jego estetycznej obecności w czasie teraźniejszym – *hic et nunc*. Właśnie to przekonanie, które przewija się – niczym motyw przewodni – w refleksji Dahlhausa, wyznacza nową perspektywę historiografii muzycznej jako historii oddziaływania (*Wirkungsgeschichte*) i historii recepcji (*Rezeptionsgeschichte*) utworów. Pogląd ten radykalnie zmienia spojrzenie na dzieło muzyczne jako obiekt historii: stanowi ono wprawdzie – z punktu widzenia swej dźwiękowej substancji i konstrukcji – *opus perfectum et absolutum*, wszelako funkcjonuje w czasie poprzez odbiór (recepcję) w kolejnych epokach – przez kolejne pokolenia słuchaczy i krytyków, tak iż zadaniem historyka staje się uchwycenie tych odczytań, wyznaczających kolejne oblicza (jakości estetyczne) danego dzieła lub szerzej pojętej twórczości danego kompozytora.

W pierwszym rozdziale książki – *Schyłek historii?* – snuje Dahlhaus rozważania na temat przemian rozumienia dzieła, jakie nastąpiły zwłaszcza w XX wieku, wraz z ukształtowaniem się pojęcia „formy otwartej” oraz z uprzywilejowaniem procesu jako zasady formowania przebiegu muzycznego. Tradycyjne spojrzenie wstecz

ustąpiło w najnowszych czasach wybieganiu w przyszłość, które łączy się z przewidywaniem możliwości i konsekwencji tego, co niosą nowe zjawiska. „Historia – stwierdza Dahlhaus – zmienia się w szukanie antycypacji wypatrywanej przyszłości” (s. 9). Wyzwaniem dla historii w czasach najnowszych staje się też szeroki zakres muzyki popularnej, która wymaga spojrzenia nie tylko przez pryzmat tradycyjnej analizy muzycznej, lecz także (a może – przede wszystkim) od strony historii społecznej, ze względu na funkcje pełnione przez muzykę popularną.

Najnowsza twórczość muzyczna postawiła pod znakiem zapytania tradycyjną koncepcję historiografii zogniskowaną wokół stylu ujmowanego – w ślad za Guido Adlerem – przez analogię do życia organizmu. Nie przecząc przydatności tego podejścia, Dahlhaus wskazuje również na jego estetyczne aspekty związane z uznaniem dojrzałej fazy danego stylu za fazę klasyczną, usytuowaną między fazą wstępną i schyłkową, przy czym istotą tej konstrukcji jest *c i a g ł o ś ć* rozwoju. Styl zostaje w tej koncepcji ujęty jako „kwintesencja tego, co nadaje dziełu charakter artystyczny, a zarazem jako właściwość zmienna historycznie” (s. 20), natomiast krytyka stylu miałaby zespolic obydwie te aspekty.

Dwie fundamentalne cechy – historyczność i charakter artystyczny muzyki – wyznaczają, zdaniem Dahlhaus, główny problem historiografii muzycznej, polegający na tym, że nie sposób odzielić w niej spojrzenia historycznego – oglądu izolowanych dzieł z przeszłości – od procesów ideowych, takich jak założenia teorii sztuki, zmieniające się w poszczególnych epokach i wyznaczające kolejne paradygmaty estetyczne, związane np. z barokową teorią afektów czy romantyczną ideą wyrazu i poetyczności. Znamienna jest w związku z tym zmiana znaczenia odniesień do biografii kompozytorów w konstruowaniu historii muzyki od XIX i XX wieku i zdecydowane przesunięcie akcentów na dzieło, które przestaje być odczytywane jako dokument mówiący o jego twórcy i staje się – samo w sobie – autonomicznym przekazem estetycznym. Proces ten osłabił znaczenie biografistyki, która jeszcze w myśl założeń pozytywistycznych, poprzez koncentrację na uchwytnych faktach (na wzór nauk przyrodniczych), miała być gwarancją naukowego charakteru historiografii muzycznej. W wieku XX historia muzyki

wzbogaciła się z kolei o metody historii społecznej, zgodnie z założeniem, że historyczne rozumienie muzyki musiało uwzględnić jej społeczne i kulturowe funkcje.

Podjmując tę kwestię, sygnalizuje Dahlhaus dwie główne zasady konstruowania historii muzyki: podejście autonomiczne, skoncentrowane na dziele, oraz ujęcie w perspektywie społecznej. W sposób znamieny dla swego dialektycznego dyskursu przedstawia on specyfikę obydwu metod, a także ich mocne i słabe strony: równie niewystarczające jest – jego zdaniem – pisanie historii (w ujęciu autonomicznym) na podstawie analitycznych danych o utworze, jak i (w ujęciu społeczno-kulturowym) sprowadzanie utworów do wartości dokumentalnej. Wymowna staje się w tym kontekście dyskusja z marksistowskim modelem historiografii, przeprowadzona w rozdziale *O „względnej autonomii” historii muzyki*. Nie negując wpływu stosunków społecznych na dzieje muzyki, który dla marksistów stanowi naczelną kryterium oceny jej znaczenia historycznego, Dahlhaus broni jednak autonomii (samodzielności) muzyki, dostrzega w niej bowiem główną instancję sądów estetycznych. Bliższy od stanowiska marksistowskiego jest mu pogląd T. W. Adorna, który wprawdzie nie negował założenia, że rozwój społeczny znajduje odbicie w rozwoju muzyki, widział jednak w tej zależności aktywną rolę twórcy, a więc także techniki kompozytorskiej i samego materiału dźwiękowego, czyli tego, co specyficznie artystyczne. Alternatywą dla, można by rzec, „autonomii bezwzględnej”, czyli formalizmu izolującego muzykę od wszelkich kontekstów społeczno-ekonomicznych, oraz – z drugiej strony – dla ujęcia marksistowskiego, które kojarzy ją niejako bezwarunkowo z tą zewnętrzną sferą, jest dla Dahlhausa metodologiczny pluralizm: „[...] Pomysł, by nie zakładać trwałej hierarchii podstaw historycznego wyjaśniania, lecz wyjść od wielu otwartych możliwości i dopiero na końcu dojść do ustalenia relacji fundamentalnych i zależności znamiennych dla danej epoki (s. 139)”.

Problem do rozwiązania – konkluduje Dahlhaus – nie polega jednak na tym, by odkrywać słabości formalizmu, lecz by je usuwać, wszelako bez poświęcania głównej idei metodologicznej: idei *h i s t o r i i* sztuki, która jest *h i s t o r i a* s z t u k i (s. 146).

Zadając pytanie o to, jak pogodzić estetyczne „być” i historyczne „stawać się”, innymi słowy – rozumienie estetyczne i empiryczną pewność, odpowiedź na nie dostrzega Dahlhaus w sztuce interpretacji:

Pogodzić – pisze – historyczność z artystycznym charakterem utworów muzycznych bez poświęcania spójnego ujęcia historycznego i pojęcia sztuki [...] można wyłącznie za pomocą interpretacji, która pozwala widzieć dane dzieło w historii przez to, iż – na odwrót – pozwala uchwycić historię w danym dziele. Tylko w tej mierze, w jakiej historyk wywodzi z wewnętrznych zależności dzieła jego historyczną istotę, pisanie przezeń historii jest estetycznie istotne i nie pozostaje już dłużej ujęciem (*Arrangement*) obcym sztuce, odniesionym do dzieła od zewnątrz (s. 33).

Połączenie podejścia historycznego z estetycznym ujęciem utworów (ze skupieniem się na ich immanentnych jakościach i wartościach), a zarazem przyjęcie oceny estetycznej za podstawę historiografii, jest tym postulatem metodologicznym Dahlhaus, który stale, choć w różnych kontekstach, powraca na kartach jego *Podstaw historii muzyki*. W jego argumentacji obydwie wymiary historii – immanentny i zewnętrzny – są dialektycznie powiązane i wzajemnie się warunkują:

Kto uznaje – pisze Dahlhaus – interpretację „immanentną” za nieodzowną ze względu na charakter artystyczny, wcale nie zamyka się rozmyślnie w sobie przed „zewnętrznymi” dokumentami, lecz obstaje przy twierdzeniu, że to „wewnętrzny” kontekst funkcji dzieła decyduje ostatecznie o tym, które fakty „należą do rzeczy”, które zaś do niej nie należą (s. 37).

W ślad za rozważaniami o istocie historii muzyki stawia Dahlhaus pytanie o charakter jej podstawowego obiektu – faktu historycznego. Oczywiście odniesienie do dzieła muzycznego (w odróżnieniu od wydarzenia politycznego w historii powszechnej) jako przedmiotu historii muzyki odsłania wielowymiarową perspektywę, w której obok „materii pierwotnej”, jaką jest tekst muzyczny, wyłania się także intencja kompozytorska (w postaci sformułowanej bądź zawarta w samym dziele), wreszcie – interpretacja historyka. Dopiero – podkreśla Dahlhaus – powiązanie tych elementów: tekstu, interpretacji i recepcji składa się na fakt muzyczny w pełnym tego słowa znaczeniu. W szerszej perspektywie tak pojęty, wielowymiarowy

fakt, ujęty w historyczną narrację, wpisuje się w r o z u m i e n i e muzyki w danej epoce, z natury swej historycznie zmienne.

Jeśli więc – pisze Dahlhaus – fakt muzyczno-historyczny określony jest (jako fakt muzyczny) przez zmienne wyobrażenia tego, co ma stanowić muzykę, musi on – by stać się faktem historycznym – jawić się częścią pewnego kontekstu, pewnej narracji historycznej lub historycznego opisu struktury. Pewne wydarzenia, *res gestae* stają się dopiero w pewnej *historia rerum gestarum* faktami historycznymi we właściwym sensie tego słowa (s. 46).

Znaczenie interpretacji w historii muzyki stanowi kluczową kwestię w rozważaniach Dahlhauusa i w dużej mierze wyznacza konstrukcję jego książki. Jej centralną część stanowią dwa rozdziały: *Hermeneutyka historyczna* oraz *Sąd wartościujący jako przedmiot i jego założenie*. Spaja je pojęcie „rozumienia”, które stanowi warunek konieczny wszelkiej interpretacji. Dahlhaus podkreśla, że – inaczej niż w przeszłości – nie sposób obecnie w muzycznej historiografii łączyć rozumienia jedynie z postacią twórcy, jego motywami i celami, innymi słowy – traktować dzieła jako dokumentu biograficznego. Przeciwnie, rozumienie przebiega w wielowymiarowym kontekście i obejmuje – oprócz tradycyjnych aspektów personalnych i przedmiotowych – również aspekty funkcjonalne i strukturalne badanych dzieł, wydarzeń i procesów. Takie rozumienie próbuje odnieść swój przedmiot do „ducha czasu” – zespołu panujących w danej epoce poglądów i norm estetycznych, które w innym miejscu określa Dahlhaus mianem „estetycznego paradygmatu”. Hermeneutyka w ujęciu Dahlhauusa nie zamyka się w działaniu racjonalnym; dostrzega on w rozumieniu historycznym również „domieszkę” irracjonalności wynikającej częściowo z indywidualności historyka – podmiotu historycznej narracji, częściowo zaś ze spontanicznego toku historii, który nie pozwala się ująć w „rejestrującym kronikarstwie”, lecz wymaga wielostronnego rozumienia i wyjaśniania, z nieodłącznym odwołaniem się do stosownych kontekstów. Jak bowiem, nawiązując do maksymy hermeneutycznej, stwierdza Dahlhaus, „[...] każdy szczegół – dzieło lub działanie, a także zdanie – musi być interpretowany w kontekście, z którego pochodzi i w którym pełni funkcje” (s. 93).

Rozumienie faktów stanowiących przedmiot historiografii muzycznej idzie w parze z formułowaniem sądów wartościujących.

Paradoks polega na tym, że, jak zauważa Dahlhaus, dążenie do obiektywnego ujęcia owych faktów spotyka się w narracji historyka z subiektywnym charakterem jego sądów. Tym, co pozwala pogodzić tę sprzeczność, jest stworzenie kanonu dzieł muzycznych będących trwałym punktem odniesienia dla sądów wartościujących:

Kanon wybrany w wyniku subiektywnej selekcji estetycznej pozostawia niemal niezmienny ów wielki kanon, który zawsze tkwi u podstaw decyzji historyka. Tylko zresztą ten podstawowy, istniejący wcześniej, nie zaś ów wtórny, subiektywny kanon, stanowi przesłankę pisania historii muzyki (s. 106).

W tym kontekście powraca na nowo myśl o rozróżnieniu kryteriów estetycznych i historycznych, które łączy zależność dialektyczna, bowiem kanon – ustalony wedle kryteriów estetycznych i powiązany z tradycją – niesie w sobie znaczenie historyczne: staje się normą pozwalającą historykowi wyodrębnić w natłoku faktów to, co wśród nich najistotniejsze. Wiele miejsca poświęca Dahlhaus mechanizmom formowania się kanonu, co stanowi proces uzależniony od kryteriów panujących w danej epoce, takich jak sława twórcy wsparta przez instytucję publicznych koncertów w wieku XIX czy też uznanie w kręgach ezoterycznych, które stało się udziałem przedstawicieli Szkoły Wiedeńskiej XX wieku. Szczególny aspekt kształtowania się kanonu łączy się z kategorią „nowości”, która w każdym przypadku weryfikuje dziedzictwo tradycji, przy czym alternatywą staje się jej konstruktywna lub destruktywna krytyka.

Oddzielną część książki stanowią dwa ostatnie rozdziały – *Myśli o historii strukturalnej* i *Problemy historii recepcji*. Ich specyfika polega na odniesieniach do nowych metod historiografii muzycznej, które wykształciły się w drugiej połowie XX wieku, pod wydatnym wpływem metod z zakresu literaturoznawstwa, a nawet, jak można sądzić, antropologii kulturowej. W pierwszym z tych rozdziałów wskazuje Dahlhaus na korzyści płynące dla historii muzyki z metody strukturalnej, która, nie odejmując znaczenia postaciom i zdarzeniom z przeszłości, skupia się na nadrzędnych systemach odniesień tworzących struktury i związki stanowiące podstawę historiografii.

W historii muzyki – pisze Dahlhaus – zawarta była zawsze jakaś część historii strukturalnej, zarówno w ukazywaniu instytucji i ról społecznych, jak i w określaniu norm stylistyczno-kompozytorskich oraz panujących idei estetycznych.

Nie da się jednak zaprzeczyć, że historie muzyki były na ogół ujmowane przede wszystkim jako historie kompozytorów, form lub gatunków i narodowości (s. 149).

W opisie metodologicznych aspektów historii strukturalnej wskazuje Dahlhaus na jej znaczenie nie tylko dopełniające „tradycyjną” historię zdarzeń, lecz dialektycznie z nią powiązane:

Struktury – stwierdza – tworzą fundament, na którym rozgrywają się zdarzenia, i na odwrót – w zdarzeniach urzeczywistniają się i przejawiają struktury. [...] Kto chciałby wyjaśnić zdarzenie, zamiast jedynie opisywać zewnętrzne procesy i zakładać subiektywne motywy, musi zrekonstruować struktury, których jest ono elementem (s. 152).

W tym odniesieniu do historii strukturalnej aktualizuje się przekonanie Dahlhaus o istocie faktu muzyczno-historycznego, którego sens pozwala uchwycić sieć jego kontekstów. Nietrudno zauważyć, że właśnie podejście strukturalne dostarcza poznawczych i systemowych narzędzi, które porządkują tę bogatą, zróżnicowaną w każdej epoce sieć i pozwalają ująć ją w historyczne narracje. Dahlhaus zaznacza jednak, że tak pojętej metody nie należy utożsamiać z metodami historii społecznej, ograniczonej do opisu instytucji i ról społecznych (jej szczególnym przypadkiem jest ujęcie marksistowskie z jego dogmatycznym podziałem na ekonomiczno-społeczną bazę i ideologiczną nadbudowę). Poprzez przeprowadzoną krytykę autor *Podstaw historii muzyki* wpisuje się w tradycję metody strukturalno-historycznej, powstałej przed II wojną światową w kręgu francuskiego periodyku „Annales”, która ściśle łączyła znaczenie procesów społecznych i gospodarczych z historią idei. Strukturalna historiografia muzyczna, o czym świadczą dyskutowane przez Dahlhaus przykłady jej zastosowania, np. w związku z kształtowaniem się instytucji życia koncertowego w XIX wieku, zanikiem znaczenia estetyki geniuszu czy tradycji gatunków muzycznych w XX wieku, pozwala ukazać dzieje muzyki – zarówno tej z odległej przeszłości, jak i muzyki najnowszej – w całej pełni uwarunkowań tworzących sieć wzajemnie powiązanych czynników, w sposób daleki od stylu tradycyjnej, deskryptywnej historii.

Równie atrakcyjną i obiecującą perspektywę poznawczą wyznacza historia oddziaływania (*Wirkungsgeschichte*) i historia recepcji

(*Rezeptionsgeschichte*), która oddaje bodaj najpełniej sposób istnienia muzyki: jej trwanie w czasie historycznym. Inspirowane teorią literatury (m.in. pracami H.-R. Jaussa i praskiego formalisty F. Vodíčka), uwagi Dahlhausa o metodzie tak pojętej historii wydają się w największym stopniu jego własnym wkładem do metodologicznego projektu historiografii muzycznej, popartym praktyką w pisaniu dziejów muzyki XIX wieku, której świadectwem jest wspomniana jego monografia *Die Musik des 19. Jahrhunderts* z 1980 roku. Przełom poznawczy związany z tą metodą polega przede wszystkim na uświadomieniu sobie tego, że sens utworu muzycznego jako *opus perfectum et absolutum* nie jest dany raz na zawsze. Przeciwnie – ma on sens *par excellence* historyczny, zmienny w czasie, zależny od odczytań odbiorców i samego „ducha czasu”, jak dobitnie ujmuje to Dahlhaus:

Dopiero gdy porzuci się wyobrażenie danej, obiektywnej, przyjętej *a priori* rzeczowej treści i prawdy, i uzna się zmianę w samym znaczeniu (*Sinn*) dzieła [...], historyczne warunki zmian sposobu recepcji staną się ważnym, istotowym aspektem. Zamiast idei dzieła, której przeczy historyk recepcji, decydującą instancją staje się teraz moment historyczny, który uwarunkowuje określoną recepcję. Do niego trzeba więc sięgnąć, aby pojąć, jak w ogóle konstytuuje się sens jakiegoś dzieła – sens, który nie jest dany w abstrakcyjnym tekście, lecz powstaje dopiero w rzeczywistej, konkretyzującej ów tekst recepcji (s. 172-173).

Jest faktem znamionym, że historia recepcji, badająca odczytania dzieła muzycznego i jego sensu w procesie historycznym, nie odwołuje się już w y ł ą c z n i e do utworu i jego związków z biografią kompozytora, lecz obejmuje struktury społeczno-kulturowe, które warunkują jego odbiór. Przypominając o tym, Dahlhaus rzuca nowe światło na zagadnienie tożsamości dzieła, która jedynie w punkcie wyjścia (ukończenia aktu twórczego), oddając zamiar twórcy, ma charakter intencjonalny, później zaś zyskuje nowy wymiar, rozwinięty w czasie. Historia recepcji łączy się harmonijnie z historią strukturalną, bowiem w analizie oddziaływań i odbioru dzieł muzycznych nie sposób pominąć ujęć, które kierują się ku różnorodnym (wtórnym i pierwotnym) funkcjom utworów muzycznych, takich jak wartość użyteczna i symboliczna, układającym się w sieci wzajemnych zależności.

* * *

Prezentowane *Podstawy historii muzyki*, wyrastające z własnych doświadczeń autora jako historyka muzyki, będące cennym świadectwem jego metodologicznej erudycji, a także umiejętności krytycznego dyskursu, mają znaczenie wielowymiarowe. Z jednej strony pozwalają wnikać w świat problemów i zagadnień dyscypliny, jaką jest historiografia muzyczna, mająca już kilkuwiekową tradycję, poczynszy od XVIII stulecia. Z drugiej wszakże – Dahlhaus prezentuje tę dyscyplinę, nie zawężając jej do jej własnych ram, lecz czyni to w poczuciu związków historii muzyki z historią powszechną i jej tradycją, w której szczególne miejsce zajmuje wizja historii G.W.F. Hegla. Poczucie to idzie jednak stale w parze z uwydatnieniem estetycznego nacechowania dzieł, które zasadniczo zmienia status historiografii muzycznej, przez co jej główne obiekty – dzieła muzyczne – zyskują charakter, jakiego nie mają obiekty historii powszechnej. Polega on zarówno na otwartości na nowe odczytania, jak i na sile oddziaływań, wyznaczając w ten sposób szczególny kształt procesu dziejowego, w którym raz skomponowane dzieło, zwłaszcza arcydzieło wchodzące w skład kanonu, nie odchodzi bezpowrotnie do przeszłości; przeciwnie, nie tylko oddziałuje na teraźniejszość, lecz także kryje w sobie perspektywę przyszłych odczytań.

Warszawa, listopad 2010

Zbigniew Skowron