

# Muzykologia według Don Giovanniego albo: czy mamy stać się drastyczni?<sup>1</sup>

DOI: 10.14746/rfn.2017.18.12

„Muzykologia” w najszerszym tego słowa znaczeniu obejmuje wszelkie badania muzyki z zakresu nauk ścisłych oraz humanistycznych i zawiera m.in. tak uznane, kwitnące dyscypliny, jak teoria muzyki czy etnomuzykologia. W chwili obecnej będę jednak używał tego terminu w jego najwęższym znaczeniu, równoważnym lub przynajmniej skoncentrowanym na historycznych badaniach tradycji profesjonalnej muzyki artystycznej Zachodu.

W pierwszym rozdziale swego *Grundlagen der Musikgeschichte* (1977) Carl Dahlhaus zwięźle scharakteryzował „problem, będący dla nauk o sztuce stałym wyzwaniem: problem pisania historii sztuki, która byłaby rzeczywiście historią, a nie tylko luźnym zbiorem analiz dzieł; której przedmiot tworzyłaby sama sztuka, nie zaś tylko jej biograficzne lub społeczne uwarunkowania [...]”<sup>2</sup>, krótko mówiąc, jak pisać

historię sztuki, która jest „historią”, a równocześnie dotyczy „sztuki” (albo, w naszym przypadku, „muzyki”). By zobaczyć, jakie wymagania stawia ta formuła, rozważmy najpierw, co zostaje przez nią wykluczone.

Wymaga ona po pierwsze, byśmy pisali historię, a nie to, co zwykle bywa jej przeciwstawiane, a mianowicie kroniki. Kronika dostarcza zbioru faktów, historia zaś oferuje dodatkowo hipotezy dotyczące ich wzajemnego powiązania. Przywołajmy słynny przykład E.M. Forstera, kronika mówi: „Król umarł, a następnie umarła królowa”, historia mówi zaś „Król umarł, a następnie królowa zmarła z żalu”<sup>3</sup>. Relacja między dwoma faktami, *a* i *b*, jest tutaj przyczynowo-narracyjna. Inny pospolity przykład relacji to wzajemne wynikanie, w którym fakty *a* i *b* nie następują po sobie jako przyczyna i skutek, lecz istnienie jednego z nich pociąga za sobą konieczność drugiego i odwrotnie, tak jak, powiedzmy, orkiestry symfoniczne i repertuar symfoniczny wymagają siebie nawzajem. Te proste spostrzeżenia sugerują, że jak długo ograniczamy naszą uwagę do pojedynczego faktu lub nawet zbioru faktów, tak długo nie piszemy historii. Historia wymaga, byśmy uwzględnili więcej niż jeden fakt, byśmy umieścili ów fakt w kontekście, który pozwoli na jego zinterpretowanie (czy to

<sup>1</sup> Tekst przygotowany na obrady okrągłego stołu „La musicologia europea oggi: quale identità?”, VIII Colloquio annuale di musicologia indetto dal *Saggiatore musicale*, Dipartimento di Musica e Spettacolo, Università di Bologna, 19–21 listopada 2004. Chciałbym podziękować Fabrizio Della Seta, Laurence Dreyfusowi, Anselmowi Gerhardowi i Hansowi Ulrichowi Gumbrechtowi za ich uwagi.

*Musicology According to Don Giovanni, or: Should We Get Drastic?* Tekst ukazał się drukiem w „Journal of Musicology” Summer 2005 t. 22 nr 3, s. 490–501.

<sup>2</sup> C. Dahlhaus, *Podstawy historii muzyki*, przeł. Z. Skowron, Warszawa 2010, s. 20.

<sup>3</sup> E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, New York 1927, s. 130.

w kategoriach narracyjnego następstwa przyczynowego, czy wzajemnego wynikania).

To oznacza natomiast ogólny (i, co prawda, niezmiernie schematyczny) podział wewnątrz muzykologii na tych, których głównym zadaniem jest ustalanie faktów, i tych, którzy wolą je raczej interpretować. (Nie trzeba chyba dodawać, że mamy tu do czynienia z typami idealnymi; w praktyce badawczej większość z nas próbuje łączyć obie czynności, więc wspomniane rozróżnienie staje się raczej zależne od akcentowania którejs z nich). Pytać o kondycję i tożsamość dzisiejszej muzykologii, czy to w Europie, Ameryce, czy na obu kontynentach, oznacza pytać m.in. o to, który z tych biegunów ma w tej chwili uprzywilejowaną pozycję. (Powinienem w tym momencie wspomnieć, że pomimo tego, co mógłby sugerować tytuł obecnego spotkania, wątpię, czy europejska muzykologia ma lub powinna mieć tożsamość odrębną od amerykańskiej i jej przeciwstawianą, równie sceptycznie odnosząc się do wszelkich prób określania europejskiej tożsamości polityczno-społeczno-kulturalnej w opozycji do amerykańskiej. W obu przypadkach skłaniam się do tego, by nie wyolbrzymiać różnic dzielących Europę od Ameryki. Po pierwsze, wewnętrzne podziały w obrębie każdej z nich (tj. muzykologii europejskiej i amerykańskiej) wydają mi się znacznie głębsze niż podziały pomiędzy nimi, po drugie, to, co mają ze sobą wspólnego, przeważa w moim odczuciu nad tym, co je dzieli. A tym, co mają ze sobą wspólnego, jest między innymi fakt, że są wewnętrznie podzielone, albo, by użyć bardziej pozytywnego miana, pluralistyczne. W stosunku do muzykologii, jak i w stosunku do jej szerszego kontekstu polityczno-społeczno-kulturalnego, pozostają raczej „euroatlantystą” niż „eurogaullistą”<sup>4</sup>). Czy my (cokolwiek owo „my” oznacza) interesujemy się dziś bardziej ustalaniem co, przez kogo, gdzie i kiedy zostało dokonane, czy też interpretowaniem, a więc i rozumieniem, ustalonych w ten sposób czynów? Powinienem być może od razu powiedzieć, że heroiczna i samolubna opowieść, zgodnie z którą nasi nieoświeceni „pozytywistyczni” przodkowie, ograniczający się do gromadzenia faktów, zostali zastąpieni (przypuszczalnie po 1968 roku w Europie lub po 1985 roku w Ameryce) przez nasze

oświecone „hermeneutyczne” osoby jest zbyt wielką karykaturą, by poświęcać jej uwagę. Mnóstwo interpretacji dokonywano przed 1968 rokiem (pomyślmy o tak charakterystycznych dziełach tworzonych przez wybitne osobowości owych odległych czasów, jak *Das musikalische Hören der Neuzeit* (1959) Besselera<sup>5</sup>), a całkiem pokaźna liczba współczesnych badaczy nie przestaje wydawać krytycznych edycji nad ranem, nawet jeśli pod wieczór oddaje się dzikim spekulacjom i interpretacjom. W historii muzykologii, tak jak i w indywidualnym rozwoju każdego z nas, wahadło między ustalaniem faktów i ich interpretowaniem porusza się stale tam i z powrotem, można co najwyżej utrzymywać, że hermeneutyka była ostatnio bardziej w modzie (ale nawet to jest dalekie od pewności, pojawiają się w każdym razie sygnały wskazujące na to, że doba hermeneutyki dobiega końca, o czym się wkrótce przekonamy).

Druga część formuły Dahlhauusa wymaga z kolei, by fakty, które interpretujemy, były raczej muzyczne niż jakiegokolwiek inne. Przyjmuje się więc, że potrafimy odróżnić fakty muzyczne od niemuzycznych. Założenie to nie wydaje się bezpodstawne. Po pierwsze, fakty muzyczne mają być konstruowane przez historyków na podstawie dokumentów, które są wytworami indywidualnych działań wykonawców, kompozytorów i słuchaczy: fakty muzyczne obejmują więc wykonania („wydarzenia”), które rozbrzmiewają w określonym miejscu i czasie (tego rodzaju fakty interesują historyków wykonawstwa), obejmują skomponowane teksty (termin „dzieło” może okazać się mylący, jest on jednak na tyle utrwalony, że wręcz nie do uniknięcia), z których każdy może stanowić podstawę wielu różnych wykonań (ten rodzaj faktów był dotychczas tak centralny dla badań muzykologów, że nie ma odrębnej nazwy dla historyków, którzy się nimi interesują) i wreszcie, obejmują one także doświadczenia i interpretacje, które słuchacze i czytelnicy czerpią z wykonań i tekstów (to przedmiot historyków recepcji). W muzyce jednak, jak wszędzie, indywidualne działania zyskują sens tylko w kontekście przesłanek i ograniczeń ustanowionych przez praktyki społeczne, wspólne działania o względnie stabilnych i trwałych, co nie znaczy, iż

<sup>4</sup> Por. T. Garton Ash, *Free World: Why a Crisis of the West Reveals the Opportunity of Our Time*, New York 2004.

<sup>5</sup> H. Besseler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, „Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig”, Philologisch-Historische Klasse, t. 104 z. 6, Berlin 1959.

niezmiennych, celach i środkach, za pomocą których realizuje się te cele, oraz instytucjach, które wspierają działania wszystkich zaangażowanych w praktykę<sup>6</sup>. A zatem fakty muzyczne obejmują nie tylko rezultaty indywidualnych działań, ale także praktyki społeczne, na gruncie których są one podejmowane, praktyki, które tworzą tak abstrakcyjne pojęcia jak gatunek. Są jednak też i takie fakty, które jako historycy muzyki chcielibyśmy brać pod uwagę interpretując fakty muzyczne, ale które same nie są faktami muzycznymi: w szczególności indywidualne cechy i historie muzyków, społeczne warunki, w których działają, charakter i tożsamość muzyka (płciowa, rasowa, ekonomiczna, społeczna, narodowa, religijna), przeważające stosunki społeczne i polityczne jego epoki – lista potencjalnych ważnych spraw jest otwarta, a celem wypowiedzi Dahlhaus'a nie jest to, by ją w jakikolwiek sposób ograniczać. Rzecz raczej w tym, by stało się jasne, że gdy dochodzi do konfrontacji faktów muzycznych i niemuzycznych, jej celem jest uwypuklenie tych pierwszych za pomocą ostatnich, a nie odwrotnie. Dahlhausowski historyk użyje swojej wiedzy na temat stosunków politycznych i postaw filozoficznych po upadku rewolucji 1848–1849, by rzucić światło na niespójność *Pierścienia Nibelungów*, a nie po to, by za pomocą tej opery dokumentować i interpretować zmiany w historii idei w połowie stulecia.

Druga połowa formuły Dahlhaus'a, w odróżnieniu od pierwszej, może dostarczyć użytecznego narzędzia do rozpoznania trendów współczesnej muzykologii (a przez to także odkrycia jej tożsamości). Dwa spośród tych trendów można z powodzeniem wyłonić, tak mi się przynajmniej wydaje. Po pierwsze, dla wielu naszych kolegów nie jest już dziś tak oczywiste, jak to było dla Dahlhaus'a w 1977 roku, że muszą korzystać z faktów niemuzycznych, by uwydatnić fakty muzyczne, nie zaś odwrotnie. I nie znaczy to wcale, że nie zgadzają się z Dahlhaus'em, ale raczej, że nie mają tak wielkiej potrzeby, by określać swoje zajęcia mianem „historii muzyki”. Zamiast tego postrzegają swe badania jako element szerszego obszaru *cultural studies* i, często inspirowani przez swych etnomuzykologicznych sąsiadów, nie wahają się, by za pomocą

faktów muzycznych przybliżyć kulturę, którą studiuje (*Muzyka w magii renesansowej* (1993) Gary'ego Tomlinsona jest tego dobitnym przykładem<sup>7</sup>).

Drugi trend dotyczy wyboru faktów muzycznych, które wzbudzają nasze zainteresowanie. Wydaje się mianowicie, że w coraz mniejszym stopniu skłonni jesteśmy uznawać kompozytora za niekwestionowanego głównego aktora na scenie historii muzyki i to nawet wtedy, gdy prowadzimy badania nad przemianami zachodzącymi od XVIII stulecia do połowy XX wieku, a więc w okresie, kiedy kompozytor faktycznie odgrywał pierwszoplanową rolę w refleksji muzycznej. Nie znaczy to oczywiście, że historia muzyki rozumiana jako historia kompozycji została lub też wkrótce zostanie zarzucona. Oznacza to raczej, że zaczęliśmy zwracać większą uwagę na towarzyszących kompozytorowi wykonawców i słuchaczy. Po pierwsze, przynajmniej od schyłku lat 60., historia kompozycji była uzupełniana pokaźną liczbą studiów nad historią recepcji, nad tym, co dzieje się z muzyką, gdy opuszcza ona umysły, ręce i gardła kompozytorów oraz wykonawców (książka Martina Gecka z 1967 roku *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert* to wczesne arcydzieło tego gatunku<sup>8</sup>). Po drugie, co najmniej od lat 90. swój gmach wznosi także historia wykonawstwa, szczególnie wśród badaczy opery (tym razem mamy do czynienia z trendem, który zaznaczył się szczególnie w Stanach Zjednoczonych, gdzie gwałtowny spadek kulturalnego prestiżu sztuki wysokiej i niezwykła żywotność tradycji muzyki popularnej – w której rozróżnienie na wykonawcę i kompozytora nie jest tak wyraźne, a porównywanie ich obu nie przemawia tak silnie na korzyść kompozytora, jak ma to miejsce w ambitnej sztuce wysokiej ostatnich wieków – spowodowały prawdziwą lawinę naukowego zainteresowania muzyką popularną, nastawioną na wykonawstwo). W następnej części wykładu chciałbym przedyskutować wyjątkowo radykalną i prowokującą propozycję z tego obszaru badań.

W artykule, który pojawił się w bieżącym roku, Carolyn Abbate opowiada się po stronie „drastycz-

<sup>6</sup> W kwestii rozróżnienia indywidualnych działań i praktyk społecznych zob. K. Berger, *A Theory of Art*, Oxford–New York 2000, s. 111–115. Przekład polski: K. Berger. *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przeł. A. Tenczyńska, Gdańsk 2008, s. 228–237.

<sup>7</sup> G. Tomlinson, *Music in Renaissance Magic: Toward a History of Others*, Chicago 1993.

<sup>8</sup> M. Geck, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert: Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung*, „Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts” vol. 9, Regensburg 1967.

nej”, a nie „gnostycznej” koncepcji muzyki i w jej kierunku chciałyby skierować wysiłki muzykologii<sup>9</sup>. (Termin zapożycza od Vladimira Jankélévitcha, którego książkę *Music and the Ineffable* ostatnio przetłumaczyła i z którym dzieli sympatię do „drastyczności”<sup>10</sup>). W 1985 roku, przypomina nam autorka, „Joseph Kerman postulował rewolucję w dziedzinie muzykologii” (506), pragnąc, by odwrócono uwagę od „pozytywizmu” (muzykolodzy pozytywistyczni wolą raczej gromadzić dane i ustalać fakty, niż je interpretować) i „formalizmu” (formalistyczni teoretycy muzyki analizują wewnętrzne struktury poszczególnych dzieł, lecz powstrzymują się od ich kontekstowej interpretacji) i skierowano ją w stronę „krytyki” (termin Kermana), „hermeneutyki” (jak woli to nazywać Abbate) lub „historii” (by użyć formuły Dahlhausa), czyli muzykologii skoncentrowanej na interpretacji<sup>11</sup>. Typowym formalistą jest dla Abbate Charles Rosen. W gronie wyznawców hermeneutyki odróżnia ona wulgarny, „niski” odłam złożony z tych, którzy wierzą, że znaczenie jest raz na zawsze zakodowane w nutach przez kompozytora, oraz nieco bardziej wyrafinowany odłam „umiarkowany”, którego zwolennicy rozumieją, że znaczenie jest wciąż na nowo negocjowane przez słuchaczy w procesie recepcji (gnostycy nie tworzą swojego zgromadzenia): „To rozróżnienie oddziela hermeneutów muzyki, spragnionych błogosławieństwa ze strony historii lub zmarłych i dostrzegających immanentną, ponadsluchową zawartość w muzycznych wytworach przeszłości (odłam niski), od tych, którzy uznają tę zawartość za twór nieuporządkowanych zderzeń interpretującego podmiotu i muzycznego przedmiotu (odłam umiarkowany)” (516). Początkowo odnosi się wrażenie, że główne, „niskie” cele autorki to Lawrence Kramer i Susan McClary, ale ostatecznie staje się jasne, że sięga ona także wyżej – do samego Theodora W. Adorno z jego roszczeniami, by usłyszeć (ponury) stan późnego społeczeństwa modernistycznego zakodowany w jego (dysonansowej) muzyce: „Z historycznego punktu wi-

dzenia... przejście od hermeneutyki muzycznej jako frywolnego głupstwa lub urzekającego *jeu d'esprit* (jak w XIX wieku) do hermeneutyki muzycznej o laboratoryjnych standardach powinno się ... przypisywać Adorno” (527). Co do hermeneutyki „umiarkowanej”, wydaje się, że głównym jej przedstawicielem, którego ma na myśli badaczka, jest Richard Taruskin. Problemem rewolucji Kermana, jak twierdzi Abbate, pozostaje fakt, że w jednym kluczowym względzie formalizm i hermeneutyka pozostają „bliźniakami” (530): gdy mówią „muzyka”, mają na myśli „dzieło”, słuchowy przedmiot, który wyobrażamy sobie patrząc na partyturę, i ignorują „wykonanie”, prawdziwy, a nie wyobrażony, przedmiot słuchowy, rzeczywiste „wydarzenie” wytwarzane i doświadczane w danym czasie i danej przestrzeni. „Między pismem partytury, wirtualnym konstruktem dzieła muzycznego, i nami leży ogromna, fenomenalna eksplozja, wykonanie...” (533). To właśnie tej fenomenalnej eksplozji muzykologia starannie unika. Dlatego też potrzebna jest w tej dziedzinie nowa rewolucja, która skieruje naszą uwagę od dzieła ku wykonaniu.

Dlaczego jest tak ważne, byśmy to zrobili? Jest to ważne, przekonuje Abbate, ponieważ właśnie wykonanie, a nie dzieło, jest realną, a nie tylko wyobrażoną („zjawiskową”, a nie tylko „wirtualną”) muzyką (w tym względzie autorka ma bezapelacyjnie, tautologicznie rację); gdy ignorujemy owo faktycznie tworzone i doświadczane wydarzenie dźwiękowe na rzecz beczelnej abstrakcji, jaką jest dzieło, omijamy zmysłowe, słuchowe, bezpośrednie doświadczenie (to, co „drastyczne”) i w jego miejsce stawiamy intelektualne, ponadsluchowe, zapośredniczone (czyli zinterpretowane) znaczenie (to, co „gnostyczne”). Unikamy więc tego, co w muzyce naprawdę wartościowe – doświadczenia, potężnego wpływu fizycznego i duchowego, jaki może ono na nas wywierać. („Podczas wykonania muzyka wpływa na nas fizycznie, ale, jak pokazuje Jankélévitch, jej fizyczne oddziaływanie może być źródłem stanów duchowych, przychylności, pokory, powściągliwości” [529]). To wydaje się również niekwestionowane. Co więcej, dodaje Abbate na swoją obronę, otwartość na doświadczenie nie pozbawiłaby naszego obcowania z muzyką całej moralno-politycznej wartości, wręcz przeciwnie: „Argumentacja Jankélévitcha przyznaje muzyce wartość ogólnoludzką i realność społeczną... przez podkreślanie obcowania

<sup>9</sup> C. Abbate, *Music – Drastic or Gnostic?*, „Critical Inquiry” 2004 vol. 30, s. 505–536. Dalsze odsyłacze do poszczególnych stron artykułu podawane są bezpośrednio w tekście głównym.

<sup>10</sup> V. Jankélévitch, *Music and the Ineffable*, przeł. C. Abbate, Princeton 2003.

<sup>11</sup> J. Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge, Mass. 1985.



z muzyką jako odpowiednika obcowania ze światem i jego mieszkańcami” (530). Unikanie doświadczenia wykonywanej muzyki „może wykluczyć wiele wartości, zarówno intelektualnych, jak i moralnych, płynących ze spotkania z innym twarzą w twarz” (532).

Dlaczego jednak obawiamy się tego doświadczenia i bronimy przed fizycznymi czy duchowymi efektami wykonania? Po pierwsze, decyduje o tym zawodowe skrzywienie urzędnika: znaczenie, a nie doświadczenie, jest ulubioną akademicką walutą. Abbate przywołuje rozróżnienie przeprowadzone w ostatnim czasie przez badacza literatury, Hansa Ulricha Gumbrechta, na „kulturę znaczenia” i „kulturę obecności”, oraz jego przekonujący argument, w myśl którego „jedna z nich – kultura obecności – jest ciągle zagrożona nielegalnym statusem w kręgach akademickich” (531)<sup>12</sup>. (Autorka dodaje jeszcze: „Mimo to kultura znaczenia – uprzywilejowana w gronie uczonych – nie nadaje się do ujmowania pewnych zjawisk estetycznych, w szczególności takich wydarzeń, jak wykonanie muzyczne” [531]). Unikanie obecności sięga jednak głębiej. U źródeł hermeneutycznej pokusy, by zastąpić doświadczenie znaczeniem, tkwi obawa przed irracjonalnością, sugeruje Abbate: wykonywana muzyka „może zawiesić logos lub poruszać nasze ciała bez udziału świadomej woli” (532). Zatrwożeni przez Dionizosa, czujemy się bezpieczniejsi z Apollem.

Zasadniczo podzielam argumenty i cele Gumbrechta i Abbate, a także ich naleganie, byśmy nie pomijali bezpośredniego, zmysłowego doświadczenia i nie poświęcali jego cielesnych oraz duchowych efektów na rzecz motywowanego zawodowo pragnienia, by skierować się ku interpretowanemu, intelektualnemu znaczeniu. Jak dawno temu proponował Horacy, celem sztuki jest nie tylko pouczanie, czynienie nas lepszymi i mądrzejszymi, ale także dostarczanie przyjemności. Część, a może nawet większość ludzi chce być nie tylko dobra, ale także szczęśliwa. Zachęcające jest obserwowanie, jak hedonistyczne pojęcia, takie jak piękno czy przyjemność, odzyskują akademickie poważanie po dziesięcioleciach moralistycznego zaniedbania<sup>13</sup>. Niezależnie od tego, czy zjednoczone

wysiłki Abbate, Gumbrechta i innych doprowadzą do powstania Nowego Estetyzmu, z pewnością przyda się naszym studentom przypomnienie, że niezależnie od tego, jak bardzo budującą teorię kultury przyswajają, nie może ona zastąpić bezpośredniego doświadczenia sztuki i że takie doświadczenie może mieć własną wartość i godność, nawet jeśli nie przyczynia się ono bezpośrednio do tak cennych spraw, jak czynienie naszych społeczeństw jeszcze bardziej egalitarnymi niż są.

A jednak podejrzewam, że do tej rewolucji brakuje mniej niż mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka. Zaczniemy od tego, że Abbate przejaskrawia opozycję między żywym wykonaniem i wyobrażonym dziełem. W jej ujęciu pierwsze z nich pozostaje obiektem bezpośredniego, zmysłowego doświadczenia, natomiast drugie – nośnikiem zapośredniczonego (czyli interpretowanego, hermeneutycznego) znaczenia intelektualnego. W rzeczywistości jednak element hermeneutyczny nie może zostać całkowicie wyeliminowany z kontekstu wykonania, bo nie ma czegoś takiego, jak czyste doświadczenie bez żadnego udziału interpretacji.

Przypomnijmy sobie wciąż jeszcze niedoścignioną analizę Augustyna (*Wyznania*, księga 11, rozdział 28) na temat tego, co dzieje się, gdy doświadczamy jakiegokolwiek czasowego obiektu (takiego jak wykonanie muzyczne). Umysł nie tylko zwraca uwagę na to, co dokonuje się w bieżącym momencie, lecz oczekuje także przyszłych wydarzeń i pamięta, co stało się w przeszłości. Doświadczenie to stopniowo wzbogacany palimpsest, utworzony z nałożonych na siebie warstw stale pomniejszającej się, oczekiwanej przyszłości, nieustannie zmieniającej się teraźniejszości, w której oczekiwania są potwierdzane bądź negowane i tym sposobem natychmiast zmieniane we wspomnienia, oraz z nieustannie rosnącej, zapamiętanej przeszłości. Tylko to, co odcisnięte w teraźniejszości, jest realne, lub, jak mówi Gumbrecht, obecne, zaś to, co ma wydarzyć się w przyszłości i co zostało zapamiętane z przeszłości, istnieje tylko w naszej wyobraźni. Po prostu nie jest tak, jak wydaje się twierdzić Abbate, iż doświadczając wykonania jesteśmy lub możemy być całkowicie zaabsorbowani chwilą obecną i uniknąć zastępowania realnej, brzmiącej obecności tym, co nieobecne, lecz wyobrażone. Życie wyłącznie chwilą obecną, Teraz, estetyczny model egzystencji

<sup>12</sup> W kwestii systematycznego sformułowania teorii Gumbrechta zob. jego książkę *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford 2004.

<sup>13</sup> Inna symptomatyczna obrona piękna, do której także odnosi się Abbate, to E. Scarry, *On Beauty and Being Just*, Princeton 1999.

wykorzystany przez Don Juana u Kierkegaarda, to abstrakcja i nieosiągalna utopia. Nie możemy na to nic poradzić: jesteśmy istotami na wskroś hermeneutycznymi. Zatem, powtarzam, nie ma czegoś takiego jak czyste „niezapośredniczone muzyczne doświadczenie... równoznaczne z wykonaniem” (530). Może być prawdą, że „pęd formalizmu do opisowych taksonomii i analiz technicznych jest tak samo odległy (od „niezapośredniczonego doświadczenia muzycznego”) jak pęd hermeneutyki do metafizycznych znaczeń, współnik w ucieczkach przed wykonywaną muzyką” (531), ale jest też nie mniej prawdziwe, że te ucieczki nie mogą być całkowicie powstrzymane; nie są to ucieczki przed doświadczeniem wykonywanej muzyki, ale raczej niezbywalny składnik każdego takiego doświadczenia. W każdym doświadczeniu czasowego przedmiotu wyobrażona przeszłość i przyszłość ingerują w rzeczywistą terażniejszość, dokonując skażenia bezpośredniej obecności za pomocą interpretowanego znaczenia.

I dlatego, podobnie jak biedni, formalizm i hermeneutyka zawsze będą z nami. W przypadku biednych jest to godne pożałowania, w przypadku drugiej pary strasznych bliźniąt – niekoniecznie: umiejętnie stosowane, mogą one potęgować i wzbogacać doświadczenie, a nie odsuwać od niego. Gdy usłyszycie wykonanie *Symfonii c-moll* Brahmsa, wasz wewnętrzny formalista zauważy, w jakiej relacji pozostają do siebie jej główne tematy. Wewnętrzny głos zauważy również stopniowe wyłanianie się odniesień do *Symfonii c-moll* Beethovena. (Czy to jeszcze szept formalisty, czy wasz wewnętrzny hermeneuta przeważył? Nie wiem, lecz nie jesteście już w zaklętym kręgu dzieła, w którego wykonaniu właśnie uczestniczycie, mimo że słyszalne dźwięki nie odnoszą się jeszcze do niczego innego prócz dźwięków, co dla Abbate wydaje się warunkiem hermeneutyki). W tym momencie wasze jawnie hermeneutyczne synapsy zaczynają iskrzyć poza kontrolą: jeśli skłaniacie się ku indywidualnej psychologii, nie możecie odegnać myśli o „lęku przed wpływem”, „melancholii niemocy”; jeśli macie raczej skłonności społeczne, poczucie „kulturalnego opóźnienia” okresu Ringstrasse pojawi się na waszym wewnętrznym ekranie radarowym. Przesadą byłoby nazwać którekolwiek z tych znaczeń „metafizycznym”, ale na pewno są to znaczenia: wasze myśli natychmiast wyprowadziły was poza bezpośrednio dane dźwię-

ki, tak naprawdę poza jakiegokolwiek dźwięki. Lecz te myśli nie zapobiegają słyszeniu dźwięków, które właśnie wykonuje orkiestra; ani też nie zmniejszają efektów, fizycznych i duchowych, jakie te dźwięki na was wywierają. Wręcz przeciwnie, wasze doświadczenie zyskuje na głębi i intensywności, staje się wielowymiarowe; nie jesteście już uwięzieni w Teraz Don Juana. Nawet tak niski, wzgardzony produkt formalizmu, jak opisowa taksonomia, może wzbogacić to, co słyszycie: po tym jak przez lata mówiono wam, że finał wspomnianej symfonii Brahmsa jest rondo, usłyszycie go na nowo, kiedy zauważycie, że to utwór, w którym reprzyza zaczyna się zaraz po ekspozycji i zawiera elementy przetworzenia w swoim przebiegu. Na koniec wreszcie, to, co najcenniejsze u Abbate, fizyczny i duchowy efekt wykonywanej muzyki, byłby bardzo ubogi, gdyby udało się nam uczestniczyć tylko w tym, co obecne i przysłonić całe oczekiwanie oraz pamięć: porywający efekt przełomu po zmaganiach, znany efekt symfonii napisanych pod wpływem *V* i *IX Symfonii* Beethovena, niewątpliwie duchowy, nie jest efektem, który mogłoby wyrzucić wykonanie symfonii na kimś, kto zwracał uwagę tylko na bieżący moment, bez świadomości przeszłości.

Cały wywód nie przeczy temu, że istnieją takie typy formalizmu i hermeneutyki, które istotnie raczej utrudniają, niż wzmocniają doświadczenie wykonywanej muzyki i że najlepiej ich unikać. Nie chodzi też o negowanie, że Walther Wagnera i Walther Bena Heppnera danego wieczoru w danym teatrze są dwoma różnymi obiektami, w równym stopniu zasługującymi na namysł muzykologiczny. W jakim stopniu? To zależy, czy macie na temat któregoś z nich coś ciekawego do powiedzenia. (Rzecz jasna, nie każde wasze doświadczenie zasługuje na publiczne rozpowszechnianie, nawet jeśli wywarło ono na was głębokie wrażenie.) Nie powinniśmy jednak wyolbrzymiać ontologicznej różnicy między tymi dwoma obiektami. To prawda, pierwszy z nich istnieje wyłącznie w wyobraźni, drugi zaś istniał kiedyś w rzeczywistości. Ale, jak zauważa sama Abbate na ostatniej stronie swego artykułu, wykonywana muzyka jest już tylko wspomnieniem w momencie, gdy zaczynamy o niej pisać: „Ironia polega na tym, że niezależnie od stopnia naszej wrażliwości i skupienia podczas wykonania, czas przeszły, do którego musi ono należeć, by możliwy stał się jakiegokolwiek akt pisania, nie podlega dyskusji”

(536). A zatem, jeśli macie o nich coś cennego do powiedzenia, piszcie o aktualnych wykonaniach, ale nie skrywajcie swego wyboru pod fałszywym płaszczem rewolucyjnego bohaterstwa, nie schlebajcie sobie z powodu odwagi, z jaką odrzucacie drżenie przed niebezpieczeństwem wywołanym „spotkaniem z innym twarzą w twarz”.

To, czy zdecydujemy się pisać o wykonaniach czy dziełach, może zależeć także od kultury, okresu lub gatunku, którym się zajmujemy. Jak już zaproponowałem w innym miejscu, niektóre z nich (tj. kultur, okresów, gatunków) mogą czerpać korzyści ze skupienia uwagi na wykonaniu, inne – na dziełach, jeszcze inne – ani z rozważania indywidualnych wykonań, ani z indywidualnych dzieł, ale raczej praktyk społecznych, w kontekście których wytwory jednostkowych działań, jakimi są wykonania czy dzieła, zyskują, lub też nie, swój sens<sup>14</sup>. Jak wyglądałaby muzykologia, gdybyśmy, bez względu na podobne subtelności, posłuchali wezwania Abbate do rewolucji w tej dziedzinie?

Nie ulega wątpliwości, że jest do powiedzenia wiele głębokich rzeczy na temat wpływu, jaki wykonywana muzyka wywiera na słuchaczach i wykonawcach: dowody dostarczone przez Prousta są niepodważalne, podobnie jak te, które proponuje Richard Powers w *The Time of Our Singing* (opis skutków słuchania muzyki u Hansa Castorpa miałyby duże znaczenie, gdyby Abbate nie wykluczyła nagranych wykonań). Biorąc pod uwagę codzienną rzeczywistość akademicką, te modele nie nadają się jednak dla każdego. Jeśli czujecie, że nie są one dla was, lecz nalegacie, by unikać hermeneutyki, oto, co możecie zrobić w zamian: wydawajcie, skromnie lecz z pożytkiem, edycje niedostępnej dotychczas muzyki, zbierajcie niedostępne jak dotąd dane i na ich podstawie ustalajcie nowe fakty, twórcie wewnętrzne analizy, a potem zamilknijcie z przekonaniem, że to, co zrobiliście, może stać się w przyszłości materiałem ekstatyczno-estetycznych uniesień. Żeby było jasne – odmowa hermeneutyki to odmowa historii. Posunięte do logicznych konsekwencji estetyczne chłonięcie chwili obecnej u Don Juana to odpowiednik pozytywizmu Hume’a oraz jego następców, uznających wrażenie zmysłowe za jedyną

rzeczywistość. A zatem w praktyce, Nowy Estetyzm mógłby cofnąć nas do mitycznej przeszłości, z której wszyscy pochodzimy, do Starego Pozytywizmu.

To byłyby dopiero drastyczne!

Przekład: Ewa Schreiber

**Posłowie tłumacza:** Przekład ten został opublikowany po raz pierwszy na stronie internetowej jako materiał z seminarium zorganizowanego przez Profesora Michała Bristigera. Był on moją pierwszą próbą tłumaczenia tekstu muzykologicznego. Seminarium Stowarzyszenia De Musica przyświecało kilka idei. Jedną z nich była potrzeba orientacji w tym, co się w europejskiej i amerykańskiej muzykologii mówi i pisze, potrzeba śledzenia żywej myśli o muzyce i uczestniczenia w niej poprzez własną refleksję. Profesor Bristiger zawsze unikał naukowej prowincjonalności. Drugą ideę seminarium można określić jako praktycyzm i skromność poznawczą. Czytanie tekstów, próba ich zrozumienia i skomentowania nie miały w sobie nic spektakularnego. Nie realizowały niczyich ambicji naukowych, nie skutkowały przełomowymi autorskimi pomysłami. Była to regularna, skromna praca u podstaw, która wielu młodym uczestnikom seminariów pozwalała dojrzeć do zrozumienia cudzej myśli, a z jej pomocą, do wyrażenia myśli własnej. W postawie Profesora Bristigera ujawniał się też wielki szacunek do przeszłości – do autorów, którzy wiele lat przed nami formułowali swoje pomysły, a do których warto dziś wracać nawet przedzierając się przez warstwy czasu i niezrozumienia. Wśród postaci, które Michał Bristiger szczególnie sobie upodobał, znaleźli się muzykolodzy wielkiego formatu: Carl Dahlhaus, Reinhold Brinkmann oraz Karol Berger, z całą jego humanistyczną erudycją, klarownością wywodu i elegancją formułowania myśli. Seminarium utraciłoby jednak swój smak, gdyby nie rzadko spotykana cecha Michała Bristigera, jaką był jego osobisty, serdeczny kontakt z innymi ludźmi. Spotkania odbywały się najczęściej w pełnym książek mieszkaniu, a każdy ich uczestnik przyjmowany był z wielką gościnnością. Profesor Bristiger często podkreślał, że bycie muzykologiem jest wyborem pewnego sposobu życia. Nie oddzielał sfery prywatnej i publicznej w sprawach zawodowych.

Po kilkunastu latach nadal wracam do tekstów i idei, które poznałam dzięki Michałowi Bristigerowi, bo jego wyciącie tego, co dla muzykologii ważne, okazało się bezbłędne. Ciągłe zdumiewa mnie szansa, jaką dawał mi kontakt z człowiekiem starszym i mądrzejszym ode mnie o ponad pół wieku.

<sup>14</sup> K. Berger, *A Theory of...*, op. cit., s. 111–120. Przekład polski: K. Berger, *Potęga smaku...*, op. cit., s. 228–246.

Wspominam nasze pierwsze i ostatnie spotkanie. Pamiętam powagę Profesora w traktowaniu myśli o muzyce. Pamiętam jego głęboką afirmację życia.

Są one dla mnie nadal punktem odniesienia i wielkim wyzwaniem.

## BIBLIOGRAFIA

- Abbate Carolyn, *Music – Drastic or Gnostic*, „Critical Inquiry” 2004 vol. 30.
- Berger Karol, *A Theory of Art*, Oxford University Press, Oxford–New York 2000. Przekład polski: *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przeł. Anna Tenczyńska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Berger Karol, *Musicology According to Don Giovanni, or: Should We Get Drastic?* „Journal of Musicology” Summer 2005 vol. 22 nr 3.
- Bessler Heinrich, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, „Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig”, Philologisch-historische Klasse, t. 104 z. 6, Akademie-Verlag, Berlin 1959.
- Dahlhaus Carl, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Musikverlag Hans Gerig, Köln 1977. Przekład polski: *Podstawy historii muzyki*, przeł. Zbigniew Skowron, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Forster Edward Morgan, *Aspects of the Novel*, Harcourt, Brace & World, New York 1927.
- Garton Ash Timothy, *Free World: Why a Crisis of the West Reveals the Opportunity of Our Time*, Random House, New York 2004.
- Geck Martin, *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert: Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung*, „Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts” vol. 9, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1967.
- Gumbrecht Hans Ulrich, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford University Press, Stanford 2004.
- Jankélévitch Vladimir, *Music and the Ineffable*, przeł. Carolyn Abbate, Princeton University Press, Princeton 2003.
- Kerman Joseph, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1985.
- Scarry Elaine, *On Beauty and Being Just*, Princeton University Press, Princeton 1999.
- Tomlinson Gary, *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others*, The University of Chicago Press, Chicago 1993.