

**Karolina Kolinek-Siechowicz**

Uniwersytet Warszawski,  
Wydział „Artes Liberales”

ORCID: 0000-0003-3939-5276

# Utopia autentyczności

DOI: 10.14746/rfn.2017.18.7

Kategoria autentyczności będzie w niniejszym artykule rozpatrywana w odniesieniu do muzyki dawnej i ruchu wykonawstwa historycznego (ang. *historically informed performance*, którego pierwotna nazwa odwoływała się do pojęcia – *authentic performance*), gdyż w tym aspekcie jej funkcjonowanie wydaje się najciekawsze z punktu widzenia filozoficzno-antropologicznego, a także najbardziej kontrowersyjne i podatne na konstruktywną krytykę<sup>1</sup>. Nieco miejsca zajmie również przegląd pozostałych obszarów dyskursu o muzyce, w których pojawia się tytułowe pojęcie, a które celnie opisuje w swojej pracy Peter Kivy<sup>2</sup>. Powszedniość przymiotnika „autentyczny” w opisach programów i recenzjach koncertów, a także teoretycznych uzasadnieniach dla danej praktyki wykonawczej każe zastanowić się nad istotą i celowością użycia tego pojęcia, a także postawić pytanie o to, dlaczego przeniknęło ono do dyskursu o muzyce, z jednej strony stając się inspiracją dla wielu wykonawców i muzykologów, z drugiej zaś – katalizując polemiki, których punktem zapalnym była – być może – kontrowersyjność samego pojęcia i postulatów za nim stojących.

## HISTORIA POJĘCIA W MUZYKOLOGII I PRAKTYCE WYKONAWCZEJ

Dorottya Fabian w artykule *The Meaning of Authenticity and The Early Music Movement: A Historical Review*<sup>3</sup> przedstawia historię pojęcia „autentyczność” w dyskursie poświęconym muzyce dawnej. Autorka odwołuje się zarówno do wypowiedzi artystów sięgających po dawny repertuar, jak i jego badaczy, podkreślając binarność opinii jednych i drugich. Pojęcie autentyczności jest przez nią analizowane począwszy od lat 50. i 60. XX wieku. Warto odnotować ową dwubiegunowość rozumienia autentyczności, której Fabian przyznaje rolę porządkującą historię opisywanej kategorii.

Fabian zwraca uwagę na to, że w środowiskach artystycznych autentyczność wykonania od początku uważana była za utopię, wniosek ten prowadził jednak muzyków do odmiennych postaw wobec wykonywanego repertuaru. O ile zatem Wanda Landowska, będąc w pełni świadoma, że jej interpretacje dalekie są od prawdy historycznej<sup>4</sup>, nie wahała się sięgać po

<sup>1</sup> Artykuł jest skróconą i zmienioną wersją pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem dr Małgorzaty Szyszkowskiej i obronionej 6 marca 2016 roku w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego.

<sup>2</sup> P. Kivy, *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca 1995.

<sup>3</sup> D. Fabian, *The Meaning of Authenticity and The Early Music Movement: A Historical Review*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 2001 vol. 32 nr 2.

<sup>4</sup> *At the beginning of the 20th century Landowska claimed never to have „tried to reproduce exactly what the old masters did. Instead,*

dzieła Bacha, wierząc, że poprzez osobiste wniknięcie w jego utwory osiąga łączność z intencją kompozytora i jej ekspresyjne wykonanie pozwala lepiej zrozumieć tę muzykę, o tyle Christopher Hogwood brak dostatecznej wiedzy o praktyce muzycznej danej epoki traktował jako przeszkodę nie do pokonania i wolał zarzucić wykonywanie takiego repertuaru niż muzycznie „konfabulować”<sup>5</sup>.

Zatrzymajmy się na chwilę nad tą opozycją, gdyż ukazuje ona dwie zupełnie skrajne koncepcje autentyczności, z których żadna nie wydaje się spełniać warunku rzeczywistego odtworzenia muzycznej przeszłości. Na poziomie realizacji dźwiękowej wizja Landowskiej była wszak swobodną wariacją na temat brzmienia epoki – artystka grała wprawdzie na klawesynie, ale był to instrument zupełnie współczesny, stanowiący dość kuriozalne skrzyżowanie klawesynów dawnych z ówczesnymi fortepianami. W jej wizji muzyki dawnej mieściła się zatem chęć sięgnięcia po dawne instrumentarium, była ona jednak przetworzona przez jej osobisty gust oraz przekonanie, że należy dostosować instrument do współczesnych warunków sali koncertowej. Autentyczność Landowskiej polegałaby zatem na szczerości jej intencji i ekspresji (*personal authenticity*): klawesynistka, głęboko wierząc w swą artystyczną intuicję, pozostawała w zgodzie z własną ideologią i przedstawiała muzykę przeszłości tak, jak dyktowało jej serce, jednocześnie pilnie studiując partytury dzieł, które od wieków pozostawały w zapomnieniu. Problematiczne pozostaje wszakże użycie klawesynu, które – wydawałoby się – implikuje pewne oczekiwania względem wierności danym historycznym. To jednak dzisiejsza perspektywa, pozostająca pod wpływem późniejszych koncepcji jak najściślejszej wierności dostępnym źródłem, której reprezentantem jest wspomniany Christopher Hogwood. Trudno zatem mierzyć Landowską miarą

anachroniczną, skrojoną na potrzeby zupełnie odmiennej wizji muzyki dawnej, która obecnie również wydaje się rodzić wiele wątpliwości. Niemniej, należy uznać działanie Landowskiej za jeden z katalizatorów późniejszych poszukiwań możliwości dotarcia do muzycznej prawdy historycznej.

Drugim biegunem rozumienia autentyczności jest dla Fabian postawa Hogwooda, który czuje się w obowiązku dostarczyć słuchaczowi interpretację popartą pełną dokumentacją źródłową. Brak źródeł jest dla niego jednoznaczny z niemożnością wykonania danego utworu. Nie ma tu miejsca na jakiegokolwiek dopowiedzenia, swobodę wykonawczą, poddanie się osobistej, emocjonalnej wizji. Autentyczność jest więc rozumiana jako pełna zgodność z dostępną wiedzą – stanowi rodzaj rzetelności historycznej, która nie pozwala na wypełnienie „białych plam”, ale ponieważ wykonawstwo nie jest tylko zdawaniem relacji z faktów, owe białe plamy stanowią przeszkodę nie do pokonania dla zaprezentowania całościowej interpretacji danego dzieła. W postawie tej najbardziej zaskakująca wydaje się wiara w to, że dostęp do źródeł i ich obfitość jest warunkiem wystarczającym do stworzenia autentycznej interpretacji. Rozumowanie Hogwooda, wynikające z przytoczonego przez Fabian cytatu, wygląda na nieco uproszczone i można je streścić w słowach: „wykonuję utwór, kiedy mam pełen zestaw źródeł pozwalający na określenie parametrów wykonania, kiedy zaś go nie mam – powstrzymuję się od grania”. Ta wstrzemięźliwość jest jednak charakterystyczna dla interpretacji przedstawicieli HIP, którzy w latach 70. i 80. woleli czegoś nie zagrać, niż narazić się na zarzut braku dowodów dla słuszności swej interpretacji.

Zarysowana powyżej opozycja jest jednak zbyt czarno-biała, by mogła pozwolić na przedstawienie pełnego obrazu kontrowersji wokół pojęcia „autentyczność” – oprócz wierności muzycznemu tekstowi bądź osobistej intuicji i ekspresji pozostaje bowiem przestrzeń rozumienia kontekstu wykonania, wiedzy o praktyce wykonawczej, która wykracza poza sam tekst nutowy oraz – a może przede wszystkim – przekonań ontologicznych dotyczących tożsamości dzieła muzycznego.

Fabian zwraca zatem uwagę na kwestię odróżnienia wierności zapisowi nutowemu (*Notentexttreue*) od wierności dziełu (*Werktreue*), przytaczając przy

*I study, I scrutinise, I love, and I recreate... I am sure that what I am doing in regard to sonority, registration etc., is very far from the historical truth*”. D. Fabian, *The Meaning...*, op. cit. s. 155.

<sup>5</sup> *My interest in [Renaissance music] became exhausted, because we did not know whether or not what we were doing was authentic. Although the whole world thought that this type of music-making had a musicological foundation, the very opposite was the case: we had to do a lot on 'feeling', because there was insufficient basis and definite proof[s]... So I turned to a period which offered me reliable sources: the music of the 17th and 18th centuries. Ch. Hogwood, cyt. za: D. Fabian, *The Meaning...*, op. cit., s. 155.*

tym opinię innego pioniera ruchu wykonawstwa historycznego, Nikolausa Harnoncourta, który uważał utożsamienie tych dwóch aspektów za poważny błąd, jednocześnie oba uważając za postulaty utopijne<sup>6</sup>. Zagadnienie autentyczności staje się tym bardziej meandryczne, jeśli zdamy sobie sprawę z różnic w postrzeganiu tożsamości dzieła muzycznego między epokami od średniowiecza do klasycyzmu, kiedy była ona płynna i sama w sobie stanowiła wartości prymarnej, a wiekiem XX, silnie ukształtowanym przez XIX-wieczną koncepcję dzieła jako całości kontrolowanej przez kompozytora, który stał się instancją nadrzędną. Problem zastosowania koncepcji *Werktreue* do muzyki dawnej jest więc wielowymiarowy. Po pierwsze jest to przykład anachronicznego nałożenia kategorii nieprzystającej do realiów epoki, której repertuar ma być wykonywany, po drugie zaś, wynika z kulturowanego w czasach, które opisuje Fabian, mylnego, ograniczonego przez skąpość źródeł, mniemania o braku ekspresyjności muzyki dawnej (zapis nutowy nie zawierał wszak określeń ekspresyjnych, co niektórych wykonawców doprowadziło do wniosku, że, pozostając wiernym dostępnemu materiałowi nutowemu, należy wykonywać go niejako mechanicznie, nie eksponując emocji wykonawcy).

Fabian podkreśla, że już na początku XX wieku ta koncepcja była krytykowana przez muzykologów (podaje przykład tekstu z 1915 roku *The Interpretation of Seventeenth- and Eighteenth-Century Music* Arnolda Dolmetscha, pioniera idei docierania do pierwotnych źródeł muzycznych) jako ustanawiająca zupełnie nieadekwatny punkt odniesienia dla „autentycznego” wykonawstwa muzyki dawnej. Świadczy to o silnym oporze środowiska muzycznego przed przyjęciem strategii czysto odtwórczej (równoznacznej z wyborem określonej koncepcji ontologicznej, najbliższej zapewne muzycznemu platonizmowi, czyli uznaniu istnienia dzieła niezależnie od wykonań), co jest z kolei dowodem na to, że nawet w świecie hegemonii wizji kompozytora, który „żąda” od wykonawcy pełnej uległości, mało kto jest w stanie zgodzić się z takim ograniczeniem wolności (od)twórczej muzyka.

Dziś problem wykalkulowanych i pozbawionych emocji wykonań historycznych zdaje się mniej

palący, środek ciężkości dyskusji na temat muzycznej autentyczności został bowiem przesunięty w innym kierunku. Od lat 60. w obrębie ruchu wykonawstwa historycznego zaszły poważne zmiany, zjawisko to przestało być także jednolite i stosunek do „autentyczności” sprawia wrażenie stopniowalnego. Wśród zespołów wykonujących muzykę dawną na dawnych instrumentach i w odniesieniu do badań naukowych umożliwiających naświetlenie kontekstu powstania, wykonania i słuchania danego utworu pojawiły się takie, które na pierwszym miejscu stawiają jednak oryginalność interpretacji. Oznacza to, że ich wykonania noszą silne znamiona osobowości muzyków, którzy wykraczają poza to, co zapisane i wiadome z całą pewnością, nierzadko łącząc to, co wynieśli ze studiów nad muzyką dawną, z tym, co zupełnie współczesne, bliskie im samym, a w jakimś stopniu korespondujące z muzyczną przeszłością.

Wpłatanie elementów współczesnej improwizacji, dopisywanie brakujących fragmentów niekompletnych partytur, zastosowanie inspirowanych współczesnością technik gry na instrumentach dawnych budzi opór historycznych purystów, którzy czują się w obowiązku przedstawić dowody legitymizujące poprawność ich wykonań. Dodatkowo, nierzadko włączają oni w ocenę wykonań argumenty moralne dotyczące intencji kompozytora oraz nienaruszalnego ideału dzieła, które powinno pozostać niezmiennie doskonałe, wikłając się w relację etyczną związaną z koniecznością sprostania woli kompozytora oraz stawienia czoła prawdzie dziejowej.

## IDEA WORK-CONCEPT

Reakcja ta jest jednak symptomem charakterystycznej – a w przypadku wykonawstwa muzyki dawnej także anachronicznej – wizji historii muzyki jako historii dzieł, których samoistna i idealna egzystencja jest nadrzędna wobec jednostkowego wykonania. Taki sposób dążenia do autentyczności krytykuje Lydia Goehr w swej głośniejszej pracy *The Imaginary Museum of Musical Works*, w której przedstawia zmianę paradygmatu w myśleniu o dziele muzycznym. Tytułowe „wyobrażone muzeum dzieł muzycznych” to nic innego, jak ukształtowana w drugiej połowie XIX wieku filharmonia, która wyznaczyła obowiązujący do dziś

<sup>6</sup> D. Fabian, *The Meaning...*, op. cit., s. 155.

sposób słuchania muzyki poważnej w atmosferze pozwalającej na kontakt z dziełem w warunkach wykluczających rozproszenie czynnikami zewnętrznymi i pozwalających oddać się „nabożnej kontemplacji” muzyki płynącej z estrady. To muzyczny odpowiednik muzeum, w którym eksponowane dzieła sztuk wizualnych są przedstawione w sposób pozwalający na uważne ich obejrzenie, ale jednocześnie pozbawiający je oryginalnego kontekstu, w którym niegdyś mogły się znajdować. Oczywiście w momencie, kiedy galerie sztuki i filharmonie stały się powszechnymi miejscami obcowania ze sztuką, także i twórcy zaczęli myśleć o swoich dziełach jako obiektach przeznaczonych do percepcji w takiej właśnie aurze. Co jednak istotne, do muzeum (zarówno wizualnego, jak i „dźwiękowego”) trafiły także dzieła, które nie były tworzone z myślą o takim przeznaczeniu. W galeriach miejsce swe znalazły obrazy i rzeźby sakralne, portrety ściśle związane z rodzinną rezydencją czy freski zdjęte ze ścian oryginalnego wnętrza, do filharmonii trafiły zaś utwory przeznaczone do wykonania w kontekście liturgicznym, kompozycje okolicznościowe czy dzieła pisane z myślą o konkretnym wykonawcy lub konkretnej publiczności.

Stało się tak dlatego, że światem muzycznym zaczęła rządzić idea *work-concept*, to znaczy wizja dzieła muzycznego, które istnieje ponad swoimi wykonaniami, jest tworzone jako określona, niezależna od wykonania całość i może być „przechowane” w postaci zapisu muzycznego. Początki idei *work-concept* Goehr widzi dopiero około 1800 roku, kiedy to nastąpiła znaczna emancypacja muzyki instrumentalnej oraz przesunięcie środka ciężkości z muzyki jako nauki (jednej z *artes liberales*) na muzykę jako sztukę, która służy przyjemności zmysłowej i której istotą jest oddziaływanie emocjonalne na słuchacza. Jednocześnie jednak autorka zauważa, że powszechność paradygmatu *work-concept* we współczesnym dyskursie o muzyce sprawia, że przez jego pryzmat postrzegamy także utwory tworzone przed wyznaczoną przez nią cezurą, mimo że kompozytorzy prawdopodobnie nie mogli ich tak traktować.

W swojej książce Goehr odnosi się także do nurtu wykonawstwa historycznego i dostrzega w ramach jego działań możliwość wyjścia z impasu wyznaczonego przez estetykę romantyzmu nabożnego stosunku do dzieła muzycznego:

Ruch wykonawstwa historycznego, bardziej niż jakkolwiek inny ruch istniejący obecnie w obrębie tradycji europejskiej muzyki klasycznej, jest zdolny do zaprezentowania się nie tylko jako „inny sposób myślenia o muzyce”, lecz także jako alternatywa dla praktyki wykonawczej zdominowanej przez koncept dzieła [*work-concept*]. Ta pozycja żywotnej i dynamicznej alternatywy, będąca wyzwaniem dla innych praktyk, pozwala mu stale przypominać wszystkim muzykom, że ideał *Werktreue* może mieć ograniczony zasięg. To ograniczenie, wynikające z prezentacji i akceptacji żywotnych alternatyw w praktyce wykonawczej, jest bardzo dobre. Otwiera nam bowiem oczy na możliwość tworzenia muzyki w nowy sposób regulowany przez nowe ideały. Otwiera nam oczy na nieodłącznie krytyczny i podatny na przedefiniowanie charakter pojęć regulujących nasz dyskurs. A co najważniejsze, pomaga nam przezwyciężyć głęboko zakorzenione pragnienie utrzymania najbardziej niebezpiecznych przekonań, że w jakimkolwiek momencie nasza praktyka była absolutnie słuszną<sup>7</sup>.

Autorka widzi więc w HIP alternatywę dla głęboko zakorzenionego w myśleniu o muzyce paradygmatu *work-concept* i rozpatruje ten ruch jako redefiniujący stosunek wykonawców i słuchaczy do dzieła muzycznego. Wykonawstwo historyczne jest zatem uwikłane w wizję dzieła jako bytu idealnego, który stanowi nieosiągalny wzorzec, do którego jednak należy usilnie dążyć, jednocześnie jednak próbuje tę wizję przezwyciężyć, dostrzegając w niej więcej ograniczeń niż inspiracji i dając tym samym impuls do ponownego przemyślenia współczesnego statusu dzieła muzycznego i jego przemian w czasie.

Twórcze podejście do muzyki dawnej, które zdaje się afirmować Goehr, pozwala utworom minionych wieków na nowo odżyć w ludzkich – a nie

<sup>7</sup> *More than any other movement currently existing within the European tradition of classical music, the early music movement is perfectly positioned to present itself not only as a 'different way of thinking about music', but also as an alternative to a performance practice governed by the work-concept. By positioning itself as a viable and dynamic alternative, even as a challenge to another practice, it is able to serve as a constant and living reminder to all musicians that the *Werktreue* ideal can be delimited in scope. Such delimitation, resulting from the presentation and acceptance of viable possibility of producing music in new ways under the regulation of new ideals. It keeps our eyes open to the inherently critical and revisable nature of our regulative concepts. Most importantly, it helps us overcome that deep-rooted desire to hold the most dangerous of beliefs, that we have at any time got our practices absolutely right.* L. Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in Philosophy of Music*, Oxford 1994, s. 284. Jeśli nie zaznaczono inaczej, przekłady pochodzą od autorki artykułu.

laboratoryjnych – warunkach. Wyznaczony przez *work-concept* kierunek poszukiwań jedynej słusznej prawdy brzmieniowej zwiódł wielu przedstawicieli HIP na interpretacyjne bezdroża. Omamieni wizją autentyczności, która zstąpi na nich wprost ze źródeł, zapomnieli o tym, że w istocie mierzą się z chimerą.

Wracając do zarysowanej przez Fabian historii pojęcia „autentyczność” w odniesieniu do muzyki dawnej, warto wspomnieć jeszcze o interesującym spostrzeżeniu badaczki, która wskazuje (przywołując opinię Georga von Dadelsena), że na przełomie lat 70. i 80. „autentyczność” stała się chwytem marketingowym wydawców płyt CD, którzy z lubością umieszczali na okładkach płyt określenia „wykonanie autentyczne” albo „rekonstrukcja historyczna”, aby zachęcić chętnie poddających się nowej modzie melomanów. Równocześnie określenia te były lansowane przez krytyków muzycznych, którzy jednak – jak zauważa Fabian za cytowanymi przez siebie autorami – stosowali je w bardzo jednostronnym rozumieniu, w swych recenzjach ograniczając się właściwie wyłącznie do oceny warstwy brzmieniowej wykonania (rodzaj artykulacji, realizacja ozdobników, rodzaj i liczebność obsady wykonawczej), nierzadko ignorując kwestie związane z wiarygodnością takiej wizji interpretacyjnej oraz jej uzasadnienia kontekstowego<sup>8</sup>. Jak każda utopia, także autentyczność wykonawstwa muzyki dawnej stała się podatna na manipulacje rynkowe – oderwawszy się od swych pierwotnych założeń teoretycznych, przekształciła się na jakiś czas w modny slogan.

## AUTENTYCZNOŚĆ W MUZYCE W REFLEKSJI PETERA KIVY’EGO

Najobszerniejszym studium poświęconym filozoficznej analizie pojęcia autentyczności na gruncie muzyki jest książka Petera Kivy’ego *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*.

Dokonując wstępnego podziału obszaru swej refleksji, Kivy zauważa nieodzowny związek dążenia do autentyczności z koniecznością sprostanienia ideałowi wierności jakiemuś wzorcowi. Autor wyróżnia zatem następujące rodzaje wierności:

- ♦ wierność wykonawczym intencjom kompozytora;
- ♦ wierność praktyce wykonawczej z czasów kompozytora;
- ♦ wierność brzmieniu wykonań z czasów kompozytora;
- ♦ wierność „ja” wykonawcy – oryginalnemu, nie będącemu pochodną lub naśladownictwem czy jegoś innego sposobu wykonywania<sup>9</sup>.

W kolejnych akapitach odniosę się szczególnie do trzech pierwszych kategorii wyznaczonych przez Kivy’ego, pod koniec artykułu pojawi się także kwestia wierności „ja” wykonawcy.

## AUTENTYCZNOŚĆ JAKO DOTARCIE DO INTENCJI KOMPOZYTORA

Propozycję Kivy’ego dotyczącą problemu autentyczności jako dotarcia do intencji kompozytora można streścić następująco: Kivy zdaje się postulować odtworzenie wykonawstwa nie takiego, jakie istotnie miało miejsce za życia Bacha, ani nawet nie takiego, które Bach mógł wówczas sobie wyobrazić, ale takiego, jakiego Bach mógłby sobie życzyć teraz, współcześnie. Aby uniknąć zarzutów, Kivy określa tę konstrukcję jako postulowanie figury „hipotetycznego Bacha”, która pozwala zadawać pytania kontrfaktyczne i udzielać na nie odpowiedzi bez odwoływania się do rzeczywistości historycznej. Filozof pyta więc swojego hipotetycznego Bacha, który jest w pełni świadomy możliwości współczesnego instrumentarium, o to, jak widziałby wykonanie swojej *Pasji* w ostatnich latach XX wieku w Nowym Jorku<sup>10</sup>. Jak to jednak bywa z hipotezami, Kivy przytacza dwie możliwe odpowiedzi hipotetycznego Bacha, jedną zakładającą użycie środków wykonawczych możliwie zbliżonych do tych, które kompozytor miał do dyspozycji w Wielki Piątek 1724 roku w Lipsku, i drugą, postulującą powiększenie obsady chóru do większych rozmiarów oraz użycie współczesnych instrumentów. Obie odpowiedzi są zdaniem filozofa równie prawdopodobne.

<sup>9</sup> *There are the notions of (1) faithfulness to the composer’s performance intentions; (2) faithfulness to the performance practice of the composer’s lifetime; (3) faithfulness to the sound of a performance during the composer’s lifetime; and (4) faithfulness to the performer’s own self, original, not derivative or an aping of someone else’s way of playing.* P. Kivy, *Authenticities...*, op. cit., s. 6–7.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 38.

<sup>8</sup> D. Fabian, *The Meaning...*, op. cit., s. 166.

Kivy zwraca uwagę, że intencja jest czymś, co mieści się w pewnym systemie hierarchicznym i nie może być wyabstrahowana z kontekstu pozostałych czynników mających na nią wpływ. Stąd postulat filozofa, by transponować cały system hierarchiczny w zależności od okoliczności czasu. Filozof podsumowuje te rozważania stwierdzeniem:

Wykonawca, który gra Bacha na współczesnym instrumencie, z frazowaniem i dynamiką daleką od *Urtextu*, może być bliższy życzeniom i intencjom kompozytora w tym właśnie względzie, a co za tym idzie, bardziej autentyczny historycznie niż wykonawca, który gra Bacha na instrumencie barokowym z frazowaniem i dynamiką *Urtextu* jako uświęconym nakazem<sup>11</sup>.

Rozważania Kivy'ego, choć wydają się oderwane od dyskursu muzykologicznego i przekonań wielu muzyków<sup>12</sup> (sam zresztą podkreśla, że jego wnioski mają walor „czysto teoretyczny”<sup>13</sup> i służą przedstawieniu koncepcji historycznej autentyczności jako wierności intencji kompozytora, a nie ujęciu normatywnemu tego zagadnienia<sup>14</sup>), z pewnością pobudzają do zreweryfikowania poglądów na temat ślepego podążania za utartym wyobrażeniem o intencji kompozytora.

Warto jednak zwrócić uwagę na inny problem. Argumenty Kivy'ego o instrumentacji słusznie podkreślają dążność kompozytora do jak najpełniejszego wykorzystania dostępnych środków wykonawczych, które wszak zmieniają się w czasie – nie trzeba bowiem zakładać, że instrumentarium, którym dysponował Bach, było dla niego w pełni zadowalające. Wątpliwości budzi jednak przypisywanie Bachowi intencji wykonywania jego dzieł sto pięćdziesiąt, dwieście, a nawet dwieście pięćdziesiąt lat po jego śmierci. Z zachowanych źródeł wynika, że XVII- i XVIII-wieczna

praktyka muzyczna obejmowała repertuar powstający na bieżąco – repertuar współczesny (ówczesny). Wykonywanie dzieł z epok wcześniejszych należało do rzadkości. Stąd także wynikała „okazjonalność”: dzieła okolicznościowe były niejako jednorazowe, z drugiej zaś strony powszechne było dostosowywanie obsady wykonawczej do warunków poszczególnych miejsc, zwłaszcza kiedy „okazjonalne” dzieło trzeba było powtórzyć przy podobnej okazji, ale w innych warunkach. Muzyka żyła więc życiem sobie współczesnych, zaś jej twórcom trudno przypisywać chęć zachowania jej na kolejne kilka lub kilkanaście wieków. Z tego powodu trudno uznać figurę „hipotetycznego Bacha”, którą proponuje Kivy, za jakkolwiek pomoc w rozstrzygnięciu o adekwatności lub nieadekwatności danej interpretacji. Jeśli bowiem Kivy w swych rozważaniach używa jedynie hipotetycznych założeń, to równie niepewne są same wnioski. Nie sposób więc powstrzymać się od pytania, co właściwie wnosi do problemu autentyczności przedstawiony przez Kivy'ego wywód. I jakie mogłoby być jego praktyczne zastosowanie?

Z drugiej strony, postulowanie odejścia od fanatycznego podążania za *Urtextem* jest rzecz jasna argumentem godnym uwagi: prawdopodobnie równie nierozsądne jest absolutyzowanie poszczególnych zapisów lub innych świadectw z epoki, jako dających jedyną słuszną „licencję” na sposób wykonywania danego dzieła, co zupełne zignorowanie wiedzy na temat praktyki wykonawczej i wprowadzenie absolutnej dowolności. Drogi dojścia do argumentu o elastyczności kryteriów wykonawczych oraz możliwości dostosowywania ich do współczesnych środków są jednak rozmaite. Czym innym jest twierdzenie: Bach chciałby, aby jego dzieła były dziś wykonywane w taki właśnie sposób, a czym innym zaakceptowanie zmienności naszego rozumienia muzyki i wolności interpretacyjnej wykonawcy, który nie może czuć się całkowicie spętany pragnieniem posiadania jednoznacznej wizji dzieła, naznaczonej stemplem „Bach zaaprobował”. Jeszcze innym argumentem jest zaś świadomość, że to, co zostało zapisane, różni się znacznie od tego, co w rzeczywistości brzmiało w trakcie współczesnych kompozytorowi wykonań, stąd „uświęcanie” *Urtextu* nie może być traktowane inaczej niż zakorzenione w XX-wiecznym myśleniu o muzyce przywiązanie do zapisu jako jedynego wiarygodnego źródła.

<sup>11</sup> [...] a performer who plays Bach, say, on modern instrument, with phrasing and dynamics that depart from the *Urtext*, may very well be closer to the composer's wishes and intentions in those very respects, and therefore more historically authentic than the performer who plays Bach on a baroque instrument with the *Urtext*'s phrasing and dynamics as sacred writ. *Ibidem*, s. 46.

<sup>12</sup> Na kwestię braku łączności między światem wykonawców muzyki dawnej a filozoficznymi dociekaniem Kivy'ego zwraca także uwagę A. Chęćka-Gotkowicz w eseju *Oblicza autentyczności. Perspektywa wykonawcy i krytyka*, [w:] *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, red. A. Chęćka-Gotkowicz, M. Jabłoński, Poznań 2015, s. 97–107.

<sup>13</sup> P. Kivy, *Authenticities...*, op. cit., s. 45.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 46.

Jeśli rozważania Kivy'ego miały zatem ukazać bezdroża pojmowania autentyczności jako zgodności z intencją kompozytora, to cel zdaje się osiągnięty. Jeśli jednak mielibyśmy traktować wnioski filozofa całkiem poważnie i rzeczywiście przed każdym wykonaniem zadawać sobie pytanie: jak Bach chciałby, aby jego utwór był wykonany tu i teraz, niechybnie musielibyśmy całkowicie zaprzestać wykonywania muzyki ze względu na brak instancji rozstrzygającej tego rodzaju kontrfaktyczne spory.

## AUTENTYCZNOŚĆ JAKO PRAKTYKA

Zdaniem Kivy'ego rekonstruowanie dawnych praktyk wykonawczych jest tym aspektem dążenia do autentyczności, który wzbudza w środowisku muzycznym najwięcej kontrowersji. Filozof uznaje, że dążenie do odtworzenia historycznej praktyki wykonawczej jest traktowane przez muzyków i muzykologów nie jako cel sam w sobie, ale jako środek do celu. Jaki jednak miałby być ów nadrzędny cel? Warto uważnie przyrzeć się sformułowaniu Kivy'ego, wydaje się ono bowiem prowadzić do jeszcze poważniejszych kontrowersji:

Istnieją, jak sądzę, dwa oczywiste powody, dla których muzykolodzy studiują historyczny aspekt praktyki wykonawczej. Po pierwsze, chcą zaspokoić swoją ciekawość. Po drugie, szukają satysfakcjonujących modeli dla współczesnych wykonawców muzyki dawnej. I jako wzór dla dzisiejszej praktyki wykonawczej, historyczna praktyka nie jest dla muzykologów (i muzykologicznie zorientowanych wykonawców) celem samym w sobie, ale *środkiem do celu*. Zapytajmy: do jakiego celu? Otóż jest nim historycznie autentyczne wykonanie, czyli takie, które oddaje sprawiedliwość intencjom kompozytora albo dąży do zrekonstruowania współczesnego kompozytorowi brzmienia. Krótko mówiąc, historycznie autentyczna praktyka wykonawcza nie jest tym samym, co autentyczne wykonanie *per se*, jest raczej środkiem do osiągnięcia celu, czyli autentycznego wykonania w jednym z wcześniej zaproponowanych znaczeń. I o ile pojmujemy je w ten sposób, to nie wydaje się ono problematyczne<sup>15</sup>.

Prześledźmy sposób rozumowania Kivy'ego: nabyta wiedza o sposobie gry, budowie instrumentów czy wielkości obsady wykonawczej jest narzędziem, które ma pozwolić na wcielenie w życie dużo poważniejszego założenia, czyli zrekonstruowania intencji kompozytora albo współczesnego kompozytorowi brzmienia. Intencja i (wyobrażone) brzmienie mają zatem wartość nadrzędną wobec faktów empirycznych (popartych badaniami muzykologicznymi). Samo postępowanie wedle wytycznych nie pozwala jeszcze na autentyczne wykonanie, liczy się także samoświadomość wykonawcy, który powinien podporządkować swoją wiedzę i umiejętności nadrzędnej wizji dzieła. Działanie w służbie pewnego ideału jest tu więc przeciwstawione realnej praktyce, której celem – wedle powszechnego, zdroworoządkowego rozumienia – byłoby właśnie samo wykonanie niosące satysfakcję artystom i przyjemność estetyczną słuchaczom.

Wywód Kivy'ego wskazuje, że traktuje on problem autentyczności wykonawców historycznych raczej w kategoriach konstruktów myślowych<sup>16</sup>. Jego wnioski pozostają w oderwaniu od rzeczywistości wykonawczej i konkretnych postulatów oraz interpretacji współczesnych wykonawców reprezentujących ten ruch. Podczas gdy muzycy od samego początku podchodzili do koncepcji autentyczności z dystansem, wielokrotnie określając ją jako utopię<sup>17</sup> i odzeganą się od użycia tego terminu, Peter Kivy czyni z niej główne zagadnienie swojej obszernej pracy, o której pisze we wstępie, że mogłaby służyć także wykonawcom. Brak związku rozważań Kivy'ego z tym, co mógł obserwować na współczesnych estradach, zauważa także John Butt, podkreślając ignorancję Kivy'ego w zakresie aktualnego stanu praktyki wykonawczej HIP w latach 80. i 90., a więc czasu, w którym pisał swoją książkę. Brytyjski muzykolog zauważa wprawdzie pokrewieństwo spostrzeżeń Kivy'ego ze spostrzeżeniami Lawrence'a Dreyfusa i Richarda Taruskina, jednak zarzuca filozofowi brak przenikliwości i nieznamość konkretnych wykonawców, z którymi tamci

<sup>16</sup> Podobnie widzi ten problem A. Chęćka-Gotkowicz, która nazywa działanie Kivy'ego „wznicianiem conceptualnego pyłu” oraz „zapominaniem o perspektywie praktycznej”. A. Chęćka-Gotkowicz, *Oblicza autentyczności...*, op. cit., s. 101.

<sup>17</sup> N. Harnoncourt wyraził się na ten temat w bardzo mocnych słowach: *Eine authentische, historisch richtige Wiedergabe ist unmöglich, eine Illusion oder Scharlatanerie*; cyt. za: D. Fabian, *The Meaning...*, op. cit., s. 156.

<sup>15</sup> P. Kivy, *Autentyczność jako praktyka*, przeł. A. Chęćka-Gotkowicz, [w:] *Peter Kivy i jego...*, op. cit., s. 109.

byli świetnie obeznani (Dreyfus jako wykonawca, Taruskin także jako krytyk muzyczny)<sup>18</sup>.

Co więcej, Butt podkreśla, że wprawdzie owa ignorancja nie umniejsza spójności wywodu filozofa, ale jego stereotypowe presupozycje dotyczące wykonawstwa historycznego niekorzystnie wpłynęły na dyskurs filozoficzny dotyczący tego zagadnienia i są bezrefleksyjnie podejmowane przez kolejnych autorów<sup>19</sup>.

Angielski klawesynista i teoretyk zwraca także uwagę, że oderwanie refleksji Kivy'ego od realnej praktyki wykonawczej podważa wiarygodność jego rozstrzygnięć, nietrudno bowiem znaleźć kontrargumenty dla jego tez właśnie poprzez odwołanie się do konkretnych zjawisk, które obejmuje swoją nazwą nurt wykonawstwa historycznego. Butt przywołuje więc swoje doświadczenia jako wykonawcy i zwraca uwagę, że nurt wykonawstwa historycznego paradoksalnie daje więcej swobody interpretacyjnej niż wykonawstwo „mainstreamowe”, pozwala bowiem w pełni wyzyskać niedookreśloność zapisu. Przypomina też postać Nikolausa Harnoncourta, działającego przecież jeszcze przed wybuchem debaty o autentyczności, który od początku postulował, aby wykonawca był przede wszystkim muzykiem, a nie naukowcem, i podkreślał, że sam dobór instrumentów nie jest w stanie zapewnić właściwej interpretacji<sup>20</sup>.

## SOCIAL MILIEU

Kivy, odnosząc się do tekstów Jerrolda Levinsona i Stephena Daviesa, rozważa problem relacji między dążeniem do odtworzenia brzmienia muzyki z przeszłości a potrzebą odniesienia się do *social milieu*, czyli kontekstu społeczno-kulturowego, w którym dzieło wybrzmiewało w czasach współczesnych jego twórcy.

Warto podkreślić, że *social milieu* nie ogranicza się tutaj wyłącznie do uchwycenia nierzadko dość subtelnych kwestii związanych z wykonywaniem muzyki, a więc tego, dla kogo była przeznaczona, w jakim miejscu (dwór, salon, mieszczański koncert publiczny) była wykonywana, jaka była relacja między kompozytorem a tym, kto zamawiał u niego utwór. W pojęciu

tym, wedle wspomnianych filozofów, mieszczą się także znacznie bardziej prozaiczne problemy, które – zdaniem niektórych z nich – nie mają znaczenia dla współczesnego postulatu odtworzenia brzmienia epoki, pozostają jednak w bezpośrednim związku z efektami akustycznymi. Chodzi tu mianowicie o konstrukcję pomieszczenia, w którym wykonywano dany utwór (np. czy było ono wyłożone drewnem, co bez wątplenia wpływa przecież na akustykę), ale także „nie-muzyczne” dźwięki dochodzące z zewnątrz, sposób oświetlenia sali (jak się okaże, w przypadku niektórych utworów może być to kwestia zasadnicza).

Kivy polemizuje z tezą głoszącą, że praktyka wykonawcza jest tylko środkiem do celu, jakim jest brzmienie muzyki. Nie zgadzając się na to, by uczynić muzykę wyłącznie „obiektem brzmieniowym”, bierze na warsztat problem wizualnej warstwy wykonania, włączając go w zakres rozważań na temat *social milieu* utworu muzycznego<sup>21</sup>.

Tłem rozważań Kivy'ego jest zarysowanie wyraźnej granicy między czysto brzmieniową percepcją muzyki (a więc traktowaniem jej wyłącznie w kategoriach przeżycia estetycznego) a percepcją uwarunkowaną sytuacyjnie, w której elementy wizualne są nie mniej ważne niż sama warstwa brzmieniowa. Filozof używa tutaj sformułowania *great divide*, które odpowiada mniej więcej cezurze obowiązywania paradygmatu *work-concept* wyznaczonej przez Lydię Goehr. Chodzi zatem o wynalezienie instytucji muzeum oraz filharmonii (którą Kivy nazywa *sonic museum*) na przełomie XVIII i XIX wieku. Szukanie autentyczności wykonania ma więc być poparte wskazaniem, do którego obozu dany utwór należy i na ile traktowanie go wyłącznie jako tworu dźwiękowego, przeznaczonego do kontemplacji w warunkach dostosowanych właśnie do słuchania, będzie miało wpływ na pełnię przeżycia estetycznego słuchacza.

Próbując przekonać czytelnika o tym, jak dużą rolę odgrywa w „autentycznym” wykonaniu warstwa wizualna, filozof rozpoczyna od przykładu opery, która bez większych wątpliwości uznawana jest za gatunek składający się zarówno z komponentów dźwiękowych, jak i wizualnych (Kivy mocno podkreśla jednak dominującą rolę tych pierwszych: „o ile wykonanie opery bez oprawy dramatycznej może być przedmiotem

<sup>18</sup> J. Butt, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge–New York 2002, s. 31.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 32.

<sup>21</sup> P. Kivy, *Autentyczność jako praktyka...*, op. cit., s. 118.



doświadczenia estetycznego, to wykonanie opery bez muzyki byłoby wybrykiem natury<sup>22</sup>). Szybko jednak dochodzimy do pewnego przeskoku myślowego, który zostaje zgrabnie przedstawiony jako wypływający z przyjętego toku rozumowania, przy bliższym zbadaaniu okazuje się jednak hochsztaplerskim wybiegiem. Kivy pisze:

[...] musimy zdecydować, czy dramatyczna oprawa dzieła operowego nie jest jego częścią tylko dlatego, że opera jest dziełem muzycznym, czy może (jak to się zazwyczaj zdarza) wypada nam uznać, że opera jest dziełem przeznaczonym na media mieszane (*mixed-media artwork*), skomponowanym z elementów zarówno słyszalnych, jak i widzialnych. I jeśli uznamy, że to ostatnie stwierdzenie jest prawdziwe, to nie rozumiem, dlaczego nie moglibyśmy (i dlaczego nie powinniśmy) przyznać, że muzyka liturgiczna jest przykładem dzieła przeznaczonego na media mieszane, gdzie oprawa liturgiczna stanowi jedną z konstytutywnych części dzieła<sup>23</sup>.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że Kivy uwagi te odnosi do elementów wizualnych i dźwiękowych omawianych dzieł – analizując jego porównanie opery i mszy (jako całości liturgicznej, z włączeniem aspektu muzycznego), trudno oprzeć się wrażeniu, że utożsamienie inscenizacyjnej warstwy wizualnej przedstawienia w teatrze operowym z wizualną stroną sprawowania liturgii w kościele jest daleko idącym nadużyciem.

Po pierwsze więc, zastanawiające jest odwrócenie proporcji w omawianych przykładach. O to, czy muzyka stanowi prymarny element opery, można się spierać, nie ulega jednak wątpliwości, że nie jest ona jedynie dodatkiem do całego przedsięwzięcia. Tymczasem muzyka liturgiczna stanowi raczej drugoplanowy element, choć często nadzwyczaj ważny lub nawet nierozłączny ze słowem (początki wykształcania się rytu mszalnego są wszakże na wskroś muzyczne). Kivy stawia sprawę w następujący sposób: „Trzeba więc zapytać, co jest w istocie częścią dzieła muzycznego, a co nią nie jest. Wpadamy w błędne koło w rozumowaniu, bo nie przywykliśmy do uznawania oprawy liturgicznej za część dzieła religijnego, choć zarazem oprawę dramaturgiczną uznajemy za

część dzieła operowego<sup>24</sup>. Zajmujemy się wprawdzie muzyką, ale, *toutes proportions gardées*, problem należałoby raczej naświetlić z przeciwnej perspektywy i zapytać nie o to, czy oprawa liturgiczna jest częścią dzieła muzycznego, lecz o to, czy oprawa muzyczna jest istotową częścią liturgii.

Po drugie, to, co rozgrywa się na scenie operowej (niezależnie od tego, czy uznamy to za czynnik konstytutywny samej opery jako gatunku), należy do porządku artystycznego i w nim się zamyka – nawet jeśli odwołuje się do sfery symbolicznej, to mieści się ona w zakresie reprezentowanej fikcji. Gesty i wygląd postaci odprawiających rytuał liturgiczny należą natomiast do porządku religijnego, niezależnego od towarzyszących im artefaktów (czy będzie to muzyka, czy wystrój kościoła, kunszt wykonania kielicha czy haftu na ornacie). Wizualność liturgii ma znaczenie symboliczne, odwołujące się do zjawisk, które nie są w tym czasie i miejscu unaocznione. W istocie to, co stanowi istotę chrześcijaństwa, rozgrywa się w liturgii w sposób performatywny, forma jej przebiegu jest więc zarazem jej treścią. Nie można jednak uznać warstwy wizualnej obrzędu za jego cechę konstytutywną (obrzęd może się wszak odbywać w rozmaitych rytach, ale jego sednem będzie zawsze to samo). Co więcej, liturgia opiera się na wcieleniu Słowa, nie da się więc zaprzeczyć, że tekst ma tu znaczenie zasadnicze, w przeciwieństwie do tekstu libretta w operze, w której Kivy zdecydowanie eksponuje prymat muzyki.

Z przytoczonych argumentów wynika, że potraktowanie muzycznej formy mszy jako *mixed-media artwork* jest daleko idącym uproszczeniem, a także wywróceniem na nice kwestii konstytutywności danych elementów dla zaistnienia pewnego zjawiska. Utożsamienie „oprawy liturgicznej” wyłącznie z wizualnością jest ujęciem powierzchownym, pomijającym to, co rzeczywiście mogłoby być ujęte za pomocą przymiotnika „autentyczny”, a więc religijne przeżycie uczestniczącego w muzycznej mszy słuchacza. Jeśli więc zamierzamy rozstrzygać, czy muzyczna forma mszy jest nierozzerwalnie związana z samą liturgią, należałoby tego dokonać na płaszczyźnie religijnej, zastanawiając się nie tyle nad tym, czy gesty celebransa ubogacają przeżycie estetyczne słuchającego muzyki słuchacza, ile nad tym, czy muzyka towarzysząca

<sup>22</sup> Ibidem, s. 119.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 120.

<sup>24</sup> Ibidem.

owym gestom ubogaca przeżycie religijne uczestniczącego w mszy wiernego. Msza jako forma muzyczna jest bez wątpienia „przeznaczona na media mieszane”, jednak „media” te należą do odmiennych porządków i nie dają się sprowadzić do wspólnego – estetycznego – mianownika.

To tylko jedno z uproszczeń Kivy'ego, których, na potrzeby swojego wywodu, dokonał przy okazji omawiania przykładu *Mszy koronacyjnej* Mozarta. Kolejnym byłby postulat, że z racji tego, iż Mozart komponował swoje dzieło „na specjalną okazję, z myślą o konkretnym miejscu”<sup>25</sup>, w pełni autentyczne wykonanie tego utworu może odbyć się wyłącznie przy świecach w sanktuarium Maria Plain koło Salzburga. Na szczęście dezynwoltura argumentacyjna Kivy'ego nie sięga aż tak daleko i filozof przyznaje, że być może Mozart brał pod uwagę możliwość wykonania jego dzieła w rozmaitych miejscach: „Na historyczną autentyczność wykonania ma więc raczej wpływ rodzaj miejsca, w którym dzieło ma zaistnieć, podobnie jak i pewien rodzaj okoliczności, na które zostało przewidziane. Do tego momentu nie udało nam się zaprzeczyć możliwym podobieństwom pomiędzy operą a muzyką liturgiczną”<sup>26</sup>.

Warto zatrzymać się na chwilę nad tym stwierdzeniem, jest to bowiem klasyczny przykład szafowania danymi historycznymi, które Kivy przedstawia z pełną nonszalancją. A zatem, jeśli chcemy dostąpić pełni estetycznego blasku *Mszy koronacyjnej*, powinniśmy wykonywać ją w podobnym miejscu i w podobnych okolicznościach, z myślą o których powstawała. To samo dotyczy przywoływanej przez Kivy'ego *Muzyki na wodzie* Händla oraz wielu innych utworów tego rodzaju, to znaczy skomponowanych z myślą o konkretnej sytuacji i miejscu. Ale czy do owych okoliczności nie należy także tytułowa koronacja? A w przypadku *Muzyki na wodzie* uroczystości angielskiej rodziny królewskiej? Kivy rozsądnie przyznaje, że nie chciałby pozostać w konieczności czekania na podobną okazję, by móc wysłuchać tego rodzaju utworów, a zatem zgadza się, by „za cenę takiej części autentyczności, którą trzeba poświęcić, chcąc wysłuchać muzyki przeznaczonej na media mieszane”, móc „usłyszeć koncertową wersję dzieł powstałych

przed «wielką cezurą»<sup>27</sup>. Oczywiście, nikt z nas nie chciałby zapewne pozbawić się możliwości obcowania z niezliczoną liczbą arcydzieł, które powstały z myślą o określonych warunkach wykonania. Należy jednak zapytać, w jakim celu w takim razie rozpatrywać odwołanie tych warunków (i to całkiem powierzchowne, Kivy odwołuje się wszak do warstwy wizualnej) jako jedyną możliwość dotarcia do muzycznej autentyczności? Innymi słowy, czy rzeczywiście możemy utożsamiać zrekonstruowanie warunków wykonania (a nie tylko samego brzmienia) z możliwością autentycznego przedstawienia dzieła publiczności? Czy kontekst miejsca i wyglądu towarzyszących muzyce jest aż tak istotny, by uniemożliwiać jej funkcjonowanie w nowych warunkach na równych prawach?

Pytania te wydają się szczególnie żywotne w odniesieniu do muzyki liturgicznej. Nie znaczy to rzecz jasna, że niemożliwa jest czysto estetyczna kontemplacja muzycznej formy mszy. Podobnie jak Kivy, sądzę, że może być ona z powodzeniem wykonana w instytucji z gatunku *sonic museum*. Istotna jest jednak możliwość czasowego przetransponowania kontekstu wykonawczego – nie tyle odtworzenia warunków, z jakimi miał do czynienia kompozytor, ile stworzenia warunków analogicznych, pozwalających na zaistnienie podobnych przeżyć słuchacza/wiernego. Jeżeli bowiem uznamy, że w przypadku muzyki liturgicznej to sama liturgia odgrywa rolę pierwszorzędą, musimy przyjąć, że towarzysząca jej muzyka jest tak samo autentyczna jak to, co rozgrywa się w samej mszy, mimo przemian, jakie w niej zaszły od czasów Palestriny czy Mozarta.

Podobne argumenty można zastosować do innych, niekoniecznie religijnych utworów powstałych przed wielką cezurą. Jeśli chcemy koniecznie, aby *Muzyka na wodzie* rozbrzmiewała na wodzie, a *Muzyce ogni sztucznych* towarzyszyły fajerwerki, to nie musimy przecież rekonstruować pływających po Tamizie barrek albo atrakcji pirotechnicznych z czasów Händla. Podobnie jak nie musimy zakładać peruk, by wykonać *divertimenti* Haydna lub Mozarta... Ale czy nie zagalopowaliśmy się nadto? W przypadku peruk Kivy okazuje się całkiem zasadniczy. A zatem, filozof widzi sens rekonstruowania warstwy wizualnej utworu także w zakresie ubrania (a więc i peruk), jeśli

<sup>25</sup> Ibidem, s. 121.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 129.

takie przedsięwzięcie miałyby poparcie w interpretacji spójnej i – co Kivy wyraża *explicite* – podnoszącej walory estetyczne utworu. Nie chodzi więc o wczucie się w kontekst społeczny (muzyk w liberii to wszak sługa, wpisany w struktury społeczeństwa klasowego) ani o próbę pełnej rekonstrukcji przestrzeni dawnych „sal koncertowych”, ale o podniesienie walorów estetycznych wykonania. Podkreślam ten wniosek nie bez powodu, za chwilę bowiem będziemy mogli prześledzić jego kuriozalność.

Okazuje się, że Kivy świetnie radzi sobie z konstruowaniem interpretacji, które – jego zdaniem – mogą stanowić uzasadnienie dla wykonywania danego utworu przy zachowaniu wszystkich elementów wystroju wnętrza i stroju, jakie towarzyszyły jego pierwotnemu wykonaniu. Jako przykład podaje tu *Symfonię fis-moll „Pożegnalną”* Haydna. Zdaniem filozofa zachodzi kolosalna różnica między wykonaniem tego utworu w perukach i z gaszeniem świec w ostatniej części a wykonaniem go w strojach współczesnych i z gaszeniem elektrycznej lampki. Dlaczego? Kivy argumentuje z prawdziwą gracją: „Chciałbym teraz zaproponować taką interpretację symfonii, w której rzeczywiście dostrzeżemy ową różnicę; i będzie ona oparta nie tylko na wiarygodnych przesłankach muzycznych, ale także na rzeczywistym doświadczeniu tej różnicy”<sup>28</sup>. Sama interpretacja jest zaś zwięzła:

Gesty potrzebne do powstania z krzesła z instrumentem w dłoni, przy jednoczesnym pochyleniu się nad świecą i osłanianiu płomienia drugą, wolną dłonią, oraz delikatne zdmuchnięcie płomienia, wiążą się z koniecznością wykonywania powolnych i wdzięcznych ruchów; jeśli ktoś postępuje inaczej, ryzykuje podpaleniem peruki. Z drugiej strony, powstanie z krzesła po to, by wyłączyć lampkę elektryczną, może być jedynie szybkim, nerwowym albo odruchowym manewrem. Faktem estetycznym pozostaje zaś, że muzyka Haydna – pełne wdzięku *Adagio*, w które gładko przechodzi finałowe *Presto* – została napisana po to, by towarzyszyć ruchom wdzięcznym, nie zaś gwałtownym i impulsywnym. Choreografia zdmuchiwanego świecy jest stosowna do utworu, zaś choreografia gaszonej lampki elektrycznej jest chybiona, co dostrzeżemy, jeśli weźmiemy pod uwagę temat dzieła, jego jakości rytmiczne i charakter ekspresywny jego zakończenia<sup>29</sup>.

Zupełnie okazjonalna, na poły żartobliwa „choreografia” opuszczania swoich miejsc przez kolejnych muzyków (zapisana w partyturze właśnie tak, by orkiestra nie kończyła razem, ale każdy muzyk mógł osobno wstać i zgasić świeczkę przy pulpicie), która odwoływała się do konkretnej sytuacji przepracowania dworskiego zespołu, który zbyt długo musiał przebywać w letniej rezydencji księcia Esterházyego, została tu uznana za istotny element estetyczny tego dzieła. Trudno powiedzieć, czy Haydn, pisząc *Symfonię „Pożegnalną”*, w ogóle rozważał kwestię jej kolejnych wykonań w innych miejscach niż Esterháza, wiadomo jednak, że za jego życia, kiedy osiągnął już sławę, była ona wykonywana w Londynie i jej warstwa „choreograficzna” została uznana za dość lichy dowcip<sup>30</sup>. Pytanie, czy gaszenie świec/lampki i wychodzenie muzyków należy do istoty samego dzieła i jest konieczne do jego wykonania, jest pytaniem natury ontologicznej. Można jednak sformułować tę wątpliwość inaczej: czy ten quasi-dramaturgiczny eksces, który – w rozmaitych formach – powtarzają kolejni wykonawcy, nie jest raczej elementem tradycji, sposobem odwołania się do źródłowej symboliki, jaką Haydn nadał swojemu dziełu, nie zaś realną próbą zrekonstruowania tego przeznaczonego dla księcia Esterházyego przedstawienia?

Czy rzeczywiście zdmuchiwanie świeczek tak, by nie narazić na szwank peruki, jest dla nas źródłem estetycznej przyjemności korespondującej z muzyką Haydna, czy może taki sposób wykonania tej symfonii jest po prostu swojego rodzaju upamiętnieniem tamtej sytuacji, która jest dla nas jasna dzięki znajomości kontekstu powstania utworu? Wreszcie, czy Haydn rzeczywiście zastanawiał się nad tak szczegółowym przebiegiem zdarzeń, jak umiejętnie zgaszenie świeczki w tempie *adagio*, skoro nie miał do czynienia z innymi źródłami światła? I dlaczego musimy zakładać, że muzycy dworu księcia Esterházyego gasili świeczki z urokliwą gracją, a nie z impetem, który mógłby podkreślić ich zniecierpliwienie spowodowane przedłużającym się pobytom w letniej rezydencji?

To wszystko pytania, na które trudno udzielić odpowiedzi, przywołuję je jednak, aby ukazać, jak,

<sup>28</sup> Ibidem, s. 135.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 136.

<sup>30</sup> Według „The Morning Herald” z 21.05.1785, podaje za: S. McVeigh, *Concert Life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge 1993, s. 116.

drażąc ten subtelny przykład w stylu Kivy'ego, możemy dojść do zupełnie absurdalnych rozstrzygnięć, które nie mają związku z interpretacją muzyki. Aby nieco uprościć sprawę, możemy przytoczyć jeszcze jeden, nieco prostszy przykład. Zapewne każdy Polak wie, dlaczego rozbrzmiewający co godzinę hejnał z wieży Mariackiej w Krakowie jest przerywany zanim czwarta fraza dobiegnie końca. To pamiątka bohaterskiej śmierci hejnalisty, który pragnąc ostrzec mieszkańców przed najazdem tatarskim czym prędzej pośpieszył na wieżę i zdążył zagrać melodię trzy razy, by za czwartym razem zostać śmiertelnie ugodzonym strzałą. Od setek lat hejnał jest więc powtarzany w tej postaci, by uczcić pamięć dzielnego trębacza, a jednocześnie, aby przypomnieć burzliwe czasy, kiedy bezpieczeństwo miasta było zagrożone. Taki sposób wykonywania tego skromnego utworu ma więc znamiona rekonstrukcji, jest ona jednak podporządkowana celowi zgoła innemu niż odtworzenie brzmienia czy czyjejkolwiek intencji. Chodzi tu o upamiętnienie, symboliczne odzwierciedlenie pewnego wydarzenia historycznego, które dokonuje się w takiej właśnie charakterystycznej postaci muzycznej.

Przykład ten nie jest zapewne tak spektakularny, jak przykłady przywoływane przez Kivy'ego, może jednak odsłonić ważny problem dotyczący dążenia do autentyczności, a mianowicie celowość takich działań. Nie sposób bowiem pominąć pytania o to, dlaczego chcemy przywoływać brzmienie, wygląd i cały kontekst wykonawczy dzieł muzycznych i jakie znaczenie ma to dla naszej percepcji. W przypadku hejnału sprawa jest jasna: to symbol, którego walory estetyczne są drugorzędne (zawsze zresztą były, bo w czasach, do których dziś się odsyła, pełnił przede wszystkim funkcję sygnałową). W przypadku *Symfonii „Pożegnalnej”* nie jest już tak łatwo – nie można po prostu stwierdzić, że skoro jej głównym celem było danie do zrozumienia księciu, że należy już pozwolić muzykom na opuszczenie rezydencji, jej walory muzyczne nie miały znaczenia. Z dzisiejszej perspektywy jesteśmy raczej skłonni uznać, że to muzyczna warstwa tego utworu jest najważniejsza, historia o umęczonych muzykach to zaś tylko historyczny przydatek. Postulując wykonanie tej symfonii z jej elementami „choreograficznymi”, musimy zatem zastanowić się, jaki cel nam w tym działaniu przyświeca. Czy jest to chęć wzbogacenia przeżyć estetycznych o przyjemność

obserwowania nienaturalnie wyglądających muzyków w perukach, czy chęć upamiętnienia zdarzeń, które rozegrały się na dworze Esterházych, czy wreszcie purystyczna pedanteria, która każe rozumieć kwestię wykonawstwa historycznego jako wierne odtwarzanie *social milieu* każdego z utworów?

Podobne kwestie rozważa w swym głośnym artykule Laurence Dreyfus. W opublikowanym w 1983 roku tekście *Muzyka dawna wzięta w obronę przed jej entuzjastami: teoria wykonania historycznego w XX wieku*<sup>31</sup> (polskie tłumaczenie ukazało się w roku 1997) omawia zjawisko przeciwstawienia się przedstawicieli HIP muzycznemu mainstreamowi i wynikające z tego konsekwencje dla założeń obu nurtów. Jak wielu współczesnych mu myślicieli, Dreyfus dostrzega ślepy zaułek wykonawstwa historycznego właśnie w kulcie złudnego obiektywizmu oraz „stłumieniu koszarnej terażniejszości i wzniesieniu wielkiej restauracji chwalebnej przeszłości”<sup>32</sup>. Antykwaryzm – jak określa Dreyfus postulat wiernego odtworzenie wszelkich warunków wykonania dzieła w przeszłości – którego egzemplifikacją mógłby być właśnie przywołany przez Kivy'ego przypadek wykonania *Symfonii „Pożegnalnej”* w perukach i ze świecami, jest zdaniem tego autora jednak tylko jednym biegunem spektakularnego odrodzenia muzyki dawnej. Dreyfus, postulując hermeneutyczne ujęcie muzyki dawnej, jako drugi biegun hermeneutyki (w rozumieniu Ricouera) ujmuje demystyfikację znaczenia. Prawdziwie hermeneutyczną interpretacją muzyki dawnej jest więc zachowanie równowagi między tymi dwoma biegunami: „Taka hermeneutyka jest podejrzliwa wobec symbolu, ma jednak nadzieję na zminimalizowanie iluzji poprzez interpretację”<sup>33</sup>. Z jednej strony chodzi więc o jak najbardziej skrupulatne naświetlenie kontekstu wynikającego ze źródeł (w analogii do hermeneutyki biblijnej, o której pisze Ricouer), z drugiej zaś o podjęcie własnego trudu interpretacji, która w istocie pozwala owo znaczenie zgłębić, nie poprzestając na powierzchownym i obiektywnym jego przedstawieniu. Dreyfus podkreśla przy tym, że:

<sup>31</sup> L. Dreyfus, *Muzyka dawna wzięta w obronę przed jej entuzjastami: teoria wykonania historycznego w XX wieku*, przeł. M. Nowak, „Canor” 1997 vol. 19, s. 27–40.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 38.

Muzyka Dawna jest jedną z niewielu strategii interpretacyjnych, które stawiały czoła obu biegunom hermeneutycznym, aczkolwiek z różnym sukcesem. Jest to być może najbardziej wartościowe przesłanie dla dwudziestego stulecia: jedynie z religijnym szacunkiem dla rekonstrukcji historycznej – pogląd obiektywistyczny – objawienie zmierza do odsłonięcia lustrzanego odbicia interpretatora, ale w przypadku obojętnego jedynie odrzucenia historycznej praktyki wykonawczej – sceptycyzm Adorno – demistyfikacja pozostaje niekompletna. Ponieważ Muzyka Dawna nie może obejść się bez obu trybów interpretacyjnych – restauracji i krytyki – o ile ma wyjść poza martwą przeszłość i wskazać jeszcze nie odkryty *idiom*<sup>34</sup>.

Trzeba zatem jasno zdać sobie sprawę z tego, że obie strategie są potrzebne i pomagają wzbogacić nasze rozumienie oraz percepcję muzyki dawnej, muszą jednak pozostawać ze sobą w równowadze i wzajemnie się wzbogacać, prowadząc do poszerzenia interpretacji na wzór koła hermeneutycznego. Argumenty Dreyfusa wydają się zdroworozsądkowe: jego tekst był wprawdzie odebrany jako ostra krytyka nurtu HIP, tymczasem jest on raczej jego apologią – „obroną muzyki dawnej przed jej entuzjastami”. W tym przewrotnym tytule ujawnia się cała problematyka „zbytniego entuzjazmu” wobec możliwości autentycznej rekonstrukcji muzyki dawnej. Jeśli rozumieć ją właśnie antykwarycznie (pojęcie Dreyfusa) lub archeologicznie (pojęcie Kivy’ego), to nieuchronnie musi prowadzić nie tylko do niechęci tych, którzy przywykli do interpretacji subiektywnych i mocno naznaczonych ekspresją wykonawcy, lecz także do absurdalnych postulatów w rodzaju poszukiwania estetycznego uzasadnienia dla konieczności wykonywania niektórych utworów w perukach lub przy świecach.

Cennym wnioskiem wypływającym z pracy Kivy’ego jest dostrzeżenie istotnej roli, jaką może odegrać filozoficzna analiza zjawiska ruchu wykonawstwa historycznego. Przeanalizowanie problemów w rodzaju przypadku *Symfonii „Pożegnalnej”* pozwala ujawnić wiele paradoksalnych założeń HIP, które powinny być każdorazowo weryfikowane przez wykonawców, jednocześnie jednak pokazuje, że tego rodzaju założenia pozostają zwykle w sferze dyskursu teoretycznego,

rzadko który wykonawca poważnie bierze pod uwagę kwestię ewentualnego przywdziania stroju z epoki. Warto więc mieć na względzie praktyczną aplikację owych wniosków, które swoje realne odzwierciedlenie mogą znaleźć dopiero w samym wykonaniu utworu. Postulowana przez Dreyfusa dwubiegunowość interpretacji muzyki dawnej jest więc warunkiem koniecznym do zachowania właściwych proporcji między teorią a praktyką oraz między naukową obiektywnością a artystyczną subiektywnością. Rozważając problem autentyczności w kontekście muzyki dawnej, nie należy zapominać, że poruszamy się w obszarze sztuki, której najistotniejszym elementem jest performatywność – ani zaplecze filozoficzne, ani historyczne nie jest więc w stanie zastąpić realizacji wynikających z nich postulatów w praktyce wykonawczej.

## WYKONANIE A ORYGINAŁ

Nurt wykonawstwa historycznego, mimo swojej czasowej ufności w nieomylną zapisu muzycznego (a może właśnie dzięki niej), przyczynił się do do wartościowania wykonania w dyskursie o muzyce, ostatecznie bowiem tylko w praktyce można było stwierdzić słuszność teoretycznych odkryć dotyczących muzyki dawnych wieków. Tendencja do odejścia od idealistycznej wizji dzieła muzycznego rysuje się jednak niezależnie w tekstach rozmaitych myślicieli, którzy poświęcali swoją uwagę muzyce. Wyeksponowanie tego aspektu jest o tyle istotne w kontekście niniejszego artykułu, o ile pozwala po raz kolejny unaocznić problematykę pojęcia oryginału i wiążącej się z nim kategorii autentyczności w odniesieniu do muzyki. Przykłady stanowisk, które w centrum rozważań o kategorii dzieła muzycznego stawiają wykonanie, można mnożyć. Odwołam się więc tutaj do trzech przykładów opisów relacji dzieło–wykonanie, należących jednak do zupełnie odmiennych nurtów refleksji o muzyce, aby wskazać, że opisywana przeze mnie tendencja nie jest ograniczona do jakiejś wybranej subdyscypliny muzykologii. Pierwsze ujęcie, autorstwa Karola Bergera, pochodzące z jego pracy stawiającej nacisk na wizję sztuki jako praktyki społecznej, akcentuje ulotność wykonania, a także wpisana w kategorię dzieła relacyjność:

<sup>34</sup> Ibidem.

Dzieło muzyczne jest rzeczywistym (lub wyobrażonym) przedmiotem dźwiękowym, identycznym z tym, co zazwyczaj nazywa się wykonaniem. [...] Dzieła muzyczne nie są jednak trwałymi przedmiotami, czekającymi cierpliwie na wysłuchanie ich w momencie, który sami wybierzemy. Są przemijającymi zdarzeniami, które trzeba tworzyć za każdym razem, kiedy chcemy je usłyszeć, i które możemy słyszeć tylko wtedy, kiedy właśnie trwają. [...] dzieła muzyczne zazwyczaj tworzą rodziny, żeby przezwyciężyć swoją nietrwałą naturę<sup>35</sup>.

Drugie, pochodzące z pracy Nicholasa Cooka, w której jawi się on jako wyznawca zwrotu performatywnego w muzykologii, stawia mocny nacisk na nieadekwatność kategorii oryginału w odniesieniu do muzyki:

Nie istnieje ontologiczne rozróżnienie kolejnych stadiów istnienia dzieła muzycznego, jego różnych wcieleń, ponieważ [w muzyce] nie ma czegoś takiego jak oryginał. [...] Innymi słowy, dzieło nie istnieje «ponad» swoimi wcieleniami, ale raczej je obejmuje<sup>36</sup>.

Trzecie zaś, zawarte w *Prawdzie i metodzie* Hansa-Georga Gadamera, filozofa chętnie egzemplifikującego swoją hermeneutykę przykładami z zakresu sztuki, pokazuje jak istotne jest obcowanie z muzyką poprzez wykonanie:

Wystawienia jakiegoś widowiska nie można tak po prostu oddzielić od niego uważając, że wystawienie to nie należy do istoty jego bytu, lecz jest równie subiektywne i płynne jak przeżycia, dzięki którym się go doświadcza. Raczej w wystawieniu i tylko w nim – co najlepiej widać w przypadku muzyki – spotykane jest samo dzieło, tak jak na terenie kultu boskość<sup>37</sup>.

W kontekście zagadnienia autentyczności uwagę zwraca zwłaszcza stwierdzenie Nicholasa Cooka, który

<sup>35</sup> K. Berger, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przeł. A. Tenczyńska, Gdańsk 2000, s. 115.

<sup>36</sup> [...] *there is no ontological distinction among the different modes of a work's existence, its different instantiations, because there is no original. [...] In other words, the work does not exist „above” the field of its instantiations, but rather encompasses it.* N. Cook, *Music as Performance*, [w:] *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, red. M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton, New York–London 2003, s. 207.

<sup>37</sup> H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 133.

explicitie wyraża tezę o niemożności zastosowania pojęcia oryginału w odniesieniu do muzyki. Wydaje się to istotne ze względu na to, że autentyczność, w podstawowym sensie tego terminu, odnosi się właśnie do stosunku między oryginałem a kopią – autentyczne jest to, co oryginalne, jednostkowe, naznaczone bezpośrednim kontaktem z twórcą. W przypadku sztuk posługujących się twórczym materiałem relacja ta jest rzecz jasna możliwa do uchwycenia (co nie znaczy, że zawsze pozostaje jednoznaczna, o czym świadczą liczne problemy z autoryzacją obrazów lub rzeźb), dużo trudniej opisać w ten sposób dzieła o strukturze czasowej, performatywnej. Jest to zatem kolejny argument świadczący o nienaturalności włączenia kategorii autentyczności do dyskursu o muzyce.

We wszystkich przywołanych opisach istota dzieła muzycznego pozostaje w ścisłym związku z wykonaniem, bez którego – zdaniem każdego z trzech autorów – utwór nie ma racji bytu. Wszyscy trzej teoretycy posłużyli się brzytwą Ockhama, odcinając się od tradycji reifikacji (*work-concept*) dzieła muzycznego, nadającej mu charakter przedmiotu idealnego (w najlepszym przypadku intencjonalnego, jak widział to Roman Ingarden). Wybrane przeze mnie cytaty nie mają wprawdzie charakteru definicji dzieła muzycznego, można z nich jednak wyczytać zasadniczy postulat zwrotu ku pojmowaniu muzyki przede wszystkim przez pryzmat jej performatywnych właściwości.

Podążając za tą myślą, warto przywołać stwierdzenie Georga Steinera<sup>38</sup> o możliwości prawdziwie doniosłego spotkania ze sztuką tylko w obliczu rzeczywistej obecności dzieła – rzeczywistej, to znaczy niezapśredniczonej przez komentarze i interpretacje filozofów, uczonych i krytyków. Rzeczywistej, będącej spotkaniem *tête-à-tête* z obrazem, książką, wykonywanym na żywo utworem muzycznym. Myśl Steinera otwiera nowy rozdział w moich rozważaniach o autentyczności. Być może najrozsądniej byłoby bowiem mówić o autentyczności w kontekście muzyki właśnie w rozumieniu Steinerowskim – jako o rzeczywistej obecności, szczerym doświadczeniu, dzięki któremu w słuchaczu rodzą się niezakłamanie przez teoretyczne pośrednictwo emocje i przemyślenia.

<sup>38</sup> G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, przeł. O. Kubińska, Gdańsk–Warszawa 1997.

## IGRAJĄC Z HISTORIĄ

Przywołany już w kontekście polemiki z Peterem Kivym John Butt w książce *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance* opisuje ruch wykonawstwa historycznego w szerokim kontekście kulturowym, postrzegając go przez pryzmat idei modernistycznych i postmodernistycznych. Zdaniem Butta (który zgadza się w tym aspekcie z Richardem Taruskinem<sup>39</sup> i Laurencem Dreyfusem), pojawienie się idei powrotu do przeszłości w muzyce było silnie uwarunkowane czynnikami społecznymi i politycznymi. Nurt HIP nie powstał w kulturowej próżni – jego narodziny ściśle wiążą się z dynamicznymi przemianami na rynku muzycznym, które w drugiej połowie XX wieku nabierały coraz większego tempa.

Butt na początku swych rozważań przywołuje fragmenty prac Theodora W. Adorna, w których filozof odnosi się do nowego wówczas zjawiska, jakim było wykonywanie muzyki dawnej na instrumentach z epoki. Krytyka Adorna, będącego wszak zwolennikiem muzycznej awangardy, ma charakter subiektywny, jednak Butt podkreśla jej wagę właśnie ze względu na świadomość towarzyszącego jej kontekstu kulturowego.

[Adorno] widzi świeżo upieczony ruch rekonstruowania dawnych instrumentów i praktyk wykonawczych jako część szerszej kulturowej niemocy idącej w ślad za depersonalizującymi siłami industrializmu i późnego kapitalizmu. Zamiast ustanawiać formę sprzeciwu wobec współczesnego społeczeństwa, jak miało to miejsce w przypadku wzrastającej izolacji, introspekcji i złożoności Drugiej Szkoły Wiedeńskiej (pesymistycznej nadziei Adorna dla przyszłej kultury muzycznej), kultura rekonstrukcji ucieka się do prostej obiektywności, która nawet nie zauważa podmiotowego wyzwania rzuconego przez wielką sztukę modernistyczną. Kultura masowa, stając się coraz bardziej powierzchowną, zastępuje obsesję na punkcie detalu historycznego głębią, której nie jest już nawet świadoma<sup>40</sup>.

114

<sup>39</sup> Butt pisze nawet, że teza Taruskina uznająca HIP za symptom modernizmu końca XX wieku jest jedną z bardziej zaskakujących, jakie ów uczyony wygłosił; por. Butt, *Playing with History...*, op. cit., s. 8.

<sup>40</sup> [Adorno] sees the fledgling movement to restore older instruments and performance practices as part of a wider cultural malaise in the wake of the depersonalising forces of industrialism and late capitalism. Instead of setting up a form of resistance to contemporary society, as was done by the increasing isolation, introspection and complexity

Równie istotne wydaje się wskazanie tych fragmentów prac Adorna (*Wstęp do socjologii muzyki*), w których postrzega on ruch wykonawstwa historycznego przez pryzmat ideologii nazistowskiej, w latach 30. wywierającej znaczny wpływ na działania zmierzające do rekonstrukcji historycznej muzyki dawnej<sup>41</sup>. Ta polityczna konotacja pozwala lepiej zrozumieć niechęć filozofa do omawianego nurtu, jednocześnie zaś ukazuje podatność wszelkich działań mających na celu zarysowanie „obiektywnej” wizji przeszłości na manipulacje ideologiczne, czego zawłaszczenie wczesnych przejawów powrotu do muzycznych źródeł w różnego rodzaju niemieckich ugrupowaniach młodzieżowych przez nazizm jest przypadkiem skrajnym i najbardziej dojmującym<sup>42</sup>.

Niezależnie od tego, w jakim stopniu zgodzimy się z krytyką Adorna, jego pisma świadczą o tym, że już od momentu swych narodzin ruch HIP postrzegany był nie tylko jako zjawisko artystyczne – podlegające ocenie estetycznej – lecz także (choć w mniejszym stopniu) jako zjawisko kulturotwórcze – podlegające ocenie etycznej oraz możliwe do wpisania w określony paradygmat historiozoficzny. Ostry sprzeciw wobec postulatów głoszonych przez wyznawców HIP w latach 80. nie był więc tylko symptomem różnic odnoszących się do kwestii czysto muzycznych, takich jak sposób frazowania czy konstrukcja i strój instrumentów, lecz także różnic światopoglądowych dotyczących sposobu funkcjonowania współczesnej

of the Second Viennese School (Adorno's ever-pessimistic hope for the future of musical culture) the culture of restoration resorts to a facile objectivity that does not even notice the subjective challenge posed by great modern art. As mass culture becomes ever more superficial it substitutes the fetish for historical detail for a profundity of which it is not even any longer aware. J. Butt, *Playing with History...*, op. cit., s. 5.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>42</sup> Chodzi o uwikłanie działalności Singbewegung i Jugendmusikbewegung, niemieckich młodzieżowych ugrupowań z lat 20., w nieco późniejszą ideologię Hitlerjugend. Muzykologiczne odkrycia dotyczące muzyki dawnej, których dokonywano na niemieckich uniwersytetach początku XX wieku, zbiegły się w czasie z popularyzacją ruchów postulujących powrót do korzeni (kulturowych) i do natury, czego przejawem była chęć ponownego, grupowego wykonywania muzyki średniowiecza i renesansu (często np. w trakcie pieszych wędrówek). Wiele światła na działalność i repertuar tych ugrupowań rzuca książka A.M. Busse Berger *The Search for Medieval Music in Africa and Germany, 1891–1961: Scholars, Singers, Missionaries* (Chicago 2020), a dokładnie jej rozdział zatytułowany *Jugendmusik- und Singbewegung*, za udostępnienie którego jeszcze przed publikacją składam autorce serdeczne podziękowania.

kultury oraz kierunku, w jakim zmierzają przemiany współczesnego gustu muzycznego.

Postulat poszukiwania muzycznej autentyczności jawi się w tym kontekście jako koncept uwarunkowany przez czynniki pozamuzyczne, związane z kondycją XX-wiecznego społeczeństwa poszukującego stabilności, jasnego punktu odniesienia, wyrazistej narracji. Przywołanie koncepcji Adorna, który w równym stopniu sprzeciwiał się muzyce popularnej, jak i muzyce dawnej, jest tu szczególnie na miejscu, ukazuje bowiem wykonawstwo historyczne – jak podkreśla Butt – jako przeciwny biegun tego samego dążenia, czyli potrzeby odwrotu od muzycznej awangardy<sup>43</sup>, która jest wprawdzie nowatorska, ale nie odpowiada (i to nie ze względu na swą nieudolność, ale raczej ze względu na swoją zamierzoną „nie-demokratyczność”) potrzebom współczesnego słuchacza. Idąc dalej tym tropem, można zaryzykować tezę, że zarówno muzyka popularna, jak i muzyka dawna, stanowią alternatywę dla muzyki współczesnej, oferując słuchaczowi jakiś rodzaj „autentycznego przeżycia”, którego nie może on odnaleźć nigdzie indziej. Muzyka popularna byłaby więc kanałem bezpośredniej ekspresji, w której słuchacz odnajduje swoje autentyczne, znane z życia codziennego emocje (współczesny Adornowi przykład to bluesowe ballady, w swoim czasie stanowiące jedyną w swoim rodzaju formę protestu afroamerykańskich niewolników), muzyka dawna natomiast przestrzenią ekspresji zapośredniczonej: domniemanej szczeroci muzycznej, która – dzięki swej czasowej izolacji – wydaje się nieskażona negatywnym wpływem postępującej technicyzacji, a przez to sprawia wrażenie bardziej ludzkiej, subtelnej, lepiej odzwierciedlającej meandryczność ludzkiej duszy.

W tym aspekcie rozumienie muzycznej autentyczności zbliża się więc do zakresu konotacji tego pojęcia w dyskursie filozoficznym. Autentyczność jako szczerść, dotarcie do najgłębszych pokładów samoświadomości „ja”, życie w zgodzie ze sobą samym – to wszystko znajdowałoby odzwierciedlenie w wyborze swojej muzycznej „tożsamości”, która najlepiej oddaje charakter danego słuchacza. Baczna obserwacja rozwoju nurtu wykonawstwa historycznego pozwala dostrzec w nim element kulturotwórczy: mimo że pozornie „cofamy się w czasie” i „wywołujemy duchy

przeszłości”, w istocie, na nowo interpretując muzykę dawną, ożywiamy niesione przez nią wartości, naświetlając je z nowej perspektywy, która pozwala stworzyć wyrazisty punkt odniesienia na mapie współczesnej kultury muzycznej. Słuchacze świadomie wybierający dany paradygmat interpretacyjny sytuują się w obrębie swoistej subkultury muzycznej, kierując się przy tym nie tylko sędem smaku (choć prawdopodobnie odgrywa on pierwszorzędną rolę), lecz także szeregiem przesłanek ideologicznych, związanych z mniej lub bardziej liberalnym stosunkiem do historii muzyki.

## OBSESJA NOWOCZESNOŚCI

Michał Warchala w książce *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda* stwierdza, że „autentyczność to obsesja epoki nowoczesnej”<sup>44</sup>. Diagnoza ta wydaje się prawdziwa również w odniesieniu do pojęcia autentyczności w dyskursie o muzyce, zwłaszcza w kontekście przytoczonych rozważań Johna Butta. W dążeniu do odtworzenia brzmienia epoki lub zrekonstruowania intencji kompozytora jawi się pragnienie obcowania z prawdziwym obliczem muzyki. Jak każde tego rodzaju pragnienie, tak i to obarczone jest jednak lękiem przed niepełnym poznaniem przedmiotu badań, przed rozminięciem się z rzeczywistością historyczną. Nawet najściślejsze badania nie są przecież w stanie zapewnić wiedzy umożliwiającej ściśle odtworzenie dawnych praktyk wykonawczych. Problem ten znajduje odzwierciedlenie w licznych wypowiedziach artystów, którzy doskonale zdają sobie sprawę z nieubłaganego dystansu czasowego. Z drugiej strony świadomość historyczna pozwala „oczyścić” dzieło z narosłego przez lata „balastu” interpretacyjnego, sprzeciwić się wykonaniom „nieautentycznym”, czyli takim, w których wizja interpretatora pozostaje bez związku z kontekstem historycznym. W tym także przejawia się owa obsesja na punkcie autentyczności, o której Warchala na dalszych kartach swej książki podkreśla, że: „Tęsknocie za «autentycznym istnieniem» towarzyszy stały lęk przed nieautentycznością, udawaniem, sztucznością i kojarzącą się z nimi manipulacją”<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> J. Butt, *Playing with History...*, op. cit., s. 5.

<sup>44</sup> M. Warchala, *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*, Kraków 2006, s. 5.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 5–6.



Jeśli rekonstruowanie dawnych praktyk wykonawczych jest zbliżaniem się do „prawdy historycznej”, to działanie wbrew wiedzy wyłuskanej w procesie wnikliwych badań nad źródłami byłoby manipulacją, sztucznością. Wniosek ten byłby jednak nazbyt pochopny w odniesieniu do muzyki, w której pojęcie prawdy jest szczególnie kłopotliwe.

Jeśli bowiem za prawdziwe wykonanie mielibyśmy uznać to z czasów kompozytora, to po raz kolejny wnikamy się w nierozstrzygalny problem statusu oryginału i kopii w ontologii dzieła muzycznego. Peter Kivy chętnie rozważa ten problem w kontekście wspomnianych rozróżnień na wierność intencji kompozytora, wierność brzmieniu i wierność praktyce, jego wywód nie niesie jednak satysfakcjonujących rozstrzygnięć. Problem ten zyskuje szczególnie interesującą postać w kontekście nie tyle wykonania historycznego, ile właśnie ignorującego lub kontestującego postulaty HIP.

Uznanie istnienia prawdziwego wzorca wykonania w przeszłości może prowadzić do uczynienia z wykonawstwa muzyki dawnej skansenu, którego walory będą miały charakter wyłącznie edukacyjny (możliwość wzbogacenia wiedzy o kulturze dawnych epok), nie zaś artystyczny. Ten problem został bardzo trafnie opisany przez Stefana Riegera, który w książce poświęconej Glennowi Gouldowi rozważa problem autentyczności w kontekście Gouldowskich fortepianowych wykonania dzieł Bacha, które pomimo braku związku z postulatami wykonawstwa historycznego pozostają do dziś pewnym interpretacyjnym paradygmatem:

Skanseny są potrzebne – tyle że życie toczy się poza skansenem. I dlatego autentyczność jest urojeniem: każdy strzęp informacji wzbogacającej naszą wiedzę o przeszłości jest na wagę złota, ale droga wstecz jest zamknięta. Po dwustu latach nie odzyskamy nagle dziewictwa, we krwi mamy Beethovena, Wagnera, Schoenberga i jazz... Możemy wskazać, w czym romantycy błędzili (wybierając z przeszłości tylko to, co ich wrażliwość mogła przyjąć), ale nie możemy odmówić im słuszności we wszystkim: głęboki oddech, wielkie luki, ciągłość kantyleny – są dla nas także istotne. Tak jak Bach przetapiał w tygłu swej muzyki najcenniejsze pomysły poprzedzających go pokoleń, tak my zbieramy śmietankę z minionych stuleci, aby wydobyć z jego muzyki nawet to, czego nie był w stanie przewidzieć<sup>46</sup>.

Rieger wskazuje na ważny aspekt „zagarniania” elementów przeszłych interpretacji przez interpretacje następujące po nich, który przywodzi na myśl hermeneutykę Hansa-Georga Gadamera. Jeśli muzyk nie chce zamknąć się w skansenie, w którym nie ma prawdziwego życia, musi pozwolić sobie na podążanie własną drogą, wybieranie z historii wykonawstwa tego, co może dla niego stanowić siłę napędową własnej interpretacji.

Dlatego pytanie o to, czy można grać Bacha na fortepianie, jest w istocie pytaniem o to, czy chcemy obsesyjnie dążyć do bezkompromisowej wierności urojonym ideałom przeszłości, czy wierzymy w możliwość autentycznego wykonania, w którym rzekoma prawda o dziele objawiłaby się za pośrednictwem wykonawcy. Nie sposób zatem jednoznacznie przyznać, że wykonania odzęgające się od postulatów HIP są nieautentyczne tylko z tego powodu. Przeciwnie, poszerzona definicja autentyczności, którą przedstawię w kontekście myśli Gadamera i George’a Steinera, pozwoli na włączenie ich w zakres wykonań autentycznych, opartych na wrażliwości wykonawcy (Kivy: *personal authenticity*) i pozostających w relacji do innych wykonań.

Jeśli dążenie do autentyczności jest obsesją nowoczesności, to nurt wykonawstwa historycznego również może być rozumiany jako przejaw owej obsesji. Do takich wniosków można dotrzeć, przyjmując perspektywę badaczy, którzy – jak Taruskin – uznają estetykę wykonań historycznych za przejaw gustu XX-wiecznego, nie zaś wierne odtworzenie realiów epoki. Mając na uwadze, że w istocie współcześnie wykonywana muzyka dawna odpowiada na potrzeby współczesnego odbiorcy, a jej zaplecze historyczne nie musi stanowić wyłącznie o jej „archeologicznych” walorach, można stwierdzić, że rozwój tego nurtu ma ścisły związek z poszukiwaniem nowej muzycznej tożsamości w świecie rozpadu jednolitej wizji społecznej roli sztuki. Co więcej, nie sposób pominąć w tym kontekście problemu relacji wykonawstwa historycznego i tak zwanego mainstreamu oraz jej wpływu na zdwersyfikowanie repertuaru wykonywanego na koncertach oraz nagrywanego na płytach. Jeśli zgodzimy się przyjąć dość schematyczną perspektywę (jaką rysuje np. Laurence Dreyfus, kiedy pragnie zaakcentować silne opozycje między oboma nurtami), a więc perspektywę, w której przedstawiciel nurtu wykonawstwa

<sup>46</sup> S. Rieger, *Glenn Gould czyli sztuka fugi*, Gdańsk 1997, s. 81.

historycznego sytuuje się – przynajmniej w pewnym stopniu – w opozycji do wykonawcy mainstreamowego, to również w tym aspekcie możemy odnaleźć pokłosie wizji autentyczności jako próby odnalezienia własnego „ja” wykonawcy w skonwencjonalizowanym świecie muzycznym.

Tak postrzegany wykonawca muzyki dawnej jest indywidualistą znużonym hegemonią muzycznej doskonałości, jednostką pragnącą wyrwać się systemowi szkolnictwa artystycznego, oportunistą, który w swych wyborach działa na przekór obowiązującym dogmatom. Oczywiście wizja ta jest daleko idącym uproszczeniem, bez wątplenia bowiem w ramach mainstreamu możemy odnaleźć niezliczone przykłady artystów, którzy podążają za opisanymi wyżej przesłankami, nie sięgając jednak po historyczne instrumentarium ani nie postulując „powrotu do przeszłości”. W ramach HIP owa tendencja wydaje się jednak jednoczyć całe grupy wykonawców, stając się niejako manifestem całego ruchu, który występuje w kontrze do tego, co przesłoniło indywidualność artysty, wtlaczając go niejako w tryby przemysłu kulturowego muzyki poważnej. W takim rozumieniu wykonawstwo historyczne jest więc sprzeciwem wobec instytucjonalizacji spotkań z muzyką, traktowaniu wykonania jako części tradycji, która przyjmowana jest do pewnego stopnia bezrefleksyjnie, z całym dobrodziejstwem inwentarza.

## PRZESZŁOŚĆ TO DZIŚ, TYLKO COKOLWIEK DALEJ

Podczas gdy Peter Kivy podkreśla niemożliwą do pokonania barierę między odtworzeniem brzmienia muzyki wykonywanej w przeszłości (*sonic authenticity*) a odtworzeniem panujących wówczas warunków percepcji (*sensible authenticity*), która uniemożliwia słuchanie dzieła jako czegoś nowego, szokującego, dostarczającego zupełnie nowych doznań estetycznych, Butt zauważa, że bariera ta nie przekreśla możliwości dostrzeżenia nowatorstwa danego dzieła, a bagaż muzycznych doświadczeń epok późniejszych nie zabija w słuchaczu wrażliwości na niuanse utworów powstałych dużo wcześniej. Brytyjski muzykolog i klawesynista przyznaje Kivy’emu palmę pierwszeństwa, jeżeli chodzi o wyraźne odróżnienie rekonstrukcji

brzmieniowej od rekonstrukcji „zmysłowej”, i nie podważa trafności tego rozstrzygnięcia – jego argumenty rzucają jednak nań nowe światło. Butt uważa bowiem, że dystans czasowy między poszczególnymi epokami oraz nawarstwianie się kolejnych doświadczeń słuchowych w recepcji muzyki nie musi prowadzić do negacji efektu nowości czy zaskoczenia, który może wynikać z percepcji muzyki dawnej, nawet jeśli dokonuje się ona przez pryzmat znajomości późniejszej literatury muzycznej.

Sugerować, że późniejsza norma automatycznie neguje wcześniejsze zaskoczenie, to tyle, co sugerować, że nie jesteśmy w stanie docenić historycznej różnicy między Bachem, Beethovenem a Berliozem. [...] W istocie chodzi raczej o to, że bardzo łatwo rozwijamy zdolność relatywnego słuchania: naprawdę możemy słyszeć rewolucyjność u Beethovena i wzniosłość u Bacha. Tak jak człowiek może nauczyć się wyrażać siebie za pomocą więcej niż jednego języka, tak może też bardzo szybko uchwycić cechy istotowe poszczególnych stylów muzycznych (czy raczej – by przedstawić to dokładniej – postrzegany obraz tych cech); możemy słyszeć niecodzienne, zaskakujące elementy danego stylu pomimo naszej wiedzy o późniejszej muzyce<sup>47</sup>.

Spostrzeżenia Butta mają szczególną wagę, ponieważ jest on jednym z nielicznych autorów, którzy opisują ruch wykonawstwa historycznego, dowartościowując przy tym percepcję współczesnego słuchacza i nie umacniając muru między utopijną wizją przeszłości a „nieudolną” jej rekonstrukcją w teraźniejszości. Niewspółmierność rekonstrukcji brzmieniowej i postrzeżeniowej nie jest przez niego rozumiana jako cecha negatywna, podważająca sens dążeń przedstawicieli HIP – przeciwnie: współczesny słuchacz nie tylko nie jest pozbawiony intuicji dotyczącej różnic stylistycznych między poszczególnymi epokami, lecz

<sup>47</sup> But to suggest that a later norm automatically negates an earlier surprise is ultimately to suggest that we cannot appreciate the historical difference between Bach, Beethoven and Berlioz. [...] What seems to be more the case is that we very easily develop a relativity of hearing: we really can hear the revolutionary in Beethoven, the pathos of Bach. Just as humans can learn to express themselves in more than one language they can pick up the essentials of any particular historical style (or – to put it rather more accurately – the received view of the essentials) remarkably quickly; we can actually hear unusual, surprising elements within a style in spite of our knowledge of later music. J. Butt, *Playing with History...*, op. cit., s. 28–29.

także potrafi owe różnice wykorzystać jako element ubogacający jego percepcję. Idąc w ślad za wnioskami Butta, można zatem powiedzieć, że nie należy ubolewać nad tym, że nasza muzyczna wrażliwość została „zbrukana” przez estetykę romantyzmu i XX-wieczną atonalność, ale raczej nauczyć się wykorzystywać te rozmaite modusy percepcji do ubogacenia swoich doświadczeń estetycznych. Nie chodzi więc o powrót do przeszłości, ale o zrozumienie, że w kontekście terażniejszości owa przeszłość nabiera nowej wartości. To właśnie owo słynne sformułowanie T.S. Eliota przywoływane przez Taruskina: *the presence of the pastness*. Taruskin stawia sprawę jasno. Podsumowując recenzję nagrania *Pasji według św. Mateusza* Bacha, dokonanej wedle prawideł HIP, w której recenzent zachwyca się świeżością nowego brzmienia tego znanego mu dobrze utworu, podkreśla na wskroś współczesny rys wykonań historycznych. Zdaniem Taruskina to, co współcześnie robią „autentystyczni” wykonawcy, nie różni się specjalnie od tego, co robił w XIX wieku Mendelssohn – jest „reinterpretowaniem Bacha dla swoich czasów”, reinterpretowaniem, czyli praktyką charakterystyczną dla obecności „wszystkich nieśmiertelnych tekstów”<sup>48</sup>. W innym miejscu zwraca zaś uwagę na piętno modernizmu, które noszą na sobie wszelkie próby rekonstrukcji czy też „odtworzenia” (*re-creation*) przeszłości. Taruskin jest przekonany, że wykonawstwo historyczne jest „produktem estetyki naszej epoki w nie mniejszym stopniu niż style wykonawcze, które zamierza zastąpić”<sup>49</sup>. Amerykański muzykolog nie waha się użyć nawet tak mocnych słów: „Narzuciliśmy naszą estetykę Bachowi nie mniej niż czynili to Liszt, Busoni, a nawet Stokowski”<sup>50</sup>.

Zarówno rozważania Taruskina, jak i Butta prowadzą więc do wniosku, że mimo mocnego podkreślania aspektów rekonstrukcjonistycznych i uwypuklających źródłowość materiału, którym operują wykonawcy nurtu HIP, w istocie ich wykonania są na wskroś współczesne i to nie tylko ze względu na to, że powstają w wieku XXI, a nie XIV lub XVII, lecz

także dlatego, że reprezentowana przez nie estetyka jest efektem przemian stylistycznych zachodzących w dobie modernizmu i postmodernizmu. Nasze symulakryczne wyobrażenie o muzyce dawnej odpowiada naszej współczesnej wrażliwości. Nie wiemy, czy udaje nam się zbliżyć do brzmienia dawnych wykonań, nie mamy jednak żadnych metod weryfikacji, wiemy jednak, kiedy dane wykonanie nam się podoba, a kiedy nie.

Co więcej, ponieważ nie mamy dostępu do muzyki przeszłości w jej rzeczywistej obecności, jeśli chcemy naprawdę z nią obcować, musimy włączyć ją do naszego własnego świata dźwięków, zadomowić w nowym – oderwanym od jej pierwotnego środowiska brzmieniowego – kontekście. Wykonawstwo muzyki dawnej staje się więc działaniem nie mniej współczesnym niż wykonawstwo muzyki tworzonej na bieżąco, są one na równych prawach włączane do współczesnego *soundscape'u* i stają się składnikiem naszej kultury. Ta myśl koresponduje z przywoływaną przez Butta myślą Artura Danto, który w *After the End of Art* zaznacza, że skoro nie możemy odnosić się do sztuki przeszłości w taki sposób, jak czynili to jej współcześni, to musimy uczynić jej żywe przejawy naszymi tak, jak oni nie mogli tego zrobić. Wówczas wszystkie te przejawy staną się nasze<sup>51</sup>, o czym przypomina także Michał Bristiger:

W perspektywie procesu sedymentacji odbieramy muzykę dawną jako osobliwie terażniejszą, tym bardziej, że słuchamy jej przecież w bezpośredniej rzeczywistości zmysłowej. Cała historia utworu – jego recepcji i jego działania – uczestniczy wydatnie w tworzeniu jego aktualnego sensu, pogłębia ten sens, poszerza nasz świat wartości<sup>52</sup>.

To pogłębienie sensu wpływa zarówno na proces interpretowania utworu przez wykonawcę, jak i na sposób recepcji utworu wśród krytyków – i w ogóle odbiorców sztuki. Owa sedymentacja właśnie sprawia, że kolejne wykonania pozostają w relacji do poprzednich, ale także ustanawiają kontekst dla kolejnych odsłuchań, które również nie odbywają się w kulturowej próżni. Jednocześnie należy zdać sobie

<sup>48</sup> R. Taruskin, *The Pastness of the Present and the Presence of the Past*, [w:] idem, *Text and Act. Essays on Music and Performance*, New York–Oxford 1995, s. 143.

<sup>49</sup> R. Taruskin, *On Letting the Music Speak for Itself*, [w:] idem, *Text and Act...*, op. cit., s. 60.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 62.

<sup>51</sup> J. Butt, *Playing with History...*, op. cit., s. 144.

<sup>52</sup> M. Bristiger, *Krytyka muzyczna hic et nunc*, [w:] *Krytyka muzyczna. Krytyka czy krytyki*, red. M. Bristiger, R. Ciesielski, Zielona Góra 2012, s. 155.

sprawę – co wynika z refleksji zarówno Hansa-Georga Gadamera, jak i pozostałych cytowanych w tym rozdziale badaczy – że te sedymentacyjnie osadzające się w historii wykonawstwa interpretacje w ostatecznym rozrachunku są równouprawnione, ponieważ nie ma instancji, która mogłaby jednoznacznie przekreślić ich prawomocność. Ten fakt zauważa także inny filozof, Rüdiger Bubner, który w *Doświadczeniu estetycznym* pisze:

Wykładnie dzieł zawsze konkurują ze sobą, ponieważ w zmiennych sytuacjach powstają różne wykładnie, a nie ma takiego obowiązującego orzeczenia w sprawie trafnych i mylnych wykładni, które by ze swej strony nie było wykładnią. Przedmiot pluralistycznych wykładni nie jest przecież tego rodzaju, by można było taką decyzję dopuścić jako obiektywnie uzasadnioną i chronić przed sprzeciwem, a nawet wymusić przyzwolenie pod mianem powszechnie obowiązującej racjonalności<sup>53</sup>.

Mimo że wykonawstwo historyczne zdawało się w swoim najbardziej ortodoksyjnym okresie rościć sobie prawa do ustanowienia jedynie słusznej metody interpretacyjnej, ostatecznie nawet przedstawiciele HIP zaakceptowali pluralizm możliwości wykonawczych i obecnie czerpią z niego inspiracje, odnajdując w niedookreśloności źródeł wolność tworzenia coraz to nowych wizji danego utworu.

## WYKONAWSTWO HISTORYCZNE I MECHANIZM KOMPENSACJI

W procesie wyłaniania się nurtu wykonawstwa historycznego ważną rolę odgrywa potrzeba zastąpienia czegoś, co już dłużej nie spełnia naszych oczekiwań, czymś, co intuicyjnie uważamy za bliższe naszym potrzebom. Muzyczne symulakrum, o którym pisze Butt, powstaje zatem na zasadzie mechanizmu kompensacji – zrównoważenia braku, wypełnienia luki we współczesnej kulturze muzycznej.

W bardziej eseistycznym niż naukowym tonie zjawisko to opisywał Nikolaus Harnoncourt, będący nie tylko jednym z najważniejszych wykonawców nurtu HIP, ale także nieustrudzonym popularyzatorem

jego idei. Harnoncourt odwoływał się przede wszystkim do kategorii piękna, która – jego zdaniem – przestała obowiązywać we współczesnej twórczości. Nie przestało jednak obowiązywać pragnienie piękna, aktualne mimo tego, że nie odzwierciedla już ducha swoich burzliwych czasów. W tym właśnie pragnieniu i w nieuniknionym odwoleń od sztuki współczesnej muzyk upatruje przyczyny zwrotu ku muzyce dawnej<sup>54</sup>.

Harnoncourt w dość wzniosłych słowach opisuje zjawisko niejednokrotnie dostrzegane przez melomanów i bardziej konserwatywnych krytyków: muzyka współczesna nie sprawia przyjemności, nie pozwala na kontemplację i odzyskanie stanu równowagi. Oczywiście to uogólnienie jest niezwykle krzywdzące dla współczesnego repertuaru, który nie tylko nie jest tak jednorodny, lecz także sam w sobie ma wielu słuchaczy, którzy to właśnie w nim odnajdują owo piękno i harmonię. Pojawienie się takich opinii świadczy jednak o dostrzeżeniu problemu, który rzuca nowe światło na kwestię rozwoju HIP w XX i XXI wieku. Zwrócenie się w stronę przeszłości może być zatem potraktowane jako odpowiedź na niemożność zaspokojenia potrzeby obcowania z pięknem poprzez doświadczenie słuchania muzyki współczesnej. Harnoncourt, w hegłowskim duchu, zwraca uwagę, że muzyka współczesna odzwierciedla nasze pełne niepokoju czasy, melomani zaś nadal potrzebują ukojenia w dźwiękach, które dają im poczucie bezpieczeństwa, rezonują z ich samopoczuciem.

Ów zwrot ku przeszłości odbywa się w kontekście tragizmu współczesności, jest znakiem sprzeciwu wobec przyjęcia na swe barki ciężaru naszych czasów, rodzajem duchowej emigracji, pozwalającej otworzyć się na doznania estetyczne noszące znamiona uniwersalności. Oderwanie wykonania od społecznego i politycznego kontekstu powstania utworu pozwala stworzyć pozór braku związku muzyki dawnej ze sferami życia doczesnego. Choć dzięki lekturom licznych prac historycznych doskonale zdajemy sobie sprawę, że ta polityczna niezawisłość muzyki jest złudna i możemy ją utrzymać tylko dlatego, że muzyka przemawia wyłącznie mową dźwięków, chętnie się owej ułudzie poddajemy, szukając w utworach sprzed wieków spokoju i harmonii lub przeciwnie:

<sup>53</sup> R. Bubner, *Doświadczenie estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2005, s. 135.

<sup>54</sup> N. Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków. Dialog muzyczny*, przeł. M. Czajka, Warszawa 1995, s. 13–14.

energii i żywiołu, których – w takiej postaci – nie możemy odnaleźć w żadnej innej dziedzinie sztuki.

HIP jest zatem w równym stopniu odpowiedzią na romantyczny przerost formy, jak i na niepokojącą w swej ekspresji awangardę. Jeśli nie można było znaleźć estetycznego zaspokojenia ani w filharmonicznym mainstreamie, ani w repertuarze postępowym, należało wyznaczyć trzecią drogę – było nią właśnie wykonawstwo historyczne.

Tak sformułowana hipoteza co do źródła wykonawstwa historycznego i poszukiwania muzycznej autentyczności odpowiada mechanizmowi kompensacji, który opisuje Odo Marquard w książce *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*. Marquard, analizując pojęcie kompensacji, za Joachimem Ritterem, zwraca uwagę na związek tego pojęcia z technizacją współczesnego życia:

[...] tam, gdzie nowoczesne społeczeństwo staje się techniczne i sztuczne, a wskutek tego dalekie od natury, gdzie staje się racjonalne i traci wskutek tego odniesienie do tradycji historycznej, tam – właśnie tam i tylko tam – powstaje emfatyczne upodobanie do natury i historii: np. malarstwo pejzażowe, nauka o historii, instytucja muzeum. Ponieważ urzeczowione społeczeństwo staje się realnością utraty, ludzie tworzą sobie dla wyrównania – a więc „kompensacyjnie” – realności służące schronieniu<sup>55</sup>.

Owo schronienie, o którym pisze Marquard, pokrewne jest poszukiwaniu piękna i harmonii wspomnianemu przez Harnoncourta. Upodobanie do historycyzmu, sięganie do tradycji służą właśnie „wyrównaniu” braków współczesności, znalezieniu odpowiedników w przeszłości.

Podobne sformułowanie problemu można znaleźć także u Butta, który słowa „kompensacja” używa explicite:

Utrata tradycji i ciągłości historycznej, a także poczucie braku głębi w nowych porządkach społecznych znajduje swoją kompensację w swoim postmodernistycznym zjawisku jakim jest fundamentalizm<sup>56</sup>.

<sup>55</sup> O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2007, s. 122.

<sup>56</sup> *The loss of tradition and continuity with the past and the sense of depthlessness in the new social orders find their compensation in that*

W tym przypadku mowa jest o fundamentalizmie wykonawców HIP, którzy wykazywali się często nadgorliwością w wierności źródłom, co zdaniem Butta (i innych badaczy) czyni ich działania podobnymi do działań fundamentalistów religijnych, którzy chcą powrócić do stanu „autentycznej i niezbrukanej przeszłości” (Butt). Ta nadgorliwość jest kolejnym znamięm kompensacji – tam, gdzie następuje rozproszenie i wyzwolenie się z więzów, pojawia się przesadna sumienność w wypełnianiu norm i nakazów kompensująca tę oszałamiającą wolność współczesności. To właśnie historia ma w tym procesie szczególnie doniosłą rolę, to ona pozwala na nowo ukonstytuować się w świecie, który nie ogranicza się tylko do tu i teraz, ale ma swoje dzieje, w których człowiek szuka oparcia. Marquard pisze:

Skoro to społeczeństwo – w interesie dobrobytu i równości – nieuchronnie staje się ahistoryczne i przez to abstrakcyjne, to ta jego oparta na deficycie konstytucja wymusza wytworzenie się nauk przypominających jako – stwierdzenie Rittera – „organu jego duchowej kompensacji”<sup>57</sup>.

Kompensacyjne uhistorycznianie współczesnych działań (w czym wykonawstwo historyczne zdaje się mieć szczególnie widoczny udział) jest więc odpowiedzią na modernizację społeczeństwa, ale także jej dopełnieniem, warunkiem dalszego jej postępowania (na co zwraca uwagę zarówno wspomniany przez Marquarda Ritter, jak i Butt<sup>58</sup>). Kompensacja wiąże się ściśle ze wzrostem tempa przemian społecznych, co zdaniem Marquarda prowadzi do pojawienia się takich zjawisk, jak „fale nostalgii”, „uhistorycznienie i umuzealnienie naszego kulturalnego środowiska”, czy „neoutopizm”<sup>59</sup>. Pojęcia te z powodzeniem można zastosować także do zjawiska HIP, zauważając w nim nostalgiczną tęsknotę za pięknem i harmonią, o której pisze Harnoncourt, umuzealnienie, które może prowadzić do zbyt zachowawczych interpretacji muzyki

*specifically postmodern phenomenon of fundamentalism*. J. Butt, *Playing with History...*, op. cit., s. 161.

<sup>57</sup> O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica...*, op. cit., s. 151.

<sup>58</sup> *If we examine HIP as part of a wider phenomenon we may begin to understand how it is a much more complex process in which the buying public is deeply implicated, responding both to the benefits and to the traumatic disorientation engendered by modernization and modernist culture*. J. Butt, *Playing with History...*, op. cit., s. 167.

<sup>59</sup> O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica...*, op. cit., s. 123 (przypis).

oraz neoutopizm rozumiany jako niemożliwy do zrealizowania postulat powrotu do brzmienia przeszłości.

Na gruncie dyskursu o muzyce zjawisko to zostało dostrzeżone bardzo wcześnie, znajdując swoje odzwierciedlenie m.in. w powstałej w 1931 roku pracy *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* Heinricha Besselera:

Tego, czego nie mogła dać nam współczesność, szukaliśmy i odnaleźliśmy w historii. W sposób nieunikniony modernistyczny obraz przeszłości jest w zgodzie z pobożnymi życzeniami [tej epoki], której wybór i interpretacja, ocena i wiedza były zdeterminowane przez podszytą pragnieniem samospełnienia tęsknotę za przeszłością. W żadnej wizji historii nie można pominąć wyjaśnienia motywów stojących za odkryciami, należy także wzmocnić czujność wobec powielanych reinterpretacji, które są spuścizną poprzednich epok, przechodzącą z pokolenia na pokolenie<sup>60</sup>.

Próby wskrzeszania muzyki dawnej, przywrócenia jej postaci jak najbliższej realiom dawnych praktyk wykonawczych, w istocie mogą więc w równym stopniu wypływać z chęci ocalenia spuścizny naszych przodków, jak i całkiem egoistycznych pobudek ugaszenia tęsknoty za tym, co z perspektywy czasu wydaje się lepsze, bardziej doskonałe, pozbawione związku z problemami doczesnymi. Pytanie o motyw działania muzyków, muzykologów, historyków i wreszcie samych melomanów, pozwala – być może – lepiej zrozumieć kierunek przemian fascynującego zjawiska, jakim jest dokonujący się na naszych oczach (i uszach) rozkwit wykonawstwa historycznego. Tworzenie symulakrycznej – odpowiadającej na potrzeby współczesnego słuchacza – wizji muzyki dawnej kompensuje zatem estetyczne niezaspokojenie innym repertuarem, ale także niemożność dotarcia do żywego brzmienia sprzed lat.

<sup>60</sup> *What modernity failed to offer was sought and found in history. It was inevitable that its image [of the past] would conform to its own wishful dreams, that selection and interpretation, evaluation and cognizance, were determined by the ideas of an age which yearned for the past in order to use it for its own fulfillment. No consideration of history may pass over the task of elucidating the motives behind such discoveries, and of the manifold reinterpretations which the legacy of earlier eras undergoes as it passes from one generation to another.* H. Besseler, cyt. za: R.C. Wegman, *Historical Musicology: Is It Still Possible?*, [w:] *The Cultural Study of Music*, red. M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton, New York–London 2003, s. 138.

## RZECZYWISTE OBECNOŚCI

Analizując wykonawstwo historyczne w kontekście nawarstwiania się (czyli sedymentacji, jak nazywa to zjawisko Bristiger) stylów wykonawczych, będących zawsze – niezależnie od tego, w jak dużym stopniu poparte są wiedzą historyczną – interpretacjami osadzonymi w kontekście współczesnym, warto przywołać myśl Gadamera o przyroście bytu dzieła<sup>61</sup>. Przemiany historyczne są wszakże nieuchronne i zamiast postulować ich unieważnienie, można rozpatrywać je w kategoriach koła hermeneutycznego, które z każdym kolejnym nabytym doświadczeniem pozwala spojrzeć na doświadczenie przeszłe w nowy sposób. Nie można zaprzeczyć, że pojawienie się nurtu wykonawstwa historycznego nie byłoby możliwe, gdyby nie wchłonięcie muzyki dawnej przez estetykę epoki romantyzmu. To właśnie zniechęcenie przerostem ekspresji oraz nadmiernym rozbudowaniem środków wykonawczych stanowiło jedną z przyczyn sprzeciwu wykonawców HIP wobec takiego sposobu wykonywania choćby dzieł Bacha. Przedstawiciele tego „reformatorskiego”<sup>62</sup> nurtu pragnęli bowiem „oczyszczyć” dawne dzieła z XIX-wiecznych naleciałości.

Na czym miałyby polegać koła hermeneutyczne w przypadku interpretacji dzieła muzycznego? Przede wszystkim na pozostawaniu wykonań zarówno w ścisłych relacjach między sobą, jak i w relacji każdego z nich do wykonania historycznie pierwotnego, co jest właśnie postulatem nurtu HIP. Jak wskazuje Gadamer, interpretacja ma dwójaki charakter – jej historia ma przebieg nie tylko linearny (nawarstwianie się wykonań w perspektywie czasu), lecz także horyzontalny (wykonania wchodzą między sobą w relacje; żaden muzyk nie przygotowuje swojej interpretacji w całkowitej izolacji od innych wykonań, nawet jeśli jego własna propozycja jest ich kontestacją).

<sup>61</sup> Związki między ideami wykonawstwa historycznego i myślą Gadamera ukazuje także J. Chachulski w artykule *Historically Informed Performance a pytanie o historyzm w muzyce*, „Sztuka i Filozofia” 2014 vol. 44, s. 66–86.

<sup>62</sup> Użycie tej religijnej paraleli nie jest tu bezpodstawne – wielu komentatorów nurtu HIP dostrzega w jego działaniach analogię do fundamentalistycznych ruchów religijnych: m.in. J. Butt pisze o tym w ten sposób: „Not all proponents of HIP are ‘fundamentalists’ of the movement, but there is clearly an eerie resonance here between the re-disciplining of religious practice according to historical details and similar revolution in musical performance. J. Butt, *Playing with History...*, op. cit., s. 162.

Paradoksalnie więc, idea powrotu do źródeł zawiera w sobie również całą historię wykonawstwa muzyki dawnej, która – choć jest w przypadku wykonawstwa historycznego kontestowana – odciska trwały ślad na wykonaniach późniejszych. Przywrócenie warunków panujących w przeszłości nie jest możliwe, podróż w głąb tradycji wykonawczej może jednak prowadzić do nowych wniosków, które w oczach interpretatora stawiają utwór w innym świetle. Interpretacje odcinające się od poprzedzających je tradycji w istocie również pozostają z nimi w relacji horyzontalnej, nawet jeśli jest to relacja oparta na obaleniu poprzedniego paradygmatu wykonawczego. Przywoływani przez mnie we wcześniejszych akapitach muzykologowie, filozofowie i muzycy podkreślają nierozwalny związek postulatów HIP z estetyką epoki, w której zrodził się ten nurt. Jeśli zatem coś jest w nim autentyczne, zwłaszcza w znaczeniu niezakłamania podmiotu (wykonawcy), to właśnie potrzeba uobecnienia muzyki dawnej tu i teraz, znalezienia w niej takich właściwości wyrazowych, jakich nigdzie indziej znaleźć się nie udało.

Przeanalizowane przez mnie przykłady oraz przywołane wypowiedzi wykonawców jednoznacznie wskazują, że pojęcie autentyczności w znaczeniu zrekonstruowania oryginału (czy to rozumianego jako intencja kompozytora, czy brzmienie epoki, czy też kształt praktyki wykonawczej) jest w kontekście muzycznym nie do utrzymania. Tak pojęta autentyczność nie zostanie nigdy osiągnięta, a gorąca debata na jej temat, której świadectwa zapisały się między innymi w tekstach Taruskina i Dreyfusa, jakiś czas temu przeszła już do historii recepcji muzyki dawnej. Jej znaczenie jest jednak dla dyskursu o muzyce nie do przecenienia, pokazuje bowiem, że nawet utopijne założenia ideowe mogą zmienić spojrzenie zarówno na konkretny repertuar, jak i na cały proces przygotowania i prezentowania interpretacji utworu. Kategoryczność i ortodoksja, z jaką początkowo podchodzono do problemu dotarcia do pierwotnych źródeł, pokazuje zaś, że przyjęta wówczas perspektywa opierała się na kontestacji zastanej tradycji interpretacyjnej. Bez tego wyrazistego sprzeciwu, a nawet buntu prowadzącego czasem do puryzmu lub nawet fundamentalizmu muzycznego, nurt wykonawstwa historycznego nie zyskałby prawdopodobnie tak mocnych podstaw do dalszego rozwoju i nie sprowokowałby swoich oponentów do krytyki, a zwolenników – do autorefleksji.

Nie przyniósłby też nowej mody wykonawczej, która pozwoliła jeszcze bardziej zdywersyfikować świat muzyki poważnej.

Bez wątpienia jednak, także w kontekście wykonawstwa muzyki dawnej, wciąż można mówić o autentyczności w sensie, który Kivy definiuje jako „wierność «ja» wykonawcy”. Definicja ta pomieści wprawdzie zarówno interpretacje od znajomości kontekstu historycznego odbiegające bardzo daleko, jak i te zgodne z wiedzą na temat praktyki wykonawczej danej epoki, pozwoli jednak w centrum rozważań postawić konkretne wykonanie nie zaś mrzonkę w rodzaju intencji kompozytora. Takie ujęcie nie zaprzecza możliwości oceny wykonania pod względem jego historycznej poprawności, jednak nie w skali bliskości lub oddalenia od „oryginału”, ale raczej w kontekście rzetelności i uczciwości względem stanu badań. Poszerzanie wiedzy na temat dawnych praktyk wykonawczych oraz szeroko zakrojone działania związane z przywracaniem do użytku instrumentów historycznych w momencie wyboru strategii wykonawczej utworu może dostarczyć narzędzi do interpretacji – być może bardziej świadomej, być może bliższej brzmieniu z czasów powstania utworu – nie może jednak uczynić z wykonawcy zaledwie transparentnego medium przedstawiającego utwór tak, jakby historia jego recepcji nie istniała, a wrażliwość i upodobania estetyczne artysty zostały wzięte w nawias. Wykonywanie muzyki dawnej i szukanie w niej estetycznego spełnienia nie musi oznaczać kontestacji współczesności. W zgodzie z „ja” słuchacza i „ja” wykonawcy jest raczej przyznać, że muzyka ta, nawet gdy jest wykonywana z największą historyczną pieczołowitością, jest częścią także naszego świata i choć jej percepcja znacząco różni się od percepcji słuchaczy sprzed wieków, wciąż jest tak samo żywa i rzeczywista.

## BIBLIOGRAFIA

- Berger Karol, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przeł. Anna Tenczyńska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.
- Bristiger Michał, *Krytyka muzyczna hic et nunc*, [w:] *Krytyka muzyczna. Krytyka czy krytyki*, red. Michał Bristiger, Rafał Ciesielski, Zielona Góra 2012.
- Bubner Rudiger, *Doświadczenie estetyczne*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Naukowa N, Warszawa 2005.

- Busse Berger Anna Maria, *The Search for Medieval Music in Africa and Germany, 1891–1961: Scholars, Singers, Missions*, University of Chicago Press, Chicago 2020.
- Butt John, *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge University Press, Cambridge–New York 2002.
- Chachulski Jakub, *Historically Informed Performance a pytanie o historyzm w muzyce*, „Sztuka i Filozofia” 2014 vol. 44, s. 66–86.
- Chęćka-Gotkiewicz Anna, *Oblicza autentyczności. Perspektywa wykonawcy i krytyka*, [w:] *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, red. Anna Chęćka-Gotkiewicz, Maciej Jabłoński, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2015, s. 97–107.
- Cook Nicholas, *Music as Performance*, [w:] *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, red. Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton, Routledge, New York–London 2003, s. 204–214.
- Dreyfus Laurence, *Muzyka dawna wzięta w obronę przed jej entuzjastami: teoria wykonania historycznego w XX wieku*, przeł. Cezary Zych, „Canor” 1997 vol. 19, s. 27–39.
- Fabian Dorotyya, *The Meaning of Authenticity and The Early Music Movement: A Historical Review*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 2001 vol. 32 nr 2.
- Gadamer Hans-Georg, *Prawda i metoda*, przeł. Bogdan Baran, inter esse, Kraków 1993.
- Goehr Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in Philosophy of Music*, Clarendon Press, Oxford 1994.
- Harnoncourt Nikolaus, *Muzyka mową dźwięków. Dialog muzyczny*, przeł. Magdalena Czajka, Wydawnictwo ME-KOMP, Warszawa 2011.
- Kivy Peter, *Autentyczność jako praktyka*, przeł. Anna Chęćka-Gotkiewicz, [w:] *Peter Kivy i jego filozofia muzyki*, red. Anna Chęćka-Gotkiewicz, Maciej Jabłoński, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2015, s. 109–137.
- Kivy Peter, *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*, Cornell University Press, Ithaca 1995.
- Marquard Odo, *Aesthetica i anaesthetica. Rozważania filozoficzne*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2007.
- McVeigh Simon, *Concert Life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- Steiner George, *Rzeczywiste obecności*, przeł. Olga Kubińska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk–Warszawa 1997.
- Taruskin Richard, *On Letting the Music Speak for Itself*, [w:] idem, *Text and Act. Essays on Music and Performance*,

Oxford University Press, New York–Oxford 1995, s. 51–66.

Taruskin Richard, *The Pastness of the Present and Presence of the Past*, [w:] idem, *Text and Act. Essays on Music and Performance*, Oxford University Press, New York–Oxford 1995, s. 90–154.

Warchala Michał, *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*, Universitas, Kraków 2006.

## SUMMARY

**Karolina Kolinek-Siechowicz**

### The utopia of authenticity

The article concerns the problem of adequacy of the term „authenticity” in relation to contemporary performances of early music, and its identification with the trend of historical performance. The author considers the meaning of this concept in philosophy, in order to juxtapose it with its musicological usage, which involves different connotations.

Authenticity in discourse about music relates primarily to the issue of performing early music in accordance with our knowledge about historical musical practice. However, the present trend in historical performance goes beyond reconstruction (which in itself is a utopian postulate) of early practice, and does not pretend to „authenticity” understood as reviving the sound of the past. In this context the issue of authenticity takes on a different meaning: the author proposes such an understanding of the term which would enhance the role of the performer and the living aesthetic experience of the audience.

At the same time the text takes up the issue of interest in early music in the 20th and 21st centuries. The author refers to the ideas of John Butt, who links this phenomenon to the ideology of modernism. The discussion concludes with the thesis that expanding the interests of music lovers to include music of the earlier centuries has the characteristics of a compensation mechanism.

#### Keywords

Authenticity, early music, historical performance, philosophy of music