I. Schyłek historii?

Od kilku dziesięcioleci historycy czują się zaniepokojeni spadkiem zainteresowania historią, a niekiedy nawet zagrożeni w swej instytucjonalnej egzystencji. Wydaje się, jakby historia – naukowo ujęta pamięć – nie tworzyła już głównej instancji, do której się odnosimy i od której oczekujemy wsparcia, próbując zrozumieć samych siebie i świat, w którym żyjemy. Maksyma, że trzeba poznać pochodzenie jakiejś rzeczy, by uchwycić jej istotę, nie jest już tak oczywista jak w XIX, a nawet jeszcze na początku XX wieku.

Historii muzyki opierającej się – lub zdającej się opierać – na zasadniczo odmiennych założeniach nie dotyczy bezpośrednio opinia lub przesąd o pożytku lub ujemnych stronach historii politycznej (stanowi ona główny przedmiot sporu), choć również ta pierwsza nie potrafi uchylić się od „ducha czasu", który plasuje historię w cieniu socjologii. Pisanie historii przebiegało zawsze dwutorowo. Tego, że czasem opisów muzyczno-historycznych nie odczytywano jako przedstawień pewnego fragmentu przeszłości, lecz wykorzystywano je jako historyczne komentarze do utworów muzycznych, zatem – krótko mówiąc – jako przewodniki koncertowe lub operowe, nie da się żadną miarą zbyć jako prostego nadużycia; można to raczej potraktować jako znak szczególnego charakteru piśmiennictwa muzyczno-historycznego. O ile zasadniczy (jeśli nie wyłączny) przedmiot historii muzyki stanowią ważne utwory, które przetrwały w kulturze muzycznej do współczesności, o tyle również estetycz-

na obecność dawnych dzieł wkracza do przedstawień historycznej przeszłości – jako kryterium wyboru i moment decydujący z punktu widzenia celów poznawczych, a kształtowanie historii powstania i oddziaływania (*Wirkungsgeschichte*) utworu ułatwia – z jednej strony – wgląd w jego założenia, z drugiej – w implikacje związane z podejściem doń współczesnego słuchacza. Historia oddziaływania jakiegoś dzieła jest przedhistorią (*Vorgeschichte*) jego recepcji we współczesności. Rozumiemy jakąś rzecz dokładniej – zarówno dzieło, jak i własny stosunek do niego – kiedy poznamy historyczne uwarunkowania, na których się ono opiera.

„To, co było – pisze Johann Gustav Droysen – interesuje nas nie dlatego, że było, lecz z tego powodu, że w pewnym sensie jeszcze istnieje, oddziałując na nas”[7]. Sztuka pisania historii, chcąc być adekwatną, musi więc zależeć od tego, w jakiej mierze opisywany przedmiot „w pewnym sensie jeszcze jest”: czy wyłącznie jako oddziaływanie (*Implikation*) na współczesne normy zachowań i instytucje, czy jako dzieło w sali koncertowej, czy też jako obiekt muzealny. Historia muzyki nie może w żadnym razie, jeśli nie ma zadać gwałtu swemu przedmiotowi, pomijać faktu estetycznej teraźniejszości pewnej części dzieł, których historyczny kontekst opisuje. Byłoby czymś abstrakcyjnym i nadzwyczaj absurdalnym mówić o muzycznej przeszłości, jakoby była ona zawarta w wydarzeniach i sytuacjach teraźniejszości – jak ta polityczna – jedynie pośrednio, jako przedhistoria. Dawniejsze utwory muzyczne przynależą do teraźniejszości raczej jako dzieła, nie zaś jako tylko dokumenty, co oznacza, że określenie funkcji historii muzyki nie zależy wyłącznie od chwiejnej oceny wartości pamięci o czasie przeszłym jako punkcie orientacyjnym w zamęcie współczesnych wydarzeń i sytuacji. Historiografia muzyczna legitymizuje się inaczej niż polityczna. Odróżnia się od politycznej tym, że istotne relikty przeszłości – utwory muzyczne – dane są zasadniczo jako przedmioty estetyczne, które – jako takie – stanowią pewien fragment teraźniejszości, a dopiero wtórnie tworzą źródła, z których można wywieść przeszłe zdarzenia i sytuacje. Historia muzyki konstruowana ściśle według wzoru historii politycznej, a zatem opis, w którym partytura *IX Symfonii*

[7] J. G. Droysen, *Historik*, Darmstadt [5]1967, s. 275.

byłaby traktowana jedynie jako dokument pozwalający, obok innych świadectw, na rekonstrukcję okoliczności pierwszego lub późniejszego wykonania, byłaby oczywistą karykaturą. Nie dlatego, żeby „wydarzenia" były nieistotne; akcent pada wszakże na rozumienie dzieł, które – w odróżnieniu od reliktów historii politycznej – stanowią cel, a nie jedynie punkt wyjścia badań historycznych. Pojęcie „dzieła", nie zaś „wydarzenia", jest centralną kategorią historii muzyki, której przedmiot, ujmując to po arystotelesowsku, konstytuuje się przez *poiesis*, tworzenie dzieł, a nie przez *praxis* – działanie społeczne.

Kto wychodzi od estetycznej aktualności dzieł muzycznych, nie musi bynajmniej, co zarzucano „nowemu krytycyzmowi", niwelować historycznego dystansu czy o nim zapominać. Przeciwnie, począwszy od Schleiermachera, główny aksjomat hermeneutyki historycznej zakładał, że zachowane teksty, zarówno muzyczne, jak i językowe, pozostawały początkowo (przy naiwnym, bezpośrednim ujęciu) częściowo niezrozumiałe i dlatego musiały być wyjaśnione przez interpretację idącą śladem historycznych przesłanek i implikacji. Hermeneutyka historyczna, przyswajając za pomocą rozumienia to, co obce i oddalone czasowo, etnicznie i społecznie, nie neguje zatem zewnętrznego i wewnętrznego dystansu wobec tych zjawisk, jednak zamiast patrzeć na rzecz z oddalenia – w rozumieniu czysto historycznym, czyni ten dystans elementem interpretacji w kontekście teraźniejszości. Innymi słowy: świadomość tego, co odmienne (*das Bewußtsein der Andersheit*) nie zostaje zniesiona w aktualności estetycznej, za którą stoi pojmowanie historyczne, lecz jest w niej zawarta. Rezultaty interpretacji historycznej nie zamykają się jednak bez reszty w oglądzie estetycznym: pewna droga pośrednia (*Vermittlung*) jest możliwa, a w każdym razie mniej trudna, niż mogłoby się wydawać zwolennikom estetyki, która dąży ku „bezpośredniości" i odczuwa drogi okrężne obierane przez historię jako odbiegające od celu. Zapominają oni jednak, że estetyczna bezpośredniość, przy której obstają, może być drugą bezpośredniością, a nawet musi nią być w przypadku utworów zawikłanych lub historycznie odległych. Poczucie ponad dwóch stuleci, jakie dzielą nas od *Pasji Mateuszowej*, w żaden sposób nie zakłóca kontemplacji estetycznej, lecz stanowi jej część. Nie można jednak równać oglądu historycznego, który przechodzi w ogląd estetyczny, z niejasnym

poczuciem dystansu czasowego, jakie nierzadko zabarwia i przenika recepcję muzyki dawnej. Odczucie przenoszenia się myślą może być wprawdzie przesłanką zainteresowania historycznego, ale też – przeszkodą, czyni ono bowiem precyzyjne ustalenia poznawcze czymś zbytecznym i przeszkadzającym.

Nakreślona zasadnicza różnica między historią muzyki i historią polityczną – między interpretacją historyczną pewnego przedmiotu danego w obecności estetycznej i rekonstrukcją pewnej przeszłości, która trwa jedynie poprzez swe implikacje – sprawia, że również na gruncie muzykologii można odczuć niechęć do historii, nieufność i drażliwość wobec tradycji pojmowania muzykologii przede wszystkim jako historii muzyki. Prześledzenie podstaw, na których opiera się zmiana nastawienia (*Stimmungswechsel*), a także argumentacji, w jakich się ona wyraża, nie jest wcale niepotrzebne. Próba naszkicowania głównych zarysów historii muzykologicznej musi uczynić swym tematem właśnie trudności, jakie stają jej na przeszkodzie.

1. Założenie, iż pojęcie „dzieła" stanowi centralną kategorię muzyki, a zatem również historiografii muzycznej, budzi coraz większe wątpliwości, które z jednej strony wynikają z doświadczeń z nową muzyką, z drugiej – z postępującego zbliżenia do krytyki ideologii. Kontakt z „formami otwartymi", które słuchacz odbiera w sposób mniej nastawiony na przeżycie i oparty na rozumieniu wzorów, a bardziej jako istniejące same dla siebie, a także rozpowszechniająca się nieufność wobec fenomenów urzeczowienia i wyobcowania, wszystko to łączy się w przekonaniu, że mniej znaczy w muzyce „trwała litera", którą można przekazywać, niż przebieg: „zdarzenie", jakie powstaje w relacji między pomysłem kompozytorskim, realizującym wykonaniem, i kategorialnie ukształtowanym słyszeniem, a więc w relacji, która powinna opierać się na wzajemnym oddziaływaniu, nie zaś na podporządkowaniu wykonawcy i słuchacza dyktatowi kompozytora. „Autorytet" utworu jest podejrzany, jest znakiem „fałszywej świadomości".

Zasięg konsekwencji, jakie miałoby dla pisania historii muzyki zniesienie pojęcia dzieła – gdyby wyciągnąć je bezwzględnie, o czym nie może być mowy – byłby nieprzewidywalny. Nietrudno jednak wskazać słabości tezy o prymacie procesu muzycznego nad dziełem,

rozumianej jako maksyma historiografii muzycznej. Po pierwsze, fatalne jest z filozoficznego punktu widzenia bezwarunkowe zrównanie obiektywizacji, tj. urzeczywistnienia intencji kompozytorskiej w jakimś dziele lub tekście, z wyobcowaniem, podczas gdy chodzi przecież o zaznaczenie małej, acz decydującej różnicy między uprzedmiotowieniem (*Vergegenständlichung*) i urzeczowieniem (*Verdinglichung*). Po drugie – trudno przewidzieć, jak mogłaby się udać historykowi zróżnicowana rekonstrukcja zdarzenia muzycznego z przeszłości – jako wzajemne przenikanie się tekstu, wykonania i recepcji – tak, by rezultat nie raził niedostatkiem i bladością w porównaniu z wynikami analizy dzieła. Po trzecie zaś można by zarzucić, że „forma otwarta" w równie małym stopniu jak „forma zamknięta" nadaje się do uogólnienia w postaci zasady ogarniającej i regulującej całą historię muzyki. Nie sposób zaprzeczyć, że muzyka nie zawsze stanowi „dzieło" w pełnym tego słowa znaczeniu. Nie ma jednak żadnej podstawy, by mniej cenić artystyczną muzykę europejską nowych czasów, której związek z dziełem i charakterem tekstowym pozostaje bezsporny, i zarzucać prowincjonalizm historykowi, który wychodząc od doświadczenia estetycznej obecności dzieła, dostrzega w niej główny przedmiot historii muzyki. „Dzieło" muzyczne, które słuchacz „odtwarza", odbierając je, jest pełnoprawną formą istnienia muzyki, nie zaś gorszym, opartym na abstrakcji sposobem muzycznego „dziania się".

2. Zanik zainteresowania historią nie świadczy lub świadczy nie zawsze, że „świadomość historyczna", która zyskała znaczenie w XIX wieku jako forma myślenia, miałaby zostać zawieszona. Przekonanie, że zjawiska duchowe i społeczne są „na wskroś historyczne", pozostaje raczej – nawet wśród wielu gardzących historią jako nauką „antykwaryczną" – nieodłącznie powiązane z przeszłością. Można by wręcz mówić o historyzmie bez historii, który w pojęciu „historyczności" wskazuje jednostronnie moment zmienności. Oznaczałoby to porzucenie przesłanki, z której zostało wysnute tradycyjne pisanie historii; maksymy, że wgląd w istniejące zjawisko wyrasta z wiedzy o tym, jak owo zjawisko powstało. Zamiast aspektu afirmatywnego, który zawarty jest w kategorii historyczności (w wyobrażeniu przeszłości jako podstawy i oparcia dla teraźniejszości),