

Bogumiła Mika

"Nowość" i jej wartość w muzyce, czyli podążając tropem Dahlhausa...

Wartości w muzyce 3, 67-79

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Bogumiła Mika

Uniwersytet Śląski
Katowice

„Nowość” i jej wartość w muzyce, czyli podążając tropem Dahlhausa...

Pedagog akademicki zajmujący się „sztuką dźwięków”, żyjący na przełomie XX i XXI wieku określanego mianem epoki postmodernizmu, musi postawić sobie pytanie o wartość „nowości” w muzyce. Otaczająca nas rzeczywistość w sposób szczególny bowiem dowartościowuje to, co zmienne, oryginalne, różniące się od tego, co już znane i zastane, a więc „nowe” właśnie.

Czy jednak kategoria „nowości”, tak promowana współcześnie, jest też kategorią przydatną dla muzyki, dla rozważań nad jej estetyczną wartością? Na tak postawione pytanie postaram się odpowiedzieć, sięgając do rozważań wybitnego muzykologa — erudyty Carla Dahlhausa. Ten niemiecki uczony, profesor Technische Universität w Berlinie¹, autor 25 książek i kilkuset rozmaitych studiów, haseł encyklopedycznych oraz recenzji muzycznych, kategorią „nowości” zajmował się dość często i zestawiał ją w rozmaitych kontekstach: postępu i awangardy, problemów gatunkowych i zagadnień rytmicznych. Najczęściej pomieszczał ją w sformułowaniu „nowa muzyka”, przywołując tym samym kategorię czasu i prowokując relację: muzyka nowa — muzyka dawna. Rozważania swe, rzecz jasna, prowadził z właściwą sobie przenikliwością, ilustrując obficie przykładami z historii muzyki.

Najistotniejszym dla rozważań nad wartością „nowości” w muzyce jest tekst Dahlhausa „*Nowa muzyka*” jako *kategoria historyczna*², ale przyczynkowe sfor-

¹ Żyjący w latach: 1928 (Hanover) — 1989 (Berlin).

² „*New Music*” as historical category pomieszczony w książce *Schoenberg and the New Music. Essays by Carl Dahlhaus*. Transl. by D. Puffett, A. Clayton. Cambridge 1987; [reprinted 1990] (opieram się tutaj na wersji angielskojęzycznej). Pierwsze wydanie tego tekstu miało miejsce jako: „*Neue Musik*” als historische Kategorie. In: *Das musikalisch Neue und die*

mułowania z interesującego nas zakresu znajdziemy także w eseju *Muzyka dawna i nowa*³ czy w nowo przetłumaczonej z języka niemieckiego jego książce *Estetyka muzyki*⁴.

Kategoria „nowości”

Zacznijmy od cytatu z tekstu samego Dahlhausa: „Trywialny fakt, że historia jest procesem rozgrywającym się w czasie, rodzi skłonność do uznawania elementów odróżniających daną fazę od fazy minionej nie tylko za swoiste dla niej, lecz i za najistotniejsze. Kto pojmuje historię jako proces, czuje się mimowolnie zmuszony do akcentowania różnic, a nie elementów stałych, a zatem do poszukiwania i podkreślania w historycznej odmienności także odmienności rzeczowej”⁵.

Owo dostrzeżenie i podkreślanie odmienności stoi u podstaw rozróżniania tego, co „już było”, co „jest obecnie” i tego, co nowe — odmienne od stanu aktualnego. W ten sposób dotykamy kategorii „nowości”, która pojawia się głównie w obrębie sformułowania „**nowa muzyka**”. To zaś określenie służy sprecyzowaniu różnicy między pewnymi tylko, wybranymi, kompozycjami muzyki XX wieku, a ogromną masą innych utworów⁶ — pisał Dahlhaus w 1969 roku. I zauważał jednocześnie, że ten właśnie zwrot (czyli „nowa muzyka”) jest hasłem: nośnym. Co więcej nawet, może być określeniem precyzyjnym, ale tylko tak długo, jak długo używany jest bezrefleksyjnie. Bliższa analiza wykazuje niejasność zwrotu czy nawet sprzeczność panującą w jego obrębie⁷.

Kategoria „nowości” jest bowiem kategorią zmienną historycznie (tak jak i sam przedmiot historii jest zmienny) i relatywną czasowo, a zatem: nietrwałą.

Neue Musik. Hrsg. H.-P. Reinecke. Mainz, 1969, przedrukowane w: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Mainz 1978.

³ Ze zbioru „*Co to jest muzyka*”, gdzie myśli Dahlhausa zestawiono w dialogu z refleksją Hansa Heinricha Eggebrechta. Por. C. Dahlhaus, H.H. Eggebrecht: *Co to jest muzyka?* Przeł. D. Lachowska. Warszawa 1992 (tytuł oryginału: *Was ist Musik?* Wildemshaven 1985); dodajmy, że niemiecki muzykolog Hans Heinrich Eggebrecht (1919—1999) był przez wiele lat profesorem Uniwersytetu we Fryburgu Bryzgowijskim.

⁴ Por. C. Dahlhaus: *Estetyka muzyki*. Przeł., wstępem i przypisami opatrzył Z. Skoron. Warszawa 2007.

⁵ Por. C. Dahlhaus: *Muzyka dawna i nowa*. W: C. Dahlhaus, H.H. Eggebrecht: *Co to jest muzyka...*, s. 103.

⁶ Por. C. Dahlhaus: „*New Music*” as historical category..., s. 1.

⁷ Por. ibidem.

Nie jest w dodatku terminem ani nowym, ani oryginalnym, bowiem w kilkusetletniej tradycji posługiwano się nim już wielokrotnie.

Oryginalna jest natomiast **współczesna tendencja przypisywania kategorii „nowości”** nie tylko pewnemu niepowtarzalnemu momentowi w dziejach muzyki, ale **całej epoce**. Wedle takiego stanowiska „dawny styl, *prima practica*, istnieje obok nowego albo jako tradycja »peryferyjna«, tak jak to miało miejsce w XVII wieku, albo w postaci dominującej, przeważającej, jak to jest w wieku XX”⁸ — pisał Dahlhaus. Opozycja typu: „nowa — stara” oczywiście zanika po kilku latach. Czy zatem potrzeba określenia „nowa muzyka” w odniesieniu do całej epoki? — pyta muzykolog. I przypomina, że na przykład, w wieku XIV, deklaracja nowości jako „esencji całej epoki” była czymś obcym. Termin *ars nova* przeznaczony był wtedy do opisu nowej metody notacji *ars nova notandi* (a więc zorientowany był na technikę kompozytorską)⁹.

Co więcej, *ars antiqua* było „nową muzyką” około 1250 roku, a *ars nova* stało się muzyką dawną („muzyką minioną”) około 1380 roku. Co zatem stanowi punkt odniesienia dla *ars antiqua* i *ars nova* traktowanych jako epoki? — pytał Dahlhaus¹⁰ i wskazywał tym samym na terminologiczną niejasność terminu „nowa muzyka”.

Rozwój muzyki – dawne i nowe

Użycie terminu „nowość” zmusza nieuchronnie do **konfrontacji nowego i starego**, do zestawiania „nowości” w opozycji do tego, co dawne, minione, co stanowiło wartość uprzednio uznawaną. „Nowe” nie jest bowiem znaczące samo w sobie, lecz jedynie w relacji do swej antytezy. Rodzi się zatem pytanie o to, czym jest postęp muzyki i jej rozwój? Czy uwidoczni się on poprzez kontynuację tradycji, czy przez całkowite odrzucenie jej zdobyczy? Czy rozwojowi-postępowi służy udoskonalanie środków, ich komplikacja czy przeciwnie — ich uproszczenie? Pytań tych nie można pomijać, zwłaszcza jeśli — za Dahlhausem uwzględnimy psychologiczny wymiar pojęcia nowości — mierzonej nie tylko przez jego informacyjną zawartość, ale także przez oczekiwania, jakie użycie tego pojęcia wzbudza¹¹.

Na marginesie dodajmy, że problem rozwoju muzyki, tzw. idei postępu nurtował i innych uczonych XX wieku. Według Kurta von Fischera (1913—2003), uczonego szwajcarskiego, celem rozwoju muzyki jest dzieło doskonałe, tzn.

⁸ Por. ibidem, s. 5.

⁹ Por. ibidem, s. 1.

¹⁰ Por. ibidem, s. 2.

¹¹ Por. ibidem.

„opus perfectum et absolutum”¹². Muzykologowi chodziło zatem o rozwój rozumiany jako ciągły proces doskonalenia. Równocześnie zauważył on, iż „zmiany dawnego na nowe nie można w żadnym wypadku ujmować czysto linearnie. Posiada ona raczej pewien wymiar głębi w sensie jednoczesności wielu krzyżujących się zjawisk”¹³.

Zofia Lissa (1908—1980) postrzegała z kolei rozwój muzyki nie jako proces udoskonalania, ale raczej jako przejawiający się w zmienności środków, form i technik kompozytorskich. Muzykolog pisała: „w dziejach muzyki, choćby tylko europejskiej, widzimy liczne okresy wzlotów i upadków kultury muzycznej, a nie stałe doskonalenie się środków. Raczej można mówić o stałym komplikowaniu się środków, ich bogaceniu, co jednak nie oznacza jednolitego ich doskonalenia się”¹⁴.

Konstanty Regamey (1907—1982) za istotę rozwoju muzycznego uznał nieustanną zmienność idei artystycznych. W niektórych okresach ucieleśnieniem idei stają się arcydzieła stanowiące, często niedościgłe, wzorce dla następnych pokoleń¹⁵. Zbigniew Skowron zaś proponuje spojrzenie na zmiany zachodzące w muzyce z perspektywy przemian samej świadomości artystycznej. Píše on: „[...] odmienność kolejnych etapów zostaje uporządkowana: tworzą one ciąg, którego istotą jest nie tyle dążenie do doskonałości w sensie »opus perfectum et absolutum«, ile do stopniowego, coraz pełniejszego opanowania materiału, wysnucia zeń wszelkich konsekwencji, aż do destrukcji samej materii muzycznej łącznie. W ten sposób odzwierciedlają się w sferze dźwięków kolejne fazy rozwoju świadomości artystycznej twórców”¹⁶.

Dahlhaus w szkicu „*Nowa muzyka*” jako *kategoria historyczna* zwracał natomiast uwagę, że postęp w muzyce nie zawsze oznacza wzbogacenie środków, komplikację sposobu wypowiedzi. Czasem postęp objawia się wręcz przeciwnie: poprzez ograniczenie, redukcję. Wystarczy pamiętać, że „*Nowa muzyka* tworząca epokę ok. 1600 roku lub około połowy XVIII wieku była uboższa niż muzyka dawna, którą zastąpiła”¹⁷. „Rozwój techniki kompozytorskiej w XV

¹² K. von Fischer: *Der Begriff das „Neuen” in der Musik von Ars nova bis zur Gegenwart*. In: J. La Rue: *Report of the Eight Congress of International Musicological Society New York 1961*. Kassel 1961, s. 184—185; podają za: Z. Skowron: *Awangarda muzyczna w perspektywie historycznej*. W: *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70. Materiały XVII ogólnopolskiej konferencji muzykologicznej*. Red. L. Polony. Kraków 1986, s. 310.

¹³ K. von Fischer: *Der Begriff das „Neuen”...*, s. 185; cyt. za: Z. Skowron: *Awangarda muzyczna...*, s. 313.

¹⁴ Z. Lissa: *Wstęp do muzykologii*. Warszawa 1974, s. 149.

¹⁵ K. Regamey: *Próba analizy ewolucji w sztuce*. Kraków 1973, s. 10, podają za: Z. Skowron: *Awangarda muzyczna...*, s. 311.

¹⁶ Z. Skowron: *Awangarda muzyczna...*, s. 312.

¹⁷ W porównaniu z muzyką Cameraty Florenckiej czy z muzyką przedklasyczną. Por. C. Dahlhaus: *„New Music” as historical category...*, s. 10.

i XVI wieku określał dążenie do coraz ściślejszego ograniczania użycia dysonansów. I nie istnieje żaden przekonujący powód, by zmianie polegającej na ograniczeniu odmawiać epitetu »nowa« [...]”¹⁸ — przekonywał muzykolog także w szkicu *Muzyka dawna i nowa* (czyli blisko 20 lat później). I dodawał: „ograniczenie nie musi oznaczać cofnięcia, lecz może stanowić warunek procesu różnicowania i integracji, który całkiem prawomocnie możemy określić jako »nową« fazę rozwoju [...]”¹⁹.

W latach osiemdziesiątych Dahlhaus przyzna jeszcze, że — także w muzyce — „idea postępu — choć problematyczna, narzuca konieczność ciągłej przemiany”²⁰. Zauważy jednak również, że uznanie za najdonioślejsze tego, „co nowe, a nie tego, co trwałe”²¹ „[...] jest swoistym przesądem, założeniem sensownym jedynie jako hipoteza historiograficzna”²².

Przełomowe daty

Za daty przełomowe w historii muzyki, które niejako automatycznie prowokują do myślenia o kategorii „nowości”, Dahlhaus przyjmuje lata ok. 1320, 1430, 1600, 1740 i 1910. Wydarzenia łączące się z tymi datami muzykolog uznaje za bardziej doniosłe i znaczące niż zjawiska zachodzące w muzyce w latach: 1500, 1680, 1780, 1830 i 1950²³. Dodajmy, że daty wskazane przez Dahlhaus jako znaczące to kolejno:

1320 — narodziny Ars Nova;

1430 — kontrapunkt eufoniczny Dufaya;

1600 — powstanie monodii;

1740 — symfonie Stamitza, sonaty i fantazje C.Ph. Bacha;

1910 — przełom w muzyce tonalnej, narodziny atonalności.

Mniej znaczące lata oznaczały:

1500 — „ars perfekta” Josquina des Pres;

1780 — „neue besondere Art” Haydna;

1830 — przełom romantyczny;

1950 — przełom prowadzący do awangardy muzycznej II połowy XX wieku.

Znów na marginesie dodajmy, że daty uznane za przełomowe przez Dahlhaus pokrywają się w przybliżeniu z propozycją Kurta von Fischera. Bo oto:

¹⁸ Por. C. Dahlhaus: *Muzyka dawna i nowa...*, s. 106.

¹⁹ Por. ibidem.

²⁰ Por. ibidem, s. 104.

²¹ Por. ibidem.

²² Por. ibidem.

²³ Por. C. Dahlhaus: „*New Music*” as historical category..., s. 3.

- w 1320 roku wyłania się „Ars nova”;
- na lata 1420—1430 datuje się narodziny stylu burgundzkiego;
- ok. 1600 roku powstaje monodia;
- w latach 1730—1750 ma miejsce przełom wczesnoklasyczny;
- w latach 1820—1830 ma miejsce przełom romantyczny;
- w latach 1910—1920 ma miejsce przełom prowadzący z jednej strony do przeciwstawiania się muzyce późnoromantycznej, a z drugiej — do jej konsekwentnego rozwoju i narodzin dodekafonii;
- w roku 1950 ma miejsce przełom objawiający się powstaniem totalnego serializmu, co okazało się punktem wyjścia dla awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku²⁴.

Cechy „Nowej Muzyki”

Dahlhaus proponuje też pewien przybliżony szkic cech wyróżniających te epoki, które są odczuwane jako czas „Nowej Muzyki”²⁵. Oto one:

1. Nowość jest **wyłącznie przypisana do początku długiego okresu ewolucji** (okresu ewolucji, który rozciąga się na jedno lub nawet dwa stulecia), a nie jest etapem środkowym ani późnym²⁶.

Tytuł *Musica nova*, który Adrian Willaert nadał kolekcji motetów i madrygałów w 1559 roku z punktu widzenia historii muzyki nigdy nie był uznany za oznakę klasyfikacyjną epoki. Choć oczywiście nie brak argumentów możliwych do przywołania na wsparcie idei, iż Willaert właśnie taką Nową Muzykę stworzył (wystarczy pomyśleć o faworyzowaniu faktury homofonicznej i ekspresywnej chromatyki, o renesansowej świadomości uczniów Willaerta — tj. Zarlina i Vicentina, lub o deklaracji Monteverdiego, iż to Cipriano de Rore — inny uczeń Willaerta — był pierwszym kompozytorem, który w pełni wykorzystał *seconda prattica*²⁷).

2. „Nowość” demonstruje swe cechy w sposób bardziej **intensywny w stadium późniejszym niż środkowym**. Przykładem mogą być monodie Giulio Cacciniego, jego zbiór *Le nuove musiche* z 1601 roku²⁸ czy madrygały Luca Marenzio. W tym wypadku postęp w muzyce opiera się na redukcji, wyraża w ograniczeniu środków. Nowa Muzyka około 1600 roku — a podobnie i ta

²⁴ Podaję za: Z. Skowron: *Awangarda muzyczna...*, s. 316.

²⁵ Por. C. Dahlhaus: *„New Music” as historical category...*, s. 3.

²⁶ Por. ibidem.

²⁷ Por. ibidem.

²⁸ Zbiór *Le nuove musiche* zawiera pierwsze pieśni solowe (12 madrygałów i 10 arii) z *basso continuo*.

około 1430 lub 1740 — przybierała zatem charakter programu dla przyszłości. Nowy styl, określony terminem Nowej Muzyki, jest więc mierzony nie tylko przez to, czym sam jest, lecz przez to, jakie **możliwości stwarza dla przyszłości**. Pewien dostrzegalny niedostatek stanowi jakby obietnicę przyszłego bogactwa²⁹. „Nowym” nie jest izolowane dzieło, lecz siła oddziaływania wartości tkwiących w nim potencjalnie.

3. „Nowe”, określające siebie w relacji do dawnego wykazuje **skłonność do refleksji i do polemiki**, a im bardziej te polemiki są uporczywe, tym bardziej nieusprawiedliwione się wydają³⁰ — zauważa Dahlhaus. Co więcej, promotorami i apologetami „nowości” byli często literaci (np. Doni), jednak wpływu takich publikacji literackich, dostarczających argumentów dla odczuwania stylistycznych zmian — zdaniem Dahlhaus — nie należy przeceniać³¹. Historycy chętnie bowiem różnice pomiędzy epokami podkreślają środkami symbolicznymi, wierząc, że im bardziej emfaticznie „nowe” pojawia się w postaci polemicznych dokumentów, tym większe są szanse poczytania go za wydarzenie epokowe. Proklamacja nowej epoki czasami przypomina zatem samospełniające się proroctwo³². A te dążenia do polemiki to rodzaj samopotwierdzania się.

4. Wprowadzenie kategorii „nowości” zmusza do **ustosunkowania się do tradycji**. Ta zaś tradycja „jest czymś, co oczywiste, co traktuje siebie za pewnik tak długo, jak długo utrzymuje swą przewagę³³. Problemy pojawiają się dopiero wówczas, gdy ktoś podaje w wątpliwość (a może nawet kwestionuje) jej wartość. Dla swych oponentów tradycja staje się czymś starym, historycznie krytykowanym. Dla swych reprezentantów — odwrotnie — tradycja nie jest przeszłością, którą dotyka proces przemijania, lecz czymś naturalnym, czymś, co przetrwa. Tym samym pojęcie „dawności” nie jest bynajmniej kategorią neutralną. W oczach „nowego” jawi się jako „stare” (bez względu na to, zauważa Dahlhaus, czy chodzi tu o regularny kontrapunkt z perspektywy około 1600 roku, czy o ideę basu traktowanego jako podstawa muzyki z perspektywy około 1740 roku, czy o harmonię tonalną — z perspektywy około 1910 roku). Model organicznego rozwoju muzyki, rozumianego poprzez **koncepcję wzrostu stanowi więc tym samym antytezę tego, co twórcze, nowe**. Jest dlań kategorią konserwatywną³⁴.

Historia pokazuje też często, iż silnie zanegowana i skontrastowana *prima practica* powraca triumfalnie po upływie pewnego czasu, odradza się z nową siłą. Zatem twierdzenie, iż ranga przełomu w historycznej ciągłości zależy od tego, jak „nagłe jest owo nowe” i jak silnie skontrastowane w stosunku do ist-

²⁹ Por. C. D a h l h a u s: „*New Music*” as historical category..., s. 4.

³⁰ Por. ibidem.

³¹ Por. ibidem.

³² Por. ibidem, s. 5.

³³ Por. ibidem, s. 6.

³⁴ Por. ibidem, s. 6—7.

niejącego (aktualnej tradycji — jak mawiają literaci), nie oddaje prawdy. Triumf immanentno-historycznej logiki muzyki nie zależy czasem od czynników socjohistorycznych³⁵ — zauważa Dahlhaus.

5. Nowa muzyka nierzadko **bierze początek z peryferyjnych**, lekceważonych przez dominującą tradycję **aspektów tego, co dawne**. Przykładami tego zjawiska mogą być:

- asymilacja przez muzykę francuską, której hegemonia rozciągała się na stulecia, prowincjonalnych technik angielskiej i włoskiej wraz z ich stylistycznymi cechami, co stanowiło w 1430 roku „jutrzenkę nowej ery” (posługując się słowami Johanna Tinctorisa);
- adaptacja i sztuczna³⁶ redefinicja fauxboudonu przez Dufaya³⁷;
- narodziny monodii Giulio Cacciniego nie w sposób nagły poprzez odrzucenie polifonii, lecz jako wyprowadzenie jej „z prostoty okazjonalnej formy sztuki w stronę stylu dominującego”³⁸.

6. **Stosunek do „nowego”** z pozycji „starego” może być różnoraki. Jakub z Liège w swej polemice przeciwko *ars nova* w wieku XIV ubolewał nad tym, co nowe, uznawał je za przesadne i nawet nie stawiał pytania o jego prawo do istnienia. Inaczej było w polemice między Artusim i Monteverdim. „Antytezą dla Nowej Muzyki XVII wieku, dla *seconda prattica*, początki której — zgodnie z Monteverdim — sięgają już XVI wieku, nie była *ars antiqua*, lecz raczej — jak postrzegali to apologety — beczasowy dogmatyzm skodyfikowany przez Zarlina w 1558 roku jak gdyby to on był naturalnym prawem muzyki”³⁹ — zauważa Dahlhaus. Estetycy i historycy teorii w wieku XIX i XX „**nowe**” **kontrastowali** przede wszystkim z „**juste milieu**”, czyli **rozsądną drogą środkową**, a nie z tym, co dawne⁴⁰. To, co dawne akceptowano przecież jako coś, co samo było kiedyś „nowym”. Łatwiej zatem było się teraz do tradycji odnosić niż ją zwalczać.

Może zatem rzeczywistą antytezą dla nowego jest nie tylko muzyka postrzegana i odczuwana jako dawna, ale ta którą uznaje się za „**umiarkowanie nowoczesną**”⁴¹ — pyta Dahlhaus.

³⁵ Por. ibidem, s. 7.

³⁶ Przy czym „sztuczna” znaczy tu: artystyczna, kunsztowna, bo w języku angielskim wyprowadzona jako *artificial* z *art music*, czyli przeciwna dla muzyki popularnej. Por. ibidem, przypis na s. 8.

³⁷ Dufay odwołał się do techniki późnego średniowiecza stosowanej w Anglii, w swoich kompozycjach, wprowadzał ją jedynie we fragmentach. W renesansie często używano słowa: *artificio* — kunsztowny.

³⁸ Por. C. Dahlhaus: „*New Music*” as historical category..., s. 7—9.

³⁹ Por. ibidem, s. 5—6.

⁴⁰ Por. ibidem, s. 6.

⁴¹ Por. ibidem, s. 5.

Muzyka nowa a socjologia (odbior muzyki)

W rozważaniach Dahlhaua pytanie o kryterium nowości to „pytanie o fundamentalne różnice, a nie o różnice stopnia”⁴². I — muzykolog podpowiada — inna byłaby odpowiedź w przypadku muzyki popularnej, a inna w przypadku artystycznej. „Nowość” w przypadku muzyki popularnej, zależna oczywiście od tego, jak rozumie się jej historię, łączy się ze zmianami w modzie. To tutaj pewne innowacje zajmują miejsce mód ubiegłorocznych i trudno je porównywać z wydarzeniami historycznymi o epokowym znaczeniu (choć do takiego zacierania granic dążą niektórzy dziennikarze)⁴³.

Kategorię „nowości” wprowadza Dahlhaus zatem wyraźnie w kontekst socjologiczny, zwracając uwagę na **proces odbioru muzyki**. To, co dostrzega się podczas słuchania muzyki — pisze — jest po części zależne od tego, co ktoś na dany temat przeczytał. „Percepcja muzyczna — nawet uwzględniając jej najbardziej bezstronną odmianę, która w rzeczywistości nie istnieje — jest przeniknięta reminiscencjami tego, co ktoś przeczytał, zawierając ślady pamięci literackiej”⁴⁴.

Aspekt socjologiczny łączył się z koncepcją „nowości” — zwłaszcza w związku z wyprowadzaniem „nowego stylu muzycznego” z jakości peryferyjnych dla tradycji aktualnej, odwołuje też do koncepcji niemieckiego pisarza Levina Schückinga (1814—1883), który na gruncie socjologii literatury wypracował ideę powiązania teorii zmiany ze zmianą w typie gustu społecznego, głoszącą, iż „generalnie zmiana stylistyczna jest związana ze zmianą w typie gustu”⁴⁵. Zgodnie z tą teorią zmiana w dominującym typie gustu oznacza wyłonienie się nowego gustu innej warstwy społecznej lub pojawienie się nowej publiczności. Niestety, ta atrakcyjna na pierwszy rzut oka teoria w odniesieniu do muzyki okazuje się mało satysfakcjonująca. Cezura w historii muzyki nie współgra bowiem z cezurą w historii społecznej — zauważa Dahlhaus⁴⁶.

Śledząc relacje występujące między stylistyczną zmianą w dziejach muzyki a zmianą w dominującym typie gustu, Dahlhaus dochodzi do wniosku, iż związek taki okazuje się daremny. Trudno byłoby bowiem udowodnić, iż publiczność Nowej Muzyki — choć z pewnością jest to specyficzna grupa — różni się od odbiorców muzyki dawniejszej⁴⁷.

Jednocześnie trzeba dokonywać rozróżnienia w obrębie grupy narzucającej dominujący gust, bo rozumienie tego, co reprezentatywne — w warunkach so-

⁴² Por. *ibidem*, s. 2.

⁴³ Por. *ibidem*.

⁴⁴ Por. *ibidem*, s. 5.

⁴⁵ Podaję za: *ibidem*.

⁴⁶ Por. *ibidem*, s. 9.

⁴⁷ Por. *ibidem*, s. 9—10.

cjologii muzyki — jest niejasne. Trzeba rozróżniać odbiorcę masowego, który preferuje treści trywialne, a tę grupę, „której gust osiąga wyższy poziom w opinii publicznej”⁴⁸. Choć w czasach, w których Dahlhaus pisał niniejszy esej (rok 1969), nie zostały podjęte jeszcze stosowne badania empiryczne, to muzykolog przewidywał już ich rezultat. Pisał on: „studium takie [...] prawdopodobnie pokazywałoby, że słuchacze muzyki kameralnej i koncertów symfonicznych reprezentują dominujący »typ gustu«, zarówno w ich własnej ocenie, jak i w ocenie większości ludzi. Muzyka Nowa, przeciwnie, jest tolerowana bez społecznej akceptacji”⁴⁹. Dodajmy, że w rozmowach potocznych za „muzykę nowoczesną” był wówczas uważany jazz.

W latach osiemdziesiątych Dahlhaus rozwinął jeszcze opis związku pomiędzy nową muzyką a socjologicznie pojmowaną postawą odbioru muzyki. Zwracał uwagę, że pojęcia „muzyka dawna” i „nowa muzyka” nie są jedynie kategoriami historyczno-teoretycznymi, lecz także estetycznymi. To one określają i wpływają na odbiór muzyki. Przy czym nie tworzą już antytezy wzajemnej, lecz w stosunku do obszaru muzyki rozumianej jako „klasyczna” (klasycystyczno-romantyczna), „uznawanej przez publiczność za centrum europejskiej kultury muzycznej”⁵⁰ i „dominującej w repertuarze koncertowym i operowym (ma to związek ze wzrostem w XIX i XX wieku świadomości historycznej”⁵¹). Dahlhaus dodaje: „Z estetycznego punktu widzenia można by nawet muzykę dawną, jako różniącą się od repertuaru, łącznie z nową muzyką określać jako »nową«. Wprawdzie w czasie nie powstała ona później niż muzyka klasyczna, lecz została później odkryta i dlatego była traktowana jako odstępstwo od ustalonego już repertuaru. (Poza tym nasuwa się przypuszczenie, że szybko postępujące uznanie dawnej muzyki stanowiło namiastkę recepcji muzyki nowej z którą nie chciano się pogodzić. Normalne rozszerzenie »ku przyszłości« — w sensie procesu historycznego — zostało w pewnej mierze wyparte przez osobliwe zorientowanie »ku przeszłości«)”⁵².

Pojawiająca się w eseju *Muzyka dawna i nowa* nowa idea „klasyczności” muzyki „opiera się na założeniu, że estetyczna wartość wybitnych dzieł w pewien sposób unieważnia ich dziejową genezę, tak że „historyczna” jest całość warunków powstania, lecz nie estetyczna substancja klasycznego dzieła”⁵³.

⁴⁸ Por. ibidem, s. 10.

⁴⁹ Por. ibidem.

⁵⁰ Por. C. Dahlhaus: *Muzyka dawna i nowa...*, s. 108—109.

⁵¹ Por. ibidem, s. 107.

⁵² Por. ibidem, s. 108—109.

⁵³ Por. ibidem, s. 109.

Nowa muzyka a kategorie: historyczna i estetyczna?

Kategoria „nowości” (choć trudno ją uznać za kategorię historyczną) może mieć konsekwencje historyczne, jednak takie rozumienie zdaje się być bardziej właściwe dla kategorii politycznej niż dotyczącej historii sztuki. „Polityczne wydarzenie, które prowadzi donikąd, jest historycznie bezwartościowe”⁵⁴, tymczasem dzieło sztuki pozostaje nim, nawet jeśli wydaje się nie wywierać historycznego wpływu⁵⁵. O tym, co należy do historii muzyki, decydują jednak nie tyle historyczne, ile estetyczne rozstrzygnięcia. Historia muzyki wyznaczana jest przez istnienie muzycznych arcydzieł, a nie przez łańcuch wydarzeń pozostających we wzajemnej interakcji. Historyczny wpływ i estetyczna jakość to dwa pola, które często dopełniają się wzajemnie, lecz nierzadko są też wobec siebie wzajemnie sprzeczne. „U podstaw decyzji czy utwór muzyczny należy uznać za sztukę, czy też zostać pominięty jako nieartystyczny, tkwi — *explicite* lub milcząco — sąd estetyczny”⁵⁶.

Wystarczy uświadomić sobie, że **nowość jest przede wszystkim kategorią historyczną, podczas gdy klasyczność — estetyczną**. Nowość nie trwa dalek „sama w sobie”, lecz przygotowuje drogę wydarzeniom późniejszym i niejako je też prowokuje. W porównaniu do tego, co klasyczne, **nowość ma bardziej charakter wydarzenia niż dzieła**⁵⁷.

Nowość często traktowana jest jako „konieczny — choć niewystarczający — warunek estetycznej autentyczności”⁵⁸ — dopowiada Dahlhaus w latach osiemdziesiątych. Zauważa też, że czym innym jest muzyka rozumiana jako kategoria estetyczna, zaś czym innym jako kategoria historyczna, stąd „**estetyczny sąd nie jest tożsamy z historycznym**, lecz nie sposób go od niego oddzielić”⁵⁹.

Czy kategoria „nowości” — mimo swej nieostrości, niejasności zdołała się już zużyć? Raczej nie. Wiek XX poza terminem „nowa muzyka” wprowadził w obieg jeszcze takie określenia, jak: „neoklasycyzm”, „neoimpresjonizm”, „neoawangarda”, „neoekspresjonizm” (których spolszczony przedrostek „nowy” pozwalał zafunkcjonować nazwom „nowy impresjonizm”, „nowa awangarda”, „nowy ekspresjonizm”, ale także „nowy liryzm”, „nowa prostota”, „nowa tonalność”, „nowy humanizm”⁶⁰), czy wreszcie — „nowy romantyzm”. Niejasność terminologiczna zdaje się jednak powracać. Bo czy chodzi o nowy rodzaj np.

⁵⁴ Por. C. Dahlhaus: „*New Music*” as historical category..., s. 12.

⁵⁵ Por. ibidem.

⁵⁶ Por. C. Dahlhaus: *Estetyka muzyki...*, s. 86.

⁵⁷ Por. ibidem, s. 13.

⁵⁸ Por. C. Dahlhaus: *Muzyka dawna i nowa...*, s. 105.

⁵⁹ Por. ibidem.

⁶⁰ Por. P. Strzelecki: „*Nowy romantyzm*” w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975. Kraków 2006, s. 37.

romantyzmu, czy o to, że romantyzm na nowo pojawił się w muzyce? Dodanie przymiotnika „nowy” oznacza w tym wypadku przypisanie „nowej muzyce” cech czegoś, co już było — a więc cech muzyki dawnej.

Choć zatem mamy nierzadko do czynienia z pewnymi wzajemnymi sprzecznościami, „nowość” zdaje się nadal istotną wartością dla muzyki. Karmi się przecież tradycją, od której zarazem odchodzi, dąży do uniezależnienia się od historii, a równocześnie — by zyskać uwagę słuchaczy, ich zainteresowanie — musi się nieco ustabilizować jako konwencja⁶¹. Staje się więc w ten sposób pretekstem do dyskusji krytycznych na temat trwania i przemijania, oryginalności i mody. Jest kategorią, której współczesny pedagog muzyczny nie może się oprzeć, którą musi dostrzegać, a następnie zaaprobować lub zanegować. Z pewnością również musi przedyskutowywać w swych spotkaniach z adeptami sztuki dźwięku.

⁶¹ Por. C. Dahlhaus: *Estetyka muzyki...*, s. 117.

Bogumiła Mika

**“Novelty” and its value in music
or following Dahlhaus...**

S u m m a r y

The author, following the trace of considerations by Carl Dahlhaus, an outstanding musicologist, ponders over the value of “novelty” in music, and the usefulness of such categorizing in a historical perspective of the history of the “art of sound”. She contrasts the category of “novelty” in music with the category of “old music”, reminds of the dates considered to be the most significant for the understanding of the turns in artistic music. Following Dahlhaus, she also enumerates the most important features of “new music” and raises the issue of the reception of music conditioned by the perspective of novelty. In conclusion, the author reminds us that novelty is above all the historical category whereas classicism the esthetic category, that novelty is more like an event than work. She also underlines that taking into account the category of novelty in music is an indispensable element of a didactic activity of a pedagogue dealing with the history of the “art of sound”.

Bogumiła Mika

**La « Nouveauté » et sa valeur dans la musique,
c’est-à-dire en suivant les traces de Dahlhaus...**

R é s u m é

L’auteur, en suivant les traces de la réflexion d’un musicologue fameux Carl Dahlhaus, se penche sur la valeur de la « nouveauté » dans la musique et sur l’utilité d’une telle catégorisation

dans la perspective historique de « l'art du son ». Elle compare la catégorie de « nouveauté » avec celle de la « musique ancienne », rappelle des dates considérées comme charnières pour des tournants dans l'histoire de la musique artistique. L'auteur énumère, d'après Dahlhaus, des traits caractéristiques de la « nouvelle musique » et elle aborde la question de réception de la musique, conditionnée par une perspective de nouveauté. Dans la conclusion l'auteur rappelle que la nouveauté est avant tout une catégorie historique pendant que le classique est une catégorie esthétique ; que la nouveauté a plutôt un caractère d'évènement que d'oeuvre. Elle souligne que la prise en considération de la catégorie de nouveauté dans la musique est un élément indispensable de l'activité didactique d'un pédagogue qui s'occupe de l'histoire de « l'art du son ».