

# Irena Poniatowska

---

## Tradycja i innowacja w muzyce : kilka uwag na temat terminologii

---

Saeculum Christianum : pismo historyczno-społeczne 9/2, 19-26

---

2002

Artykuł został zdigitalizowany i 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

IRENA PONIATOWSKA

**TRADYCJA I INNOWACJA W MUZYCE –  
KILKA UWAG NA TEMAT TERMINOLOGII**

Zainteresowanie problematyką tradycji w muzyce w ujęciu terminologicznym i historycznym zintensyfikowało się od lat 70. Zofia Lissa opublikowała właśnie w 1970 r. *Prolegomena zur Theorie der Tradition in der Musik*. Następnie Jerzy Szacki wydał książkę *Tradycja. Przegląd problematyki*<sup>1</sup>, poświęconą kwestiom tradycji w sensie socio-kulturowym. Odbywały się też konferencje, m. in. w Ljublanie w 1971 r., na których dyskutowano problemy muzycznej tradycji, a w 1973 r. wyszła księga, dedykowana Kurtowi von Fischerowi *Studien zur Tradition in der Musik*, złożona z tekstów o tradycji w różnych okresach historii muzyki<sup>2</sup>. Pojawił się także problem przeciwstawienia tradycji i innowacji na Sympozjum zorganizowanym przez Jana Białostockiego w 1979 r. w odniesieniu do sztuk pięknych<sup>3</sup> a kontekst społeczny tradycji podjęty został na nowo w zbiorze prac *Tradycja i nowoczesność* w 1984<sup>4</sup>. Ostatnia dekada przyniosła jeszcze rozważania nad kulturą polską w aspekcie tradycyjnych kodów oceniających<sup>5</sup>. Świadczy to, że tradycja stała się problemem ważkim w humanistyce, że jej zakres i podstawy teoretyczne czekały na określenie.

Tradycja – co należy podkreślić – jest pojęciem tak szerokim, że trudno definiowalnym, tym bardziej, że utożsamiana jest właściwie z całym dziedzictwem przekazywanym zarówno oralnie jak i pisemnie, z całą kulturą. Jednak nie wszystko w historii staje się tradycją. Chodzi bowiem tylko o wybrane wątki historii służące współczesności. Tradycja jest stykiem terażniejszości z przeszłością w różnych dziedzinach – życia społecznego, kulturowych nawyków, literatury, sztuki, ale chodzi przede wszystkim o przekaz nieprzerwany tych wątków, z pokolenia na pokolenie.

---

<sup>1</sup> Z. Lissa, *Prolegomena zur Theorie der Tradition in der Musik*. Archiv für Musikwissenschaft. 27:1970, s. 150-172; J. Szacki, *Tradycja. Przegląd problematyki*. Poznań 1971.

<sup>2</sup> *Studien zur Tradition in der Musik*, red. H. H. Eggebrecht, M. Lülfolf. München 1973.

<sup>3</sup> *Tradycja i innowacja*, red. T. Hrankowska. Warszawa 1981.

<sup>4</sup> *Tradycja i nowoczesność*, red. i przedmowa J. Kurczewska i J. Szacki. Warszawa 1984.

<sup>5</sup> *Kultura polska. Tradycja jako uniwersum kodów aksjologicznych*, red. E. Kosowska. Katowice 1992.

W języku religii katolickiej tradycja oznacza przekazywanie wiary, Objawienia. A więc jest „zbiorowym dziełem pamięci oraz interpretacji”. Sobór Trydencki uznał tę samą wartość tradycji co Pisma Świętego<sup>6</sup>. Tak więc zrównana została tradycja ustna, z tym co zapisane, dostępne w badaniach. Jednak często uznawano za tradycję jedynie to, co nie jest oparte na źródłach zapisanych, na dokumentach historycznych lecz tylko na „podaniu”. Tak właśnie formułuje definicję tradycji *Encyklopedia Powszechna* S. Orgelbranda z XIX w. Wymienia ona różne tradycje narodowe, także religijne, historyczne, ludowe, szlacheckie i in., ale właśnie przekazywane w formie „podania”. Tradycja w postaci mitu przekazuje „żywe narodowe prawdy, mają[ce] formę swoją jedyną, dla całego zrozumiałą narodu. Forma to uroczysta, niby szata świąteczna ojczyźstey myśli”, czytamy u Orgelbranda. Ale Mickiewicz nie uznawał powiastek, podań jako istoty tradycji. Opierał ją na przekazywaniu prawdy: „Mówi się na przykład, że w jakimś mieście trwa dobra tradycja w szkołach śpiewu. Czyż to tradycja istnieje jedynie w samych pisanych nutach? Nie; znaczy to, że byli śpiewacy, którzy kolejno pielęgnowali metodę, umieli wywoływać te same wrażenia, co ich mistrzowie [...] A więc tradycja jest niczym innym jak rzeczywistą formą prawdy, rzeczywistą formą życia, natomiast powiastki, opowiadania, rojenia, utwory poetyckie są tylko formami fałszywymi i kłamliwymi, karykaturami prawdy. Tradycja jest to prawda przekazana przez ludzi zdolnych odczuć ją i pełnić. Zakłada ona istnienie faktu stwierdzonego tudzież ludzi zdolnych ten fakt ponowić. Nie masz prawdy, gdzie nie ma człowieka, który ją objawia [...] nie masz religii bez instytucji, co ją podtrzymuje, nie masz naprawdę żywej instytucji bez tradycji to jest bez szeregu ludzi *qui tradunt*, czyli przekazują z rąk do rąk prawdę”<sup>7</sup>. Obecnie rozumienie tradycji jest szerokie i nie jest pojęciem klarownym, jednoznacznym.

W systemie kontaktów międzyludzkich uznaje się „tradycję jako zbiór zachowań komunikacyjnych”, a więc zbiór ustalonych wartości wyznawanych przez twórców, spadkobierców i użytkowników tradycji<sup>8</sup>. Zbiór wartości akcentuje w tradycji także Władysław Stróżewski w odniesieniu do procesu twórczego. Wnosi ona do aktu tworzenia czynnik diachronii pozwalający, by terażniejszość współkształtowana była przekazem przeszłości<sup>9</sup>.

Pojęcie tradycji w muzyce nie weszło jeszcze jako hasło do encyklopedii. – Podlega ono tym samym prawom, jakie rządzą tradycją w innych sztukach

<sup>6</sup> *Tradycja*. W: *Słownik kultury chrześcijańskiej*, red. N. Lemaitre, M. -T. Quinson, V. Sot, tłum. i użup. T. Szafranski. Warszawa 1997, s. 312.

<sup>7</sup> *Tradycja*. W: *Encyklopedia Powszechna*. S. Orgelbrand. Vol. XXV. Warszawa 1867, s. 495-496; A. Mickiewicz, *Dziela*, t. X. *Literatura słowiańska*. Kurs III. Warszawa 1998, s. 164.

<sup>8</sup> Ch. Seeger, *Tractatus Estheticus-Semioticus. Model systemów komunikacji międzyludzkiej*, tłum. M. Turski, red. M. Jabłoński. Res facta nova. R. 2002, nr 5, s. 30.

<sup>9</sup> W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*. Kraków 1983, s. 122-123.

i w całej kulturze. Ma jednak swoją osobną i długą historię, która zasługuje na opracowanie. Z punktu widzenia filozoficznego definicję tradycji można odnaleźć w *Routledge Encyclopedia of Philosophy*: „Tradycja jest tą częścią naszej praktyki i przekonań, która jest przekazana z przeszłości. Ona przychodzi z przeszłości i ma zawartą jak w kapsułce mądrość i doświadczenie przeszłości”<sup>10</sup>. Carl Dahlhaus z kolei wyróżnia 4 stopnie w przejmowaniu i rozumieniu tradycji: „Pojęcie tradycji [...] obejmuje przede wszystkim ciągłość przekazu, jaki zostaje przeniesiony z przeszłości do teraźniejszości, po drugie proces recepcji lub przyswajania, po trzecie poczucie lub świadomość wspierania się na tradycji, wprawdzie niekiedy w pewnej do niej opozycji, i po czwarte ocenę tradycji jako autorytetu, który pozwoli ugruntować mocne normy i uznać je za uprawnione. Tradycja jest odczuwana jako oparcie teraźniejszości na przeszłości, na tym co wcześniej powstało”<sup>11</sup>. Są to sformułowania ogólne, tworzące jednak pewne podstawy teorii tradycji. Podobnie Zofia Lissa zaproponowała elementy do konstruowania pojęcia tradycji w muzyce. Eggebrecht, komentując koncepcję Lissy, sprowadził ją do ogólnokulturowych założeń, takich jak: sięgnięcie do pewnych idei, następnie selekcja, filtrowanie ich w procesach uwarunkowań zewnętrznych i różnego typu determinacjach i wreszcie ich przeinterpretowanie czyli przystosowanie do współczesności<sup>12</sup>. Zasady te nie tworzą wg niego żadnego systemu teoretycznego, tylko pokazują mechanizm myślenia dialektycznego – od tezy do syntezy. Ponadto należałoby dodać, że nie różnią tradycji od postawy historyzmu, o której jeszcze będzie mowa. Rozważając jedynie mechanizmy tworzenia się tradycji pominięta zostaje sama istota tradycji, która – jak już zostało podkreślone – polega na przechowywaniu i przekazywaniu wartości. Tradycja ma wymiar etyczny, w sztuce także estetyczny.

Jaki jest obecnie stosunek do tradycji, jakie było jej miejsce w XX wieku? Należy stwierdzić, że:

1. Przez całe stulecie wartość tradycji była obniżana. Nastąpił rozpad tradycji w praktyce kompozytorskiej. Nawrót do starych norm, np. do modalizmów czy do skal charakterystycznych dla innych kultur było wyrazem rozkładu tradycji systemu dur-moll, tradycji kultywowanej przez 300 lat. Podobnie też zagrożenie braku formy w nowej muzyce przyniosło retrospektywny styl neoklasycyzmu. Te „skoki” w przeszłość były wyrazem historyzmu, a nie nawiązaniem do tradycji, bo tradycja jest traktowana jako kontynuacja, ciągłość. W jeszcze większym stopniu nowa muzyka po 1945 r. zanegowała normy dotychczasowe, by dać miejsce na nowość, by promować eksperymenty. *Routledge Encyklopedia* poda-

---

<sup>10</sup> *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, red. E. Graig, London – New York 1998, s. 445.

<sup>11</sup> C. Dahlhaus, *Traditionszerfall im 19. und 20 Jahrhundert*. W: *Studien zur Tradition in der Musik*. München 1973, s. 177.

<sup>12</sup> H. -H. Eggebrecht, *Traditionskritik*. W: *Studien zur Tradition in der Musik*. München 1973, s. 247, dyskutuje z artykułem Z. Lissy (*Prolegomena zur Theorie...*).

je: „Dla niektórych właśnie idea tradycji jest anatemą. Charakterystyczne dla nowoczesności jest odrzucenie autorytetu przeszłości na rzecz terażniejszego rozwinięcia rozumu, nieobarczonego tradycją lub przesądami”<sup>13</sup>. Tak rozumowali młodzi kompozytorzy, dla których każde nowe dzieło miało wносить oryginalność, novum. Także Eggebrecht pisze o sceptycyzmie, alergii czy wręcz wrogości wobec tradycji w XX w., ponieważ wnosi ona dominację społecznej świadomości nad „ja”, nad wolnością osądu, wyboru dokonywanego przez jednostkę<sup>14</sup>. Ale kompozytorzy polscy w ostatnich dekadach coraz częściej sięgają do tradycyjnych wątków, by zażegnać rozdźwięk między eksperymentatorstwem techniki dźwiękowej a możliwościami percepcji słuchaczy oraz przezwyciężyć kryzys samych poszukiwań formalnych i brzmieniowych. Ponadto obserwuje się w muzyce polskiej nawrót zainteresowania muzyką sakralną, co zawsze wiąże się z sięganiem do uznanych toposów muzycznych, wykształconych w historii, związanych z określonym tekstem religijnym, by się nimi zainspirować lub wyzyskać je w procesie twórczej transformacji, albo też w celu zacytowania konkretnych, tradycyjnych form, np. fragmentu dawnych pieśni dla zaakcentowania więzi z tradycją. Miesza się tu idea historyzmu z tradycją.

2. Możliwość utrwalenia tradycji w autentycznym ujęciu, np. śpiewów folklorystycznych na video, na taśmie dźwiękowej czy na Compact disque oznacza, że można się nią nie zajmować w sensie angażowania pamięci, przechowywania w umysłach, ciągłego jej kultywowania, gdyż daje się ją utrwalić i przechowywać w „muzeum przeszłości”. To zmienia sytuację badawczą i sytuację „onyczną” tego co tradycyjne.

3. Kulminacja historyzmu w XX w. doprowadzona do apogeum przez wydania, reperynty, nagrania dzieł określonych stylów, tradycji wykonawczych, odkrycia muzykologiczne, pobudza do rozrastania się wymiarów tradycji. Jesteśmy obecnie – można rzec – osaczeni przez tradycję. Początkowo historyzm miał charakter selektywny, wybierano tylko niektóre arcydzieła, niektóre praktyki wykonawcze. Obecnie powraca się do całej spuścizny muzycznej, także do prac teoretycznych, odtwarza się całą dostępną historię muzyki i w ten sposób powstaje presja, by całą przeszłość traktować jak tradycję i to tradycję zapisaną, utrwaloną. Badania historyczne mają ją weryfikować, uzasadniać, przedstawić w całej rozciągłości. Historyzm powołuje więc do życia różne nowe tradycje. Do tego dochodzą jeszcze prawa komercji, manipulujące odbiorem. Dzieła muzyki przeszłości, wspomagane prawami promocji, reklamy, sprzedaje się lepiej niż muzykę współczesną, która jest trudniejsza w odbiorze. W ten sposób tradycja muzyczna w sprawie doskonałego wykonania, pięknej edycji, staje się znaczącą częścią terażniejszości i to ukierunkowanej na dalszą recepcję. To

---

<sup>13</sup> *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, s. 445.

<sup>14</sup> H. H. Eggebrecht, *Traditionskritik*, s. 250.

bogactwo tradycji, obecność czasu przeszłego w naszym życiu muzycznym i w naszej świadomości przerastać już niekiedy zaczyna możliwości percepcyjne człowieka, zmniejsza jego zdolności oceny, a dla twórców może stać się elementem obciążającym wyobraźnię. Z jednej strony umacnia stabilność dziedzictwa kulturowego, co w sytuacji rysującego się kryzysu cywilizacji jest potrzebne, z drugiej strony zezwala na bierność recypienta, który gubi hierarchię ważności, także proporcje między tym co przeszłe i co współczesne, tym co jest tradycją, i tym co tradycją nie musi być. Twórca musi odnaleźć w sobie siłę szukania nowości, przekształcania środków, które zastał, lub poznał z historii. Bierność natomiast w przejmowaniu tradycji prowadzi do skostnienia schematów, do konserwatyzmu, do tzw. tradycjonalizmu, który wg Stróżewskiego opiera się na uznaniu wartości przeszłości za niepodważalne, za wypróbowane<sup>15</sup>, a więc niezmiennie. Dotyczy to twórców, odtwórców i odbiorców. Jak mówi Mikel Duprenne, „tradycja przechodzi przez indywidualum”<sup>16</sup>, ale należy dodać, przez indywidualum kreatywne, które tradycję zachowuje, przekształca i przenosi w wymiar czasu przyszłego, ponieważ dzieło ma perspektywę odbioru. W pojęcie tradycji wpisana jest kategoria świadomej kontynuacji, elementów subiektywnych, kontekstu historycznego i ideowego oraz wpływu środowiska, które determinuje „ego” i jego wybór. Jednakże nie można tłumaczyć wszystkich tych zjawisk wyłącznie kontekstem lub antropologicznie. Trzeba wziąć pod uwagę także stałą istotę zjawiska muzycznego i teorię muzyki europejskiej, która stanowi jego podstawę. Sprawiają one, że np. muzyka średnio-wieczna i klasyków wiedeńskich są bardziej do siebie zbliżone, dzięki wspólnemu fundamentowi teoretycznemu niż dzięki eksplikowaniu ich metodami antropologicznymi czy kontekstowymi.

Jako pojęcie przeciwstawne do tradycji funkcjonuje innowacja, zmiana, albo postęp. W sztuce – rzecz jasna – postępu nie ma, są przemiany środków, stylów, do których możliwe są nawroty. Postęp w muzyce dotyczyć może tylko tego, co materialne, np. perfekcjonowania instrumentów. Ale w opozycji do tradycji zawsze stawiano nowość, innowację, eksperyment. Jak pisał J. H. Newman w 1890 r. „sukces tradycji jest zależny od jej zdolności do asymilowania nowych danych w czasie zachowywania dawnych zasad i dokonań i również od zdolności do rozwijania kompleksowych ciągów myśli i praktyki w procesie antycypowania przyszłego rozwoju”<sup>17</sup>. W *Routledge Encyklopedia* ta zasada transformowalnej kontynuacji uzyskuje ostrzej zarysowany wymiar: „Każda dekada lub artystyczna awangarda jest wyrazem potrzeby tworzenia na nowo, paląc za

<sup>15</sup> W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, s. 123.

<sup>16</sup> M. Duprenne, *Note sur la tradition*. Cahiers Internationaux de Sociologie. T. 3: 1947, s. 161.

<sup>17</sup> J. H. Newman, *Essay on the Development of christiane Doctrine*. London 1890; cyt. za: *Routledge Encyklopedia*, s. 447.

sobą wszystkie mosty”, ale „zawsze opieramy się na barkach przynajmniej pewnej części naszych poprzedników”<sup>18</sup>. „Idea nowatorstwa, jak stwierdza Stróżewski, jeśli nie jest sprzęgnięta z określoną treścią (jakością) aksjologiczną, pozostaje jedynie ideą formalną i negatywną”. I dalej „nowatorstwo tak bardzo wyczerpuje się w proteście i otwieraniu nowych perspektyw, że nie ma już sił na ich wartościowanie i wybieranie tych, które są obiektywnie najcenniejsze”<sup>19</sup>. Ale innowacja jest w końcu niezbędna, by zniszczyć pewne tradycje lub się od nich uwolnić. Dahlhaus pisał, że oznaką przerwania tradycji jest w muzyce ukształtowanie dźwiękowe, które tylko maskuje, że jest muzyką, ale nią nie jest. To raczej „diabelskie beczenie”, „cyniczne szyderstwo” lub „goły dźwięk”. A zatem trzeba szoku, prowokacji, aby nastąpiło zerwanie z tradycją. Ale można przecież zmieniać środki, dzięki refleksji teoretycznej, dzięki argumentom historycznym. Dahlhaus stoi jednak na stanowisku, że tradycja utrzymuje się, jak długo jest nieprzerwaną oczywistością, która ani nie potrzebuje, ani nie toleruje racjonalnego usprawiedliwienia. Daje nawet przykład, jak refleksja teoretyczna niszczy tradycję. Nikt nie wątpi, że równoległe kwinty i nierozwiązane dysonanse źle brzmią. W XIX w. próba Moritza Hauptmana, by wyjaśnić zakaz równoległych kwint w sposób racjonalny, wywieść go z istoty harmoniki tonalnej (za pomocą co najmniej wątpliwego argumentu, że druga kwinta jest odbierana jako utrwalenie nowej tonacji zamiast jako stopnia tonacji pierwszej), pojawia się jako zakłócenie tradycji przez refleksję i jako oznaka rozpadu tradycji, który Hauptmann przeczuł w swojej podejrzliwej wrażliwości konserwatyisty<sup>20</sup>. Dahlhaus i inni badacze niemieccy podtrzymują tezę, że ratio oznacza powrót do tradycji a idea ciągłości, charakteryzująca tradycję, jest przeciwstawieniem historyzmu. Historyzm jest rozumiany jako powrót, świadome restytuowanie jakiegoś stylu z przeszłości, albo systemu teoretycznego, który nie znajdował później zastosowania i nie ma związków z teraźniejszością<sup>21</sup>. Jednakże badania historyczne mogą potwierdzać elementy tradycji lub ustanawiać nowe środki, które staną się tradycją, mając jednocześnie oręż naukowych argumentów. Dotyczy to np. praktyki wykonawczej baroku. Przełamanie jednej tradycji wykonawczej przez udokumentowaną teoretycznie i historycznie inną jest zjawiskiem prawomocnym i akceptowanym.

Cała historia muzyki składa się z przejawów tradycji i innowacji. Wielkie przemiany podkreślano opozycjami: ars antiqua – ars nova, prima pratica- secunda pratica, w XIX w. polaryzacją idei historyzmu i „muzyki przyszłości”. W XX w. zwyciężyła idea reakcji negatywnej, anty-sztuki, wielbienia eksperymentu, ale z perspektywy czasu wyraźnie widać powrót do historii, próby syn-

<sup>18</sup> *Routledge Encyklopedia*, s. 445.

<sup>19</sup> W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, s. 337.

<sup>20</sup> C. Dahlhaus, *Traditionszerfall...*, s. 178-179.

<sup>21</sup> Zob. *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*. Red. W. Wiora. Regensburg 1969.

tez. Ostatnie dekady stulecia przyniosły też w naukach o sztuce potrzebę zdefiniowania roli tradycji, jej założeń i zadań.

Podkreślić należy, że kościół zawsze przechowywał wartości tradycji w muzyce, mimo że innowacja znajdowała swoje miejsce w przemianach stylów. Kontakt z sacrum był i jest związany z tradycją i uczy twórcę i odbiorcę pokory przed nią, ponieważ sacrum „uświęca” nie tylko treść tekstu religijnego, ale także dobór języka muzycznego gatunków liturgicznych. Beethoven, który przełamywał wiele tradycji, przed podjęciem pracy nad *Missa Solemnis* zwrócił się do tradycji z całą pasją. Studiował muzyczne topoty „Credo”, „Gloria”, „Et incarnatus est” u swoich poprzedników, także chorał gregoriański, dawne tonacje kościelne, traktat Zarlina, zagłębiał się w teologię i liturgię. W ten sposób chciał dojść do swojego dzieła wieczności, „Ein Werk der Ewigkeit”, jak je sam określił.

Reasumując należy stwierdzić, że tradycja oznaczała ciągłą tradycję ustną, także zapisaną, ale przez badaczy przeciwstawiana jest poznaniu racjonalnemu, opartemu na dokumentach historycznych, badaniach teoretycznych. Stąd też uważana jest za typ wiedzy przednaukowej lub nienaukowej. Przeciwstawiana jest także historyzmowi, który jest świadomym sięgnięciem do stylu z przeszłości, nie mającego styczności ze współczesnością.

Pojawiają się w tym rozumowaniu pewne niekonsekwencje. Wszak wspomniany system dur-moll był nieprzerwaną tradycją, utrzymującą się kilka stuleci, a jednocześnie opartą na silnym fundamencie teoretycznym, naukowym. Tradycja może więc oznaczać etap przednaukowy praktyki kompozytorskiej, wykonawczej, ale także naukowy. Ponadto nie da się oddzielić ostro tradycji od historyzmu, gdyż sięganie do historii i dokumentowanie określonych środków, kontekstów historycznych może być początkiem nowej tradycji. Jak już zostało zaznaczone, pojęcie tradycji uległo znacznemu poszerzeniu w ostatnich dekadach także na skutek rozwoju technik utrwalania dzieł dokumentujących historię muzyki i rozumienia historii jako nośnika wartości od przeszłości przez teraźniejszość do przyszłości, a więc jako tradycji. W świecie globalizacji utrzymanie tradycji pozwoli zachować wartości lokalnych kultur muzycznych, które mogą być nawzajem poznawane i przejmowane. Może też uchronić muzyczne śpiewy w kościele katolickim przed wprowadzaniem doń nowych, ale banalnych pieśni, czy wręcz kiczu muzycznego w imię źle pojętej popularności. Nowość musi mieć wartość, która ma perspektywę stania się kiedyś tradycją.

#### **Tradition and Innovation in Music. Some terminological considerations**

##### **Résumé**

L'intérêt pour la question de la tradition dans une approche de terminologie et historique s'est intensifié depuis les années '70 du XXe siècle, dans les sciences des arts en Pologne et à l'étranger. Jusqu'à présent, la tradition était traitée comme une étape



précédant l'histoire, préscientifique, définissant une continuation ininterrompue d'une certaine pratique, de la transmission des expériences, du savoir-faire, de manière orale. Comme écrivait le poète Adam Mickiewicz il faut des gens „*qui tradunt*, c'est-à-dire transmettant de main en main la vérité". Les chercheurs opposaient à la tradition les recherches scientifiques, l'historisme, le puisement dans différentes époques historiques qui n'ont pas de points de convergence avec l'époque contemporaine, le ravivement du passé sur la base de sources écrites documentées.

Actuellement, la tradition et l'historisme ont convergé dans la musique formant comme une unité et désignant une révalorisation de l'histoire, surtout que grâce aux moyens techniques (enregistrements) l'histoire est tout le temps présente dans la contemporanéité, et une tendance est bien visible de traiter tout l'héritage du passé comme la tradition, l'historisme devant seulement la justifier à travers les recherches. L'église possède une chance de maintenir la tradition, au nom de l'opposition contre la propagation de nouveaux chants „populaires". Il devrait permettre l'innovation, mais seulement celle dans laquelle sont contenues certaines valeurs durables qui peuvent, dans le futur, devenir la tradition.

Tłum. *Maria Poniatowska Bylina*