

# Jakub Chachulski

---

## Historically Informed Performance a pytanie o historyzm w muzyce

---

Sztuka i Filozofia 44, 66-86

---

2014

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jakub Chachulski

*Historically Informed Performance* a pytanie o historyzm w muzyce

## Abstract

*The Historically Informed Performance movement, emphasizing the faithful reconstruction of the historical context of performed music and stylistic correctness, not only brought about deep changes of the aesthetics and philosophy of performance but also changed the general ways of thinking about music. The view that sees musical work as determined primarily by its historical and stylistic identity conflicts with the post-romantic, platonic aesthetics of „timeless masterpieces”, and the whole problem should be viewed in the context of the philosophical debate about the musical historicism.*

*In the article the intellectual trends that flourished on the ground of the Historically Informed Performance movement are confronted with the main standpoints of the debate mentioned above. I also suggest a way to overcome some of the arising difficulties, the one inspired by the Alasdair MacIntyre's ethic historicism.*

Wiek XX był świadkiem potężnej batalii o miejsce, jakie w wykonawstwie dawnego repertuaru przyznać należy ich mniej lub bardziej peryferyjnym uwarunkowaniem historycznym, a stąd i o nasz stosunek do muzycznej przeszłości jako taki. Ruch „autentycznego wykonawstwa” – z czasem przechrzczony na *Historically Informed Performance* (dalej: HIP) – zaowocował nie tylko istotnymi dokonaniem artystycznymi, ale i poważną przemianą paradygmatów wykonawstwa i percepcji muzyki (mówimy tu oczywiście o tzw. muzyce poważnej). W niniejszym artykule podejmuję próbę interpretacji owych form myślenia o muzyce w teoretycznie naturalnym, choć w praktyce często oderwanym od niej kontekście akademickiej debaty toczącej się wokół pojęcia muzycznego historyzmu – tak, jak rozumiane jest ono w kluczowych dla problemu tekstach Carla Dahlhaus. Wskażę również możliwość przekroczenia powstających aporii w oparciu o inspirację etycznym historyzmem Alasdaira MacIntyre'a.

Zanim przejdę do zarysowania struktury sporu o historyzm – od czego rozpocznę mój zasadniczy wywód – pozostaje mi poczynić dwa łączące się z sobą zastrzeżenia. Po pierwsze, nie zawsze przestrzegam tu ściśle rozróżnienia pomiędzy tradycją kompozytorską, wykonawczą a odbiorczą, zakładając iż pozostają one ze sobą w ścisłym związku, którego rdzeniem jest rozumienie muzyki, toż samo we wszystkich trzech przypadkach. Inaczej – to po drugie – rzeczy mają się w przypadkach, gdy piszę o XX wieku, kiedy to koncertowe „życie” nie-współczesnego repertuaru istotnie – choć niecałkowicie – rozeszło

się z aktualnie komponowaną muzyką. Pytania o to, dlaczego przedkładamy dzisiaj muzykę czasów minionych nad muzykę współczesną czy też „muzykę nową”; czy „życie muzyczne” oderwane od aktualnej produkcji muzycznej może być uznane za samoistny element kultury czy sztuki; wreszcie – czy rzeczywiście stoimy dzisiaj w obliczu istotnego kryzysu muzyki – są to oczywiście pytania bezpośrednio związane z omawianą problematyką, wychodzące jednak poza granice rozważanych tu kwestii.

## I

Podstawowa oś sporu rozpięta jest pomiędzy biegunami, z jednej strony, historyzmu – rozumianego jako przekonanie, iż dzieło stuki jest, jak to ujął Adorno, „na wskroś historią”, a więc iż jego historyczność określa samą jego istotę – z drugiej zaś naiwnego platonizmu, lokującego najwybitniejsze dzieła muzyczne w ponadczasowym królestwie idei i przyznającego im wartość estetyczną niezależną od uwarunkowań oryginalnego kontekstu historycznego. Historyzm w swej najskrajniejszej postaci jest zakwestionowaniem pozornej bliskości pochodzących z mniej lub bardziej odległej przeszłości dzieł, podejrzeniem, iż instynktowne ich rozumienie w rzeczywistości jest nie-rozumieniem; jest, krótko mówiąc, wyzwaniem rzuconym tradycji, rozumianej jako bezrefleksyjne podjęcie dziedzictwa przeszłości. Zarówno dla z ducha platońskiej popularnej estetyki XIX wieku, jak i dla XVIII-wiecznej estetyki natury i smaku konieczność objaśnienia historycznego wskazywała na estetyczne niedostatki dzieła – to, co nie „bronilo się” samo mogło być – po części – usprawiedliwione uwarunkowaniami historycznymi. Historyzm odpowiada tu historii uprawianej jako krytyka tradycji, poddającej w wątpliwość pozorną oczywistość podstawowych kategorii estetycznych („naturalności”, „piękna” czy czegokolwiek innego), tej zaś przeciwstawiona jest, jak to ujmuje Dahlhaus, „historia skromna, antykwaryczna”,<sup>1</sup> badająca genezę dzieła, zatrzymująca się jednak na krok przed autonomiczną sferą przeżycia estetycznego. Historia jako krytyka odpowiada w jakimś sensie tradycyjnej hermeneutyce Schleiermachera i Diltheya, w której jednakże stopniowemu zbliżaniu się do określonego fragmentu dziedzictwa przeszłości towarzyszy odkrycie niedającej się przezyczyć obcości. Im głębsze jest rozumienie, tym wyraźniej rysuje się głębokość przepaści, jaka dzieli nas od tego, co minione. W tym sensie historyzm rozumiany jako forma myślenia o muzyce jest wrogiem „praktycznego historyzmu” jako przewagi dawniejszych dzieł nad współczesnymi w programach koncertowych, a także oskarżeniem osobliwego, a niedającego się przeoczyć faktu, iż to właśnie muzyka XVIII i XIX wieku jest dla większości dzisiejszych słuchaczy „tą prawdziwą” muzyką czy też, jak to ujął Eggebrecht, „muzyką po prostu”, w odróżnieniu od „muzyki dawnej” i, co istotniejsze, zwanej „muzyką nową” twórczości współczesnej. W takim kontekście wyraz „muzeum” użyty być może jako negatywny osąd

<sup>1</sup> C. Dahlhaus, *Doświadczenie historyczne i doświadczenie estetyczne*, w: *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, tłum. A. Buchner, PWM, Kraków 1988, s. 389.

współczesnego życia muzycznego. (Dahlhaus: „Słowo „muzeum” wyraża w dyskusjach estetycznych przesyt czy nawet nienawiść do kultury”<sup>2</sup>).

Przestawionej opozycji daleko do wyczerpania wszystkich stanowisk, z jakimi spotkać się można w ramach toczącej się dyskusji. Teza, iż rozwinięta świadomość historyczna jako krytyka oczywistości tego, co przekazane przez tradycję, nieuchronnie prowadzi do wyobcowania z żywego jej nurtu, jest cechą czasów poromantycznych i rodzi się z załamania poprzedzających ją projektów. Oświeceniowy optymizm XVIII wieku w motywowanej historycznie (podobnie jak etnograficznie czy antropologicznie) krytyce partykularyzmu własnej tradycji nie upatrywał wyobcowania, lecz furtki do głębszej, bardziej uniwersalnej świadomości.<sup>3</sup> Konieczność wyjścia poza krąg europejski i badania równorzędnych tradycji wielu kręgów kulturowych budziła zarazem nadzieję na odkrycie ostatecznego i najgłębszego „wspólnego mianownika”: nienaruszalnych podstaw natury ludzkiej, niezmiennych praw moralności, uniwersalnych kanonów piękna. Muzyka zresztą odgrywała tu nieraz szczególnie rolę, gdy upatrywano w niej uniwersalnego, „naturalnego” języka lub choćby drogi u niemu.

W XIX wieku historia utraciła dotychczasową rolę „kształcenia przez wyobcowanie”, zamiast tego oczekiwano zaczęto od niej uprawomocnienia istniejącej tradycji.<sup>4</sup> Metodologiczna krytyka źródeł miała na celu rekonstrukcję własnej przeszłości, przyswojenie jej i utwierdzenie wzbogaconej w ten sposób tradycji. Dlatego właśnie z pozoru tak pokrewna historyzującym ciągłom XX wieku romantyczna fascynacja tym, co dawne – na gruncie muzyki przejawiająca się tak dobrze opisanymi fenomenami, jak renesans muzyki Bacha, solesmeńska próba restytucji chorału gregoriańskiego czy powrót do stylu palestrinowskiego w ruchu cecylikańskim – badana z bliska okazuje się w swej naiwności uderzająco nam obca.

Choć żadna z dwu opisanych form historycznego myślenia o muzyce nie jest już dziś do utrzymania, a teza mówiąca, iż historyczna obiektywizacja przeszłości nieuchronnie nas z niej wyobcowuje, stała się tymczasem – jak pisze Dahlhaus<sup>5</sup> – *communis opinio*, nie do końca jest jasne, co miałyby z tego wynikać. Skrajna, a zarysowana powyżej postać historyzmu zdaje się wchodzić w konflikt z tradycyjnym, a zasadniczo wciąż żywym modelem przeżycia estetycznego, które wyklucza odczytywanie dzieła sztuki jako „dokumentu” wyrażającego „ducha czasu” czy też świadomość określonego momentu historycznego. Ciekawe zresztą, że Adorno zdaje się utożsamiać historyzm z takim właśnie ujęciem, zarazem stanowczo odzegnując się od niego; jego wspomniana już teza, mówiąca, iż dzieło sztuki jest „na wskroś historią”, nie ma w zamyśle autora odbierać sztuce jej autonomii ani *stricte* estetycznego charakteru: chodzi raczej o to, iż ta właśnie najgłębsza, immanentna zawartość autonomicznego dzieła sztuki, choć w żadnym sensie nie może być uznana za

<sup>2</sup> *Idem*, *Podstawy historii muzyki*, tłum. Z. Skowron, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 71.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 65.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 66.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 67.

wtórny wyraz czy manifestację swojego czasu, ma sens jedynie jako tkwiąca w określonym momencie historycznym i odnosząca się do niego. Autentyczne dzieła sztuki „są nieświadomą siebie historiografią swej epoki (...). Ale to właśnie sprawia, że są one niewspółmierne z historyzmem, który zamiast iść za ich własną zawartością historyczną, redukuje je do zewnętrznej wobec nich historii.”<sup>6</sup> I jest Adorno absolutnie konsekwentny w swoim stanowisku, pisząc słynne już zdania o niepokonanych niemal trudnościach, z jakimi trzeba się zmierzyć, podejmując dzisiaj próbę adekwatnej, niezafalszowanej recepcji dzieł muzycznych XVIII czy XIX wieku, i o jednym wielkim nieporozumieniu, jakim jest funkcjonowanie tych utworów w obecnej praktyce koncertowej.<sup>7</sup> Postulowana wszakże przez niego możliwość zachowania quasi-estetycznej autonomii dzieł muzycznych przy ich całkowitym uhistorycznieniu jest jednak na tyle problematyczna, iż wydać się może (współ zresztą z wynikającym z niej modelem percepcji) utopią.<sup>8</sup>

Historystyczne „ukąszenie”, poddające w wątpliwość bezrefleksyjną, ufundowaną na rzekomo „naturalnym” poczuciu piękna zażyłość słuchaczy z kanonem wysokiej muzyki europejskiej, z nią zaś popularny platonizm „ponadczasowych arcydzieł”, nie prowadzi wszakże nieuchronnie do stanowisk równie skrajnych jak estetyka adornowska, w ujęciach zaś konkurencyjnych pobrzmiwają nieraz echa dwu wcześniejszych modeli uprawiania historii – czy to oświeceniowej nadziei na odkrycie estetycznych niezmienników sztuki, czy to XIX-wiecznej idei uprawiania historii jako przyswajania lub uprawomocnienia tradycji.

Podmywana historyczną krytyką tradycja może być świadomie podtrzymywana przez to, co Dahlhaus nazywa „muzycznym konserwatyzmem” (można by też mówić o esencjalizmie) rozróżniającym nienaruszalne elementy centralne od podlegających zmianom elementów peryferyjnych – czy będzie to konserwatyzm kompozytorski, jak próby zachowania nośnych założeń formy sonatowej poprzez idące z duchem czasu modyfikacje środków kompozytorskich u Brahmsa, czy to, pozostając na gruncie recepcji, rozróżnienie akcydentalnych jakości wykonawczych (interpretacyjnych) od niezmiennej substancji dzieła.<sup>9</sup>

XIX-wieczną ideę uprawiania historii jako hermeneutycznego przyswojenia tradycji podejmuje w XX wieku Gadamer. Porzucając rozumienie tradycji jako danego przedmiotowo, wyraźnie określonego sensu na rzecz „żywego przekazu”, bezstronnego obserwatora zaś zastępując wizją badacza, który w sytuację hermeneutyczną z konieczności wnosi z sobą cały bagaż własnych założeń, przesądzeń czy też przed-sądów, opisuje on spotkanie obu tych stron jako strukturę

<sup>6</sup> T. W. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 332, por. także s. 157 i 348.

<sup>7</sup> *Idem*, *Filozofia nowej muzyki*, tłum. F. Wayda, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974, s. 39-41.

<sup>8</sup> „To, że do symfonii Beethovena równie nie dorósł ktoś, kto nie rozumie w niej tzw. czysto muzycznych procesów, jak i ten, kto nie potrafi wysłyszeć w niej echa Rewolucji Francuskiej, a także tego, w jaki sposób obydwa momenty zapośredniczają się w tym fenomenie, należy tyleż do trudnych, co i do nieuniknionych tematów estetyki filozoficznej.” T. W. Adorno, *Teoria...*, s. 637.

<sup>9</sup> C. Dahlhaus, *Podstawy...*, s. 79-80. Warto tu nadmienić, iż o możliwości pogodzenia stanowiska esencjalistycznego z historyzmem mówi A. C. Danto – por. *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, tłum. M. Salwa, Universitas, Kraków 2013, s. 151.

dialogiczną, w której dochodzi do wzajemnego porozumienia i „stopienia horyzontów”. Tak osiągnięte rozumienie nie posiada jednak waloru przedmiotowo danej prawdy, lecz jest raczej, jak ujmuje to Gadamer, „zastosowaniem” tekstu czy też dzieła do konkretnej sytuacji interpretatora. „Tekst jest rozumiany tylko wtedy, gdy jest każdorazowo rozumiany inaczej.”<sup>10</sup> Z drugiej strony nie jest jasne, na ile gadamerowska hermeneutyka posłużyć może za model doświadczenia estetycznego: choć, z jednej strony, pewne jego cechy ekstrapoluje Gadamer na każde doświadczenie hermeneutyczne, z drugiej opowiada się wyraźnie przeciwko temu, co nazywa „rozróżnieniem estetycznym”, a więc przeciwko ostremu rozgraniczeniu świata sztuki od tego, co pozaestetyczne. W efekcie trudno o pewność, czy gadamerowskiemu „rozumieniu” bliżej do percepcji estetycznej, czy też do odczytania dzieła jako swoiście rozumianego „dokumentu”.<sup>11</sup> Współ z tym zarzutem wysuwa Dahlhaus kilka innych wątpliwości dotyczących się możliwości zastosowania hermeneutyki Gadamera przez historyka muzyki: przede wszystkim zdaje się ona zakładać z góry, iż hermeneutyczne „zbliżanie się” ku danemu fragmentowi przeszłości zaowocować musi rosnącą bliskością i zrozumieniem, podczas gdy, jak twierdzi Dahlhaus, nie ma podstaw aby wykluczyć możliwość przeciwną, iż w miarę głębszego poznawania rosnąć będzie właśnie świadomość nieuniknionej obcości.

O ile zarówno historyzm w postaci nadanej mu przez Adorna, jak i swoista próba przewyciężenia historyzmu, jaką jest hermeneutyka Gadamera, ze słusznością uznać można za teorie szkicujące czy też postulujące określone podejście badawcze, raczej zaś dystansujące się, jeśli nie wręcz oderwane od realnych postaci, jakie przyjmuje nasz stosunek do określonych fragmentów przeszłości – a więc, w rozważanym przypadku, od współczesnej (w szerokim bardzo rozumieniu) praktyki koncertowej, czy, szerzej, po prostu tzw. życia muzycznego – o tyle w tym ostatnim daje się zaobserwować faktycznie funkcjonujące jedno jeszcze wcielenie szeroko pojętego historyzmu. Zakwestionowane przez historystyczną krytykę doświadczenie estetyczne może zarówno ulec erozji, jak i okopać się na uszczuplonym, lecz pozornie bezpiecznym stanowisku muzycznego konserwatyzmu, możliwy jednakże jest i taki wariant, w którym historyczność dzieła ulega estetyzacji i włączeniu w przeżycie estetyczne. To, co minione może stać się obiektem zainteresowania właśnie dlatego, że niesie z sobą pamięć o przeszłości. Gdy do głosu dochodzi świadomość historyczna nastrojona – by użyć terminu Dahlhaus – sentymentalnie, czasowe oddalenie staje się źródłem estetycznej bliskości, a granica pomiędzy obiema dziedzinami traci swoją ostrość.<sup>12</sup>

Czyniąc powyższe spostrzeżenia podkreśla Dahlhaus pokrewieństwo świadomości historycznej i estetycznej, które rodzą się w tym samym momencie historycznym i wskutek tychże samych procesów. Zarówno historyczne, jak i estetyczne podejście do dzieł sztuki charakteryzuje obiektywizująco-dystansujący stosunek do swojego przedmiotu, możliwy po

10 H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2004, s. 422.

11 C. Dahlhaus, *Podstawy...*, s. 69.

12 C. Dahlhaus, *Doświadczenie...*, s. 392.

rozpadzie pierwotnych funkcjonalnych uwikłań sztuki, stąd nie cofa się Dahlhaus przed stwierdzeniem, iż z perspektywy historii idei podejścia owe stanowią części jednej całości.<sup>13</sup>

## II

Dwa zasadnicze impulsy, które wspólnie dały początek ruchowi, jak wtedy mówiono, „autentycznego wykonawstwa”, stanowiły przedziwny splot podejrzliwości z naiwnością, czy też tego, co Nietzsche nazwał historią antykwaryczną z historią jako krytyką tradycji: oto poddając w wątpliwość rzekomą naturalność estetyki późnoromantycznej, opierając się na autorytecie której można było dotąd dowolnie modyfikować „literę” dawnego repertuaru (jak instrumentację i detale interpretacji) gwoli uczynienia zrozumiałym jej „ducha”, zwrócono się ku pietystycznej rekonstrukcji materialnego kontekstu „oryginalnych” wykonań dzieła, w nadziei, iż na tej drodze osiągnie się lepsze rozumienie i wgląd w istotę owego repertuaru. Wiele racji wydaje się mieć Taruskin, gdy wskazuje na pokrewieństwo owego podejścia z ówczesnymi prądami myślowymi nastawionymi empirycznie i materialistycznie, dla których owo oparte na estetycznej ocenie rozróżnienie „litery” i „ducha” było pozbawionym podstaw uroszczeniem.<sup>14</sup>

Odrzucenie estetyki późnoromantycznej było na owym etapie tak silne, iż można mieć uzasadnione wątpliwości, czy było ono jedynie skutkiem (słusznego) zakwestionowania jej prawomocności w odniesieniu do dawnego repertuaru, czy też, na odwrót, to cały ruch uznać trzeba za jedno z licznych wcieleń tendencji antyromantycznej, idące pod tym względem ręką w rękę z muzycznym neoklasycyzmem, *Neue Sachlichkeit* i innymi przejawami szeroko pojętego modernizmu. Kuriozalne, a obowiązujące w wielu kręgach co najmniej do lat sześćdziesiątych – wbrew zresztą protestom najwybitniejszych przedstawicieli HIP – przekonanie, iż muzyce przedklasycznej obca jest jakakolwiek ekspresja w rozumieniu romantycznym, korespondowało z generalnym odrzuceniem wyolbrzymionej ekspresyjności schyłkowego romantyzmu, które często przyjmowało skrajną postać rezygnacji z uczuciowości muzycznej w ogóle. (By przywołać tamten klimat intelektualny i zdumiewającą szerokość antyromantycznego frontu przypomnijmy *Poetykę Muzyki* Strawińskiego, wprost odrzucającą jakąkolwiek ekspresję wykonawczą, Ortegę y Gassetę piętnującego „uczucia pocziwego burżuja” obrazowane w symfoniach Beethovena czy też gardzącego „krowim ciepłem obory” kompozytora Adriana Leverkühna z *Doktora Faustusa* Tomasza

13 C. Dahlhaus, *Podstawy...*, s. 81.

14 Por. R. Taruskin, *Minionność teraźniejszości i obecność przeszłości*, tłum. C. Zych, „Canor” 23 i 24, 1998. Inne głosy krytyczne, na których omawianie nie ma tu miejsca (nie miały też one wpływu na rozwój ruchu) to: L. Dreyfus, *Muzyka dawna wzięta w obronę przed jej entuzjastami: teoria wykonania historycznego*, tłum. C. Zych, „Canor” 19, 1997; P. Kivy, *The Fine Art of Repetition – Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge University Press, Cambridge 1993; *Bach Defended against his Devotees*, w: *Prisms*, tłum. S. i S. Weber, Cambridge University Press, Cambridge 1981. Najpełniejsze ujęcie syntetyczne: J. Butt, *Playing with History. The Historical Approach to Musical Performance*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.



Manna – pamiętając, iż w tej ostatniej książce odbijają się zarówno kompozytorskie idee Schoenberga, jak i poglądy Adorna).

Duże znaczenie wewnątrz ruchu HIP uzyskała spopularyzowana (delikatnie rzecz ujmując) wersja poglądów Adorna głoszona przez Nicolasa Harnoncourta, przeciwstawiającego sobie idee muzyki „pięknej”, będącej jedynie ornamentem życia i niewymagającej od słuchacza znawstwa ani wysiłku, oraz muzyki „prawdziwej”, przemawiającej, będącej prawdziwym wyrazem ducha swoich czasów<sup>15</sup>. O skuteczne propagowanie idei muzyki „pięknej” oskarżana jest w owym ujęciu Rewolucja Francuska i będące jej wynikiem dążenie do planowej demokracji i egalitaryzacji sztuki.

Zatrzymuję się dłużej nad tymi elementami wczesnej fazy HIP, aby pokazać, na ile ważny był dla niej, obok dążenia do możliwie pełnej rekonstrukcji oryginalnego kontekstu wykonawczego, postulat całkowitego zerwania z istniejącą, post-romantyczną tradycją wykonawczą. Był to ruch wykonawstwa muzyki dawnej, wielu zaś spośród jego uczestników rzeczywiście uważało muzykę XVI czy XVIII wieku za bardziej wartościową od muzyki późniejszej i odczuwało ją jako bliższą sobie. Wielokrotnie zwracano uwagę na ambiwalencję ówczesnej sytuacji, gdy fascynacja dawnym instrumentarium i repertuarem była faktycznie fascynacją tym, co odkrywano wówczas jako nowe.

Początki HIP nazwać można – zarówno jeśli chodzi o formułowane wtedy poglądy, jak i (przynajmniej częściowo) ówczesną estetykę wykonawczą – czasem nieporozumień. Szybko okazało się, iż postulat oparcia wykonania jedynie na twardych „danych historycznych” i *sola scriptura* muzycznego *Urtextu*, z wyłączeniem własnej wrażliwości muzycznej (jako nieodwracalnie skażonej romantyczną estetyką wykonawczą) jest czystą utopią, i wiedzie jedynie do osławionego *sewing-machine style*. Z czasem wszakże okazało się także i to, iż po okresie nieuniknionych prób i błędów ukształtowała się cenna i wyraźnie odrębna od wcześniejszych praktyk tradycja wykonawcza, oparta zarówno na inspiracji brzmieniem dawnych instrumentów i techniką gry na nich, dokumentach historycznych, jak i indywidualnych poszukiwaniach poszczególnych artystów. Niedająca się zanegować wartość artystyczna nowej szkoły wykonawczej pozbawia zasadniczego znaczenia pytanie o to, czy rzeczywiście doszło tu do restytucji oryginalnych praktyk wykonawczych, czy też mówić tu należałoby raczej o narodzinach nowej tradycji.

### III

Wraz ze zbliżaniem się końca XX wieku pojawiły się tendencje do modyfikacji i poszerzenia konstytutywnego dla HIP pojęcia rekonstrukcji. Nie miało już chodzić jedynie o wierne odtworzenie dotychczas zaniedbywanych elementów wykonania (takich, jak instrumentacja, technika gry czy nierównomierne temperacje), ale i o próbę choć częściowego przywrócenia szerszego, społecznego czy

<sup>15</sup> N. Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, tłum. M. Czajka, Fundacja „Ruch Muzyczny”, Warszawa 1995, s. 7-9.



kulturowego kontekstu w jakim oryginalnie funkcjonowała muzyka przedklasyczna. Jeśli bowiem przyjąć, iż idea muzyki autonomicznej pojawiła się dopiero w wieku XIX, dla epok wcześniejszych zaś właściwe było raczej uwikłanie muzyki w rozmaite funkcje społeczne – rozrywkowe, reprezentacyjne czy kultowe – czy nie należałoby w konsekwencji założyć, iż najpełniej oddamy sprawiedliwość muzyce tamtych czasów przywracając pozamuzyczny sens, jaki źródłowo się z nią łączył?

Wychodzące z takiego stanowiska praktyki łączy przekonanie, iż potrzebna jest nie tylko rekonstrukcja oryginalnego dzieła sztuki (tu w sensie uobecniającego je wykonania), ale i jego oryginalnego sposobu funkcjonowania (czy też relacji łączących je z odbiorcami), a także, iż rekonstrukcja taka jest w jakimś stopniu wykonalna. Łączy je również postawa oskarżenia tradycyjnego modelu życia koncertowego, posądzanego tu o to, iż przenosząc utwory z oryginalnego kontekstu kulturowego do filharmonicznego muzeum uniemożliwia ono odbiorcom żywy kontakt z muzyką.

Zwolennik radykalnej postaci krytycznego historyzmu odpowie, iż w ten sposób przesuwamy jedynie mury metaforycznego muzeum, a zrestituowane elementy oryginalnego kontekstu kulturowego staną się jedynie innym rodzajem ekspozycji, nie zdołamy bowiem zapewnić im w naszym współczesnym sposobie życia tego znaczenia, jakie oryginalnie im przysługiwało. Jedynym konsekwentnym działaniem byłoby tu, metaforycznie rzecz ujmując, zamieszkanie w muzeum.

Krytyka ta jest oczywiście dosyć skrajna – w rzeczywistości niektóre z takich praktyk bądź postulatów ocenić trzeba pozytywnie, jeśli na powrót łączą dawny repertuar z właściwymi im rzeczywistościami, które nadal pozostają żywe (przypadek muzyki liturgicznej); bądź też odnajdują współczesnych form życia lepsze odpowiedniki dla jego oryginalnego kontekstu niż tradycyjne „muzyczne muzeum” sal koncertowych. Nie ulega jednak wątpliwości, iż w tego rodzaju rekonstrukcje nieuniknienie wpisana jest pewna ambiwalencja, tak, iż każdy przypadek oceniać należy oddzielnie – nie zawsze da się z góry przewidzieć, co będzie jedynie historyczną maskaradą, co zaś rzeczywistym ożywieniem konkretnego fragmentu dawnego repertuaru. Obok XIX-wiecznego muzeum „ponadczasowych arcydzieł” niewątpliwie istnieje i interaktywne muzeum „rekonstrukcji historycznych”.

#### IV

Odkrycie, iż zakwestionowawszy rzekomą „naturalność” własnej wrażliwości muzycznej nie jest się skazanym na jej odrzucenie, lecz że daje się ona kształtować i różnicować, było jednym z najważniejszych osiągnięć ruchu HIP. Począwszy od drugiej połowy XX wieku stwierdzenie, iż muzyka każdej epoki wymaga specyficznego dla niej brzmienia instrumentalnego i odrębnej formy ekspresyjności stała się powszechnie akceptowanym przekonaniem, sam zaś ruch porzucił swe preferencje dla epok dawniejszych: dziś poszukuje się „autentycznego” brzmienia

i stylu wykonawczego zarówno dla muzyki Machauta, Monteverdiego i Bacha, jak i twórczości Beethovena, Chopina i Brahmsa. O ile dla pionierów „autentycznego wykonawstwa” dziedzictwo romantycznego stylu wykonawczego było przede wszystkim czymś, co należało przewyciężyć, o tyle dzisiaj, skoro nikt nie zamierza już narzucać go muzyce epok wcześniejszych, postrzega się go po prostu jako jeden z wielu równoprawnych stylów, odpowiedni dla muzyki Wagnera, a nie Mozarta, tak jak styl wykonawczy klasycyzmu odpowiedni jest dla Mozarta – a nie Wagnera. Sytuację tę opisuje się czasem w analogii do przewyciężenia etnocentryzmu w badaniach kulturowych: podobnie jak nie sposób zrozumieć obcej kultury przykładając ją do „wzorca” kultury europejskiej, tak samo repertuar konkretnego miejsca i czasu uda nam się zrozumieć – a więc i sensownie wykonać – dopiero wtedy, gdy ujmemy go na jego własnych prawach, nie narzucając mu – jako rzekomo naturalnego – najbliższego nam stylu muzycznego. W konsekwencji rzetelna edukacja współczesnego muzyka zaczęła nieco przypominać równoległą naukę wielu języków obcych, którymi powinien się on – przynajmniej w podstawowym zakresie – równie sprawnie posługiwać, a podstawowym kryterium oceny wykonania danego dzieła muzycznego stało się odnalezienie historycznie odpowiedniego stylu wykonawczego.

Choć zatem ruch HIP w swojej wczesnej postaci był przede wszystkim zwrotem ku – wcześniej często nieznanemu – repertuariowi epok najdawniejszych, połączonym z przekonaniem o konieczności wypracowania nowego paradygmatu interpretacyjnego, nieopierającego się na bezpośrednim przekazie istniejącej tradycji wykonawczej, lecz na „obiektywnych” danych historycznych, z czasem utracił on swój charakter preferencji na rzecz muzyki dawnej, przekształcając się w uniwersalne przekonanie, iż repertuar każdej z epok rozumieć należy na jej własnych prawach i wykonywać według własnych jej zasad. Choć muzykolodzy zasadniczo nie zrezygnowali z ostrego odgraniczania „muzyki dawnej” jako tej, której tradycja wykonawcza uległa przerwaniu od eggebrechtowskiej „muzyki po prostu”, której tradycje wykonawcze rozwijały się zasadniczo nieprzerwanie, dla znaczącej części wykonawców odwołanie się do dokumentów mówiących o praktykach wykonawczych epoki czy użycie oryginalnych instrumentów jest równie konieczne również w interpretacji późniejszego repertuaru.

W nastawieniu tym nietrudno rozpoznać znamiona „historii antykwarycznej” Nietzschedo czy też tego, co Dahlhaus nazwał historyzmem „sentymentalnym”. Gdy zasadniczy nacisk położony zostaje na ukazanie dzieła muzycznego w pełni jego historycznego (tj. stylistycznego i instrumentalnego) uposażenia, realne staje się niebezpieczeństwo, iż stanie się ono dla słuchaczy przede wszystkim egzemplifikacją stylu epoki. Estetyczną emancypację stylu historycznego (Adorno zapewne wolałby mówić tu o jego fetyszyzacji), który z czynnika służebnego względem estetycznej istoty dzieła stał samoistną wartością, uznać można za istotny element *Historically Informed Performance*. Stopniowa uniwersalizacja założeń HIP i zanik jednoznacznej preferencji na rzecz muzyki dawnej doprowadziły przy tym do zjawisk tak znamienych i osobliwych zarazem jak życzliwe zainteresowanie hybrydami w rodzaju późnoromantycznych opracowań muzyki

Bacha, dla przedstawicieli wczesnej fazy „autentycznego wykonawstwa” stawiących jedynie powstałe w wyniku estetycznego nieporozumienia aberracje.<sup>16</sup>

## V

Przyglądając się z większego dystansu wyrosłym na gruncie ruchu HIP formom myślenia o muzyce – w każdym razie muzyce wywodzącej się sprzed okresu nazywanego najczęściej, dość już dzisiaj nieprecyzyjnie, „współczesnością” – trudno nie zauważyć pokrewieństw łączących ją z niektórymi ideami charakterystycznymi dla XX-wiecznego postrzegania kultury, czy też – właściwiej rzecz ujmując – wielości kultur i tradycji. Mam tu na myśli przede wszystkim prądy umysłowe związane z szeroko rozumianą ideą multikulturalizmu.<sup>17</sup> Gdy oświeceniowa nadzieja na odnalezienie ponadkulturowych powszechników na drodze „kontrolowanego wyobcowania”, jakie dać może zanurzenie się w obcych tradycjach, uznana zostaje za naiwną mrzonkę, próba zaś przykładania ich do miary własnej kultury napiętnowana jako etnocentryzm bądź „kulturowy kolonializm”, alternatywą pozostaje wizja archipelagu obcych sobie kultur czy też tradycji niepokojąco podobnego do zbiorowiska odciętych od siebie leibnizańskich monad, poruszając się pomiędzy którymi zmuszeni jesteśmy wyrzec się przewodnictwa wszelkich posiadanych już władz intelektualnych, jako niosących już w sobie uprzedzenia wyniesione z rodzimego kręgu kulturowego. Analogia pomiędzy dystansem czasowym a przestrzennym (w sensie różnicy kulturowej) cieszy się już istotną tradycją – by przywołać choćby tytuł istotnej dla omawianej problematyki pracy Davida Lowenthala *Past is a Foreign Country* – trudno zaiste nie zauważyć, że tendencja do podobnego ujmowania poszczególnych epok czy stylów muzycznych rysuje się dziś bardzo wyraźnie – szczególnie tam, gdzie rzecz dotyczy wykonawstwa i recepcji muzyki. Ukazywane w dziesiątkach publikacji głębokie różnice dzielące poszczególne epoki nie tylko już na płaszczyźnie technik kompozytorskich, form i języka muzycznego, ale i pryncypiów estetycznych, kanonów piękna, społeczno-kulturowych funkcji muzyki, a wreszcie samych pojęć, w jakich była ona ujmowana (jak np. historyczna relatywizacja samego pojęcia dzieła muzycznego) zniechęcają do ujęć czy sądów przekraczających ramy poszczególnych epok. Odpowiadająca popularnej estetyce romantyzmu (gdzieniegdzie dominującej wszak jeszcze do niedawna) wizja historii muzyki jako nietzscheańskiej historii monumentalnej – zestawiającej obok siebie największe arcydzieła z pominięciem twórczości niższych lotów – czy pokrewna im wizja artystycznej tradycji T. S. Eliota zasługują jedynie na uśmiech pobłażania w czasach, gdy przyjmuje się za pewnik, iż właściwym kontekstem dzieła może być jedynie twórczość jego epoki, ocena zaś estetyczna wyodrębniająca spośród muzycznej przeciętności epoki największe arcydzieła staje się więcej niż podejrzana – tym bardziej, gdy zdaje się sugerować,

<sup>16</sup> Znamiennym przykładem jest umieszczenie dokonanych przez Maxa Regera opracowań utworów Bacha w programie bachowskiego konkursu organowego w Lipsku w roku 2008.

<sup>17</sup> Por. J. Butt, *op. cit.*, s. 28, także s. 143-144.

iż poszczególne szczyty muzyki europejskiej więcej wspólnego mają ze sobą nawzajem niż każdy z nich z osobna ze swym historycznie bliższym podnóżem. Sprawności wykonawczo-interpretacyjne z kolei zaczynają być ujmowane mniej jako umiejętność indywidualnego odczytania unikalnego dzieła sztuki, bardziej zaś jako magazyn „narzędzi interpretacyjnych”, dobieranych do danego stylu historycznego, w obrębie jego jednakże uznawanych za uniwersalne.

Choć powyższe stanowisko nie tak może często artykułowane jest *explicite*, faktycznie leży ono „na przedłużeniu” wielu praktyk związanych z cieszącymi się dużą popularnością ideami wykonawstwa „stylowego” czy, jak czasem tłumaczy się angielski termin, „historycznie świadomego”. Nietrudno też odnaleźć je u autorów skłaniających się do ujmowania muzyki jako zjawiska kulturowego raczej niż estetycznego. Problematyczność takiego ujęcia staje się oczywista przy rzeczywistym i głębszym kontakcie z żywą i uprawianą muzyką – a więc dla wybitniejszych wykonawców czy wnikliwszych muzykologów (a szczególnie osób łączących obydwie profesje), rzadko kiedy jednakże obiekcje owe artykułowane są w sposób wychodzący poza szczegółowe problemy, które w danym przypadku ujawniły słabość przywołanej formy myślenia. Wizja historii muzyki jako archipelagu stylistycznych „wysp” odciętych od siebie nieprzebytym morzem różnic kulturowych cieszy się swoistym prestiżem, jako umożliwiająca quasi-naukową obiektywność w dyskusjach o interpretacji repertuaru dawniejszych epok – trudno nie wyczuć tu też szerzej rozumianego obecnego klimatu intelektualnego – zarazem jednak zdrowy rozsądek tych, którzy zdolni są wejść w rzeczywisty kontakt z estetycznym znaczeniem owego repertuaru, wyraźnie daje do zrozumienia, iż choć XX-wieczny zwrot ku historycznej i stylistycznej „poprawności” czy też „autentyczności” rzeczywiście przyniósł istotne owoce zarówno w kwestii interpretacji wykonawczej, jak i samego rozumienia poszczególnych obszarów repertuaru minionych stuleci w ich specyfice i wzajemnej odmienności, nie usunął bynajmniej podstaw, na jakich mówić można o głębokiej jedności muzycznego dziedzictwa Europy. Nie poddał też w wątpliwość faktu, iż większość, jeśli nie wszystkie interesujące nas dzieła muzyczne istotne są dla nas raczej jako indywidualne i unikalne dzieła sztuki, a nie egzemplifikacje danego stylu historycznego.

Powracając do przywołanej na początkowych stronach artykułu dyskusji, sytuację obecną opisać można jako konflikt nastawionego rekonstrukcyjnie historyzmu „sentymentalnego” – zainteresowanego przeszłością jako przeszłością właśnie i podkreślającego dzielący nas od niej dystans poprzez skupienie się na odtworzeniu całokształtu historycznego kontekstu wykonywanych utworów – i, używając terminologii Dahlhaus’a, muzycznego konserwatyzmu, utrzymującego, iż historyczna zmienność niektórych aspektów muzyki nie wyklucza możliwości porozumienia, opartego na transhistorycznej „esencji”. Pierwszy zespół poglądów ma mocniejsze oparcie zarówno w otwarciu formułowanych teoriach estetycznych i filozoficznych, jak i bardziej ogólnych ideach właściwych naszym czasom, drugi natomiast, rzadziej artykułowany, nadal odnaleźć można u podstaw znakomitej większości żywej praktyki muzycznej, i nie wydaje się, aby cokolwiek mogło mu poważnie zagrozić.

## VI

Peterowi Kivy'emu – filozofowi, któremu problematyka muzyczna nie jest bynajmniej obca – zdarza się deklarować, iż bliski jest mu arystotelesowski model uprawiania filozofii, przez co – jak tłumaczy – rozumie taki rodzaj refleksji, który nie próbuje podważać powszechnie żywionych, zdroworoządkowych przekonań i praktyk, lecz dąży do zapewnienia im głębszej podbudowy i osadzenia w ramach szerszej teorii.<sup>18</sup> Postępując w podobnym duchu, w dalszej części niniejszego tekstu chciałbym zaproponować możliwość takiego spojrzenia na omawiane problemy, które odda sprawiedliwość intuicyjnym przekonaniom większości muzyków i odbiorców, a także pozwoli sformułować adekwatne do nich stanowisko w obrębie początkowo przywołanej tu dyskusji, w sensowny sposób wytłumaczyć przemiany zaszłe na gruncie szeroko rozumianego życia muzycznego w ostatnim stuleciu, a także, w jakimś przynajmniej stopniu, powiedzieć coś więcej o miejscu, w którym znalazła się dzisiaj tradycja muzyki europejskiej pojęta jako całość.

Zacząć należy zaś od tego, iż owa specyficzna forma myślenia o przeszłości, którą pozwoliłem sobie zobrazować wizją „archipelagu” kultur, tradycji czy epok, już w swoim punkcie wyjścia wikała się w istotne trudności. Samo rozpoznanie własnego punktu widzenia jako nieuniknienie zniekształconego uwarunkowaniami własnej kultury (czy też, adekwatniej do rozważanej problematyki, np. wpływami estetyki wykonawczej własnej epoki) zawiera już w sobie domniemane zdystansowanie się od własnego punktu wyjścia, a właściwie od całej płaszczyzny kulturowych czy stylistycznych partykularizmów. Problem powiększa się jeszcze, gdy zaczynamy twierdzić, iż zajęcie podobnego stanowiska „ponad” pozwala nam bezstronnie docenić obce tradycje czy kultury – równie prawdopodobne wydawać się może, iż więcej w ten sposób tracimy niż zyskujemy. Jeśli przyjąć już twierdzenie o nieredukowalnej odrębności i wzajemnej nieprzekładalności poszczególnych kultur, tradycji czy – w naszym przypadku – stylistyk historycznych, przekonanie, iż sama ta świadomość połączona z muzycznym „rekonstrukcjonizmem” pozwala nam w jakiejś mierze odrzucić czy też zawiesić własne uwarunkowania i z pozycji „bezstronnego obserwatora” docenić każdą z nich w jej własnej odrębności, okazać się może nie mniejszym – choć pozostającym na innym poziomie – uroszczeniem co quasi-etnocentryczne przykładanie każdej z nich do wzorca rodzimej tradycji. Uznając dotyczące niuansów wykonania czy instrumentacji historyczne „dane źródłowe” za bardziej wiarygodne od własnego osądu estetycznego wykonawcy osiągamy niewątpliwie większą wierność w zakresie owych detali, zarazem jednak tracimy możliwość zbliżenia się do oryginalnej, nazwijmy to tak, „filozofii wykonawstwa”: trudno o wątpliwości, iż idea wykonawczej „rekonstrukcji historycznej” wydałaby się wykonawcy dowolnej epoki poprzedzającej wiek XX pomysłem dość osobliwym, jeśli nie zupełnym absurdem. Autentyzm „literary” pozostaje tu w sprzeczności z autentyzmem „ducha”.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Por. np. P. Kivy, *Music, Language and Cognition and other essays in the Aesthetics of Music*, Oxford University Press, Oxford 2007, s. 111.

<sup>19</sup> Aporie postulatów muzycznej „rekonstrukcji” czy też wykonawczego „autentyzmu” zostały już dość dobrze opisane, zwracano już przy tym uwagę zarówno na jego estetyczną jałowość, jak i utopijność (by

Trudno nie zauważyć, iż wzięta na poważnie wizja historii muzyki jako archipelagu wzajemnie nieprzekładalnych obszarów stylistycznych w nieunikniony sposób wieść powinna ku totalnemu sceptycyzmowi – tak trafnie opisywanemu przez Dahlhaus’a – dla którego rozumienie spontaniczne i bezpośrednie okazuje się jedynie nieporozumieniem, jedyne zaś prawdziwe zrozumienie to stopniowo odłaniająca się świadomość nieredukowalnej obcości odległego nam w czasie repertuaru. (Jedynym wyjątkiem, jakiego możliwość można by tu – ewentualnie – rozważyć, mógłby być postulat bezpowrotnego porzucenia własnej tożsamości kulturowej i osiągnięcia za tę cenę identyfikacji z jakąś jedną, wybraną, dawniejszą tradycją muzyczną.<sup>20</sup>) Fakt, iż konsekwencja ta nie jest wyciągana, wiązać można – jeśli pozostajemy na gruncie muzycznej praktyki – z dominującym wśród wykonawców i słuchaczy „muzycznym konserwatyzmem” – jako przekonaniem, iż pewne podstawowe aspekty muzyki (ekspresyjne, formalne czy logiczne) pozostają na przestrzeni wieków zasadniczo niezmiennie – na gruncie zaś teorii z osobliwą konstrukcją myślową, wedle której zmiana podstawowego paradygmatu życia koncertowego idąca za postulatem „historycznej rekonstrukcji” pozwala nam wznieść się ponad płaszczyznę stylistycznych partykularizmów, osiągając coś w rodzaju muzycznego poliglotyzmu; a tym samym tworząc środowisko, w którym poszczególne muzyczne tradycje współistnieć mogą obok siebie (a nawet w tych samych programach koncertowych) niezniekształcone, a zarazem zrozumiałe.

Więcej niż interesujące – choć nie tak znowu może zaskakujące – jest trudne do przeoczenia podobieństwo, jakie łączy tę ostatnią wizję z ideą społeczeństwa liberalnego, w którym wyznawcy rozmaitych przekonań, religii czy światopoglądów żyć mogą obok siebie w harmonii, nie rezygnując zarazem ze swych przekonań. Analogiczne jest tu przekonanie, iż umożliwiające to współistnienie doktryna sytuuje się niejako na wyższym poziomie niż partykularne doktryny poszczególnych tradycji; analogiczne są również wątpliwości tyżące się powstałego w ten sposób rozwarstwienia: tak jak słusznie pytać można (niekoniecznie przesadzając z góry odpowiedź), czy zepchnięcie wyznawanych przekonań moralnych czy światopoglądowych do wydzielonej sfery „prywatności” nie oznacza przypadkiem ich skutecznej neutralizacji i przemiany w okaleczoną namiastkę tego, czym były poprzednio, tak i niepozbowione podstaw są obawy, czy przeniesione do muzeum „historycznej rekonstrukcji” utwory nie zaczną funkcjonować jako muzealne eksponaty właśnie, interesujące jako egzemplifikacje danego stylu historycznego, nasz zaś do nich stosunek nie stanie się tym, co nazwał Dahlhaus „historyzmem sentymentalnym”. (Warto zresztą przypomnieć, iż charakterystyczne dla liberalizmu wyodrębnienie „sfery prywatnej” ma tu i swoją dokładniejszą analogię: odkąd postulat wierności historycznej zyskał w wykonawstwie muzyki ufundowany na quasi-naukowości nowego paradygmatu prestiż, dane historyczne zaczęły rościć sobie prawo do

zacytować jedno z celniejszych sformułowań: „Jak się okazuje, tym, czego dążącemu do „autentyczności” wykonawcy potrzeba najbardziej, jest możliwość wyposażenia słuchaczy w barokowe uszy”).

<sup>20</sup> Warto zauważyć, iż choć wydawałoby się to naturalną konsekwencją wielu „popularnych” postaci ideologii HIP, wąska specjalizacja w jednym obszarze stylistyczno-historycznym jest wśród wykonawców związanych z tym nurtem wyborem spotykanym bardzo rzadko.

wyznaczania ram, wewnątrz których dopuścić można kierowanie się własnym smakiem, muzykalnością czy poczuciem piękna.)

Opierając się na istnieniu owej analogii, chciałbym w tym miejscu zaproponować dopuszczenie do naszych rozważań inspiracji, jaką zaczerpnąć można z jednej z najistotniejszych krytyk idei społeczeństwa liberalnego sformułowanych w ciągu kilku ostatnich dekad. Mam tu na myśli Alasdaira MacIntyre'a i propagowaną przez niego szczególną odmianę historyzmu etycznego, a szczególnie wizję tradycji sformułowaną w pracy *Whose Justice? Which Rationality?*<sup>21</sup> Praca ta jest w pewnym sensie kontynuacją opublikowanej poprzedniej książki *After Virtue*<sup>22</sup>, w której przedstawił autor argumenty na rzecz twierdzeń, iż – po pierwsze – jakikolwiek sensowny system etyczny może być sformułowany jedynie na gruncie partykularnej tradycji, tj. konkretnych praktyk określonej wspólnoty; po drugie – iż wszystkie dotychczasowe projekty zbudowania i uzasadnienia etyki uniwersalnej zakończyły się fiaskiem; po trzecie wreszcie, iż nieusuwalna niekonkluzywność obecnych debat moralnych wynika z faktu, że używa się w nich pojęć i koncepcji, które wyrwane zostały z kontekstu wielu różnych tradycji moralnych. Na zarzut, iż przedstawiony zespół twierdzeń nieuniknienie wiedzie do nieusuwalnego etycznego relatywizmu odpowiada MacIntyre w kolejnej książce, pisząc, że nie zgadza się na przypisane mu miano relatywisty nie dlatego, iżby odwołać miał swe twierdzenie o niemożliwości zbudowania etyki uniwersalnej – tj. lokującej się ponad poziomem poszczególnych tradycji moralnych – ale dlatego, iż tradycji owych bynajmniej nie da się zamknąć w pojęciu – by wrócić do zaproponowanej metafory – quasi-leibnizjańskich, pozbawionych okien monad. W zasadniczej części swej pracy opisuje MacIntyre dzieje głównych tradycji moralnych Europy, demonstrując, w jaki sposób największe z nich zdolne były krytycznie przyswoić sobie założenia obcych tradycji, same ulegając przy tym istotnym przekształceniom i wspinając się na wyższy poziom samoświadomości i uniwersalności. Najistotniejszą z punktu naszych rozważań tezę MacIntyre'a, zawierającą w sobie niemal całość inspiracji, którą chciałbym się tutaj posłużyć, jest twierdzenie, iż właściwe liberalizmowi „postoświeceniowy relatywizm i perspektywizm” są negatywnym odpowiednikiem czy też zwierciadlanym odbiciem oświeceniowego projektu etyki uniwersalnej, i dzielą z nim podstawowe zaślepienie: nieumiejętność rozpoznania gatunku racjonalności przysługującego tradycjom.<sup>23</sup> Obie klasy doktryn sprowadzają wszystkie bez wyjątku kultury czy tradycje do tworów całkowicie statycznych i, by tak to ująć, jednego rzędu – tj. pozostających w jednej płaszczyźnie, ponad ograniczenia której wznieść się można jedynie wysiłkiem nie tylko zawieszenia własnej tożsamości kulturowej, ale i zakwestionowania potrzeby jakiegokolwiek tego rodzaju określenia. Jest to wszakże ujęcie błędne – powiada MacIntyre – jako że przynajmniej niektóre z rzeczywiście istniejących tradycji zdolne są do rozwoju i wzrostu, przekraczania swoich ograniczeń i stopniowej, choć nigdy nieukończonyj uniwersalizacji.

21 Wyd. pol.: A. MacIntyre, *Czyja sprawiedliwość? Jaka racjonalność?*, tłum. zbiorowe, red. A. Chmielewski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.

22 Wyd. pol.: A. MacIntyre, *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, tłum. A. Chmielewski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996.

23 A. MacIntyre, *Czyja sprawiedliwość...*, s. 476.



Lokujący się ponad poziomem kulturowych uwarunkowań punkt widzenia jest zaś nie tyle gwarantem upragnionego obiektywizmu, ile formą deprywacji i wyobcowania, durkheimowską *anomie*.<sup>24</sup>

## VII

Inspiracja macintyre'owska pozwala nam zakwestionować – przynajmniej roboczo – wizję historii muzyki jako archipelagu statycznych, osobno stojących tradycji muzycznych, których wytwory wyjęte z „macierzystego środowiska” tracą cały sens. Cała sprawa zasadza się na tym, pod jakim kątem skłonni jesteśmy patrzeć na historię muzyki. Nic nie stoi na przeszkodzie, by wychodząc od cech „powierzchniowych” – takich, jak preferencje brzmieniowe, instrumentacja, praktyki wykonawcze czy wreszcie całokształt tego, co nazywamy stylem muzycznym, pojętym jako wspólny „język” epoki – zdefiniować muzykę renesansu, baroku, klasycyzmu wiedeńskiego czy wczesnego romantyzmu jako takie właśnie, wyraźnie od siebie odgraniczone i wzajemnie nieprzekładalne „obszary kulturowe” – zwłaszcza, gdy dodamy tu również charakterystyczny dla każdej z tych epok kontekst kulturowy i właściwe im doktryny estetyczne. Nietrudno nawet odeprzeć zarzut, iż założona metodologia rzutuje na obraz badanego materiału w tym sensie, że celowo ignoruje się tutaj znaczenie okresów i stylów przejściowych, wykazując na czysto muzycznym gruncie, iż wymienione języki muzyczne rzeczywiście dysponują bogactwem znaczeń, pełnią i uniwersalnością, a przy tym indywidualnością, do jakich daleko tym poprzednim. Problem tkwi raczej w tym, iż wnikając głębiej w opisywany repertuar nie da się przeoczyć przekraczających granice epok związków, powinowactw, nawiązań i kontynuacji, wywołujących nieuniknione skojarzenia raczej z żywotnymi i rozrastającymi się „tradycjami dociekań moralnych” MacIntyre'a niż z antropologicznie pojętymi „kulturowymi monadami”. Bach doprowadza do rozkwitu i pełni możliwości tkwiące w wywodzącej się z renesansu sztuce kontrapunktycznej w czasie, gdy oficjalna kultura muzyczna odwróciła się już do niej plecami. Choć stojące u podstaw krystalizującego się na gruncie owych przemian stylu postulatory wyrazistej artykulacji jednostek formy i totalnej symetrii jednoznacznie i bez reszty zrywają ze stylem baroku, najwybitniejsi przedstawiciele nowej epoki – Mozart i Beethoven – do końca życia studiują dostępne im utwory lipskiego kantora. Pierwszej fazy romantyzmu nie sposób z kolei zrozumieć inaczej niż jako nawiązania do idei organicznej, ewolucyjnej formy bachowskiej – wbrew klasycznej architektonice – choć zarazem jest ona próbą kontynuacji (choć często nieudaną) potężnego gestu Beethovena. Rzecz zdaje się tu sprowadzać do pytania, czego szukamy: głębokiej myśli kompozytorskiej czy „wspólnego mianownika” stylu epoki?

Można oczywiście powiedzieć, iż rzecz rozchodzi się tu o głębokie preferencje, dla których trudno znaleźć uzasadnienie. Zależności przyjmują postać kołową: trudno powiedzieć, czy to zwrot ku rekonstrukcji szeroko

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 493.

rozumianego kontekstu historycznego zaowocował ujęciem podkreślającym stylistyczną – a więc powierzchniową – tożsamość utworu, gubiąc przy tym świadomość głębokiej ciągłości muzyki europejskiej, czy też odwrotnie, to historystycznie nastawiony „duch czasu”, skłaniający do uznania bezpośrednio więzy tradycji za zerwaną i spoglądania na poszczególne epoki z antropologicznego dystansu, skłonił muzyków do zajęcia się raczej wiernością stylistyczną niż głębokim, indywidualnym sensem utworów. Ostatecznie jednak chodzi tu o wybór pomiędzy utrzymaniem estetycznego charakteru muzyki a traktowaniem jej jako fenomenu kulturowego (w wąskim, reducyjnym sensie terminu), stąd zaś trudno mówić o symetrii stanowisk: żywy i dostatecznie wnikliwy zarazem kontakt z muzyką zawsze owocować będzie spojrzeniem, dla którego styl – nie tracąc pozycji nieredukowalnego momentu dzieła – pozostanie jedynie częściowym jego określeniem, nieobejmującym sobą całej jego zawartości i pozostawiającym miejsce na głębokie, przekraczające granice stylów związki.

Kwestia natury owych związków nie może tu być, z oczywistych względów, rozważona *in extenso*, wskazać wszakże wypada przynajmniej dwa podstawowe i istotnie różne obszary, które, ujmując rzecz najprościej, określić można jako uczucie i myśl. Kto w początkach organowej fantazji g-moll Jana Sebastiana Bacha, uwertury do Don Giovanniego Mozarta i I koncertu fortepianowego Brahmsa skłonny jest raczej tropić specyfikę odmiennych stylów historycznych niż dostrzec bliskie identyczności pokrewieństwo potężnego, lecz stężonego w poczuciu nieodwołalnego tragizmu gestu – ten niewiele rozumie z muzyki europejskiej. O ile wszakże ową wspólnotę uczuciowych składników muzyki próbować można ująć, po myśli „muzycznego konserwatyzmu” Dahlhausa, na kształt głębokich niezmienników muzyki, o tyle jedność muzycznej myśli – wyrażająca się w pierwszym rzędzie w muzycznej konstrukcji – jest przede wszystkim ciągłością rozwoju i zmiany. Muzyczne wynalazki – takie, jak sama idea wielogłosowości, imitacja, muzyczna logika techniki ritornellowej czy wyraziście wyartykułowana architektonika klasycznej formy sonatowej – pojmować trzeba jako rewolucje, zmieniające samą naturę przestrzeni czy też „wymiarów”, w których urzeczywistniała się muzyczna konstrukcja. Próba utrzymania i tutaj idei „muzycznych indeterminant” cofnąć musiałaby się aż do nagiego faktu stojącej za tymi formami myśli kompozytorskiej (podobne zresztą ujęcie nie jest bynajmniej pozbawione podstaw), trudno wszakże przeoczyć, jak jednoznacznie koresponduje ów intelektualny aspekt muzyki europejskiej ze szkicowaną przez MacIntyre’a historią „tradycji dociekań moralnych”. Co najmniej od czasu Bacha myśl kompozytorska – bo takiego właśnie terminu wypada tu użyć – rozwija się nie inaczej niż inne dziedziny myśli ludzkiej: formułowane są nowe idee, stawiane są problemy i proponowane ich rozwiązania, oddziaływanie zaś najsilniejszych umysłów i rozwój zapoczątkowanych przez nich idei śledzić można na przestrzeni wieków. Przyjęcie takiej wizji pozwala oddać sprawiedliwość bardziej złożonym momentom owej historii, jak chociażby przełomowi stylistycznemu początku drugiej połowy XVIII wieku: całkowite odrzucenie estetyki barokowej zaowocowało wtedy jednoznacznym zerwaniem ciągłości tradycji i narodzinami nowego, istotnie odrębnego stylu klasycznego, który jednakże

niemal od razu po pełnym wykrystalizowaniu się nowej estetyki podjął na własnym gruncie próbę realnej konfrontacji ze spuścizną J. S. Bacha, po przejściu zaś w romantyzm próbę jego pełnej – choć twórczej rzecz jasna – asymilacji. Co istotne, spojrzenie takie pozwala nam porzucić wizję historii muzyki – czy w ogóle sztuki – jako gry anonimowych sił, ustanawiających granice stylów i epok jako ostateczne i nieprzeniknione horyzonty myśli twórczej, na rzecz historii jako – w pierwszym rzędzie, nie przeczymy tu bowiem istnieniu także innych czynników i uwarunkowań – ciągu dających się prześledzić i zrozumieć przemian, będących skutkami świadomej pracy największych muzycznych umysłów kolejnych epok.

## VIII

Zaufanie, jakie pokłada MacIntyre w (przynajmniej potencjalnej) żywotności i zdolności do rozrostu tradycji pozwala także zreinterpretować opisywane już przemiany kultury muzycznej XX wieku, wraz z samą ideą historycznej rekonstrukcji. W momencie, gdy nie więzi nas już pojęcie spetryfikowanej, „monadycznej” tradycji, i, wzorem MacIntyre’a, rozróżniamy „wyobcowującą” uniwersalizację, dokonującą się przez zerwanie ze swoją kulturową identyfikacją, ze stopniowym poszerzaniem horyzontów partykularnej tradycji na drodze autentycznej konfrontacji z impulsami płynącymi z zewnątrz, ów charakterystyczny dla ruchu „autentycznego wykonawstwa” zwrot ku wierności materialnym i kulturowym aspektom wykonawstwa danej epoki nie musi być już interpretowany jako nieodwołalne zerwanie nici istniejącej tradycji, wiedzione utopijną nadzieją na przywrócenie do życia dawno zamkniętych praktyk muzycznych. Równie dobrze uznać można, iż był to kolejny moment, gdy tradycja muzyki europejskiej dokonała istotnej automodyfikacji, wykraczając poza dotychczas nieprzekraczalny horyzont stylistycznego partykularyzmu – nie przez jego arbitralne opuszczenie, lecz poprzez konfrontację z dopuszczonymi z zewnątrz inspiracjami. W istocie jest to najtrafniejszy opis tego co rzeczywiście się wydarzyło: postulat wykonawstwa opartego jedynie na zapisie nutowym i danych historycznych, wzdragający się zaś przed skorzystaniem z własnej, rzekomo „postromantycznej” wrażliwości szybko okazał swą jałowość, zmuszając wykonawców do zajęcia bardziej elastycznego stanowiska. Powstałe w efekcie owych przemian nowe „wcielenia” dawnych stylów uznać należałoby za ich hermeneutyczne „odczytania”, stapiające to, co wiemy o dawnym wykonawstwie z bagażem XX-wiecznej wrażliwości muzycznej, ukształtowanej przecież nie tylko na Monteverdim i Bachu, ale i na Chopinie, Wagnerze, Debussym i Strawińskim.

Przedstawiony tu punkt widzenia nie implikuje oczywiście zamknięcia oczu na wspomniane już pytanie o koszt owego przedsięwzięcia – to jest o to, czy uwaga poświęcona przez wykonawców czy odbiorców stylistycznej wierności nie zostaje tym samym odebrana estetycznemu (jakkolwiek by je rozumieć) znaczeniu dzieła. Ważne jednak, iż z perspektywy MacIntyre’a pytanie to stawiamy z w e w n ą t r z tradycji, która ów poszerzony, ponadstylistyczny punkt widzenia

skutecznie przyswoiła, stąd jakiegokolwiek, choćby częściowe zweryfikowanie go możliwe jest jedynie na drodze kształtującej dalszy jej rozwój praktyki.

## IX

Ze zdefiniowanej powyżej, zainspirowanej myślą MacIntyre'a perspektywy warto spojrzeć na jeden jeszcze poruszony już problem. Jak już wspomniałem, koncepcja „rekonstrukcji historycznej” sięgała i sięga często głębiej niż samej tylko płaszczyzny materialnych aspektów wykonania i technik wykonawczych, postulując uwzględnienie także płaszczyzny kulturowego „umocowania” muzyki charakterystycznego dla danej epoki, to jest jej uwikłań funkcjonalnych i powszechnie przyjętych przekonań o istocie i znaczeniu muzyki – czy to w postaci świadomie wyznawanych doktryn estetycznych, czy to podówczas nieuświadomionych, lecz z perspektywy czasu dających się zdefiniować intelektualnych horyzontów epoki. Dotykamy tu koncepcji tak kluczowych jak wykrystalizowane ostatecznie około roku 1800 pojęcie dzieła muzycznego czy też XIX-wieczna idea muzyki absolutnej. Ze stanowiska – nazwijmy je umownie – „antropologizującego” obie te koncepcje zaliczyć trzeba do dziedziny kulturowych partykularyzmów, narzucanie zaś ich muzyce wcześniejszej podejrzewać można o istotne zniekształcanie jej obrazu. Znamienna dla owego punktu widzenia jest praca Lydii Goehr *Imaginary Museum of Musical Works*: autorka bada historię pojęcia „dzieła muzycznego” przywołując przede wszystkim praktyki kulturowe związane z funkcjonowaniem muzyki w epokach przedklasycznych, w drugim rzędzie zaś przyjmowane podówczas doktryny estetyczne i teorio-muzyczne, nie biorąc natomiast pod uwagę wewnętrznych przemian samej muzyki; innymi słowy, nie przyjmując do wiadomości, iż – na przykład – to, jaką koncepcję muzyki urzeczywistniał w swojej twórczości J. S. Bach, może mieć znacznie większe znaczenie dla omawianego problemu niż warunki zewnętrzne, w jakich przyszło mu działać jako kompozytorowi i wykonawcy.<sup>25</sup>

Kilkakrotnie już dotykana kwestia romantycznej reinterpretacji muzyki Bacha jest zresztą na tyle dla omawianej problematyki znamienna, iż warto w tym miejscu rozpatrzeć ją oddzielnie. Niemal wszystkie utwory lipskiego kantora powstawały w sytuacji całkowitego uwikłania w spełnianie funkcje – głównie religijne – nie tylko w aspekcie zewnętrznym, ale i wewnętrznym, tj. kompozytorskim: decydujący był tu „retoryczny” impuls stworzenia muzyki przemawiającej, wywołującej w słuchaczu określony odzew emocjonalny czy wręcz – jak czasem chcieliby niektórzy interpretatorzy – odmalowującej określone obrazy. Zarazem wszakże Bach płaszczyznę ową istotnie przekracza, otwierając swoimi dziełami nieznanne dotychczas horyzonty doskonałości kontrapunktycznej, organicznej spójności formy i muzycznej logiki, które dla jego współczesnych okazały się ostatecznie niezrozumiałe.<sup>26</sup> Nawet z czysto historycznego punktu widzenia

25 L. Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford 1992, s. 120-147.

26 Z najnowszych ujęć szczególnie istotna jest praca L. Dreyfusa, *Bach and the Patterns of Inventions*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., London 2004.

fascynujące jest patrzeć, jak z często wyświechtanych liczmanów rzemieślniczej „retoryki muzycznej” barokowych Niemiec tworzy Bach za każdym niemal razem dzieła unikalne, niedające się zaszeregować jako egzemplifikacje formalnego czy gatunkowego szablonu – ani też same użyć w roli takiego wzorca. Po okresie niemal powszechnego zapomnienia w drugiej połowie XVIII wieku utwory Bacha, ponownie odkryte przez pierwsze pokolenie romantyków, stały się nie tylko inspiracją, ale faktycznie wzorcem tego, czym miała być prawdziwie autonomiczna „muzyka absolutna”. „Dopiero dzięki muzyce Bacha myśl romantyczna znalazła dla siebie adekwatny przedmiot, który zarys idei wypełnił jakby od środka”.<sup>27</sup> To, co w utworach lipskiego kantora atakowane było przez współczesnych jako nienaturalne, mechaniczne i ciemne, dla romantyków jawiło się jako manifestacja kluczowych kategorii „poetyczności” i „wzniosłości”.<sup>28</sup> Jeśli zgodzić się na proponowany przeze mnie punkt widzenia, pytanie o to, na ile owa romantyczna interpretacja Bacha była nadinterpretacją, postawione być może w sensowny sposób jedynie z pełną świadomością tego, iż stawiamy je z wewnątrz tradycji, która swoje kluczowe kategorie wypracowała w ścisłym związku z ową właśnie romantyczną recepcją bachowskiej myśli kompozytorskiej, odczytanej być może jednostronnie, lecz na pewno nie błędnie. „Konstruktywny” historycyzm MacIntyre’a, dla którego nieusuwalne uwikłanie w historię ludzkich form myślenia nie jest równoznaczne z niemożnością racjonalnego przekraczania horyzontów danej epoki czy też tradycji, zajęcie zaś ponadhistorycznego punktu widzenia postrzegane jest jako postulat utopijny i wiodący na manowce, stawia nas w obliczu faktów dokonanych. Rzecz nie w tym tylko, iż bachowskie *oeuvre* istnieje dla nas (jako zjawisko estetyczne) jedynie w postaci przekazu, który dotarł do nas za pośrednictwem kultury muzycznej XIX wieku, ale – co znacznie istotniejsze – iż poprzez tę właśnie linię recepcji płyną żywotne soki bachowskiej myśli kompozytorskiej, zasilające w mniejszym lub większym stopniu całą właściwie późniejszą tradycję muzyczną. Fakt, iż próba rozplątywania zawiłości tego splotu idąc wstecz jest niepotrzebna i niemożliwa, nie przekreśla sensowności dalszych reinterpretacji i korekt naszego rozumienia muzyki Bacha – nie wspominając o tych, które dokonane już zostały w obrębie szeroko rozumianego nurtu HIP – jeśli tylko akceptują one swój rzeczywisty, umocowany w żywej tradycji punkt wyjścia.

Uogólniając powyższe w kontekście rozważanego bezpośrednio przedtem problemu, powiedzieć należałoby co następuje. Niewątpliwie, wychodząc z pozycji zwolenników „głębokich” rekonstrukcji historycznych postulować można wyrwanie całości przedklasycznego repertuaru z obcych im kategorii „muzycznego muzeum”, nietrudno też powołać się tutaj na teorie w rodzaju „końca sztuki” A. Danto, głoszące, iż nie sposób już dzisiaj utrzymać pojęcia sztuki jako ostro odgraniczonej od reszty rzeczywistości dziedziny tego, co estetyczne – teorie w oczywisty sposób współbrzmujące z twierdzeniami Lindy Goehr, sprowadzającymi kluczową kategorię „dzieła muzycznego” do przemijalnego fenomenu historycznego. Można też jednak – i jest to stanowisko, jak sadzę,

<sup>27</sup> C. Dahlhaus, *O genezie romantycznej interpretacji Bacha*, w: *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, tłum. A. Buchner, PWM, Kraków 1988, s. 169.

<sup>28</sup> Por. *ibidem*, s. 185-186.

lepiej uzasadnione – idąc za rozwijaną dotychczas inspiracją macintyre’owską zrezygnować zarówno z „antropologizującego” szeregowania kolejnych epok jako odrębnych, zasadniczo nieporównywalnych czy wręcz izolowanych (przynajmniej metodologicznie) obszarów kulturowych, jak i z samych prób stawiania się w pozycji, która pozwala na tego rodzaju panoramiczne spojrzenie, zamiast tego zaś zaakceptować nasze miejsce w e w n ą t r z zróżnicowanej, lecz zasadniczo ciągłej tradycji muzyki europejskiej. Hipoteza zaś, jaka z tego punktu widzenia narzuca się niemalże sama, jest o tyle naturalna dla żywej praktyki muzycznej, o ile kłopotliwa dla niejednego zapewne muzykologa, filozofa czy estetyka. Podobnie jak w odmalowywanej przez MacIntyre’a wizji dziejów etyki niektóre z tradycji okazują się żywotniejsze i trwalsze od innych, a także bardziej uzdolnione do poszerzania horyzontów i konfrontacji z obcymi ideami, tak i w historii muzyki romantyzm wydawać się może czymś więcej niż tylko jedną spośród wielu równorzędnych epok – czasem szczególnym, gdy zarówno teorie estetyczne, jak i szeroko rozpowszechnione przekonania dotyczące sztuki dźwięków spotkały się wreszcie z tym, czym muzyka była już w rzeczywistej praktyce kompozytorskiej od co najmniej wieku, a czego załączki daje się śledzić daleko wstecz, aż po schyłek średniowiecza. Jeśli wolno podeprzeć się tu heglowską frazą – choćby w roli metafory – muzyka przekracza w wieku XIX próg samowiedzy, tak iż poczesne miejsce, jakie zajmuje ona odtąd w obrębie kultury europejskiej, pozostaje w nierozzerwalnym związku z wykrystalizowanymi wtedy, choć rodzącymi się w praktyce muzycznej poprzednich epok koncepcjami estetycznymi.

## X

Jak starałem się pokazać, przyjęcie nośnych założeń historyzmu MacIntyre’a pozwala przekroczyć podstawowy dylemat, przed jakim stawia nas pytanie o muzyczny historyzm – skąd zaczerpnąć możemy pewność, iż muzyczny „aparatury odbiorczy” człowieka XX czy XXI wieku pozostaje w jakimkolwiek sensownym związku z utworami minionych wieków?

W pełni wykorzystać tę inspirację, to – po pierwsze – rozpoznać, w jakim stopniu centralne idee romantycznej estetyki muzycznej nadal współtworzą same podstawy dzisiejszych praktyk muzycznych; po drugie – dostrzec, iż prawną konsekwencją rozpoznania historycznej przygodności owych idei jest nie tyle ich zakwestionowanie, ile uznanie naszego własnego uwikłania w historię, nieodłączną bowiem częścią owego historycznego uposażenia jest także nasza, tak a nie inaczej ukształtowana wrażliwość muzyczna; po trzecie wreszcie – zrozumieć, iż oznacza to nie tyle nieprzewycięzalne ograniczenie horyzontu poznawczego, ile raczej – przeciwnie – zajęcie jedyne dostępnego stanowiska, z którego wytwory naszej kultury mogą przedstawiać dla nas jakiegokolwiek znaczenie.

Wydawać się może, iż takie przełamanie historystycznego impasu bliskie jest nieco kantowskiej konstatacji, głoszącej iż to, co poprzez historyczny dystans staje się dla nas niedostępne, z samej definicji nie mogłoby stać się dla nas estetycznie

znaczącym, jako że sama idea estetyczności należy do naszego historyczno-kulturowego wyposażenia, czy też – po kantowsku – jest historycznie ukształtowaną formą kategorialnego kształtowania rzeczywistości. Rzeczywiste pokrewieństwo proponowanego ujęcia z tego typu kantyżmem polega na przekonaniu, iż całość istotnej dla nas rzeczywistości znajduje się „po naszej stronie” owej nieprzekraczalnej granicy: świat niewykłany w historię rzeczy-samych-w-sobie nie jest naszym światem. Inspirowany MacIntyre’em estetyczny historyzm wnosi wszakże w tak sformułowane stanowisko konsekwentne rozróżnienie pomiędzy jałową pogonią za „czysto estetyczną” *ding an sich* a poszukiwaniem – czy też, precyzyjniej, kształtowaniem – płaszczyzny racjonalnego porozumienia między historycznym, określającym nas „dzisiaj”, a uobecniającą się w dziełach sztuki i przekazach przeszłością. Z tej zaś perspektywy odpowiednikiem kantowskiego „błędu kategorialnego” obarczona jest próba osądzania romantycznej idei absolutnego, autonomicznego i ponadczasowego piękna na abstrakcyjnie skonstruowanej płaszczyźnie „ponadhistorycznej” – jako historycznego partykularyzmu o uniwersalistycznych pretensjach – nie zaś sama ta idea, o ile tylko ujmijemy ją jako wyrastający ze środowiska określonych praktyk i przekonań projekt, którego uniwersalność nie jest zakładana z góry, lecz rodzi się stopniowo w konfrontacji z impulsami w postaci wytworów obcych (zarówno czasowo, jak i przestrzennie) tradycji. Nie istnieją zewnętrzne kryteria, które pozwoliłyby ocenić prawomocność tego procesu, jeśli wszakże rację ma MacIntyre, wystarczającym dowodem na racjonalność danej tradycji jest jej zdolność do realnego zmierzenia się z tym, co przychodzi z zewnątrz, także wtedy, gdy wymaga to zakwestionowania i przeformułowania własnych założeń.

Dokonania ruchu HIP, otwierającego się na dotąd zaniebdywany element historyczno-stylistycznej tożsamości dawnego repertuaru, a zarazem przejmującego od wieku XIX żywą tradycję rozumienia muzycznej struktury i emocji, zdają się najlepszym potwierdzeniem tezy o możliwości racjonalnych poszukiwań podejmowanych wewnątrz określonej tradycji. Paradoksalny przy tym wydaje się fakt, iż na płaszczyźnie ideowej tenże sam ruch przyczynił się do powstania koncepcji tak sprzecznych z duchem macintyre’owskiego historyzmu jak idei uprzedmiotawiającej przeszłość „historycznej rekonstrukcji” i quasi-antropologicznego zainteresowania twórczością minionych epok.