

Reinholda Brinkmanna nowe pojęcie „repcji muzycznej”, w jej dwudziestowiecznej fazie¹

Michał Bristiger

Tekst *Zur neueren Rezeptionsästhetik* został wygłoszony na XIV Kongresie Międzynarodowego Towarzystwa Muzykologicznego w Bolonii w 1987 roku, na sekcji Round-table VIII, na temat: „Krytyka muzyczna między analizą techniczną a hermeneutyką”, której przewodniczył prof. Joseph Kerman, i tym samym należy do najwcześniejszej fazy poszukiwań nowego znaczenia pojęcia repcji w muzykologii, co zresztą zapowiada samym już swym tytułem. Spróbujmy opisać, co dała ta próba, a była jedną z pierwszych w latach w osiemdziesiątych XX wieku, odbywając się w tym samym czasie co konferencja naukowa zorganizowana przez Institut der Wissenschaft vom Menschen we Wiedniu w 1986 „Musikrezeption – Music Reception” i poświęcona tej samej problematyce konferencja w Hochschule für Musik und Theater w Hanowerze². A wszystkie miały na celu orientację w nowym kierunkowaniu teoretycznych badań muzykologicznych w tym zakresie, które stało się dla muzykologii już czymś nie cierpiącym zwłoki. Nowe pojęcie repcji musiało zdać sprawę właśnie ze swej nowości, ponieważ przed tym repcja wydawała się zjawiskiem tak naturalnym, a często nawet banalnym, że nie wymagała usilnie jej teoretycznego zgłębiania.

Dokonuje się ta próba prof. Brinkmanna w kontekście ogólnej zasady tych badań, które, jego zdaniem, rozgrywają się przy naprzemiennej, stałej oscylacji muzykologii między badaniami ściśle teoretycznymi i bardziej praktycznymi (widać to również dzisiaj w muzykologii polskiej, której okres współczesny znamionuje dominująca tematyka praktyczna). Sytuacja tamtego okresu lat osiemdziesiątych każe zaliczyć nowe propozycje do fazy, w której dominują badania bardziej praktyczne, a to w porównaniu z poprzedzającym okresem, w którym przeważały immanentne analizy dzieł muzycznych, przypisywane w sposób uzasadniony lub często nieuzasadniony kierunkowi strukturalistycznemu. Wspomniany rozkwit hermeneutyki wiązał się dla naszego Autora w sposób przekonujący z podanymi tu nazwiskami, z których niektóre odegrały znaczącą rolę również w muzykologii polskiej. Podam za prof. Brinkmannem nazwiska tych uczonych: Betti, Hirsch, Ingarden, Gadamer, Adorno, Habermas, Bloom, Jauss, Iser i Fish.

W sposób oczywisty filozofia Ingardena i Gadamera jest w polskiej muzykologii silnie zakotwiczona, ta pierwsza przy wielkim udziale prof. Władysława Strórzewskiego, ta druga w szczególności dzięki prof. Marii Piotrowskiej, ale już muzykologiczna repcja filozofii muzyki Adorna z późniejszego okresu napotkała na niemal

¹ Reinhold BRINKMANN, *Zur neueren Rezeptionsästhetik*, w: *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia, Bologna 27 agosto-1 settembre 1987*, red. Angelo POMPILIO, Donatella RESTANI, Lorenzo BIANCONI, F. Alberto GALLO, t. I: *Round Tables*, Torino, EDT, 1990 (VIII: *La critica musicale tra analisi ed ermeneutica*), ss. 668-675.

² Zob. *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, red. Hermann DANUSER, Friedhelm KRUMMACHER (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, 3), Laaber-Verlag: Laaber 1991.

całkowity brak zainteresowania, czy może brak zrozumienia. Pominę nazwiska, o które muzykologia polska nawet się nie otarła. Dla naszego tematu pozostaje istotne genetyczne powiązanie nowej fazy tematyki recepcji muzycznej z rozkwitem badań hermeneutycznych, gdyż taki rozkwit jest właśnie również w Polsce zauważalny.

Osobną zasługę przypisał Reinhard Brinkmann, w związku z charakterem badań historycznych, niemieckiemu filozofowi Reinhartowi Koselleckowi, który wywarł znaczący wpływ na współczesną historiografię europejską, a którego prace czekają na swe ewentualne przyswojenie przez polską muzykologię. Brinkmann cytuje kluczowe dla swego referatu zdanie Kosellecka, przynależące do ściśle naukowego podejścia do badań historycznych, ale również istotne dla tematyki poświęconej problemom recepcji dzieł muzycznych w historii. Zdanie to brzmi: „Specyficznie określenie problematyki może znaleźć uzasadnienie jako naukowe jedynie wówczas, kiedy nawiąże do zawartej w niej samej i to danej apriorycznie «historyki», a dla swych celów badawczych winno ono rozwinąć swe własne teoretyczne założenia”³ („Historyka”, niemieckie „die Historik”, nie uzyskała w języku polskim prawa obywatelstwa, a oznacza naukę, której przedmiotem jest historia pisana i jej metody). Postulatem staje się zatem również dla bardziej praktycznych badań historycznych ich powiązanie ze ściślejszą orientacją naukową. I właśnie takie założenie staje się dla nas bardzo istotne, jako że charakteryzuje dokładnie kierunek wybrany przez Brinkmanna dla jego własnej muzykologii, w tym przede wszystkim historycznej. Dodam, że nasz Autor wymienia w 1987 roku również muzykologów, którzy przyjęli podobne założenie, zaliczając do nich w pierwszym rzędzie Lisę, Kermana, Treitlera, Eggebrechta, Dahlhaus a i Kropfingera.

W referacie Brinkmanna interesują nas najbardziej aspekty teoretyczne, związane z pojęciem recepcji, niemniej sam referat staje się w tej chwili źródłem historycznym z jego własnej epoki, zwłaszcza że nowe pojęcia recepcji wykazują w Polsce pewne opóźnienia.

Zatrzymam się na chwilę na ekskursie poświęconym Dahlhausowi, a ściślej jego pracy z 1966 roku *Historismus und Tradition*⁴. Zaczyna się od decydującego o całym dalszym wywodzie zdania: „Słowo „historyczny” jest wieloznaczne”, które to zdanie winno pojawiać się w umyśle historyka przed każdą pracą i żądać dla siebie metodologicznej refleksji. Dahlhaus rozróżnia sześć znaczeń tego pojęcia: słowo „historyczny”

- 1) zostaje przeciwstawione słowu „aktualny”, czyli należy do przeszłości.
- 2) jest przeciwstawione słowu „spontaniczny”; historyczne nie jest spontaniczne, jest ukształtowane pod wpływem dawności (choć może przynależać do aktualności).
- 3) istnieją historyczne momenty jakiejś rzeczy w przeciwstawieniu do pozbawionych odniesienia do historii. Znaczy to pojęcie, że coś „nie jest możliwe w każdym stuleciu”, że polega na przesłankach, które nie powracają. „Historyczny” odwołuje i do przeszłości i do własnej terażniejszości. (Przeszłość nie jest martwa, nie jest też tradycją. Ale nie w każdym czasie jest możliwa).
- 4) „Historyczny” odnosi się do osób, dzieł i wydarzeń wziętych ze sławy pośmiertnej, ustanawianej przez historyków (nie chodzi teraz o to, czy w istocie rzeczy należy do historii czy nie).
- 5) To co należy do historii zakłada tzw. „rozumienie historyczne” (istotę jakiejś rzeczy można odczytać z jej powstania. Chodzi o świadomość przeszłości. Mając jakąś rzecz musimy dochodzić czym była. „Żywimy

³ Reinhart KOSELLECK, *Das Zeitalter der europäischen Revolution 1780-1848*, Frankfurt am Main 1969, s. 365.

⁴ Carl DAHLHAUS, *Historismus und Tradition*, w: *Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*, red. Christoph-Hellmut MAHLING, Kassel 1966 (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, 1), ss. 46-58.

przekonanie, że w osobach lub dziełach „należących do historii” można dostrzec urzeczywistnienie i ziemską powłokę idei – to znaczy zasad religijnych, moralnych lub estetycznych”⁵.

- 6) „rozumieć historycznie” jakieś dzieło znaczy tyle, że jego sens nie wynika z niego samego, lecz z rozwoju, w którym ono bierze udział.

(„Przy „estetycznych urzeczywistnieniach” należy też pomyśleć o warunkach, które z nich wynikają i o następstwach, które nam się z nich nasuwają, miast je pomijać”)⁶.

Sytuacja badacza. (Osobista refleksja metodologiczna)

W programach hermeneutycznych momenty obiektywne mieszają się z subiektywnymi, stąd biografia samego badacza może stać się ważnym przedmiotem rozważań, a biografia Reinharda Brinkmanna, niezależnie od swej samoistnej wartości, jest właśnie przedmiotem naszego szczególnego zainteresowania, gdyż jego rozważania odnoszą się do okresu, którego jesteśmy świadomi w sposób czy to bezpośredni czy pośredni, to znaczy przy świadomości graniczących ze sobą epok. Brinkmann osobiście doświadcza we własnej świadomości obecności kilku kolejnych faz naukowawczych, kształtujących muzykologię europejską XX wieku, choć brał on udział jedynie w niektórych z nich. Dla celów naszego seminarium autobiograficzna część omawianego tekstu nabiera osobnego znaczenia w sensie inspiracji do określenia roli własnej samoświadomości metodologicznej we własnym życiu naukowym. Nie odmawiałbym w tej sprawie tekstowi Brinkmanna instruktywnych dla nas zalet tego paradygmatu.

Znajdujemy zatem wyróżnienie ośmiu orientacji w powojennej muzykologii niemieckiej. Wymienię je po kolei:

1. Filologia muzyczna (ze szczególnym uwzględnieniem źródłownawstwa)
2. historia duchowa (Geistesgeschichte)
3. immanentna interpretacja dzieła
4. Adorno, Walter Benjamin
5. przesunięcie punktu ciężkości badań ze Średniowiecza i Baroku na XX, a później też XIX wiek
6. nauki społeczne
7. strukturalizm
8. estetyka recepcji

(Porównanie tej niemieckiej listy z analogiczną polską rzuciłoby ciekawe światło na naszą tak odmienną sytuację badawczą i byłoby przyczynkiem do postulowanej przeze mnie europejskiej „muzykologii porównawczej”, ale temat ten odbiega już od naszego właściwego).

Wracając do listy, Reinhard Brinkmann ma swój ważny udział w immanentnej interpretacji dzieła, w zwiększonych zainteresowaniach muzyką XX i XIX wieku, wreszcie w nurcie recepcji dzieł muzycznych, bez przekreślania w nim wartości tworzonych przez analizę i interpretację, a z zachowaniem aspektu brzmieniowego badanej muzyki; nadto widzimy w jego twórczości szerokie zainteresowanie dla źródeł biograficznych związanych z genezą dzieła. Jego hermeneutyka muzyczna jest bogata w wielorakie aspekty znaczeniowe, zajmuje postawę otwartą; do założeń tej hermeneutyki historycznej należy u niego współdziałanie z poetyką historyczną. W szczególności hermeneutyka recepcji jest w tym systemie myślowym uzupełniana treściami płynącymi z poetyki

⁵ Tamże, s. 46.

⁶ Tamże, ss. 46-47.

działania (tzw. „Wirkungspoetik”). Dzieło zostaje ujęte w swym stawaniu się w czasie historycznym, tym samym otwiera się możliwość ujmowania dzieła jako żywego procesu pewnego organizmu artystycznego, przebiegającego nieidentycznie w różnych swych fazach czasowych, aż do dzisiejszej fazy, fazy badacza włącznie. Historyczne dzieło sztuki, zachowuje przy tym w historii ogólnej jako sztuka swą osobliwość, co znaczy należną sobie „względna autonomię”. W konsekwencji zmiana w teorii dzieła muzycznego prowadzi do wprowadzenia w muzykologii takich nowych pojęć, jak „horyzont oczekiwania” czy „zmiana horyzontu” za Jaussem oraz „stopień horyzontu” za Gadamerem. Idzie zresztą jeszcze dalej, co, jak sądzę, wynika w omawianym tekście z następującego fragmentu, w którym pisze o „zastanawiającej ślepotcie estetyków na recepcję teoretycznych momentów działania, zawartych w teorii Benjamina, która jest w samej rzeczy nader znacząca”⁷. A jeszcze zacytuje passus Waltera Benjamina o zadaniu historii literatury, który ma dlań szczególne znaczenie: „Ponieważ nie chodzi o to, żeby dzieła piśmiennictwa przedstawiać w związku z ich czasem, lecz żeby w czasie, w którym powstały, przedstawić czas, który je rozpoznaje – to znaczy nasz czas. I w taki sposób literatura stanie się organonem [zbiorczy tytuł na *pisma logiczne* Arystotelesa, później też Bacona i in. – M.B.] historii, i do tego należy ją sprowadzić, zamiast sprowadzać piśmiennictwo do pola materiałowego historii, co jest zadaniem historii literatury”⁸.

Na marginesie tak zasadniczych rozstrzygnięć Brinkmann opowiada się przeciw teoretykom odstepującym od konceptów zorientowanych na samo dzieło, jako że traktują takie zorientowanie jako „substancjonalistyczną iluzję”, zaś w tym samym czasie uznaje postawę obrońców estetyki dzieła, wymieniając tu Benjamina, Adorna i Dahlhaus, którzy – powiada – bynajmniej nie traktują dzieła sztuki jak „monumentu ujawniającego monologicznie swoją pozaczasową istotę”.

Ogólnie biorąc musimy w tym momencie debaty podjąć ważną dla krytyki decyzję zachowania czy odrzucenia pojęcia dzieła, pochodzącego z estetyki autonomicznej, gdyż nie musi to znaczyć odejścia od odniesienia do mistrzowskich dzieł sztuki, ale może ujawnić jedynie zmianę naszego światopoglądowego fundamentu. Tak czy inaczej, dodać również należy, iż recepcja nie musi się odnosić wyłącznie do dzieł w ich całości, ale mając na uwadze całość obszaru recepcji kompozytorskiej, obejmować może tak recepcję wybranych elementów języka muzycznego, jak, z drugiej strony, recepcję jednych dzieł przez drugie. Jako czytelnikom tego fragmentu nasuwa się nam natychmiast recepcja chromatyki w madrygalach Gesualda oraz ogrom możliwości związanych z przyjęciem teorii intertekstualności.

Znając styl muzykologiczny Reinholda Brinkmanna można przypuszczać, że jego rozważania teoretyczne nie pominą obcowania z materią czysto muzyczną, również partyturową. Teoria nie jest dlań czymś obcym rzeczywistości muzycznej artystycznej, co często nam się w literaturze przytrafia, ale odwrotnie, właśnie dzięki swemu teoretycznemu charakterowi rozważania penetrują swą materię głębiej i oświetlają ją jaśniej niż inne rozważania, wyzbyte z zasady wszelkiej warstwy teoretycznej. Co zatem dopowiada Brinkmann do swego już przedstawionego problemu? Rozważania o dziełach muzycznych.

W rzeczywistości muzycznej dzieł

⁷ BRINKMANN, Op. cit., s. 672.

⁸ Tamże; cytowane jest tu zakończenie pracy Walter BENJAMIN, *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*, w: tegoż, *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften*, t. II, Frankfurt am Main 1966, s. 456.

Estetyka recepcji staje się dzisiaj obszarem wielu różnorodnych punktów widzenia, niewolnym jednak od licznych wątpliwości. Dla Brinkmanna punktem wyjścia staje się w sposób ewidentny teoria Jaussa, bierze jednak pod uwagę także inne poglądy, na przykład Dahlhausa na trudności związane z tzw. „recepcją niewłaściwą” („unangemessene Rezeption”).

W rzeczywistości muzycznej wybór padł na wcześniejsze kompozycje Brahmsa, pozostające pod wpływem recepcji Beethovena z jego pierwszych okresów twórczości. Chodzi o „recepcję artystyczną”, to znaczy jednych dzieł przez drugie (moment intertekstualny), uzupełnia „recepca publicystyczna”, dla Brahmsa związana z recenzjami tego samego okresu.

Mamy tu sytuację, w której twórczość kompozytora zostaje przyjęta, ale zarazem następuje kompozytorskie zdystansowanie się od niej. Taka sytuację przedstawia nam poniższa formuła recepcyjno-estetyczna:

Horyzont wyjściowy – Stopienie („Verschmelzung”) – Zmiana horyzontu.

Przedstawienie takiego problemu zakłada (względna) autonomię obszaru sztuki, ponieważ wymaga dostrzeżenia zmiany funkcji elementów kompozycji w modelach formy, struktury i języka muzycznego. [Przypominam dobrą recepcję w krajach zachodnich formuły notacyjnej polskich partytur PWM z okresu awangardowego; w Związku Radzieckim, przy monopolizacji wszystkich wydawnictw, byłoby to niewykonalne, pomyślaną recepcją nieadekwatną („unangemessene Rezeption”), zatem zjawiskiem natury socjologicznej.] Co więcej, Brinkmann widzi konieczność uzupełnienia też Jaussa, nie rezygnuje zatem ze swego własnego sposobu myślenia na temat recepcji, przedstawianego tu na podstawie wczesnego dzieła Brahmsa. Staje się to dla nas znów instruktywnym przykładem jego sposobu brania udziału w dyskusji teoretycznej. W tym przypadku omawia recepcję kompozytora przez kompozytora, dzieła i dzieł powstałych pod wpływem innego dzieła i innych dzieł, recepcję estetyczno-strukturalną czyli artystyczną, niemniej przewidziana jest również recepcja publicystyczna.

Musimy przede wszystkim zadać pytanie, co skłoniło Brahmsa do zaangażowania się w dzieło Beethovena, jak się doń przystosował, jak się krytycznie (jako kompozytor) wobec niego zdystansował. Tym samym znajduje zastosowanie i wypełnienie treściowe wspomniany już wzór recepcji: „Horyzont wyjściowy – Stopliwość – Zmiana horyzontu”. Istotna staje się teraz potrzeba uświadomienia sobie zmieniających się funkcji określonych elementów kompozycji, jak i formy, struktury i modeli językowych, a to w ramach względnej autonomii obszaru artystycznego.

Recepcja jest oczywiście dwustronną relacją między dziełem (tekstem) a jego odbiorcą i to właśnie stawia nas wobec jednego z najbardziej zasadniczych problemów samej recepcji. W teorii sztuki ta relacja zostaje często rozumiana jako dana w sensie monologicznym: odbiorca rzuca pytania i odbiorca otrzymuje od dzieła odpowiedzi, oczywiście tylko na swe własne pytania. Pytania się zmieniają, odpowiedzi niezmiennego dzieła pozostają te same, gdyż są jego własne i tylko takie. Inne zaś są pozorne czyli błędne. Założenie Brinkmanna jest odmienne: recepcja jest relacją dwustronną, więc dialogową, a to zakłada uznanie zasady działania („Wirkungsprinzip”) dzieła artystycznego. Relacja przebiega nie tylko od odbiorcy ku dziełu, ale też w kierunku odwrotnym. Tym samym wkład Jaussa do zagadnienia recepcji może być uzupełniony i zostać wzbogacony treściowo. Reinhold Brinkmann

postuluje wręcz w swym referacie uzupełnienie hermeneutyki recepcji przez „poetykę działania” („Wirkungspoetik”).

Warto zwrócić w Polsce szczególną uwagę na wspomnianą alternatywę, ponieważ – jak się wydaje – w zakresie muzyki „estetyka działania” się nie ugruntowała, a należy do ciekawych idei estetycznych XX wieku i może być pomocna naszej dyscyplinie, choćby nie miała stać się panaceum na zawiłą i nieskończoną problematykę interpretacji dzieła muzycznego. Jak powiedział kiedyś Jaus, a zacytował go Brinkmann: „Estetycy recepcji wyrażają pogląd, iż chociaż nie ma identycznej miary dla adekwatnej interpretacji, to niemniej są kryteria dla interpretacji nieadekwatnej”.