

Sytuacja muzykologii dziś¹

K a r o l B e r g e r

Zapraszając mnie na dzisiejsze spotkanie z Państwem, profesor Michał Bristiger powiedział, że byłoby dobrze, bym powiedział o sytuacji dzisiejszej muzykologii. Przygotowałem więc kilka słów. Nic bardzo ani poważnego ani obowiązującego, tyle tylko – coś, co się dzisiaj dzieje. W Ameryce, można powiedzieć, do osiemdziesiątego piątego roku była stara muzykologia, a od osiemdziesiątego piątego roku – nowa muzykologia. Teraz już właściwie nie mówi się o nowej muzykologii, termin ten wyszedł z mody, niewiele na ten temat słysząc i, rzeczywiście, jeżeli ktoś jest sceptycznie nastawiony, ja jestem niewątpliwie jednym z tych sceptyków, to myśli, że może w końcu ta nowa muzykologia nie była aż tak nowa, jak jej się wydawało, i że może ta stara muzykologia nie była aż tak stara, jak się tej nowej wydawało, ale myślę, że to jest troszeczkę zbyt łatwy sceptycyzm: to znaczy coś się rzeczywiście wydarzyło, nie tylko w Ameryce i nie tylko w muzykologii w latach osiemdziesiątych, i należy to potraktować poważnie, a nie tylko zbywać żarcikami w sposób, w jaki to przed momentem zrobiłem. A więc spróbujmy się zastanowić właściwie, co się wydarzyło, co się zmieniło w muzykologii w ciągu ostatnich paru dziesięcioleci. Zaznaczam z góry, że kiedy mówię „muzykologia”, to mam na myśli muzykologię w bardzo wąskim tego słowa znaczeniu – w gruncie rzeczy mówię „muzykologia”, ale myślę „historia muzyki artystycznej w Europie i kolonialnych przyczółkach w Ameryce”. Jest oczywiście muzykologia także w o wiele poważniejszym, szerszym znaczeniu, która obejmuje całość studiów nad muzyką. Otóż my, muzykologowie, zarówno w szerokim, jak i wąskim znaczeniu, zajmujemy się interpretowaniem muzyki. Jest ten przedmiot i są nasze interpretacje. Co to znaczy, że coś interpretujemy? To znaczy, zawsze, że ten przedmiot ustawiamy, umiejscawiamy w jakimś kontekście. Nie ma interpretacji bez kontekstualizacji. Interpretacja wymaga tego, żeby ten przedmiot umieścić w jakimś kontekście. A więc mamy przedmiot, muzykę, mamy kontekst i mamy stosunek między przedmiotem i kontekstem. Gdybym miał tutaj tablicę, jako profesor napisałbym te słowa i postawił strzałkę między nimi. Otóż to, co się wydarzyło, najprościej i najbardziej schematycznie mówiąc, to niesłychanie rozszerzyło się pole tego, co badamy, rozszerzyło się pole tego, co nazywamy muzyką, i rozszerzyło się właściwie w nieskończoność, to znaczy dzisiaj na uniwersytetach w Ameryce, ale chyba nie tylko w Ameryce, można znaleźć seminaria doktoranckie poświęcone takim tematom jak muzyka towarzysząca grom komputerowym, jak dzwonki telefonów komórkowych i tak dalej. Niewątpliwie coś się zdarzyło, bo w okresie, kiedy ja studiowałem muzykologię, to znaczy pod koniec lat sześćdziesiątych, na początku siedemdziesiątych, właściwie poważny muzykolog

¹ Wystąpienie prof. Karola Bergera zostało wygłoszone 6 grudnia 2009 roku w czasie seminarium Stowarzyszenia De Musica „Nowoczesność w muzyce”. Tytuł od redakcji.

w Ameryce – a Ameryka była bardzo konserwatywna pod tym względem – nie zajmował się niczym późniejszym niż osiemnasty wiek. Dziewiętnasty wiek był już właściwie tylko dla amatorów i dla krytyków, poważni ludzie zajmowali się renesansem, równie poważni zajmowali się muzyką średniowieczną, a troszeczkę mniej poważni zajmowali się wiekiem siedemnastym, Bach oczywiście był ciągle jeszcze poważnym tematem, ale już wszystko po Bachu to było dla jakichś recenzentów, żurnalistów i tak dalej.

Zatem, jak państwo widzą, coś się bardzo poważnie zmieniło i nie należy tego lekceważyć. Są to zmiany, które oczywiście, jak wszystkie zmiany, mają swoje dobre strony i swoje złe strony. O dobrych stronach chyba nie muszę mówić, bo one są oczywiste. Jest bardzo dobrze, że wiemy więcej raczej niż mniej, że się nasze pole widzenia bardzo rozszerza – ale nie wszystkie zyski są tylko zyskami. Są także i pewne straty. Te straty scharakteryzowałbym w ten sposób – w ekonomii naszego życia duchowego, także uniwersyteckiego, nie mamy nieograniczonych możliwości, nieograniczonego czasu i nieograniczonych możliwości finansowych. Każda minuta, którą spędzam badając muzykę gier komputerowych, jest minutą, której nie spędzam, zastanawiając się nad Wagnerem albo Lutosławskim, więc z tego trzeba sobie zdawać sprawę. Każda profesura, którą obejmuje specjalista od telefonów i ich sygnałów jest profesurą, której nie obejmuje specjalista od muzyki Buxtehudego albo Monteverdiego. Więc zyski są oczywiste i mówię o tym absolutnie bez żadnej ironii, ale straty trzeba także widzieć, bo one są także. Dotyczy to oczywiście nie tylko muzykologii i nie tylko życia uniwersyteckiego. Muzykologia jest w końcu małą, ale istotną częścią życia kultury, muzyki w społeczeństwie, i te same procesy widzimy także gdzie indziej. Dotyczą one kompozytorów, dotyczą one naszego życia koncertowego i tak dalej. To, co się dzieje w muzykologii, nie jest autonomiczne pod tym względem. Tyle, jeśli chodzi o przedmiot badania.

Teraz druga część tego, co państwo widzą na tej tablicy – kontekst. To się też niesłychanie rozszerzyło. Dla muzykologów wykształconych w tym okresie co ja, czy starszych, czy nawet trochę młodszych, było oczywiste, że pewne konteksty są pożyteczne, a innych po prostu nie warto w ogóle brać pod uwagę. Dla kogoś takiego jak Dahlhaus było oczywiste przez cały wiek dziewiętnasty, nie tylko dwudziesty, że biografie kompozytorów są w sposób całkowicie oczywisty istotnym składnikiem kontekstu, za którego pomocą naświetlamy muzykę. Udowodnili to już Forkel i Spitta, i Chrysander, i tak dalej.

Otóż druga zmiana w nowej muzykologii, czy niedawnej muzykologii, jest właśnie taka, że burzy całkowicie pole kontekstów, które bierzemy pod uwagę. Nasi starsi koledzy myśleli – że są pewne granice, że jest to, co jest uprawomocnione, a to, co jest nonsensem, jest nieuprawomocnione. Dzisiaj nie ma tych granic. Nie znaczy to oczywiście, że każdy kontekst będzie równie produktywny w każdej sytuacji. Ma się rozumieć, że są sytuacje, w których dany kontekst działa, i są sytuacje, w których dany kontekst nie działa, ale znaczy to, że z góry nie można przewidzieć, co będzie działało, a co nie będzie działało. Po prostu wszystko jest możliwe, a dopiero później sprawdzamy to w konkretnych badaniach.

I wreszcie trzeci element. Mamy muzykę i mamy kontekst, ale jest też stosunek między nimi. Otóż to się też zmieniło. Dahlhaus w *Grundlagen der Musikgeschichte*, to jest siedemdziesiąty dziewiąty rok, mówi gdzieś na samym początku i później powtarza to wielokrotnie (bo on w ogóle powtarza wielokrotnie wszystko), że to, czego byśmy chcieli, to jest historia sztuki czy historia muzyki, która jest zarazem i historią, i historią muzyki. Zastanówmy się na moment, co oznaczają te postulaty. Najpierw to, że to ma być historia, to znaczy,

że to nie ma być kronika, to jest rozróżnienie, jakie on tu ma na myśli, że nie wystarczy po prostu gromadzić faktów, nie wystarczy mówić. Jest taki przykład rozróżnienia między kroniką a historią, który ja bardzo lubię, a który zaproponował pisarz angielski Forster i który mówi, że kronika wygląda w ten sposób: piątek, umarł król, sobota, umarła królowa. To jest kronika. Historia natomiast wygląda w ten sposób: piątek, umarł król, sobota, umarła królowa – ze smutku. To znaczy między tym, co się wydarzyło w piątek, a tym, co się wydarzyło w sobotę, jest jakaś relacja, jakieś połączenie, jakaś narracyjna probabilistyczna przyczynowość. To jest różnica i tego chce Dahlhaus, kiedy mówi, że chce, żeby to była historia – chce, żebyśmy nie tylko gromadzili fakty, ale pokazywali ich konfigurację, niekoniecznie narracyjną, ale żeby widać było, jak te fakty się łączą w jakieś większe całości. No dobrze, ale drugi jego postulat: to ma być historia sztuki właśnie, a nie historia muzyki. Co to znaczy? Wydaje mi się, że to znaczy, że jeżeli mamy na naszej tablicy słowo muzyka i mamy na tejże tablicy słowo kontekst, to znaczy, że strzałka ma iść od kontekstu do muzyki, czyli kontekst ma być używany po to, żeby wyjaśnić muzykę, a nie na odwrót. To jest historia muzyki: używam takich faktów, jak na przykład załamanie się heglizmu czy załamanie się wiary w rewolucję po tysiąc osiemset czterdziestym ósmym roku, żeby objasnić *Pierścień Nibelunga*, a nie na odwrót, nie używam *Pierścienia Nibelunga* po to, żeby wyjaśnić stan duchowości europejskiej w pięćdziesiątych latach tamtego stulecia.

Otóż to się też w sposób zasadniczy zmieniło. Jest oczywiste dla mnie i dla moich kolegów, że Dahlhaus tutaj nie miał racji, że nie ma żadnego powodu, dla którego musimy tę strzałkę zawsze prowadzić w jednym kierunku, ona może iść w obu kierunkach i oba są równie uprawnione pod warunkiem, że mówimy coś interesującego, że rzeczywiście w sposób interesujący potrafimy objasnić zjawiska, które chcemy objasnić. Mówiąc, że Dahlhaus nie miał racji, popełniam tutaj pewien nietakt, ponieważ wydaje mi się, że rozumiem, dlaczego Dahlhaus kładł nacisk na to, żeby ta strzałka szła tylko w jedną stronę: między innymi przypuszczalnie obawiał się tego, że dyscyplina jako dyscyplina się rozleci, bo rzeczywiście, jeżeli ta strzałka nigdy nie idzie w stronę muzyki, no to nagle nie ma tak naprawdę poważnego powodu, dla którego te prace mają być pisane właśnie przez muzykologów, równie dobrze one mogą być pisane przez historyków, pod warunkiem, że trochę się osłuchali. Także tutaj widzę także sens w jego ograniczeniu, ale wydaje mi się, że dzisiaj w naszej dyscyplinie nikt tego ograniczenia tak naprawdę bardzo serio nie traktuje.

Zapomniałem jeszcze powiedzieć jednej rzeczy, kiedy mówiłem o tym, że się bardzo rozszerzyło pojęcie muzyki, tego badanego przedmiotu: ono się rozszerzyło w jeszcze jeden sposób bardzo ważny. Mianowicie pod starym reżimem muzykologicznym było oczywiście, że istotnymi aktorami na scenie historycznej są kompozytorzy, czyli muzyka to znaczyło to, co robią kompozytorzy. Otóż tu także bardzo rozszerzyliśmy nasze pole widzenia. Nagle okazało się, że wykonawcy są także bardzo ważnymi aktorami historycznymi i że słuchacze są nimi także. W latach osiemdziesiątych, nawet trochę wcześniej, dziewięćdziesiątych, historia recepcji stała się bardzo, bardzo istotna, historia słyszenia muzycznego stała się bardzo istotna. O dziwo, wykonawstwo może przyszło troszeczkę później, wykonawstwo jest dzisiaj niesłychanie modne – nie tylko po prostu biografie sławnych tenorów i tak dalej, ale wyraźnie chodzi o jakieś ważniejsze sprawy, o uchwycenie tej materii muzycznej, doświadczenia muzycznego, tej dźwiękowości w realnym czasie, chodzi tu rzeczywiście o ważne sprawy.

I właściwie to jest wszystko, co chciałem powiedzieć, najpierw troszeczkę ironizując tę rewolucję, która może nie była aż tak rewolucyjna, jak się miało wydawać, a później biorąc ją jednak na serio, bo rzeczywiście

coś się zmieniło, żyjemy w sytuacji, która jest, powiedzmy sobie, o wiele wygodniejsza, bo możemy robić o wiele więcej różnych rzeczy i nikt nie bije nas i nie zarzuca: no tak, ale to nie jest muzykologia. Dzisiaj jest coraz bardziej trudno komuś powiedzieć: No tak, to ciekawe, co mówisz, ale to wszystko nie jest muzykologią. Osobiście ta sytuacja bardzo mnie cieszy, dlatego, że bardzo nie lubię, jak ktoś mi mówi, że to, co robię, nie jest muzykologią.