

## Kategoria „nowości” i jej przydatność dla muzyki (na bazie rozważań Carla Dahlhausa)

---

Bogumiła Mika

W bogatej spuściźnie naukowej Carla Dahlhausa, obejmującej 25 książek, ponad czterysta studiów (wśród nich studia poświęcone twórczości Bacha, Beethovena i Schönberga), ogromną ilość haseł encyklopedycznych i recenzji muzycznych, kategoria „nowości” wydaje się być jedną z istotniejszych. Niemiecki muzykolog (profesor Technische Universität w Berlinie, zmarły w 1989 roku) zestawiał ją w rozmaitych kontekstach: postępu i awangardy, problemów gatunkowych i zagadnień rytmicznych. Najczęściej pomieszczał ją w sformułowaniu „nowa muzyka” przywołując tym samym kategorię czasu i prowokując relację: muzyka nowa – muzyka dawna. Rozważania swe, rzecz jasna, prowadził z właściwą sobie przenikliwością, ilustrując obficie przykładami z historii muzyki.

Podstawą niniejszego opracowania stał się tekst Dahlhausa *'Nowa muzyka' jako kategoria historyczna*<sup>1</sup>, choć w ujęciu niniejszym nie zabraknie też odwołań do znanego polskiemu czytelnikowi eseju *Muzyka dawna i nowa* ze zbioru *Co to jest muzyka*, w którym myśli Dahlhausa zestawiono w dialogu z refleksją Hansa Heinricha Eggebrechta<sup>2</sup>.

### I. Kategoria „nowości”

Zacznijmy od cytatu z samego Dahlhausa: „Trywialny fakt, że historia jest procesem rozgrywającym się w czasie, rodzi skłonność do uznawania elementów odróżniających daną fazę od fazy minionej nie tylko za swoiste dla niej, lecz i najistotniejsze. Kto pojmuje historię jako proces, czuje się mimowolnie

---

<sup>1</sup> *'New Music' as historical category* zamieszczony w książce *Schoenberg and the New Music* (Essays by Carl Dahlhaus. Przekł. Derrick Puffett, Alfred Clayton. Cambridge 1987, 2/1990 - opieram się tutaj na wersji angielskojęzycznej). Pierwsze wydanie tego tekstu miało miejsce jako: *„Neue Musik” als historische Kategorie*, w: *Das musikalisch Neue und die Neue Musik*. Red. H.-P. Reinecke. Mainz 1969, przedrukowane w: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Mainz 1978.

<sup>2</sup> Por. Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*. Przekł. Dorota Lachowska. Warszawa 1992. Dodajmy, że niemiecki muzykolog Hans Heinrich Eggebrecht (1919-1999) był przez wiele lat profesorem Uniwersytetu we Fryburgu Bryzgowijskim.

zmuszony do akcentowania różnic, a nie elementów stałych, a zatem do poszukiwania i podkreślania w historycznej odmienności także odmienności rzeczowej”<sup>3</sup>.

Owo dostrzeżenie i podkreślanie odmienności stoi u podstaw rozróżniania tego, co „już było”, co „jest obecnie” i tego, co „nowe” – odmienne od stanu aktualnego. W ten sposób dotykamy kategorii „nowości”, która pojawia się głównie w obrębie sformułowania „nowa muzyka”. To zaś określenie służy sprecyzowaniu różnicy między pewnymi tylko, wybranymi, kompozycjami muzyki XX wieku, a ogromną masą innych utworów<sup>4</sup> - pisał Dahlhaus w 1969 roku. I zauważał równocześnie, że ten właśnie zwrot (czyli „nowa muzyka”) jest hasłem „chwytliwym”, powiedzielibyśmy: nośnym. Co więcej nawet, może być określeniem precyzyjnym, ale tylko tak długo, jak długo używany jest bezrefleksyjnie. Bliższa analiza wykazuje niejasność zwrotu czy nawet sprzeczność panującą w jego obrębie<sup>5</sup>.

Pojęcie „nowości” traktowane jako kategoria historyczna jest tyleż „nieuniknione, co i nietrwałe”<sup>6</sup> – pisze Dahlhaus. Znaczy to, iż „nowość” pojawi się w sposób nieunikniony w toku historii muzyki, jednak jego istota podlegać będzie zmianom, w konsekwencji więc okaże się kategorią relatywną czasowo a zatem: nietrwałą.

Zwrot „nowa muzyka” nie jest w dodatku sam w sobie czymś nowym ani specjalnie oryginalnym, bowiem posługiwano się nim już wielokrotnie w kilkusetletniej tradycji. Oryginalną, zauważa Dahlhaus, jest natomiast współczesna tendencja przypisywania kategorii „nowości” nie tylko do pewnego niepowtarzalnego momentu w dziejach muzyki, ale do całej epoki. Wedle takiego stanowiska „dawny styl, *prima practica*, istnieje obok nowego, albo jako peryferyjna tradycja (tak jak to miało miejsce w XVII wieku) albo w postaci dominującej, przeważającej (jak to jest w wieku XX)”<sup>7</sup>. Taka opozycja „nowa – stara” zanika oczywiście po kilku latach. Czy zatem potrzeba określenia „nowa muzyka” w odniesieniu do epoki - pyta muzykolog. I przypomina, że, na przykład, w wieku XIV, deklaracja nowości jako „esencji całej epoki” była czymś obcym. Termin *ars nova* służył bowiem wtedy dla opisu nowej metody notacji - *ars nova notandi* (a więc zorientowany był na technikę kompozytorską)<sup>8</sup>.

Co więcej, *ars antiqua* stanowiło „nową muzykę” około 1250 roku, a *ars nova* przewartościowało się w „muzykę dawną” około 1380 roku. Co zatem stanowi punkt odniesienia dla *ars antiqua* i *ars nova* traktowanych jako epoki? – retorycznie pyta Dahlhaus<sup>9</sup>... I wskazuje tym samym na terminologiczną niejasność terminu „nowa muzyka”.

<sup>3</sup> Por. C. Dahlhaus, *Muzyka dawna i nowa*, w: C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, op. cit., s. 103.

<sup>4</sup> Por. C. Dahlhaus, *'New Music' as historical category...* op. cit., s. 1.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 1.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 2.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 5.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 1.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 2.

## II. Rozwój muzyki – dawne i nowe

Użycie terminu „nowości” zmusza nieuchronnie do konfrontacji „nowego” i „starego”, do zestawiania „nowości” w opozycji do tego, co dawne, minione, co stanowiło wartość uprzednio uznawaną. „Nowe” nie jest bowiem nigdy znaczące samo w sobie, lecz jedynie w relacji do swej antytezy. Rodzi się zatem pytanie o to, czym jest postęp muzyki i jej rozwój? Czy uwidacznia się on poprzez kontynuację tradycji czy przez całkowite odrzucenie jej zdobyczy? Czy rozwojowi-postępowi służy udoskonalanie środków, ich komplikacja czy przeciwnie – ich uproszczenie? Pytań tych nie można pomijać, zwłaszcza jeśli – za Dahlhausem uwzględnimy psychologiczny wymiar pojęcia „nowości” – mierzonej nie tylko przez jego informacyjną zawartość, ale także przez oczekiwania jakie użycie tego pojęcia wzbudza<sup>10</sup>.

Na marginesie dodajmy, że problem rozwoju muzyki, tzw. idei postępu nurtował i innych uczonych XX wieku. Według szwajcarskiego uczonego Kurta von Fischera, celem rozwoju muzyki jest dzieło doskonałe, tzn. „opus perfektum et absolutum”<sup>11</sup> (chodzi zatem o rozwój rozumiany jako ciągły proces doskonalenia). Równocześnie Fischer zauważył, iż „zmiany dawnego na nowe nie można w żadnym wypadku ujmować czysto linearnie. Posiada ona raczej pewien wymiar głębi w sensie jednoczesności wielu krzyżujących się zjawisk”<sup>12</sup>.

Zofia Lissa, przeciwnie, postrzegала rozwój muzyki nie jako proces udoskonalania, ale raczej jako przejawiający się w zmienności środków, form i technik kompozytorskich. Muzykolog pisała: „w dziejach muzyki, choćby tylko europejskiej, widzimy liczne okresy wzlotów i upadków kultury muzycznej, a nie stałe doskonalenie się środków. Raczej można mówić o stałym komplikowaniu się środków, ich bogaceniu, co jednak nie oznacza jednolitego ich doskonalenia się”<sup>13</sup>.

Konstanty Regamey z kolei za istotę rozwoju muzycznego uznał nieustanną zmienność idei artystycznych. W niektórych okresach ucieleśnieniem idei stają się arcydzieła stanowiące, często niedościgłe, wzorce dla następnych pokoleń<sup>14</sup>. Zbigniew Skowron zaś proponował spojrzenie na zmiany zachodzące w muzyce z perspektywy przemian samej świadomości artystycznej. Pisał on: „[...] odmienność kolejnych etapów zostaje uporządkowana: tworzą one ciąg, którego istotą jest nie tyle dążenie do doskonałości w sensie „opus perfektum et absolutum”, ile do stopniowego, coraz pełniejszego opanowania materiału, wysnuć zeń wszelkich konsekwencji, aż do destrukcji samej materii muzycznej

<sup>10</sup> Ibidem, s. 2.

<sup>11</sup> Kurt von Fischer, *Der Begriff das 'Neuen' In der Musik von Ars nova bis zur Gegenwart*, w: *Report of the Eight Congress of International Musicological Society New York 1961*, Kassel 1961, s. 184-185; podają za: Zbigniew Skowron, *Awangarda muzyczna w perspektywie historycznej*, w: *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70*. Kraków 1986, s. 310.

<sup>12</sup> Kurt von Fischer, *Der Begriff das 'Neuen'...* op. cit., s. 185; cytat za: Z. Skowron, *Awangarda muzyczna...*, op. cit., s. 313.

<sup>13</sup> Zofia Lissa, *Wstęp do muzykologii*, Warszawa 1974, s. 149.

<sup>14</sup> Konstanty Regamey, *Próba analizy ewolucji w sztuce*, Kraków 1973, s. 10, podają za: Z. Skowron, *Awangarda muzyczna...*, op. cit., s. 311.

włącznie. W ten sposób odzwierciedlają się w sferze dźwięków kolejne fazy rozwoju świadomości artystycznej twórców<sup>15</sup>.

Dahlhaus w szkicu „*Nowa muzyka*” jako *kategoria historyczna...* zwracał uwagę, że postęp w muzyce nie zawsze oznacza wzbogacenie środków, komplikację sposobu wypowiedzi. Postęp czasem objawia się poprzez ograniczenie, redukcję. Wystarczy pamiętać, że „Nowa muzyka tworząca epokę ok. 1600 roku lub około połowy XVIII wieku była uboższa niż muzyka dawna, którą zastąpiła<sup>16</sup>. A w późniejszym o 20 lat tekście *Muzyka dawna i nowa* muzykolog przekonywał: „Rozwój techniki kompozytorskiej w XV i XVI wieku określał dążenie do coraz ściślejszego ograniczania użycia dysonansów. I nie istnieje żaden przekonywujący powód, by zmianie polegającej na ograniczeniu odmawiać epitetu „nowa<sup>17</sup>. Dodawał też: „ograniczenie nie musi oznaczać cofnięcia, lecz może stanowić warunek procesu różnicowania i integracji, który całkiem prawomocnie możemy określić jako ‘nową’ fazę rozwoju<sup>18</sup>”.

W latach 80. Dahlhaus przyzna jeszcze, że – także w muzyce „idea postępu – choć problematyczna narzuca konieczność ciągłej przemiany<sup>19</sup>. Zauważy jednak również, że uznanie za najdonioślejsze tego, „co nowe, a nie tego co trwałe<sup>20</sup> jest przesądem, założeniem sensownym jedynie jako hipoteza historiograficzna<sup>21</sup>”.

### III. Przełomowe daty

Za daty przełomowe w historii muzyki, które niejako automatycznie prowokują do myślenia o „nowym” Dahlhaus przyjmuje lata ok. 1320, 1430, 1600, 1740 i 1910, uznając wydarzenia z tych lat za bardziej doniosłe i znaczące, niż to, co miało miejsce w muzyce około roku 1500, 1680, 1780, 1830 i 1950<sup>22</sup>.

Zastanawia się też Dahlhaus czy kryterium „nowości” opiera się bardziej na doniosłości zmian czy na ich rodzaju, na różnicy jakości czy na różnicy stopnia, na głębokości cezury czy na jej charakterze?

<sup>15</sup> Z. Skowron, *Awangarda muzyczna...*, op. cit., s. 312.

<sup>16</sup> Por. C. Dahlhaus, *New Music' as historical category*, op. cit., s. 10.

<sup>17</sup> Por. C. Dahlhaus, *Muzyka dawna i nowa*, op. cit., s. 106.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 106.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 104.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 104.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 104.

<sup>22</sup> Por. C. Dahlhaus, *New Music' as historical category*, op. cit., s. 3; Przełomowe daty w przypadku Dahlhaus'a oznaczają kolejno: 1320 – narodziny Ars Nova; 1430 – kontrapunkt eufoniczny Dufay'a; 1600 – powstanie monodii; 1740 – symfonie Stamitza, Sonaty i Fantazje C. Ph. Bacha; 1910 – przełom w muzyce tonalnej, narodziny atonalności. Daty mniej znaczące to: 1500 – „ars perfekta” Josquina des Pres; 1780 – „neue besondere Art” Haydna, czy lata 1830 – przełom romantyczny i 1950 – przełom prowadzący do awangardy muzycznej II poł. XX wieku.

#### IV. Cechy „Nowej Muzyki”

Dahlhaus proponuje pewien „przybliżony”, jak mówi, szkic cech wyróżniających te epoki, które są odczuwane jako czas „Nowej Muzyki”<sup>23</sup>. Oto one:

1. „Nowość” jest wyłącznie przypisana do początku długiego okresu ewolucji (okresu ewolucji, który rozciąga się na jedno lub nawet dwa stulecia), nie jest natomiast etapem środkowym ani późnym<sup>24</sup>.

Tytuł *Musica nova*, który Adrian Willaert nadał kolekcji motetów i madrygałów w 1559 roku nigdy - z punktu widzenia historii muzyki - nie był uznany za oznakę klasyfikacyjną epoki. Choć oczywiście nie brak argumentów możliwych do przywołania na wsparcie idei, iż Willaert stworzył „Nową Muzykę” - zauważa Dahlhaus (wystarczy pomyśleć o faworyzowaniu faktury homofonicznej i ekspresywnej chromatyki, o renesansowej świadomości uczniów Willaerta – tj. Zarlina i Vicentina, lub o deklaracji Monteverdiego, iż to Cipriano de Rore - inny uczeń Willaerta - był pierwszym kompozytorem, który w pełni wykorzystał *seconda prattica*)<sup>25</sup>.

2. „Nowość” przejawia swe cechy w sposób intensywny bardziej w stadium późniejszym niż środkowym. Przykładem mogą być monodie Giulio Cacciniego, jego zbiór *Le nuove musiche* z 1601 roku<sup>26</sup> czy madrygały Luca Marenzio<sup>27</sup>. „Nowa Muzyka” około 1600 roku – a podobnie i ta około 1430 lub 1740 – przybierała zatem charakter „programu dla przyszłości”. Nowy styl, określony terminem „Nowej Muzyki” winien być więc mierzony nie tylko przez to czym sam jest, lecz przez to jakie możliwości stwarza dla przyszłości. Dostrzegalny niedostatek na wcześniejszym etapie stanowi jakby obietnicę przyszłego bogactwa<sup>28</sup>. „Nowym” nie jest izolowane dzieło, lecz siła oddziaływania wartości istniejących w nim potencjalnie.

3. „Nowe”, określające siebie w relacji do „dawnego” wykazuje skłonność do refleksji i do polemiki, a im bardziej te polemiki są uporzędkowane, tym bardziej nieusprawiedliwione się wydają<sup>29</sup> – zauważa Dahlhaus. Co więcej, promotorami i apologetami „nowości” byli często literaci (np. Doni), jednak wpływu takich publikacji literackich, dostarczających argumentów dla odczuwania stylistycznych zmian – zdaniem Dahlhaus - nie należy przeceniać<sup>30</sup>. Historycy chętnie bowiem ilustrują środkami symbolicznymi różnice pomiędzy epokami wierząc, że im bardziej emfaticznie „nowe” pojawia się w postaci polemicznych dokumentów, tym większe są szanse poczytania go za wydarzenie epokowe. Proklamacja nowej epoki

<sup>23</sup> Por. C. Dahlhaus, *'New Music' as historical category*, op. cit., s. 3.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 3.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 3.

<sup>26</sup> Zbiór *Le nuove musiche* zawiera pierwsze pieśni solowe (12 madrygałów i 10 arii) z basso continuo.

<sup>27</sup> W tym wypadku postęp w muzyce opiera się na redukcji, wyraża w ograniczeniu środków.

<sup>28</sup> Por. C. Dahlhaus, *'New Music' as historical category*, op. cit., s. 4.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 4.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 4.

czasami przypomina zatem samo-spełniające się proroctwo<sup>31</sup>. A te dążenia do polemiki to właśnie rodzaj samopotwierdzania się.

4. Wprowadzenie kategorii „nowości” zmusza do ustosunkowania się do tradycji. Ta zaś – jak pisze Dahlhaus - „jest czymś, co jest oczywiste, co traktuje siebie za pewnik tak długo, jak długo utrzymuje swą przewagę<sup>32</sup>. Problemy pojawiają się dopiero wówczas, gdy ktoś poddaje w wątpliwość (a może nawet kwestionuje) jej wartość. Dla swych oponentów tradycja staje się czymś starym, historycznie krytykowanym. Dla swych reprezentantów – odwrotnie – tradycja nie jest przeszłością, którą dotyka proces przemijania, lecz czymś wartościowym, czymś, co przetrwa. Tym samym, pojęcie „dawności” nie jest bynajmniej kategorią neutralną. W oczach „nowego” jawi się jako „stare” (bez względu na to, zauważa Dahlhaus, czy chodzi tu o regularny kontrapunkt - z perspektywy około 1600 roku czy o znaczenie basu jako podstawy muzyki - z perspektywy około 1740 roku, czy o harmonię tonalną – z perspektywy około 1910 roku). Model organicznego rozwoju muzyki, rozumianego poprzez koncepcję wzrostu stanowi więc tym samym antytezę tego, co twórcze, nowe. Jest dlań kategorią konserwatywną<sup>33</sup>.

Historia pokazuje też często, iż silnie zanegowana i skontrastowana *prima practica* powraca triumfalnie po upływie pewnego czasu, odradza się z nową siłą. Twierdzenie zatem, iż ranga przełomu w historycznej ciągłości zależy od tego jak „nagle jest owo nowe” i jak silnie skontrastowane w stosunku do tego, co istnieje (do aktualnej tradycji – jak mawiają literaci), nie oddaje istotnej prawdy. Triumf immanentno-historycznej logiki muzyki nie zależy czasem od czynników sociohistorycznych<sup>34</sup> - zauważa Dahlhaus.

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

- asymilacja w obrębie muzyki francuskiej, której hegemonia rozciągała się na stulecia, prowincjonalnych technik angielskiej i włoskiej wraz z ich stylistycznymi cechami (co - posługując się słowami Johanna Tinctorisa - stanowiło w 1430 roku „jutrzemkę nowej ery”);
- adaptacja i sztuczna<sup>35</sup> redefinicja fauxbourdonu przez Dufay’a<sup>36</sup> (co dostrzegł Heinrich Besseler);
- narodziny monodii Giulio Cacciniego nie w sposób nagły poprzez odrzucenie polifonii, lecz jako wprowadzenie jej „z prostoty okazjonalnej formy sztuki w stronę stylu dominującego”<sup>37</sup>.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 5.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 6-7.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>35</sup> przy czym „sztuczna” znaczy tu: artystyczna, kunsztowna, bo w jęz. ang. wyprowadzona jako *artificial* z *art music* czyli przeciwna dla muzyki popularnej. Por. przypis na s. 8.

<sup>36</sup> Dufay odwołał się do techniki późnego średniowiecza stosowanej w Anglii, w swoich kompozycjach wprowadzał ją jedynie we fragmentach. W renesansie często używano słowa: *artificioso* = kunsztowny.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 7 - 9.

6. Stosunek do „nowego” z pozycji „starego” może być różnorodny. Jakub z Liège w swej polemice „przeciwko *ars nova*” w wieku XIV lamentował nad tym, co „nowe”, uznawał je za przesadne i nawet nie stawiał pytań o jego prawo do istnienia. Inaczej było w polemice między Artusim i Monteverdim. „Antytezą dla Nowej Muzyki XVII wieku, do *seconda prattica*, której początki - zgodnie z Monteverdim - sięgają już XVI wieku, nie była *ars antiqua*, lecz raczej, jak postrzegali to apologety, bezczasowy dogmatyzm - skodyfikowany przez Zarliną w 1558 roku – uznane za naturalne prawo muzyki”<sup>38</sup> – pisze Dahlhaus. Estetycy i historycy teorii w wieku XIX i XX „nowe” kontrastowali przede wszystkim z „juste milieu”, z rozsądną drogą środka a nie z tym, co dawne<sup>39</sup>. „Dawność” akceptowano jako coś, co samo było kiedyś „nowością”. Do tak pojmowanych „dawnych wartości” łatwiej było się odnieść.

Może zatem rzeczywistą antytezą dla „nowego” jest nie tylko muzyka postrzegana i odczuwana jako dawna, ale ta, którą uznaje się za „umiarkowanie nowoczesną”, do której i Robert Schumann lekceważąco odnosił się jako do „juste milieu”, lub którą uznajemy za dogmatyczną<sup>40</sup> – pyta Dahlhaus.

#### V. Muzyka nowa a socjologia (odbiór muzyki)

W rozważaniach Dahlhaus, pytanie o kryterium nowości to „pytanie o fundamentalne różnice, a nie o różnice stopnia”<sup>41</sup>. Muzykolog podpowiada, że inna byłaby odpowiedź w przypadku muzyki popularnej, a inna w przypadku artystycznej. „Nowość” w przypadku muzyki popularnej - zależna oczywiście od tego, jak rozumie się jej historię - łączy się ze zmianami w modzie. To tutaj jedne innowacje zajmują miejsce mód ubiegłorocznych, trudno je zatem porównywać z wydarzeniami historycznymi o epokowym znaczeniu (choć do takiego zacierania granic dążą niektórzy dziennikarze)<sup>42</sup>.

Wkraczamy tym samym niejako na obszar socjologii, nie pominięty również w refleksji niemieckiego uczonego.

Kategorie „nowości” wprowadza Dahlhaus wyraźnie w kontekst socjologiczny, zwracając uwagę na proces odbioru muzyki. To, co odbiorca dostrzega podczas słuchania muzyki zależy po części od wiadomości zgromadzonych na dany temat. „Percepcja muzyczna - nawet uwzględniając jej najbardziej bezstronną odmianę, która w rzeczywistości nie istnieje - jest przeniknięta reminiscencjami tego, co ktoś przeczytał, zawierając ślady pamięci literackiej”<sup>43</sup>.

Aspekt socjologiczny związany z koncepcją „nowości” – zwłaszcza w związku wyprowadzaniem „nowego stylu muzycznego” z jakości peryferyjnych dla tradycji aktualnej - odwołuje też do koncepcji Levina Schückinga, który na gruncie socjologii literatury wypracował ideę powiązania zmiany stylistycznej ze zmianą w typie gustu społecznego. Zgodnie z tą teorią zmiana w dominującym typie

<sup>38</sup> Ibidem, s. 5 - 6.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 5

<sup>41</sup> Ibidem, s. 2.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 2.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 5.

gustu oznacza wyłonienie się dominującego gustu innej warstwy społecznej lub pojawienie się nowej publiczności.

Niestety ta atrakcyjna na pierwszy rzut oka teoria na gruncie muzyki okazuje się mało satysfakcjonująca. Cezura w historii muzyki nie współgra bowiem z tą w historii społecznej – zauważa Dahlhaus<sup>44</sup>. Śledząc relacje między stylistyczną zmianą na przestrzeni historii muzyki a zmianą w dominującym typie gustu darmo szukać jakiegoś związku. Co więcej, trudno byłoby nawet udowodnić, iż publiczność Nowej Muzyki - choć z pewnością jest grupą specyficzną - różni się od odbiorców muzyki dawniejszej<sup>45</sup>.

Z drugiej strony i w obrębie grupy narzucającej dominujący typ gustu trzeba dokonywać rozróżnień. Należy rozróżniać pomiędzy odbiorcą masowym, który preferuje treści trywialne, a tą grupą, „której gust reprezentuje wyższy poziom w opinii społecznej”<sup>46</sup>. Choć w czasach, w którym Dahlhaus pisał niniejszy esej (rok 1969) nie zostały podjęte jeszcze stosowne badania empiryczne, to muzykolog przewiduje ich rezultat. Píše: „studium takie [...] prawdopodobnie pokazywałoby, że słuchacze muzyki kameralnej i koncertów symfonicznych reprezentują dominujący „typ gustu”, zarówno w ich własnej ocenie, jak i w ocenie większości ludzi. Muzyka Nowa, przeciwnie, jest tolerowana bez społecznej akceptacji”<sup>47</sup>.

W latach 80. Dahlhaus rozwinął jeszcze opis owego związku pomiędzy nową muzyką a socjologicznie pojmowaną postawą odbioru muzyki. Zwracał uwagę, że pojęcia „muzyka nowa” i „muzyka dawna” nie są jedynie kategoriami historyczno-teoretycznymi, lecz także estetycznymi<sup>48</sup>. Określają i wpływają na odbiór muzyki. Przy czym nie tworzą już antytezy wzajemnej, lecz antytezę w stosunku do obszaru muzyki szeroko rozumianej jako „klasyczna” (klasycystyczno-romantyczna), „uznawanej przez publiczność za centrum europejskiej kultury muzycznej”<sup>49</sup> i dominującej w repertuarze koncertowym i operowym (ma to związek ze wzrostem w XIX i XX wieku „świadomości historycznej”<sup>50</sup>). Dahlhaus dodaje: „Z estetycznego punktu widzenia można by nawet muzykę dawną, jako różniącą się od repertuaru, łącznie z nową muzyką określać jako „nową”. Wprawdzie w czasie nie powstała ona później niż muzyka klasyczna, lecz została później odkryta i dlatego była traktowana jako odstępstwo od ustalonego już repertuaru. (Poza tym nasuwa się przypuszczenie, że szybko postępujące uznanie dawnej muzyki stanowiło namiastkę recepcji muzyki nowej, z którą nie chciano się pogodzić. Normalne rozszerzenie „ku przyszłości” – w sensie procesu historycznego – zostało w pewnej mierze wyparte przez osobliwe zorientowanie „ku przeszłości”<sup>51</sup>).

<sup>44</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 9 - 10.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>48</sup> Por. C. Dahlhaus, *Muzyka dawna i nowa*, op. cit., s. 108.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 108.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 107.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 108-109.



Pojawiająca się w tych rozważaniach<sup>52</sup> nowa idea „klasyczości” muzyki „opiera się na założeniu, że estetyczna wartość wybitnych dzieł w pewien sposób unieważnia ich dziejową genezę, tak że „historyczna” jest całość warunków powstania, lecz nie estetyczna substancja klasycznego dzieła”<sup>53</sup>.

## VI. Nowa muzyka a kategorie: historyczna i estetyczna

Kategoria „nowości”, choć trudno ją uznać za kategorię historyczną, może mieć konsekwencje historyczne. Jednak takie rozumienie zdaje się być bardziej właściwe dla kategorii politycznej niż dla historii sztuki. „Polityczne wydarzenie, które prowadzi donikąd jest historycznie bezwartościowe”<sup>54</sup>, tymczasem dzieło sztuki, pozostaje dziełem sztuki nawet, jeśli wydaje się nie wywierać historycznego wpływu<sup>55</sup>. O tym, co należy do historii muzyki decydują nie tyle historyczne, co estetyczne rozstrzygnięcia. Historię muzyki wyznacza istnienie muzycznych arcydzieł, a nie łańcuch wydarzeń pozostających we wzajemnej interakcji. Historyczny wpływ i estetyczna jakość to dwa pola, które często dopełniają się wzajemnie, lecz nierzadko są też wobec siebie wzajemnie sprzeczne.

Wystarczy uświadomić sobie, że „nowość” jest przede wszystkim kategorią historyczną, podczas, gdy klasycyzm – estetyczną. Nowość nie trwa bez końca „sama w sobie”, lecz przygotowuje drogę wydarzeniom późniejszym, które niejako prowokuje. W porównaniu z tym co rozumiemy jako „klasyczne”, „nowość” ma bardziej charakter wydarzenia niż dzieła<sup>56</sup>.

„Nowość” często traktowana jest jako „konieczny – choć niewystarczający – warunek estetycznej autentyczności”<sup>57</sup> – dopowiada Dahlhaus w latach 80. Zauważa też, że czym innym jest muzyka rozumiana jako kategoria estetyczna, zaś czym innym jako kategoria historyczna, stąd „estetyczny sąd nie jest tożsamy z historycznym, lecz nie sposób go od niego oddzielić”<sup>58</sup>.

### Uwagi końcowe

Czy kategoria „nowości” – mimo swej nieostrości, niejasności (a więc może i wątpliwej wartości) zdołała się już zużyć? Raczej nie. Wiek XX poza terminem „nowa muzyka” wprowadził w obieg jeszcze na przykład zwroty „neoklasycyzm”, „neoimpresjonizm”, „neoawangarda”, „neoekspresjonizm” (których spolszczony przedrostek „nowy” pozwalał funkcjonować nazwom „nowy impresjonizm”, „nowa awangarda”, „nowy ekspresjonizm”, ale także „nowy liryzm”, „nowa prostota”, „nowa tonalność”, „nowy humanizm”), czy wreszcie - „nowy romantyzm”. Niejasność terminologiczna zdaje się jednak powracać. Bo, czy chodzi o nowy rodzaj np. romantyzmu czy o to, że romantyzm na nowo pojawił się

<sup>52</sup> czyli w eseju *Muzyka dawna i nowa*.

<sup>53</sup> C. Dahlhaus, *Muzyka dawna i nowa*, op. cit., s. 109.

<sup>54</sup> Por. C. Dahlhaus, *'New Music' as historical category*, op. cit., s. 12.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 12.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>57</sup> Por. C. Dahlhaus, *Muzyka dawna i nowa*, op. cit., s. 105.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 105.

w muzyce? Dodanie przymiotnika „nowy” oznacza w tym wypadku przypisanie „nowej muzyce” cech czegoś, co już było; zatem cech muzyki dawnej. Czy zatem kolejna wzajemna sprzeczność...?