

## Kategoria „nowości” a zagadnienie przemian gatunkowych w muzyce<sup>1</sup>.

---

Bogumiła Mika

Uwagi wstępne

Niniejszy tekst stanowi kontynuację podjętego wcześniej wątku „nowej muzyki”<sup>2</sup>, wątku obecnego w rozważaniach Carla Dahlhausa. Opierać się będę tym razem na artykule *New Music and the problem of musical genre* pomieszczonym w zbiorze *Schoenberg and the New Music* po raz pierwszy opublikowanym w wersji niemieckojęzycznej w 1969 roku w Stuttgarcie<sup>3</sup>.

Już na początku warto zauważyć, że choć w obu tych tekstach autorstwa zmarłego w 1989 roku profesora Technische Universität w Berlinie termin „nowa muzyka” pojawia się w tytułach, to jest on traktowany rozmaicie. W tekście opublikowanym w Mainz (a więc referowanym poprzednio) termin „nowa muzyka” pojawia się w cudzysłowie i stanowi punkt wyjścia dla rozważań nad zagadnieniami terminologicznymi i samą „zawartością informacyjną” kategorii „nowości”. W tekście opublikowanym w Stuttgarcie nowa muzyka pojawia się już bez cudzysłowu i służy raczej jako pretekst dla rozważań nad przemianami gatunkowymi w muzyce prowadzącymi do stanu postrzeganego przez Dahlhausa w czasach mu współczesnych. Punkt ciężkości zostaje zatem przeniesiony, zmieniony.

Dahlhaus wychodzi od spostrzeżenia, iż w ostatnich 15 latach (artykuł pisał w roku 1969) dzieła przynależne do muzycznej awangardy nie są już nazywane sonatami czy symfoniami, ale „Konstelacjami” „Figurami/Kształtami” czy „Pryzmatami” („Constellations”, „Figures” or Prism”)<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *New Music and the problem of musical genre* 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: *Die Neue Musik und das problem der musikalischen Gattungen*, w: *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte Festschrift für Fritz Martini*. Red. Helmut Kreuzer. Stuttgart 1969, przedruk w: *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*. Mainz 1978.

<sup>2</sup> Wątku podejmującego kategorię „nowości”, a referowanego podczas czerwcowej konferencji, por. Bogumiła Mika, „Muzykalia” II/Materiały konferencyjne 2

<sup>3</sup> Podstawą poprzedniego mojego wystąpienia był tekst *'New Music' as historical category* pomieszczony w książce *Schoenberg and the New Music*, op. cit. 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*, op.cit.

<sup>4</sup> *New Music and the problem of musical genre*, op. cit., s. 32.

I określenia takie wcale nie mają sugerować inklinacji ich twórców w stronę muzyki programowej. Zjawisko to wzbudza oczywisty sprzeciw i ironię krytyki, która dostrzega brak związku między technicznym czy naukowym kontekstem użytych nazw (zaczepniętych z takich dziedzin, jak: fizyka, astronomia, lingwistyka) a muzyką niezważającą bynajmniej na owe techniczne szczegóły. W efekcie tytuły utworów mają więc charakter nienaturalny<sup>5</sup>.

Bezustanne poszukiwanie nowych tytułów dla nowych utworów ma swoje źródło – według Dahlhausa w tzw. „rozpadzie gatunków” („disintegration of genres”). Bo odkąd przestały obowiązywać pewne normy gatunkowe to właśnie tytuły mają z jednej strony wskazywać na indywidualny, specyficzny kształt każdego dzieła, z drugiej zaś być na tyle abstrakcyjnymi, by nie pozostawać w sprzeczności z istotą muzyki instrumentalnej<sup>6</sup>.

Dahlhaus przywołuje osoby „szczególnie zasłużone” dla rozpadu gatunków: zwłaszcza Arnolda Schönberga i Antona Weberna. Pierwszy nie pragnął być uznawanym za rewolucjonistę, bo choć poważnie zrewolucjonizował technikę kompozytorską, to pozostał wiernym tradycji nazw gatunkowych (mamy u niego symfonie, wariacje, koncerty, kwartety). W dodatku nawet część jego kompozycji dodekafonicznych nawiązuje do tradycji, do przeszłości - np. *Piano piece op. 33a* (1929, pod względem charakteru), *III i IV Kwartety smyczkowe (III kwartet - z roku 1927, IV Kwartet - z roku 1936 nawiązują do Brahmsa,)*, czy opera *Mojżesz i Aaron* (1930-32, do tradycji dramatu muzycznego)<sup>7</sup>. Anton Webern jeszcze silniej przyczynił się do zniesienia norm gatunkowych unieważniając determinujące do tej pory gatunek związki - pomiędzy formalnymi modelami, strukturami części i typami obsady. Ale przeciwnie niż Schönberg nie zaprzeczał sam sobie częstym użyciem tradycyjnych nazw gatunkowych, takich, jak: symfonia, koncert czy kwartet smyczkowy<sup>8</sup> (najczęściej pojawiają się u niego po prostu „utwory” np. *5 utworów na kwartet smyczkowy op. 5* z 1909, *6 utworów na orkiestrę op. 6* z 1910, *5 utworów na orkiestrę op. 10* z 1913 r., *Małe utwory na wiolonczelę i fortepian op. 11* z 1914 roku).

Dahlhaus jednak przestrzega równocześnie przed jednoznacznym uznaniem Weberna za pierwszego kompozytora zrywającego z tradycją. Zdaniem berlińskiego muzykologa powód „rozpadu gatunków”, czego finalnymi konsekwencjami są indywidualne tytuły abstrakcyjne ostatnich piętnastu lat, sięga głębiej wstecz – już w wiek XIX<sup>9</sup>.

W tym miejscu Dahlhaus przypomina komplikacje nomenklaturowe obecne od dawna w łonie muzykologii. Bo oto niezwykle trudnym jest racjonalnie i niedwuznacznie określić czy np. fuga jest gatunkiem, formą czy też techniką. Każdy zaś, kto podejmuje się trudu desygnowania systemu gatunków, szybko spostrzeże, że na różnych etapach historii gatunki były odmiennie determinowane, a w dodatku często mieszał się porządek koncepcji głównych i podporządkowanych. Nie można bowiem jednoznacznie

<sup>5</sup> Ibidem, s. 32.

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

<sup>7</sup> Ibidem, s. 32-33.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 32-33.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 33.

określić, czy za determinantę gatunku należy przyjąć jego funkcję, obsadę, formę, fakturę czy tekst<sup>10</sup>. A historia muzyki dowodzi, że właściwie każdy z tych elementów był w pewnym okresie czynnikiem decydującym, raz były nimi: tekst i faktura, potem funkcja utworu, kiedy indziej zaś przeznaczenie na dany zespół wykonawczy i forma.

Organum i diskantus - czyli rozpowszechnione pod koniec XII wieku typy polifonii nie różnicowały się ani ze względu na tekst, na którym były oparte ani ze względu na liturgiczną funkcję, lecz jedynie ze względu na naturę kontrapunktu – rytmiczny kształt cantus firmus w relacji do głosu głównego, pojawiający się jako kontramelodia<sup>11</sup>. Jednak już motet XVI-wieczny różnił się od madrygału mniej ze względu na cechy kompozycyjne niż ze względu na liturgiczną lub ceremonialną funkcję, jaką spełniał oraz kształt prozy i łacińskiego tekstu, na którym był oparty<sup>12</sup>.

Trzeba też przypomnieć, że wedle założeń „ducha ewolucji” początkowo tekst i faktura były ważniejszymi determinantami gatunku, podczas gdy później takimi stały się obsada i forma, by w XVII wieku ustąpić miejsca funkcji utworu<sup>13</sup>.

Dla wieku XVII, okresu przejściowego między „starszą i nowszą historią muzyki”, czasem wręcz niemożliwym staje się jednoznaczna deklaracja na temat tego, co uznać (i co faktycznie było) decydującą oznaką gatunku: czy była to funkcja utworów (użycie sonaty w liturgii lub w książęcej komnacie) czy było to przeznaczenie na dany zespół wykonawczy (różnica pomiędzy trzyczęściowym lub czteroczęściowym zapisem lub pomiędzy solowym i zespołowym wykonaniem). Innymi słowy czy *sonata da chiesa* była konceptem, któremu zostały podporządkowane *sonata a tre* i *sonata a quattro*, czy też *sonata a tre* była konceptem, któremu podporządkowano *sonatę da chiesa* i *sonatę da camera*. Z jednej strony, przypomina Dahlhaus, Corelli dokonał rozróżnienia pomiędzy *sonatą da chiesa a tre* (op. 1 i op. 3) i *sonatą da camera a tre* (op. 2 i op. 4), co mogłoby sugerować, iż starał się on grupować swe dzieła przede wszystkim ze względu na ich funkcję<sup>14</sup>. Jednak z drugiej strony *sonaty skrzypcowe* op. 5 i *concerti grossi* op. 6 zawierają zarówno utwory kościelne, jak i świeckie<sup>15</sup>. Włączenie utworów o tej samej obsadzie, lecz spełniających różne funkcje w obręb jednego drukowanego zbioru nie oznaczało też koniecznie, że obsada była uważana za prymarną oznakę gatunku, a funkcja utworu traktowana była drugorzędnie<sup>16</sup>. Nie można wreszcie wykluczyć, że grupowanie w sonaty solowe, triowe i zespołowe mniej było uzależnione od idei muzycznego gatunku, bardziej zaś od idei XVII-wiecznej praktyki publikowania. Drukowane kopie dzieł przeznaczonych na tę samą obsadę, nawet jeśli pełniących różne funkcje, były, jak można przypuszczać, łatwiejsze w sprzedaży niż dzieła spełniające tę samą funkcję, ale przeznaczone na różną obsadę,

<sup>10</sup> Ibidem, s. 33.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 33-34.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 34.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 33.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 34.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 34.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 34-35.

zwłaszcza, jeśli się weźmie pod uwagę, że to przecież ci sami muzycy grali zarówno w kościele, jak i w książęcych komnatach<sup>17</sup>.

W wiekach XVII i XVIII stopniowo obsada wykonawcza stawała się prymarną cechą muzycznych gatunków<sup>18</sup> (nawet jeśli początkowo była jeszcze zmienna). Decydującym był fakt, że wówczas (tj. w XVII i XVIII wieku) obsada zmieniła swój status: przestała być sprawą praktyki wykonawczej, stała się natomiast aspektem kompozycji. Idiomatyczny charakter części wokalnych i instrumentalnych, który dawniej pozostawiony był dla improwizacji teraz został zapisany w nutach. Społeczne i techniczne aspekty – wzrost interesu wydawniczego w kulturze muzycznej i wzrastająca rola obsady w historii kompozycji i muzycznego gatunku – spłoty się więc wzajemnie i wzajemnie też poczęły wspierać<sup>19</sup>. W XVIII wieku gatunek na dobre zaczęły determinować takie typy formalne, jak: sonata czy koncert (zatem: związane z obsadą).

Przy okazji rozważań nad gatunkiem na uwagę zasługuje też pojęcie formy, które odróżniane w teorii form od koncepcji formy w estetyce, jest historycznie ostatnią kategorią<sup>20</sup>. Tutaj też, przypomina Dahlhaus, nie można opierać się jedynie na przesłankach teorii, która czasem zakłada proste relacje (np. to, że pieśń powinna reprezentować jasną, plastyczną całość podzieloną na części wyraźnie spokrewnione przez środki repetycji i wzajemny kontrast, jak również przez tematyczno-motywiczne związki) i w pewnym sensie nie obejmuje przypadków szczególnych (np. monumentalnych kompozycji orkiestralnych, też nazwanych pieśniami, jak choćby w twórczości G. Mahlera).

Godna odnotowania jest jeszcze uwaga Dahlhauasa, że ta początkowa prymarna determinacja gatunku przez funkcję, jaką pełnił i przez teksty, na których był oparty<sup>21</sup> wskazuje na fakt, iż muzyczne gatunki rozwijały się mniej jako rezultat kompozytorskich założeń a bardziej jako rezultat zewnętrznych okoliczności, które jednak zasymilowały się jako wewnętrzne czynniki determinujące<sup>22</sup>.

W rozważaniach Dahlhauasa pojawia się też idea edukacji estetycznej, stanowiąca jedną z dominujących idei w epoce klasycznej, a częściowo i w romantycznej. Przyczyniła się ona do zatarcia rozróżnienia między sztuką autonomiczną i funkcjonalną, będąc związana z pojęciem muzyki, która „mediuje” pomiędzy ideą dzieła funkcjonalnego i ideą dzieła autonomicznego (rozumianego jako „sztuka dla sztuki”). Przykładów dostarczały takie kompozycje, jak: *Die Schöpfung (Stworzenie Świata)* Haydna, *IX Symfonia* Beethovena, oratoria Mendelssohna czy dramaty muzyczne Wagnera – czyli utwory, jak pisze Dahlhaus „w których burżuazyjna kultura muzyczna rozpoznawała ideę siebie samej w muzyce”<sup>23</sup>. Nie mogły być one sklasyfikowane ani jako muzyka funkcjonalna ani jako autonomiczna, w równym stopniu wykraczając poza te dwa obszary, nie mieściły się też ani wyłącznie w sferze *sacrum* ani jedynie

<sup>17</sup> Ibidem, s. 35.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 34.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 35.

<sup>20</sup> Chodzi tu prawdopodobnie o fakt, że właściwa nauka o formach zaczęła się rozwijać dopiero od XVIII wieku, a szczególnie od XIX – por. *Encyklopedia muzyki*, red. Andrzej Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWM, Warszawa 1995, s. 274.

<sup>21</sup> *New Music and the problem of musical genre*, op. cit., s. 35.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 35.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 35-36.

w *profanum*. Wiek XIX był epoką, która starała się przezwyciężyć wzrastające sprzeczności w muzyce pewnymi próbami pojednania, mogącymi być jednak uznanymi zarówno za udaną mediację jak i za mroczny kompromis<sup>24</sup> - konkluduje Dahlhaus.

W wieku edukacji estetycznej - przypomina dalej Dahlhaus - muzyka instrumentalna słuchana była w taki sposób, jak gdyby była muzyką wokalną, której tekst kompozytor albo zlikwidował albo ukrył<sup>25</sup>. Uważano, że muzyka przemawia nawet, jeśli nie ma w niej słów. I zamiast pojmowania muzyki jako procesu formalnego, publiczność starała się zrozumieć symfonie i sonaty Haydna i Beethovena przez przypisywanie im zawartości w postaci ezoterycznych, anonimowych programów<sup>26</sup>. (Z taką dyletancką tendencją przekładania muzyki na poezję miernego rodzaju zmierzył się F. Liszt sięgając po literaturę światowego formatu – po Dantego, Szekspira i Goethego<sup>27</sup>). Od Liszta wywodzi się też przekonanie o primacie zawartości muzyki nad sztywnymi wzorcami formalnymi. Forma przyjmuje tu znaczenie drugorzędne przystosowując się do zawartości. Poemat symfoniczny wyzwala się z symfonii dostarczając bodźców dla dalszego rozwoju nowopowstałego gatunku<sup>28</sup>.

Dezintegracja gatunku muzycznego, jaka nastąpiła w XX wieku, jest rezultatem rozwoju zdeterminowanego przez ideę dzieła indywidualnego, stanowiącego zamkniętą całość, w toku którego konstytutywne cechy gatunku (cztery) – tekst, funkcja, obsada i model formalny – stopniowo traciły swą ważność. Tekst zaczęto traktować jako drugorzędny lub nawet pozbawiony znaczenia; muzyka przywiązana do funkcji zdegenerowała w stronę muzyki trywialnej; wzrost złożoności i indywidualizacji partytur i formy doprowadził do rozkładu stereotypów, na których były oparte gatunki tradycyjne<sup>29</sup>.

### Tekst

Proces dezintegracji gatunku muzycznego wiąże Dahlhaus po części z odbiorem muzyki, z jej słuchaniem. Muzykolog przypomina, iż w wieku XVIII dawniejszy sposób słuchania, który podążał przede wszystkim za tekstem i za możliwością jego uchwycenia w warunkach muzycznych, został zastąpiony przez nowy. Wedle nowego sposobu należało rozumieć muzykę przez koncentrację na formie i na tematyczno-motywicznym związkach. Typowymi gatunkami wyraźnie odpowiadającymi tym dwu wspomnianym ekstremom słuchania były: XVI wieczny motet i XIX-wieczna sonata<sup>30</sup>. Aby zrozumieć motet, należało słuchać jego tekstu – jak metaforycznie ujmuje to Dahlhaus – „jako rodzaju ‘struny’ wzdłuż której „rozpięte były” sekcje kompozycji korespondujące z poszczególnymi częściami lub ich fragmentami tworząc określony porządek. Słuchanie sonaty – wręcz doń przeciwne- to słuchanie strukturalne, w którym części dzieła, chociaż percypowane jedna po drugiej, powinny zejść się razem na

<sup>24</sup> Ibidem, s. 35-36.

<sup>25</sup> Stanowiąca prawdopodobnie rozwinięcie tzw. teorii naśladownictwa rozwiniętej na przeł. XVII/XVIII wieku we Francji a w XVIII wieku w Niemczech.

<sup>26</sup> *New Music and the problem of musical genre*, op. cit., s. 36.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 37.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 37.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 38.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 38.

końcu w „wymaginowanej synchroniczności”, aby stworzyć obraz formy. „Następstwo obraca się w symultaniczność”<sup>31</sup>.

Brak tekstów literackich i tematów stworzył kolejną trudność dla słuchacza starającego się percypować formę. Stary sposób słuchania zaniknął, gdy tymczasem nowy nie został jeszcze dostatecznie ustanowiony. I jeśli, przypomnijmy raz jeszcze, w XVIII i w początkach XIX wieku, charakterystycznym – zarówno w teorii, jak i w praktyce – było poszukiwanie ukrytego tekstu lub zawartości w muzyce instrumentalnej, to w ostatnich dekadach (czyli w wieku XX) – pisze Dahlhaus – na znaczeniu zyskała wręcz opozycyjna tendencja; jest nią nie zważanie na teksty i słuchanie muzyki wokalne, tak jakby była muzyką quasi instrumentalną<sup>32</sup>. Właśnie ta obojętność w stosunku do tekstu doprowadziła do utraty jego znaczenia jako cechy determinującej gatunek.

### Funkcja

W XIX wieku, w epoce „art religion”, sztuka stała się obiektem bezinteresownej kontemplacji w sposób opisany przez Schopenhauera<sup>33</sup>. Idea sztuki w sensie emfatycznym została wzniesiona na niebotyczne wręcz wyżyny. Muzyka w ujęciu estetycznym zyskała wyjątkowy status. Równocześnie muzyka funkcjonalna została wykluczona z koncepcji czystej sztuki. Jak pisze Dahlhaus „Pojawiła się ziejąca przepaść pomiędzy wartością użytkową a tym, co wyznacza charakter sztuki”<sup>34</sup>. Co najdziwniejsze, z uprzedzeniami w stosunku do muzyki funkcjonalnej korespondowała rzeczywistość. Utwory typu: *Zurich Waltz* Wagnera i *Apollo March* Brucknera były w tak nieprawdopodobnie złym guście, jak gdyby miały za cel właśnie zademonstrować podział na kategorie muzyki artystycznie zaawansowanej i muzyki trywialnej<sup>35</sup> – postrzega Dahlhaus. W XX wieku przepaść pomiędzy wartością użytkową i charakterem „sztuki” nie zmniejszyła się, wręcz przeciwnie - raczej wzrosła. Wydaje się niemal, że „Nowa Muzyka” stara się stopniowo uciec od banału<sup>36</sup> – pisał w 1969 niemiecki muzykolog..

### Obsada – przeznaczenie na konkretny zespół wykonawczy

Cechą symfonii, kwartetu smyczkowego czy liryki fortepianowej traktowanych jako gatunek był ustalony związek pomiędzy modelem formalnym a typem obsady (przeznaczeniem na konkretny zespół wykonawczy). Zaś tak przyjęte normy gatunkowe korespondowały z oczekiwaniami słuchacza. Kamieniem obrazy przeciwko estetycznemu kodowi obyczajów (rozumianego wedle zasad tego, co muzycznie właściwe) w wieku XIX byłaby idea przeznaczania krótkiego utworu lirycznego na kwartet smyczkowy.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 38-39.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 39.

<sup>33</sup> Schopenhauer pisał w *Świecie jako woli i przedstawieniu*, że „Muzyka nie jest [...] w żadnym wypadku, tak jak inne sztuki, odbiciem idei, lecz odbiciem samej woli, której przedmiotowością są również idee; dlatego właśnie oddziaływanie muzyki jest o tyle silniejsze i dociera głębiej niż oddziaływanie innych sztuk; te bowiem mówią tylko o cieniu, ta zaś o istocie.”, Artur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*. Przekł. Jan Garewicz, Warszawa 1994, t. I, s. 398.

<sup>34</sup> *New Music and the problem of musical genre*, op. cit., s. 39-40.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 39-40.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 39-40.

A to właśnie uczynił Webern, kiedy ekstremalną zwężnością i aforystycznością swych *6 Utworów na orkiestrę* op. 6 (1910) czy *6 Bagatel na kwartet smyczkowy* op. 9 (1913) – przeznaczonych właśnie na orkiestrę czy kwartet smyczkowy - wprowadził w zakłopotanie publiczność. Utwory te stały bowiem w sprzeczności, z ustanowioną zasadą znaczącego związku między formą i obsadą - wyznacznikiem normy gatunkowej<sup>37</sup>.

Tym samym koncepcja gatunków - jako typowych związków pomiędzy formą i obsadą - traktowana jako całość, zaczęła się kruszyć. Muzyka Weberna to specyficzny, indywidualny związek przyczynowy zakorzeniony w niepowtarzalnym charakterze każdego utworu. Zarówno forma jak i obsada podążać odtąd będą w kierunku indywidualizacji, czego ekstremalną konsekwencją jest rozpad muzycznych gatunków<sup>38</sup>.

Zastąpienie istniejącego stereotypu (zależności między obsadą i formą) przez różne typy obsady stała się też odwrotną stroną procesu, który można by nazwać emancypacją barwy dźwięku. Spośród różnych jakości dźwiękowych, barwa jako ostatnia miała szansę stać się konstytutywnym czynnikiem w samej kompozycji (po stroju, czasie trwania, dynamice). Instrumentacja po raz pierwszy zyskała wiodące znaczenie w muzyce Berlioza, gdzie zapis często zda się być niezrozumiałym, jeśli jest wyabstrahowany ze związku z barwą dźwięku. Sam Wagner podkreślał, że nie ma sensu oceniać harmonii *Tristana* lub *Parsifala* niezależnie od ich instrumentacji. W pewnych utworach napisanych w ostatnich kilku latach (a więc na przełomie lat 50. i 60. XX wieku) - zauważa Dahlhaus - które technikę *Klangfarben* zaczerpniętą z op. 16 Schönberga traktowały jako punkt wyjścia, barwa dźwięku stała się nawet centralną jakością brzmieniową<sup>39</sup>. Ale technika *Klangfarben* zakładała zmienność źródeł instrumentalnych, która to pojawiała się wbrew ustaleniom pewnych wzorców obsady jako typów determinujących gatunek. Tendencja do zastąpienia orkiestry przez różne zespoły wykonawcze stała się wyraźnie widoczna na początku XX wieku w *Symfonii kameralnej na 15 instrumentów solowych* Schönberga (gdzie dotychczasowa tendencja do monumentalizacji została zastąpiona dążeniem do większej zmienności). Powiększanie źródeł orkiestralnych umożliwiło odtąd większe zróżnicowanie obsady w obrębie pojedynczego dzieła<sup>40</sup>.

### Model formalny

W wiekach XVIII i XIX przejrzystość formalna była zapewniona poprzez interakcję harmoniki tonalnej, opartej o model kadencyjny i regularną muzyczną składnię. Stopniowo jednak następowała indywidualizacja formy wyrażająca się w dziełach o wzrastającym znaczeniu pracy tematyczno-motywicznej. Kulminację proces ów osiągnął w XX wieku, kiedy to oderwane od - stopniowo zredukowanej - tradycji gatunkowej, formy Nowej Muzyki dążyły do niepowtarzalności<sup>41</sup>. Dzieło

<sup>37</sup> Ibidem, s. 40

<sup>38</sup> Ibidem, s. 40-41.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 41.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 41.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 41-42.

autonomiczne, indywidualne jest skierowane nie tylko przeciw funkcjonalnym nakazom, lecz także przeciw zależności od typów i modeli. Wraz z sobą przynosi własne formalne prawo.

Wypowiadając się na temat modelu formalnego, przypomina też Dahlhaus ideę, iż historia muzyki to historia arcydzieł. Indywidualny kształt kompozycji, bez wsparcia modelu jest traktowany jako niepowtarzalna całość, a nie jako przykład gatunku. Równocześnie oczekuje się, że nie tylko gatunek, ale i dzieło przetrwa w historii. Jednym z powodów, dla którego akcent z tradycji gatunkowej przeniesiony został na dzieło indywidualne<sup>42</sup> była konsolidacja repertuaru. A ściślej: konsolidacja i historyzacja repertuaru koncertowego i operowego następująca od połowy XIX wieku. To nie całe gatunki, lecz pojedyncze dzieła stanowiły bowiem podstawę repertuaru koncertowego (składającego się z utworu wstępnego, koncertu i symfonii), to pojedyncze dzieła stały się kanonicznymi. Historyzacja praktyki muzycznej – powtarza Dahlhaus za Heinrichem Rickertem - prowadziła przez indywidualizację<sup>43</sup>.

Gatunek zapewniał też historyczną kontynuację tak długo, jak długo muzyka wykonywana „na żywo” była muzyką współczesną swym czasom (wykonywany utwór był indywidualnym wyrazem gatunku, który w nim transcendował). Historyzacja repertuaru sal koncertowych oznaczała, że indywidualne dzieła, wyekstrapolowane z tradycji gatunkowej, z której wyrosło, zachowało swoją wartość i nie poddało się próbie czasu, a zamiast być nagle uznanym za „zużyte”, wkraczało w sytuację aktualną wnosząc w nią swoją własną przeszłość.

Już choćby próba opisania ewolucji gatunku mszy w XIX wieku prowadzi głównie (a może i jedynie) przez tak ważne i wyjątkowe dzieła, jak *Missa Solemnis* Beethovena, *Graner Festmesse* Liszta czy *Msza f-moll* Brucknera, które z tradycją gatunkową wypracowaną w mniej ważnych utworach niewiele miały wspólnego – pisze Dahlhaus. Historia mszy w XIX wieku to głównie historia „wyjątków”, ale historia „wyjątków” nie jest już historią gatunku<sup>44</sup>.

Niemiecki muzykolog zauważył jeszcze, iż tak długo, jak długo muzyka była poddawana wymogom natychmiastowej zrozumiałości i akceptowalności, bezkompromisowa nowość z trudem (lub przynajmniej w mniejszym stopniu) okazywała się możliwa. Nowa sytuacja muzyki stworzyła nowe możliwości. Teraz kompozytor może mieć nadzieję na powtórne wykonania, które stopniowo zaczynają wywierać pozytywne wrażenie na początkowo niechętnej publiczności, a nowy utwór czynią zrozumiałym<sup>45</sup>.

Swój wywód na temat nowej muzyki i tradycji gatunkowej w jej obrębie Dahlhaus kończy uwagą, iż ekstremalna forma indywidualizacji – jako tendencja do faworyzowania tego, co indywidualne - doprowadziła do rozkładu norm gatunkowych. I tendencja ta nie pojawiła się bynajmniej po raz pierwszy w Nowej Muzyce, lecz faktycznie była już obecna w muzyce Berlioza, Wagnera, Mahlera i Straussa, doprowadzając czasami kompozytorów - co oczywiste - do konfliktu z publicznością. Jednak postulat oryginalności, złączony z ideą nie obrażania dobrego gustu i estetycznych „dobrych obyczajów”,

<sup>42</sup> Ibidem, s. 41.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 42.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 43.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 43.



w pewnym sensie jest wzajemnie sprzeczny i niewiele różnił się od zasady obowiązującej w przypadku muzyki trywialnej. Zasady, która mówi, że utwór odniesie sukces, jeśli zdoła połączyć w sobie urok tego, co niezwykle lub nawet niepokojące, z tym, co zdaje się słuchaczowi być dobrze znane<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Ibidem, s. 43-44.