

ANNA TENCZYŃSKA



PAMIĘĆ W SŁUŻBIE (NOWEJ) MUZYKOLOGII

Karolina Golinowska, Ewa Schreiber. *Przeobrażenia pamięci, przeobrażenia kanonu. Historie muzyki w kręgu współczesnych dyskursów*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2019, ss. 241. ISBN: 978-83-66107-27-4.

DOI: <https://doi.org/10.18290/rh257312.23>

W Posłowiu do książki *Przeobrażenia pamięci, przeobrażenia kanonu. Historie muzyki w kręgu współczesnych dyskursów*, śladem Carla Dahlhausa, Karolina Golinowska i Ewa Schreiber przypominają o znaczeniu autorefleksji w badaniach naukowych (s. 219). Można ją nazwać procesem, który, z jednej strony, umożliwia zyskiwanie samoświadomości i, co za tym idzie, konstytuowanie tożsamości dyscypliny naukowej, z drugiej – żeby posłużyć się jednym z tytułowych pojęć tej książki – „przeobrażenie”, a zatem rozwój. O tym, co przynoszą one badaczowi i dyscyplinie naukowej (w obrębie której niezbywalnie stają się metarefleksją), nie trzeba przypominać. Za historykami, nie tylko kultury, Autorki pytają o potencjał autorefleksyjny humanistyki, odnosząc się do paradygmatów historii muzyki – jednego z centralnych przedmiotów swojego namysłu. Parafrazując myśl Reinharta Kosellecka (jako autora kilkakrotnie cytowanej tam książki *Warstwy czasu*¹), starają się wskazać, a zarazem wyzyskać w swoim wywodzie „potencjał rewizyjny” historii muzyki i (historii) muzykologii uruchamiany „przez nowe doświadczenia” (s. 47).

Jednym ze źródeł takich doświadczeń bywają pola problemowe, (hipo)tezy, postulaty badawcze innej dyscypliny, zwłaszcza tej, której przedmioty badań są w jakichś aspektach podobne lub w jakiejś mierze wspólne, która staje zatem wobec podobnych wyzwań. Wiemy z historii nauki, jak transdyscyplinarne „transfery wiedzy” i dialogi przyczyniają się do jej rozwoju. Autorki książki zaproponowały taki dialog muzykologii i kulturoznawstwa. Tej pierwszej proponują, żeby od dyscypliny młodszej i „szybciej podążającej za przemianami” czerpała inspiracje w wymiarze optyki

Dr ANNA TENCZYŃSKA – Uniwersytet Warszawski, Instytut Literatury Polskiej, e-mail: anna.tenczynska@uw.edu.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4893-9426>.

¹ Reinhart Koselleck, *Warstwy czasu*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Jarosław Merecki (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012).

badawczej, teorii i metodologii, co zresztą pozostaje w zgodzie z postawą tych muzykologów, którzy „w coraz większym stopniu postrzegają muzykę jako praktykę kulturową” i „próbują z tej perspektywy dokonać reinterpretacji podstawowych pojęć swojej dyscypliny” (s. 15). Z kolei opisywane w książce ogólne zagadnienia kulturoznawcze, dzięki dogłębnej znajomości faktów z historii muzyki jednej z Autorek, miały szansę w tych faktach zyskać „konkretną” – a ja dodam: różnorodną i przekonującą – „ilustrację”. Z tego też powodu powraca w książce pytanie, „jak [...] owa problematyka wygląda w zetknięciu z praktyką muzyczną?” (s. 171) Wśród ważnych tez, które Autorki stawiają, warto podkreślić następującą (którą można odczytać też jako jedną z przyczyn takiej współpracy): w ramach kulturoznawstwa „podejmowane są problemy mające głębokie znaczenie dla tożsamości i metodologii muzykologii” (s. 15).

Powtórzmy zatem (za uwagami przywołanego w pierwszym rozdziale Jörna Rusena): autorefleksyjne „myślenie historyczne stanowi kulturową strategię budowania tożsamości” (s. 25), dodając: jest ono wspierane przez pamięć, indywidualną i zbiorową. Problematyce pamięci Autorki poświęcają wiele miejsca w całej książce, zwłaszcza w rozdziale drugim (*Kanon – między historią kultury a pamięcią kulturową*; s. 55–88). Kiedy myślę o jej związku z historią, najchętniej przywołuję sformułowanie Krzysztofa Pomiana, który pisał o historii jako „nauce wobec pamięci”². Historia i pamięć pozostają ze sobą w relacji, z jednej strony, oczywiście, z drugiej – złożonej. Podkreślają to też Autorki, gdy dotyczą kwestii „konfliktu między pamięcią a historią”, historii jako dyscypliny „stworzonej przeciw pamięci” jednostki, „zastępowania historii przez pamięć” czy „triumfu pamięci nad historią” (s. 160–161), odnosząc się do nowoczesnego procesu opisywanego, między innymi, przez Pierre’a Nora³, wybitnego przedstawiciela trzeciej generacji Francuskiej Szkoły Historycznej.

W rozważania na temat relacji „pamięci” i „historii” Autorki płynnie wplatają kolejną z tytułowych kategorii, a mianowicie „kanon”, „przedstawiony zarówno z perspektywy badań historycznych, pamięci kulturowej” (w tym samym, drugim, rozdziale), „jak i indywidualnych działań czy wypowiedzi kompozytorów oraz krytyków muzycznych” (s. 8) (w rozdziałach: piątym, *Kanon a dziedzictwo kulturowe*; s. 155–184, i szóstym, *Kanony muzyczne i ich miejsce we współczesności*; s. 185–218). W namyśle nad tą kategorią i jej relacją z „historią” podejmują się zadania, które wiele lat wcześniej nakreślił wobec badaczy przeszłości egiptolog Jan Assmann, i postulują: „Nie chodzi [...] o to, by kanony burzyć, lecz by nad

² Krzysztof Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci* (Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2006).

³ Pierre Nora, red., *Les Lieux de mémoire* (Paris: Gallimard, 1984–1992).

nimi reflektować, będąc zarazem świadomym ich normatywnych i formatywnych struktur” (s. 14). W tej perspektywie „kanonowi” blisko jest do „kolekcji” – jako „dziedzictwa” kulturowego szczególnie wyróżnionego w teraźniejszości. Takiego, które z perspektywy teraźniejszości przewartościowujemy, aktualizujemy i które ma wpływ na teraźniejszość. Rodzi to frapujące pytania, np. na ile jest to proces „ożywiania” tego, co zakonserwowane (jak w latach sześćdziesiątych XX wieku pisała z pozycji socjologii Nina Assorodobraj-Kula w artykule *Żywa historia. Świadomość historyczna: symptomy i propozycje badawcze*⁴), a na ile „konserwowania tego, co żywe” („preserving the living”, jak pół wieku później pisze badaczka muzeów i dziedzictwa, Marilena Alivizatou, w *The Paradoxes of Intangible Heritage*⁵). Przywołanie kategorii „historii żywej” sprzed kilku dekad wypada uzupełnić przypomnieniem, że wciąż żyje ona w pojęciach współczesnych, takich jak „pamięć funkcjonalna” Aleidy Assmann⁶.

Autorki zauważają subiektywne aspekty formowania kanonu, w którym to procesie

[...] kluczowe znaczenie mają [...] sposoby aktualizacji treści pamięci kulturowej, zwłaszcza warstwy funkcjonalnej, które rzutują na charakter [...] repertuaru, jego zawartość czy recepcję społeczną. Domniemaną uniwersalność kanonu skrywają zatem subiektywne oceny, interpretacje i wybory, dokonywane zarówno w obrębie współczesnego życia muzycznego, jak i historiografii muzycznej (s. 85).

Różnice między podejściem do kanonu jego twórców i (re)interpretatorów opisują (m.in. za Karolem Bergerem⁷) następująco: „historyk dziedziczy kanon, natomiast twórca wybiera go i uzależnia od niego swoją artystyczną tożsamość. Ze strony artysty niezbędna jest więc największa aktywność i odpowiedzialność, a równocześnie jako jedyny ma on możliwość reinterpretowania kanonu przez tworzenie nowych dzieł” (s. 193). Centrum kanonu wypełniają dzieła tych, których zwykliśmy nazywać geniuszami, a których kult, zauważają Autorki, „stanowi nieodłączną część zachodnioeuropejskiej historii muzyki” (s. 122), a nawet jej „fundament” (s. 12). Koncepcje na temat genezy i współczesnych kontekstów teorii geniuszu przynosi rozdział czwarty omawianej książki (*Pojęcie geniuszu w zachodnioeuropejskiej*

⁴ Nina Assorodobraj-Kula, „Żywa historia. Świadomość historyczna: symptomy i propozycje badawcze”, *Studia Socjologiczne*, nr 2 (1963): 5–45.

⁵ Marilena Alivizatou, *The Paradoxes of Intangible Heritage* (Woodbridge: The Boydell Press, 2012), 15.

⁶ Zob. Aleida Assmann, „Canon and Archive”, w: *A Companion to Cultural Memory Studies*, red. Astrid Erll i Ansgar Nünning (Berlin: De Gruyter, 2010), 100: „The working memory stores and reproduces the cultural capital of a society that is continuously recycled and re-affirmed”.

⁷ Karol Berger, „Pięć tez o kanonie: próba pojęciowego objaśnienia”, w: *Ars Musica and its Contexts in Medieval and Early Modern Culture*, red. Paweł Gancarczyk (Warszawa: Liber Pro Arte, 2016).

tradycji muzycznej; s. 121–154), w którym znalazło się też miejsce dla wielu, często polemicznych, głosów w dyskusji na temat różnych aspektów konstrukcji geniusza, jego społecznych, psychologicznych czy artystycznych (analiza, estetyka, historia muzyki) uwarunkowań, jakie wywołały zwłaszcza książki *Mozart. Zur Soziologie eines Genies* Norberta Eliasa oraz *Beethoven and the Construction of Genius* Tii DeNora⁸.

Kanon, będący formą utrwalania dziedzictwa – jako tej części „dawnych dóbr kultury, która uznana została za wartościową przez następne pokolenia i dzięki temu dotrwała do chwili obecnej” (s. 157) – współtworzy zarazem historię pamięci (kulturowej). Z tej perspektywy historię interpretacji dzieł kanonicznych można widzieć jako historię ponawianych upamiętnień tego, co za kanon zostało uznane. Uwzględniając w swoich rozważaniach fakt, że kategoria dziedzictwa – jak każda kategoria zmienna historycznie – ulega redefinicjom, Autorki dochodzą w niej do pytania, czy „ślusne byłoby ujmowanie praktyki artystycznej jako formy dziedzictwa ludzkości”, kiedy synonimem tej praktyki pozostaje muzyka europejska, czego konsekwencją jest przyjęcie perspektywy, w której „historia muzyki europejskiej ujmowana jest w kategoriach kanonu muzycznego, podczas gdy historia muzyki nieeuropejskiej ustanawia dziedzictwo konkretnego obszaru kulturowego” (s. 176–177)⁹.

Kwestię dominacji wybranych paradygmatów zarówno artystycznych, jak i, opisujących je, naukowych Autorki omawianej książki podejmują z perspektywy interesujących je kategorii „kanonu” i „dziedzictwa”, podkreślając w tym kontekście ich rozłączność, a pytanie o mechanizmy tworzenia tego pierwszego w historii muzyki pisanej przez badaczy europejskich i amerykańskich formułują następująco: „czy kanoniczne stają się jedynie dzieła muzyki artystycznej, podczas gdy reszta staje się udziałem dziedzictwa?” (s. 174–175). Ich zdaniem, pozostaje to „sednem problemu” europejskiej (zachodniej) „hegemonii”, którą powielają i utrwalają dyskursy w taki sposób opisujące historię praktyki muzycznej. Uznając je za „przejaw różnych form dominacji, które za tworzonymi klasyfikacjami sprzyjają budowaniu hierarchicznej wizji kulturowych krajobrazów” (s. 175). Wskazują też na próby wyjścia poza te hierarchie, jakie dokonują się w obrębie nowej humanistyki, a wśród

⁸ Norbert Elias, *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*, red. Michael Schröter (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991); Tia DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius. Musical Politics in Vienna, 1792–1803* (Berkeley: University of California Press, 1995).

⁹ Zainteresowani tą problematyką być może sięgnęli (sięgną) do jednego z tegorocznych numerów „Ruchu Muzycznego”, żeby wsłuchać się w kolejne głosy „krytyki muzyki zachodniej”, obecne na przykład w artykule Marty Beszterdy van Vliet, którego tytuł, *Zachodnia klasyka, lokalne konteksty*, ukazuje tę samą dychotomię co cytat zamykający ten akapit. Przynosi on krytykę tych dyskursów nowej muzykologii, które powielają, a co za tym idzie, utrwalają schemat wspomnianych nierówności. Zob. Marta Beszterda van Vliet, „Zachodnia klasyka, lokalne konteksty. Dokąd dalej z nową muzykologią”, *Ruch Muzyczny*, nr 12 (2025): 7–9.

nich te propozycje nowej muzykologii, które zmierzają „do poszerzenia horyzontu badawczego o elementy dotychczas wychodzące poza kanon” (s. 45).

Szeroko pojętemu „dyskursowi słownemu” opisującemu muzykę poświęcony został trzeci rozdział omawianej książki (*Kompozytor jako krytyk muzyczny*; s. 89–119). Refleksji nad różnicami między dyskursem naukowym a krytycznym towarzyszy tutaj namysł nad różnymi formami słownej interpretacji muzyki, w tym nad piśmiennictwem kompozytorów drugiej połowy XX wieku. Jak zauważają Autorki:

[u]prawiana przez nich krytyka twórczości własnej i cudzej (zwłaszcza z kręgu europejskiej awangardy muzycznej) nie tylko ujawnia bardzo istotne uwarunkowania podmiotowe, ale przyczynia się także do zatarcia tradycyjnego estetycznego podziału na twórcę, pośrednika (krytyka) oraz odbiorcę (s. 12).

Wspomniany dyskurs słowny jest też integralną częścią samej praktyki, zwłaszcza muzyki współczesnej (dodam: na przykład muzyki relacyjnej), współtworzy ją i wpływa na cały „językowy obraz świata” muzyki. Wśród związanych z tym tematem kwestii Autorki sygnalizują, za Harrym Lehmanem, problem szybkiej dezaktualizacji i niskiej jakości tych dyskursów o muzyce, które (jak „felietonistyczna krytyka bieżąca”) poddane są „presji przystępności języka i szybkości działania” (s. 96), oraz będący tego konsekwencją pogłębiający się rozdzwiek między nimi a akademickim dyskursem o muzyce. Ale refleksji rozwijanej w tej książce patronuje też duch Reinholda Brinkmanna, jako wyraziciela postulatów dotyczących roli i miejsca muzykologii w świecie, zwłaszcza szans na odnawianie języka opisu muzyki (m.in. poprzez inspirację językiem poetyckim)¹⁰.

To dobry kontekst, żeby napisać o języku i, szerzej, konstrukcji wywodu omawianej książki: czyta się ją znakomicie. Klarowny styl i tok narracji pozwalający podążać za procesem formułowania pytań, (hipo)tez i wniosków badawczych wspiera typ lektury, w której nie tylko dyscypliny nauki, lecz także czytelnicy mogą stać się uczestnikami dialogu. Cennym poznawczo doświadczeniem byłaby szansa prześledzenia rozmów z tą książką prowadzonych przez przedstawicieli różnych dyscyplin humanistyki naukowej; jestem przekonana, że nie tylko historycy, muzykolodzy i kulturoznawcy mogliby wziąć w nim owocny udział.

Jedną z cech i niewątpliwych zalet tak prowadzonej narracji są próby oddania złożonej dynamiki przeobrażeń, jakim ulegają i tytułowe kategorie, i humanistyka, i składające się na nią dyscypliny, które pozostają w kręgu zainteresowania Auterek. Tym bardziej uzasadniona jest ich krytyczna lektura wielu projektów badawczych, nie wyłączając współczesnych, inicjowanych już w XXI wieku, jako tych, które za

¹⁰ Zob. zwłaszcza Reinhold Brinkmann, „Przemówienie z okazji odebrania nagrody muzycznej im. Ernsta von Siemens’a”, przeł. Michał Bristiger, *De Musica* 4-5 (2009): 177–183.

ową dynamiką przeobrażeń praktyk artystycznych, świadomości, kierunków rozwoju nie nadążają w wystarczającym stopniu. Potrzeba ponawianej (auto)refleksji muzykologii wynika zarówno z dynamiki tych przeobrażeń, jak i z charakteru samego przedmiotu badań, jakim jest „dzieło muzyczne”, kategoria stosowana, co podkreślają Autorki, „w większości dyskursów analizujących muzykę”, „pod którą skrywają się niejednorodne zakresy wartości” (s. 30). Trudno nie zgodzić się z tezą, że próby stworzenia definicji obejmującej „rozmaite tradycje pojawiające się w różnych obszarach geopolitycznych na przestrzeni czasu [...] wydaje się zadaniem niezwykle złożonym” (s. 30). Z tych pytań i konstatacji Autorki formułują wniosek, że „bez nowej metodologii badawczej, która wychodząc poza ograniczenia antropologii operującej pojęciem *World Music*, zaproponuje zarazem nowe narzędzia analizy wykraczające poza binarnie ujmowaną rzeczywistość kulturową, kanon zawsze przynależeć będzie do tradycji europejskiej” (s. 183). Proponują też jedno z możliwych rozwiązań, w czym znowu pomocna okazuje się kategoria „pamięci”: „Być może dobrym tropem staną się tu kulturowe uwarunkowania i sposoby konceptualizacji materiałów dźwiękowych, których treści przechowuje pamięć kulturowa” (s. 184).

Omówienie książki Karoliny Golinowskiej i Ewy Schreiber chciałabym zakończyć wątkiem, od którego je zaczęłam, a mianowicie na kwestii pogłębianej (auto)refleksji, która w sposób oczywisty prowadzi do zmian: punktów widzenia, perspektyw, metod, wniosków, wreszcie, paradygmatów. Książka ta to jeden z inspirujących kroków ku takiej rzeczywistości badawczej humanistyki, w której naturalne jest „inicjowanie interdyscyplinarnego dialogu”, a tym samym „poszerzanie samoświadomości” badaczy i ich dyscyplin, prowadzące do „tworzenia nowej, szerszej społeczności”, w której „perspektywy i granice kanonów ulegną przesunięciu” (s. 186). Rzecz jasna, nie tylko kanonów. To jeden z kroków ku rzeczywistości, w której pożądane jest patrzenie na potencjalne obszary badawcze najpierw z perspektywy przedmiotów badań i generowanych przez nie problemów – z których niemało ma charakter inter- i transdyscyplinarny – i poszukiwanie dla nich odpowiednich metod badawczych w obrębie tych dyscyplin, które takie metody wypracowują. W takiej rzeczywistości badawczej przedmioty, które nie mieszczą się w granicach jednej dyscypliny, zyskują szanse na kompleksowy i komplementarny opis. A te dyscypliny w sposób naturalny (co nie znaczy: oczywisty) rozwijają taki dialog, zyskując kolejne szanse na ożywczą (auto)refleksję.

To powrót do lektury *Przeobrażeń pamięci...* w roku szczególnym dla podjętych w tej książce rozważań: 100 lat po publikacji *Les cadres sociaux de la mémoire*, w której Maurice Halbwachs zaproponował termin „pamięci zbiorowej”, 40 lat po wydaniu *Was ist Musik?* Carla Dahlhausa i Hansa Heinricha Eggebrechta, 30 lat po ważnych dla polskiej refleksji nad problematyką historii i pamięci artykułach Krzysztofa Pomiana, *Jak uprawiać historię kultury*, i Ewy Bieńkowskiej, *Mała*

historia pamięci, 20 lat po ukazaniu się cytowanego w książce, piątego tomu *The Oxford History of Western Music* Richarda Taruskina o muzyce końca XX wieku¹¹. W roku, w którym odszedł twórca terminu *lieux de mémoire*.

BIBLIOGRAFIA

- Alivizatou, Marilena. „The Paradoxes of Intangible Heritage”. W: *Safeguarding Intangible Cultural Heritage*, red. Michelle L. Stefano, Peter Davis i Gerard Corsane, 9–22. Woodbridge: The Boydell Press, 2012.
- Assmann, Aleida. „Canon and Archive”. W: *A Companion to Cultural Memory Studies*, red. Astrid Erll i Ansgar Nünning, 97–108. Berlin: De Gruyter, 2010.
- Assorodobraj-Kula, Nina. „Żywa historia. Świadomość historyczna: symptomy i propozycje badawcze”. *Studia Socjologiczne*, nr 2 (1963): 5–45.
- Berger, Karol. „Pięć tez o kanonie: próba pojęciowego objaśnienia”. W: *Ars Musica and its Contexts in Medieval and Early Modern Culture*, red. Paweł Gancarczyk, s. 461–466. Warszawa: Liber Pro Arte, 2016.
- Beszterda van Vliet, Marta. „Zachodnia klasyka, lokalne konteksty. Dokąd dalej z nową muzykologią?”. *Ruch Muzyczny*, nr 12 (2025): 7–9.
- Bieńkowska, Ewa. „Mała historia pamięci (pamięć jednostkowa, pamięć zbiorowa)”. *Znak* 47, nr 5 (1995): 19–30.
- Brinkmann, Reinhold. „Przemówienie z okazji odebrania nagrody muzycznej im. Ernsta von Siemens’a”. Przeł. Michał Bristiger. *De Musica* 4-5 (2009): 177–183.
- Dahlhaus, Carl, i Hans Heinrich Eggebrecht. *Was ist Musik?*. Einbeck: Florian Noetzel, 1985.
- DeNora, Tia. *Beethoven and the Construction of Genius. Musical Politics in Vienna, 1792–1803*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Elias, Norbert. *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*. Red. Michael Schröter. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Maurice, Halbwachs. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Félix Alcan, 1925.
- Koselleck, Reinhart. *Warstwy czasu*. Przeł. Krystyna Krzemieniowa, Jarosław Merecki. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012.
- Nora, Pierre, red. *Les Lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984–1992.
- Pomian, Krzysztof. *Historia. Nauka wobec pamięci*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2006.
- Pomian, Krzysztof. „Jak uprawiać historię kultury”. *Przegląd Historyczny* 86, z. 1 (1995): 1–13.
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*. T. 5: *Music in the Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

¹¹ Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire* (Paris: Félix Alcan, 1925); Carl Dahlhaus i Hans Heinrich Eggebrecht, *Was ist Musik?* (Einbeck: Florian Noetzel, 1985); Krzysztof Pomian, „Jak uprawiać historię kultury”, *Przegląd Historyczny* 86, z. 1 (1995): 1–13; Ewa Bieńkowska, „Mała historia pamięci; (pamięć jednostkowa, pamięć zbiorowa)”, *Znak* 46, nr 5 (1995): 19–30; Richard Taruskin, *Oxford History of Western Music*, t. 5: *Music in the Late Twentieth Century* (Oxford University Press, 2005).