

GRZEGORZ PIOTROWSKI

AUTONOMICZNA – ABSOLUTNA – UŻYTKOWA –  
POPULARNA. MUZYKA POGRANICZNA

W wydanym w 2017 r. kompendium *Handbuch Funktionale Musik. Psychologie – Technik – Anwendungsgebiete* wyróżniono wiele zjawisk muzycznych i obszarów kultury bądź po prostu codziennego życia, które są przedmiotem zainteresowania badaczy muzyki użytkowej i przestrzenią jej ekspansji. To między innymi muzyka w reklamie, przestrzeni publicznej, miejscu pracy i punktach gastronomicznych, muzyka powiązana z aktywnością sportową i naukami o zdrowiu, muzykoterapia, słuchanie muzyki w pojazdach (w poszukiwaniu albo relaksu, albo pobudzenia), muzyka towarzysząca oczekiwaniu na połączenia telefoniczne, muzyka w telefonii komórkowej oraz grach wideo i wreszcie muzyka filmowa (*Handbuch Funktionale Musik*).

W tym wyliczeniu świadomie zachowuję niemiecką frazeologię, by wskazać, że nawet na poziomie języka mamy do czynienia ze zjawiskiem niejednorodnym. Czy istnieje bowiem wspólny mianownik dla współczesnych manifestacji muzyki użytkowej<sup>1</sup>? Chyba tylko ten, że sytuują się one głównie w kulturze czasu

---

Dr hab. GRZEGORZ PIOTROWSKI, prof. UG – Uniwersytet Gdański, Wydział Filologiczny, Instytut Badań nad Kulturą, Zakład Kulturoznawstwa; e-mail: [g.piotrowski@ug.edu.pl](mailto:g.piotrowski@ug.edu.pl); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6488-2661>.

GRZEGORZ PIOTROWSKI, Ph.D. Habil., Prof. at UG – University of Gdańsk (UG), Faculty of Philology, Institute of Cultural Research, Department of Cultural Studies; e-mail: [g.piotrowski@ug.edu.pl](mailto:g.piotrowski@ug.edu.pl); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6488-2661>.

<sup>1</sup> W wyliczeniach *Handbuch Funktionale Musik* na pierwszy rzut oka brakuje muzyki tanecznej i muzyki teatralnej. Czy to przypadek? Być może w naszych czasach nie tworzy się już muzyki wyłącznie do tańca, lecz jedynie adaptuje pewne utwory przeznaczone pierwotnie „do różańca”, czyli do słuchania; może też niektóre gatunki muzyczne są – by tak powiedzieć – wielofunkcyjne i w przeciwieństwie do dawnej muzyki tanecznej operują takimi strukturami metrycznymi i aurą brzmieniową, że właśnie nadają się do rozmaitych celów. Z kolei muzyka teatralna w odczuciu współczesnych odbiorców przynależy prawdopodobnie do kultury wyższej w stopniu

wolnego, codzienności, prozy życia – i to raczej w mieście niż na wsi. Tak zakreślone pole kultury może się kojarzyć również z muzyką popularną, fenomenem chyba równie niejednorodnym jak muzyka użytkowa (G. Piotrowski, *Muzyka popularna* 8). Przypuszczam zresztą, że w kulturze Zachodu obie te muzyki wyrosły z tego samego źródła (o tym jednak za chwilę).

Wracając do *Handbuch Funktionale Musik* i ujęć tego rodzaju: ich heterogeniczność, widoczna w definiowaniu kultury muzycznej przez enumerację, wskazuje na jakiś zasadniczy problem. Jest on dla mnie w wypadku muzyki użytkowej i muzyki popularnej oczywisty – pojęcia te istnieją wyłącznie jako składniki opozycji, odpowiednio „muzyka absolutna/autonomiczna – muzyka użytkowa” i „muzyka klasyczna/poważna/artystyczna – muzyka popularna”. Opozycje te są zaś kulturowymi konstruktami w ramach dyskursu zachodnioeuropejskiego (G. Piotrowski, *Muzyka popularna* 14), nawet jeśli bywają w nim skutecznie naturalizowane i traktowane jak uniwersalny wyznacznik „naturalnego” ładu estetycznego. Mają też swoją historię i jej właśnie chciałbym się teraz przyjrzeć.

#### NIECO HISTORII ODLEGŁEJ

Interesujące mnie rozwarstwienie muzyki zachodnioeuropejskiej rodzi się na gruncie specyficznego porządku estetycznego, który kształtował się od końca XVIII wieku w ramach niemieckiego sentymentalizmu. Co więcej, w kilku etapach i zakresach.

Ten proces kulturowy prześledził niezmiernie wnikliwie Carl Dahlhaus. Eksponował narodziny formuły „Bach – Beethoven”, wyrażającej esencję wielkiej muzyki europejskiej (Dahlhaus 127 n.). Oznaczała ona także formowanie się kanonu koncertowego oraz dowartościowanie twórczości minionej i perspektywy historycznej. Od teraz próba czasu miała być probierzem wartości artystycznej i estetycznej. Wielką rolę w kształtowaniu się tej wizji (i praktyki) odegrały pisma Karla Philippa Moritza, Friedricha Schlegla, E.T.A. Hoffmanna, Ludwiga Tiecka, Arthura Schopenhauera, Roberta Schumanna, Eduarda Hanslicka i Richarda Wagnera. Sama zaś wizja zaczęła w końcu mieć posmak nacjonalistyczny: muzyka i kultura niemiecka jako najwyższy wytwór europejskiego ducha.

Kluczowe są tu jednak współzależne pojęcia muzyki absolutnej i autonomicznej. Oba skryształizowały się na gruncie niemieckiego romantyzmu, choć

---

większym niż muzyka filmowa, aczkolwiek historyczny stereotyp kulturowej wyższości teatru nad filmem od dawna jest już nie do obrony.

przepowiedział je – jak wspomniałem – XVIII-wieczny sentymentalizm. Nie od razu zastygły też jako terminy. Określenie „muzyka absolutna” wprowadził w 1846 r. Wagner (Dahlhaus 26), autonomię muzyczną ugruntowała zaś wpływo-  
wa, do tej pory komentowana rozprawa Hanslicka *O pięknie muzycznym* z 1854 r.

Muzyka absolutna zaczęła oznaczać twórczość „uwolnioną od tekstów, programów i funkcji”, skojarzoną z „ekspresją czy przeczuciem «absolutu»” (Dahlhaus 11). Jako metafizyczna i intelektualna „muzyka do myślenia” („Musik fürs Denken”) – by przywołać określenie Schlegla (254) – była „negacją prozaiczności”, a za prozaiczną – jak przypomina Dahlhaus – uchodziła muzyka angażująca się w to, co pozamuzyczne, lecz także w pustkę powierzchownej wirtuozerii bądź programowości (Dahlhaus 76). Z kolei muzyka autonomiczna miała być autoteliczna, skoncentrowana na wewnętrznej logice procesów muzycznych, na swoistych regułach gry i komunikowaniu znaczeń muzycznych (Hanslick 93, 140).

Moritz pisał już w latach osiemdziesiątych XVIII wieku:

Przedmiot tylko użytkowy nie ma w sobie ani pełni, ani doskonałości, lecz nabywa ich dopiero z chwilą, gdy swój cel lub swe spełnienie osiągnie we mnie. – Natomiast kiedy oglądam piękno, cel ten oddalam od siebie i przenoszę znów na sam przedmiot: widzę go jako coś, co jest nie we mnie, lecz co jest samo w sobie doskonałe, jest pełnią i całością, co sprawia mi przyjemność tylko ze względu na siebie samo; w ten sposób nie tyle określam stosunek pięknego przedmiotu do mnie, ile w jakim stosunku ja sam pozostaję wobec niego. (Dahlhaus 12)

Celem więc staje się tu estetyczna kontemplacja, bezinteresowna i dystansująca odbiorcę sztuki wobec samego siebie i własnego życia, ograniczonego w stosunku do wiecznego, idealistycznie pojmowanego piękna. Refleksja tego rodzaju nie byłaby możliwa bez rewolucji estetycznej, która zaszła najpierw na gruncie sztuk plastycznych, między innymi dzięki rozprawie Gottholda Ephraima Lessinga *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji* z 1766 r. Muzykę rewolucja ta objęła później, wiążąc się z dowartościowaniem twórczości instrumentalnej, uznawanej – jeszcze na mocy wyroku Platońskiego (muzyka to logos, rytmos i harmonia, przy czym słowo, czyli logos, jest nieodzowne) – za poślednią. Ostatecznie jednak niemiecki wysoki romantyzm odciął się od mieszczańskiego sentymentalizmu, który w muzyce instrumentalnej widział to, co już Johann Mattheson określał jako „mowę dźwięków” (Petersen-Mikkelsen 73-75). Teraz zaś zapanowała krytyka uczucia *in concreto*, sfera symboliki i wyrażania miała bowiem pozostać niedookreślona, poza ramami indywidualnego sentymentu i związanej z nim retoryki emocji, rozpiętej między patosem a etosem (Arnold 39-44). Czy praktyka kompozytorska bezwarunkowo respektowała te ograniczenia?

Współczesne badania nad muzyką XIX wieku (i nie chodzi tu wyłącznie o muzykę programową) wskazują, że niejednokrotnie chciała ona znaczyć, odsyłając do rzeczywistości nie tylko muzycznej. Ta niejawna, ukryta programowość – by posłużyć się określeniem Constantina Florosa (271-290) – przybierała jednak maskę formy muzycznej, nieprzypadkowo tak eksponowanej w rozprawie Hanslicka. Oczywiście nie chodziło tutaj o formę rozumianą powierzchownie, czysto zewnętrznie, jak z podręcznika kompozycji, lecz o skomplikowany układ – homeostazę różnych wymiarów dzieła muzycznego, które w coraz większym stopniu pojmowano jako twór analogiczny do języka, chociaż akurat, przynajmniej deklaratorywnie, bez jego mocy referencyjnej.

Na początku XX wieku Ferruccio Busoni i muzycy jego generacji wprzęgli tę absolutną – autonomiczną estetykę muzyczną w walkę o nową muzykę. Busoni wskazywał kierunek absolutny jako podstawowy cel dla sztuki muzycznej, zżymał się jednak na to, że cel ten jest utożsamiany z fetyszem mechanicznie replikowanej formy; muzykę taką określał zresztą mianem architektonicznej, wskazując, że „do prawdziwej natury muzyki najbardziej zbliżyli się kompozytorzy w przygotowawczych i pośredniczących częściach (przygrywki i przejścia), gdzie, jak sądzili, mogą pominąć stosunki symetryczne, i gdzie, jak im się podświadomie zdawało, mogą swobodnie odetchnąć” (Busoni 7).

A co z muzyką użytkową i popularną? Według Arnolda Scheringa konfliktogene „widmo” dualizmu: muzyka absolutna – muzyka użytkowa, a właściwie muzyka „stosowana” (*angewandte*) lub „wzorowana, oparta na czymś, ergo niesamodzielna” (*angelehnte*), bo tymi pojęciami badacz operował, pojawiło się około 1800 r. (Schering 90). Opinię tę podziela Irena Poniatowska. Badaczka pisze:

[...] w XIX w. [...] wydzieliły się wyraźnie dwie sfery – muzyki autonomicznej, która jest czystym wyrazem przeżyć, i muzyki funkcjonalnej, w której funkcja powoduje zmiany koncepcji i sensu autonomicznej struktury dzieła. W muzyce autonomicznej warunkiem niejako jej funkcji interioryzacyjnych, etycznych i in. jest doskonałość organizacji struktury muzycznej według europejskich kryteriów estetycznych, natomiast w muzyce funkcjonalnej zaniedbuje się strukturę, która powiela jedynie wzory, byle tylko wypełnić oczekiwane funkcje. (Poniatowska 91)

To, co Poniatowska nazywa muzyką funkcjonalną XIX wieku, ze współczesnego punktu widzenia było zapewne równocześnie muzyką użytkową i popularną. (Świadome bądź podświadome separowanie tych pojęć pojawi się wraz z „absolutnymi” ambicjami muzyki popularnej, na przykład bebopu w opozycji do wcześniejszych stylów jazzowych lub rocka w drugiej połowie lat sześćdzie-

siątych ubiegłego wieku). Czy rzeczywiście jednak w XIX wieku kontra muzyki wysokiej – artystycznej, absolutnej i autonomicznej – oraz niskiej bądź niższej – użytkowej i popularnej – była tak zasadnicza, jak przedstawia to badaczka? Materia muzyczna nie zawsze to potwierdza, skoro na przykład język walców Straussa „zasadniczo nie odróżniał się od języka, którym w tym samym czasie operowała muzyka artystyczna” (Dorůzka 12). Może więc bardziej chodziło o pozamuzyczne zakotwiczenie tego typu twórczości? O to, że Johann Strauss ojciec rozwinął na wielką skalę mechanizmy promocji i reklamy (ogłoszenia prasowe, afisze), że dbał o szybkie rozpowszechnianie kompozycji drukiem – w różnych opracowaniach – oraz o pozamuzyczną oprawę koncertów (efekty świetlne), że jako animator życia muzycznego organizował festiwale muzyczne, a kompozycje taneczne opatrywał chwytliwymi, okolicznościowymi tytułami (które wcale nie były mediami programowości!), nawiązującymi do miejsc i zdarzeń, którymi żył świat jego czasów, bądź dedykował je sławnym osobistościom. I tworzył w ten sposób „koncern” rozrywkowy o zasięgu światowym i na niebywale wysokim poziomie profesjonalnym, w którym muzycy byli wiązani kontraktami i uczestniczyli w regularnych próbach (Piotrowski, *Strauss* 136). Może różnica była „tylko” kwestią skali obejmującej kategorię oryginalności, skoro na przykład muzyka salonowa XIX stulecia miała, owszem, skłonności epigońskie, reprodukowała obiegowe formuły dźwiękowe (i poetyckie), była nasycona pierwiastkami silnie funkcjonalizującymi (rytmy taneczne, różnorakie uproszczenia: harmonii, rytmu i – zwłaszcza – faktury, na przykład w celu uzyskania łatwego układu dla muzykujących amatorów), ale jednak pozostawała w zakresie oddziaływania jednorodnego kodu muzyki, którą z braku lepszych określeń nazwę „profesjonalną”.

Twierdę bowiem, że kod zachodnioeuropejskiej muzyki profesjonalnej był w XIX wieku znacznie bardziej jednorodny niż później, oczywiście jeśli chodzi o kwestie generalne, jak tonalność i harmonika, modele formalne, typ brzmienia, operowanie kategorią tematu czy technika przetwarzania i rozwijania materiału muzycznego. Piosenka Charlesa K. Harrisa *After the Ball* (na początku ostatniej dekady XIX stulecia sprzedała się w pięciu milionach egzemplarzy *sheets*), *Modlitwa dziewicy* Tekli Bądarzewskiej czy *parlour music* może nie lokują się blisko dzieł Richarda Straussa, ale już instrumentalną twórczość Josefa Straussa można osadzić w tradycjach Carla Marii von Webera (forma), Franza Schuberta (typ ekspresji) czy Wagnera (instrumentacja).

A jak było ze stylami odbioru muzyki (choć przecież sposoby jej tworzenia i słuchania muszą być generalnie współzależne)? Chyba też nie były aż tak różne,

jeśli reprezentanci rozmaitych grup społecznych żyli nierzadko w „tym samym” świecie, zdominowanym przez styl muzyki europejskiej (*American Popular Music* 43). Ich rekonstrukcja wydaje się jednak szczególnie trudna właśnie w wypadku twórczości popularnej i „doraźnej”, po której pozostają nieliczne, rozproszone ślady.

Na pewno jednak szarża pierwszej awangardy (w przybliżeniu w latach 1905-1913) wyznaczyła w historii muzyki Zachodu punkt radykalnego przełamania. W rezultacie kultura muzyczna rozwarstwiła się zdecydowanie bardziej, niż miało to miejsce wcześniej (Gołąb 55-90).

### MUZYKA UŻYTKOWA I POPULARNA W WALCE O NOWĄ ESTETYKĘ

Radykalizm awangardy i wywołany nim ferment miał konsekwencje odświeżające także dla muzyki użytkowej i popularnej. Nie od razu, ale i je – przynajmniej w wariacie nowoczesnym, „amerykańskim” – zaciągnięto na barykady. Kwestię relacji muzyki artystycznej, użytkowej i popularnej w nowym świetle postawiła między innymi *Neue Sachlichkeit* (Nowa Rzeczowość) i *Gebrauchsmusik*, niejednorodny, modernistyczny prąd odnowy sztuk, które nie wykluczając ścisłego związku ze współczesnością i wyczulenia na kwestie społeczne, nie rezygnowały z tradycji artystycznych i surrealistycznej wyobraźni. Według Luigi Rognoni *Neue Sachlichkeit* i *Gebrauchsmusik* oznaczały „zmianę postawy z destrukcyjnej i anarchistycznej na postawę świadomego zajęcia się artysty problemami społecznymi. [...] muzyka ma nie tylko odzwierciedlać epokę, lecz ma również ją współtworzyć, wkraczając w nią jako siła aktywna i funkcjonalna” (Rognoni 74-75). O tym, że były to przekonania żywe, świadczy uwaga Kurta Weilla z listu do Busoniego z 1922 r.: „najpierw – jakkolwiek skomplikowane może to być – musimy doprowadzić nasze człowieczeństwo do najprostszej i najbardziej zwartej formuły, zanim będziemy mogli stworzyć prawdziwe dzieło sztuki” (Theurich 19).

Wspominam tu Weilla nie tylko z uwagi na własne zainteresowania, ale też w znacznym stopniu przeoczoną przez historyków muzyki wagę twórczości tego kompozytora. Maciej Gołąb, za Friedrichem Geigerem, trafnie wskazał na symboliczny wymiar *Opery za trzy grosze* i jej sukcesu jako punktu wyjścia sanacji części europejskiej muzyki nowoczesnej. Dzieło to, zdaniem badacza, przekroczyło „[R]ubikon estetycznych funkcji sztuki, domagając się od artysty narzędzi krytyki społecznej” i wskazując na „paradoks nieprzystawalności

oficjalnej estetyki normatywnej do kreowanej rzeczywistości muzycznej i artystycznej” (Gołąb 146-147).

Opera, w swym radykalnym redukcjonizmie i „wzięciu w nawias” techniczno-kompozytorskich zdobyczy ekspresjonizmu szkoły wiedeńskiej, nieświadomie [raczej świadomie!] powróciła do minimalistycznych tradycji Erika Satiego: sprowadziła dyskurs muzyczny do tonalności funkcyjnej, diatoniki i prostej melodyki, nawiązała także do popularnych pieśni, ballad, melodramatów, a także modnych tańców – tanga, fokstrota czy shimmy. Zwrot ku muzyce kabaretowej i jazzowi, a także radykalne uproszczenie języka muzycznego stanowią dobry przykład pojawiającej się w historii dwudziestowiecznej moderny tendencji samoregulacyjnej, dążącej do swobodnego równoważenia ezoterycznych doświadczeń artystycznych prostotą środków kompozytorskich. (Gołąb 147)

Akt „obiektywizacji” języka muzycznego – jak podkreśla Gołąb – miał jednak wymiar etyczny i w pełni świadomy (148). Sądził tak również życzliwy Weillowi Bogusław Schaeffer: „światna inspiracja łączy się tu z umyślnym negowaniem jakiegokolwiek kryterium dobrego smaku; zwroty banalne stają się wartościowe dlatego, że nie są wynikiem nieudolności, lecz środkiem wyrazu, równie dobrym jak starannie wyselekcjonowane media u innych kompozytorów” (Schaeffer 255).

A więc świadomość i rzemiosło. Zrównanie sztuki i rzemiosła było jedną z założycielskich idei Bauhausu, co Walter Gropius wyraził w wielokrotnie cytowanym apelu:

Architekci, rzeźbiarze, malarze, my wszyscy musimy wrócić do rzemiosła! Bo sztuka nie jest „zawodem”. Nie ma żadnej zasadniczej różnicy między artystą a rzemieślnikiem. Artysta jest tylko wywyższonym rzemieślnikiem. W rzadkich chwilach natchnienia, przekraczania świadomości jego woli, łaska niebios może sprawić, że dzieło jego rozkwitnie w sztuce. Ale biegłość w rzemiośle jest niezbędna każdemu artyście. W niej bije główne źródło twórczej wyobraźni. (Gropius 435)

Ferment ten objął także muzykę, a Hermann Scherchen już na początku lat dwudziestych prognozował w „Melosie”: „ani neoklasycyzm, ani Schönberg czy Béla Bartók – w ogóle żadna wyrafinowana sztuka, chora od napięcia psychicznego; przyszłością muzyki będzie nowa i monumentalna w prostocie twórczość, wyrosła z głębi emocjonalnej wspólnoty i zakorzeniona w śpiewie ludu” (Scherchen 243). W wypadku kompozytorów generacji Weilla (jak Ernst Křenek, Paul Hindemith czy Hanns Eisler) światopogląd ten był szczerzy i trwały. Jeszcze w 1940 r. Weill podkreślał:

jestem przekonany, że wielu nowoczesnych kompozytorów odczuwa wyższość w stosunku do swojej publiczności. Schönberg na przykład powiedział, że tworzy dla czasów odległych o pięćdziesiąt lat od swojej śmierci. Wielcy „klasyczni” kom-

pozytorzy pisali jednak dla współczesnych sobie odbiorców. Chcieli, żeby ci, którzy słuchają ich muzyki, rozumieli ją – i tak komponowali. Jeśli o mnie chodzi, komponuję na dziś. Nie obchodzi mnie tworzenie dla potomności. (King)

Tego typu przekonania miały rodowód lewicowy. Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, zwłaszcza w nurcie *Gebruchsmusik*, oznaczały „zaniechanie postawy *l'art pour l'art*, odrzucenie principium indywidualizmu w sztuce, przejście idei muzyki filmowej, wchłonięcie tendencji muzyki młodzieżowej – i w efekcie tego wszystkiego uproszczenie muzycznych środków wyrazu” (Weill 73).

W centrum uwagi znalazła się intermedialność – obejmująca nie tylko twórczość dla radia i kina, ale w ogóle wykorzystanie nowych mediów i eksperymenty z ich udziałem. Weill, pod wpływem współpracy z Ivanem Gollem, posłużył się w *Royal Palace* (1927) projekcją filmową, a w *Der Zar läßt sich photographieren* (1928) i *The Eternal Road* (1937) wykorzystał własną muzykę odtwarzaną z gramofonowej płyty. Komponował utwory dla radia, podobnie jak Hindemith, Franz Schreker, Ernst Toch, Edmund Nick, Walter Braunfels czy Mischa Spoliansky.

Tej orientacji służył – jak wiadomo – między innymi gatunek dydaktyczny zwany *Lehrstück*. John Willet podkreśla, że „początkowo w Niemczech *Lehrstück* miał formę muzyczną o kształcie pewnego rodzaju rytuału, którego zadaniem było nauczanie i utrwalanie pewnych ogólnych cnót społecznych nie tyle wśród publiczności, co wśród osób biorących w nim udział” (Willet 205). Użytkowość zyskuje tutaj wymiar zaskakująco głęboki i bliski ambicjom sztuki wysokiej. Opinia, że u podstaw *Gebruchsmusik* „leżało [...] przekonanie o konieczności uwolnienia muzyki «od metafizyki», a odbiorcy od «przeżycia estetycznego»” (Jarzębska 158), jest więc zupełnie fałszywa w odniesieniu do takich utworów, jak *Christophe Colomb* Dariusa Milhauda (1928), *Wir bauen eine Stadt* Hindemitha (1931) czy *Der Jasager* Weilla (1930), które miały charakter rytualny, bliski współczesnemu performansowi rozumianemu jako wywoływanie sytuacji granicznych, w których odbiorca-współtwórca zostaje skonfrontowany z nowym doświadczeniem i musi później poddać je autorefleksji. Stało za tym pragnienie wspólnotowego przeżywania sztuki jako katalizatora osobistego rozwoju. Inna sprawa, że praktyki *Gebruchsmusik* uległy przerażającej, groteskowej deformacji w czasach nazizmu i stalinizmu, co na pewno zaciążyło na ich współczesnej ocenie<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> W III Rzeszy – jak wskazuje Richard Grunberger – muzyczne rezultaty *Gebruchsmusik* dyskredytowano, sama idea jednak trwała, niezależnie od różnic między elitarnymi i egalitarnymi koncepcjami sztuki (Grunberger, t. 2, 299). Eugen Hadamovsky, szef Reichs-Rundfunk-Gesellschaft, powiedział, że „nawet najskromniejszy uczeń przy tokarce, gdy gwizdże wesołą piosenkę, robi w istocie to samo, co artysta. Tyle że w pracy artysty talent ujawnia się mocniej – jak w czysto utrzymanym ogrodzie lub na świeżo odmalowanej drewnianej powierzchni” (299-300).



W omawianym okresie nowatorski charakter miała propozycja Heinricha Besselera, postawiona już w jego rozprawie habilitacyjnej w 1925 r. i następnie rozwijana, zwłaszcza w pracach z drugiej połowy lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku („Grundfragen”; *Das musikalische Hören*; „Umgangsmusik”). Ten badacz, chyba po raz pierwszy w takim stopniu w dziejach muzykologii, eksponował wagę refleksji nad wykonaniem muzycznym i aktem odbioru muzyki rozumianym w sposób aktywny i twórczy – jako współdziałanie (*Mitvollzug*). W konsekwencji wyróżnił odmianę muzyki „obiegowej, potocznej, towarzyszącej” (*Umgangsmusik*), o której wartości decyduje wyłącznie to, jak dalece spełnia ona oczekiwania grupy słuchaczy – swoich użytkowników, którzy z niej korzystają (Besseler, „Grundfragen des musikalischen Hörens” 39). Besseler miał na myśli między innymi muzykę taneczną, biesiadną, towarzyszącą pracy, a więc zmienną historycznie z uwagi na płynne, stale ewoluujące formy zachowania się człowieka i kontekst kulturowy, cywilizacyjny, polityczny itd. *Umgangsmusik* domaga się jednak właśnie współuczestnictwa (41), które wyklucza estetyczny dystans i zarazem kontemplacyjne zatracenie się w muzyce autonomicznej – „koncertowej”.

#### W STRONĘ POGRANICZA

Jak pokazałem, muzyczna moderna pierwszej połowy XX wieku niejednokrotnie dążyła do podważenia opozycji muzyki autonomicznej i absolutnej oraz użytkowej i popularnej na kuszącym pograniczu stylów, estetyk i gatunków<sup>3</sup>. Jawi się ono jako obszar synkretycznych praktyk kompozytorskich (lub wykonawczych) jakby poza prawowitym łożem „artystycznej”, „wolnej” i „wysokiej” twórczości, z nałożeniem sobie ograniczeń (albo – przeciwnie – poluzowaniem ich) za pomocą szeroko rozumianej „popularności”<sup>4</sup> lub „funkcji”, czasem z musu (na przykład dla chleba bądź z uwagi na koniunkturę polityczną – jak choćby w wypadku pieśni masowych i piosenek Witolda Lutosławskiego vel Derwida), częściej jednak – mam przynajmniej taką nadzieję – z wewnętrznej potrzeby.

Albowiem też – idę tu za Krzysztofem Lipką – „całkowita autonomia sztuki byłaby zupełnie jałowa” (Lipka 202). Donald N. Ferguson zauważył kiedyś, że wartość tekstu kultury jest określana jest nie tylko przez tworzywo i konstrukcję,

<sup>3</sup> Kategorię pogranicza w odniesieniu do badań nad muzyką szczegółowo rozpatruje Agnieszka Nowok-Zych (12-29).

<sup>4</sup> Według Krzysztofa Dmitruka popularność to „taka konfiguracja elementów składających się na kulturę ogólną [...], która zapewnia możliwie szeroką komunikację społeczną poprzez znoszenie wszelkich barier – społecznych, ekonomicznych, technologicznych i semiotycznych” (Dmitruk, Koralewska 198).

lecz także – zawsze – przez funkcję, gdyż „przedmiot bez celu nadaje się jedynie do wyrzucenia na śmietnik” (M. Piotrowski 12). Ale jak należy postrzegać tę funkcję w odniesieniu do muzyki? Z rekonesansu przeprowadzonego niegdyś przez Michała Piotrowskiego wynika, że – przynajmniej w dziełach z zakresu filozofii i socjologii muzyki czy antropologii muzycznej – była ona rozumiana dość ogólnie i lokowana w rejonach wysokich, na przykład jako „pewnego rodzaju intensyfikacja wartości przeżycia jednostkowego oraz stosunków międzyludzkich” (John Blacking) czy „artystyczny rezultat czynności duchowych” (Nils-Eric Ringbom) (M. Piotrowski 12). Chodziło więc o funkcję kulturową (duchową, estetyczną czy artystyczną), i to w ramach kultury symbolicznej.

My natomiast – w sferze pogranicznej – jesteśmy jednak bliżej popularności i funkcjonalności rozumianych wprost, w ścisłym związku z życiem w różnych jego przejawach, także codziennych i przyziemnych. Jesteśmy więc – należy założyć – zwolennikami wizji muzyki jako sztuki heteronomicznej, zakotwiczonej w kulturze i życiu. Jak by jednak nie było, sposób rozumienia znaczenia muzycznego i funkcji muzyki są współzależne i przynależą do sfery światopoglądowej – w ramach przekonań, czym powinna i jaka powinna być twórczość muzyczna (artystyczna).

Wśród praktyk kompozytorskich (i wykonawczych) ze sfery pogranicza należałoby zatem wyróżnić:

- funkcjonalizowanie zewnętrznych wobec muzyki „wysokiej” modeli popularności lub użyteczności, nie tylko zresztą muzycznych,
- albo takie kształtowanie rozwiązań muzyki artystycznej bądź własnego idiomu kompozytorskiego czy wykonawczego itd., by stawały się popularne lub funkcjonalne.

Celem może być przy tym:

- wchłonięcie, synteza, stopienie różnych pierwiastków stylistycznych, funkcji muzycznych i wartości estetycznych
- lub niejednorodność stylu bądź gatunku albo popularność czy użyteczność „częściowa”, nieciągła.

Nie są to sytuacje tożsame, gdyż na przykład w autonomicznie koncipowanej muzyce „wysokiej” można posługiwać się stylem użytkowym bądź popularnym, jak czynił choćby Gustav Mahler – czasem na prawach kulturowego „cytatu”, odesłania, wręcz zgrzytu – ale też konwencje autonomii muzycznej czy własnego idiomu kompozytorskiego można naginać dla potrzeb użyteczności i popularności, jak w muzyce teatralnej Zygmunta Krauzego.

Interesujące z tej perspektywy może być przyglądanie się twórczości artystów działających w różnych nurtach: czy jest ona spójna, czy niejednorodna. Piosenki taneczne Lutosławskiego nie mają nic wspólnego ze stylem jego muzyki auto-

onomicznej, w wypadku Pawła Mykietyna pozostajemy natomiast w obrębie tego samego (lub prawie tego samego) idiomu.

Zdarza się, że rezultatem działań w sferze muzycznego pogranicza nie jest jednak MUZYKA POGRANICZNA, lecz raczej estetyczna mistyfikacja, polegająca na pozorowaniu i strojeniu się w różnego typu maski. Wiąże się ona nierzadko z pragnieniem prestiżu i awansu w artystycznej stratyfikacji lub w ogóle z chęcią przejęcia jakiegoś kapitału symbolicznego. *Liverpool Oratorio* Paula McCartneya, a bardziej jeszcze bombastyczne kompozycje Piotra Rubika są przykładami mechanizmów opisanych przez Tatianę Czeriedniczenko jako „estetyka marki” (Cherednichenko 39-50). W wypadku „marki-śmietnika” (*brend-swalka*) chodzi właśnie o mieszanie „wysokiego” z „popularnym” i przekraczanie granic stylów bądź gatunków, które nie zawsze prowadzą do rezultatu integralnego i osobistego, jak to było u Weilla, Benjamin Brittena czy Leonarda Bernsteina. Z kolei „marka-dziurka” (*brend-dyrka*) wykorzystuje splendor instrumentalnie traktowanego pretekstu pozamuzycznego, na przykład ze sfery *sacrum*. Muzykę pograniczną należałoby też odróżnić od odmiany określanej jako *crossover*, ponieważ w tej odmianie – niezależnie od tego, czy ma charakter „klasycyzujący”, czy dotyczy country lub latino – zniesione jest to, co decyduje o niestabilnej, zmiennej tożsamości pogranicza. *Crossover* jest rodzajem kulturowego zawłaszczenia (Shuker 84), podczas gdy muzyka pograniczna nie neutralizuje muzycznych tożsamości „pierwotnych”.

Wracając do kwestii kulturowego prestiżu, nie mogę się zgodzić z opinią, że

kompozycje, również te w muzyce popularnej, a nawet jej improwizacje, są związane z tym, co wytwarza jako podstawę muzyka wysoka. Tam powstają próby stworzenia nowej formy, nowych układów czy nowych materiałów muzycznych, nowych ich faktur. Tam tworzy się nowe przeżycie czasu i przestrzeni, nowa sztuka. (Bristiger 27)

Niejednokrotnie bowiem to właśnie muzyka wysoka zawdzięczała odświeżenie inspiracji artystycznej czy technologicznej płynącej ze sfery kultury popularnej i użytkowości (można by tu wskazać przykłady tak różnorodne, jak choćby tylko dzieła Aarona Coplanda, Alfreda Schnittkego i Rafała Rytterskiego).

Poniżej zestawiałem wybrane aspekty muzyki absolutnej – autonomicznej, popularnej i użytkowej, które mogą mieć wpływ na ostateczną tożsamość muzyki pogranicznej.

Tabela 1. Zestawienie wybranych aspektów muzyk współtworzących muzykę pograniczną

<b>Muzyka absolutna – autonomiczna</b>	<b>Muzyka popularna</b>	<b>Muzyka użytkowa</b>
Historycznie ugruntowany prymat muzyki instrumentalnej	Dominacja muzyki z głosem ludzkim	Dominacja muzyki instrumentalnej
Autorstwo	Autorstwo przynależne przede wszystkim wykonawcy	Anonimowość – obojętność na źródło
Dzieło muzyczne (ewentualnie proces) samo w sobie	Proces muzyczny (dzieło)	Muzyka jako dodatek, wypełniacz; muzak
Dominacja pary: zapis – wykonanie, z możliwością odseparowania ich w czasie i przestrzeni	Gotowy artefakt dźwiękowy lub żywe wykonanie, często niewymagające pośrednictwa zapisu	Gotowy artefakt dźwiękowy do wielokrotnego odtwarzania w niezmienniej postaci
Muzyczność	Muzyczność i intermedialność	Intermedialność (i muzyczność)
Muzyka jako (ważny) komunikat	Muzyka komunikująca i komunikatywna	Komunikatywność
Zawłaszczenie słuchacza; słuchanie ukierunkowane	Słuchanie nieuważne, wybiórcze, rozproszone, przerywane, wściekłe	
Kontemplacja estetyczna	Przyjemność tekstu, kontemplacja, negacja, kulturowa gra, przepisywanie	Przyjemność vs. nieprzyjemność
Transcendencja	Transcendentna realność, cielesność, materialność	Realność „tu i teraz”

Komentarza wymaga tutaj kwestia aparatu wykonawczego, jego kulturowego statusu oraz autorstwa „dzieła”. Prymat muzyki instrumentalnej w kulturze Zachodu, datujący się od przełomu XVIII i XIX wieku, wyrażają choćby przekonania, że symfonia i kwartet smyczkowy stanowią wyżyny twórczości muzycznej (wymowne są tu określenia typu „wielki symfonik” albo symboliczne gesty, jak na przykład numeracja symfonii u Mykietyna, począwszy od *Drugiej*). Nawet w muzyce popularnej – gdzie gatunki z tekstem słownym i głosem wokalnym

dominują – i jazzowej solo instrumentalne to moment kontemplacji lub erotycznego dreszczu, zdarzenie dźwiękowe, na które się specjalnie czeka. Podobnie w odmianach muzyki i w wypadku twórców z wysokimi ambicjami artystycznymi (z bogactwa przykładów: rock progresywny, Duke Ellington) – spełniają się one nierzadko w formie instrumentalnej suity. Z kolei w wokalistyce jazzowej nieprzypadkowo ceni się szczególnie wokalistów operujących głosem jak instrumentem, co oznacza zarówno specyficzną technikę i muzykalność, jak i umiejętność performatywnego „bycia poza i ponad słowem”.

Ponieważ z kolei tekst słowny zawłaszcza uwagę, domaga się jej, chce być „przeczytany” i zrozumiany, w wypadku twórczości użytkowej medium głosu ludzkiego i języka sprawdza się oczywiście w reklamie, ale już „w windzie” – w małym stopniu (trudno wyobrazić sobie, żeby aksamitny alt wyśpiewywał komunikat „piętro szóste”). Co z tego wszystkiego wynika? To, że w muzyce pogranicznej będziemy stykać się prawdopodobnie z pełnym spektrum obsad i zarazem kodów – muzycznym i językowym, nie wykluczając rozmaitych poszukiwań intermedialnych (projekcja filmowa, wizualizacja, muzyka odtwarzana, *live electronics* itd.).

Dominacja osobowości performera w muzyce popularnej, jego cielesności, materialności spektaklu wiąże się z kolei z przesunięciami w zakresie autorstwa, które w muzyce artystycznej należy zwykle do kompozytora. Performatywne aspekty żywego wykonania, także improwizacja i interakcja między muzykiem a słuchaczem, przesądzają w rezultacie o tym, że muzyka popularna nierzadko ma charakter bardziej procesualny niż „dziełowy”. Rozmaite poszukiwania tego rodzaju, zwłaszcza w muzyce nowej (na przykład w twórczości Wojtka Blecharza), wskazują na lokowanie się w sferze pogranicza, a gry znaczeń i praktyk kulturowych czy próby sił między jednostką lub grupą a globalnym przemysłem kulturalnym to znaki inspiracji nie tylko doświadczeniami awangardy (ta wcale nie zawsze chciała się rozstać z tradycyjnym rozumieniem ontologii dzieła muzycznego i koncepcją jego znaczeń), ale i właśnie kultury popularnej, z jej potencjałem paradoksalnie zarazem homogenizującym i wywrotowym.

Współczesną manifestacją pograniczności – reprezentowanej, w zupełnie innych odmianach i wymiarach, na przykład przez twórczość Thomasa Adèsa, wspomnianego Pawła Mykietyna, Laure M. Hiendl, opery *Dead Man Walking* Jake’a Heggiego bądź *Fellow Travelers* Gregory’ego Spearsa – jest muzyka queerowa, jeśli queerowanie będziemy rozumieć maksymalnie szeroko: jako płynność, wyraz wszelkich tożsamości (również muzycznych) nienormatywnych, a także indywidualnych sposobów życia, rozumienia i tworzenia muzyki. W muzyce queerowej szczególną rolę odgrywają eksponowane przez Doris Leibetseder

kategorie estetyczne ironii, parodii, maskarady i mimikry oraz wszelkie działania *trans*, polegające na łamaniu, przekraczaniu i podważaniu granic (Leibetseder 149-168), a także stylizacja.

W operze *Great Scott* Jake'a Heggiego i Terrence'a McNally'ego (2015) – utworze autotematycznym, swoistej *backstage opera* – spiętrzona stylizacja znajduje uzasadnienia fabularne: obserwujemy tu przygotowania do wystawienia zaginionego arcydzieła belcanta – *Rosa Dolorosa, Figlia di Pompei* fikcyjnego kompozytora Vittoria Bazzettiego, rzekomo z 1835 r. (byłoby więc to dzieło rówieśne *Purytanom* Belliniego i *Lucii di Lammermoor* Donizettiego, którą zresztą bohaterowie wspominają). Od powodzenia prapremiery zależą losy grupy ludzi, całej wspólnoty, nie tylko protagonistki – śpiewaczki Arden Scott (rola napisana dla Joyce DiDonato) i zespołu American Opera, kierowanej przez Winnie Flato (Frederica von Stade). Heggie na wielką skalę posługuje się tu stylizacją czy wręcz pastiszem, i to bardzo niejednorodnym. Odcinki nawiązujące do odległej przeszłości opery czy tradycji *Lied* zderzają się z fortepianowymi interludiami, stylizowanymi na muzykę salonową z przełomu wieków i Jazz Age (przypominają one „wejścia” pianisty Boleslao Lazinskiego w *Fedorze* Giordana i efekt *Modlitwy dziewicy* w *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* Weilla), a w finale Arden, Winnie i śpiewaczka Tatyana (Ailyn Pérez) wykonują numer *It's Always the Song, not the Singer*, niemal jak tercet z finału *Der Rosenkavalier* Richarda Straussa. Eklektyczne? Z pewnością, a jednak słowo to wydaje się nieadekwatne do queerowych transgresji stylistycznych. W niejednorodności stylu, łamaniu *decorum* i naśladownictwach o różnym natężeniu i jakości – podważających ideał integralności i tradycyjnie rozumianego autorstwa – wyraża się podwójność świata, będąca kiedyś przede wszystkim doświadczeniem mniejszości, dziś zaś – w wielokulturowym, płynnym, migrującym i często skonfliktowanym świecie – nas wszystkich. Heggie piętrzy style, nawarstwia je, strzępi, porzuca, zresztą czasem to tylko cienie, powidoki i rekwizyty przeszłości i różnych porządków estetycznych. Bo też bohaterowie *Great Scott* walczą o język, słyszalność, przetrwanie, próbują wyłonić się z tła i wewnętrznie odbudować.

Muzyka pograniczna jest, być może, muzyką przyszłości. Agnieszka Nowok-Zych, badaczka twórczości Mieczysława Wajnberga, wykazała ostatnio, że „nomadyczna” biografia kompozytora zaowocowała swoistą wielojęzycznością jego muzyki, przy czym każdy z artystycznych języków, współistniejących w ramach poszczególnych kompozycji, służył nawiązywaniu komunikacji z Innym (Nowok-Zych 18) w wymiarze – można by dopowiedzieć – zarówno kulturowego funkcjonowania sztuki dźwięku „na zewnątrz”, społecznie i poli-

tycznie, jak i „wewnątrz”, w estetycznej i artystycznej strukturze dzieła. We współczesnych realiach wielokulturowego i globalnego świata konieczność takiej komunikacji staje się paląca. Muzyka pograniczna może tu odegrać doniosłą rolę – jako model tożsamości, która jest otwarta, dialogiczna, nastawiona na współdziałanie odmiennych elementów bez neutralizowania ich odrębności.

#### BIBLIOGRAFIA

- American Popular Music: Readings from the Popular Press*. Vol. 1, *The Nineteenth Century and Tin Pan Alley*, red. Timothy E. Scheurer, Bowling Green State University Popular Press, 1989.
- Arnold, Antje. *Rhetorik der Empfindsamkeit. Unterhaltungskunst im 17. und 18. Jahrhundert*. De Gruyter, 2012.
- Bessler, Heinrich. „Grundfragen des musikalischen Hörens“. *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1925*, Jg. 32, 1926, ss. 35-52.
- Bessler, Heinrich. „Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert“. *Archiv für Musikwissenschaft*, H. 1-2, 1959, ss. 21-43.
- Bessler, Heinrich. *Das musikalische Hören der Neuzeit*. Akademie-Verlag, 1959.
- Bristiger, Michał. „Muzyka i logos”. *Ruch Muzyczny*, nr 10, 2014, ss. 24-27.
- Busoni, Ferruccio. *Zarys nowej estetyki muzyki*. Tłum. studenci PWSM w Katowicach, członkowie Sekcji Tłumaczeń, Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Katowicach, 1962.
- Cherednichenko, Tat'jana. *Muzykal'nyy zapas. 70-ye. Problemy. Portrety. Sluchai*. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2002] [Чередниченко, Татьяна. *Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Слуцаи*. Новое литературное обозрение, 2002].
- Dahlhaus, Carl. *Idea muzyki absolutnej i inne studia*. Tłum. Antoni Buchner, PWM, 1988.
- Dmitruk, Krzysztof. „Kultura popularna”. *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1997, ss. 197-200.
- Dorůžka, Lubomír. *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*. Tłum. Jana Šimulčíková, Opus, 1978.
- Floros, Constantin. *Music as Message. An Introduction to Musical Semantics*. Tłum. Ernest Bernhardt-Kabisch, PL Academic Research, 2016.
- Gołąb, Maciej. *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2011.
- Gropius, Walter. „Program of the Staatliches Bauhaus in Weimar”. *The Weimar Republic Sourcebook*, red. Anton Kaes, Martin Jay i Edward Dimendberg, University of California Press, 1994, ss. 435-438.
- Grunberger, Richard. *Historia społeczna Trzeciej Rzeszy*. Tłum. Witold Kalinowski, wstęp Władysław Markiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987.
- Handbuch Funktionale Musik. Psychologie – Technik – Anwendungsgebiete*, red. Günther Rötter, Springer, 2017.
- Hanslick, Eduard. *O pięknie muzycznym. Przyczynek do rewizji estetyki sztuki dźwięków*. Komentarz. Tłum. Joanna Giel, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2017.

- Jarzębska, Alicja. *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*. Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, 2004.
- King, William G. „Composer for the Theater. Kurt Weill Talks about «Practical Music»”. <https://www.kwf.org/kurt-weill/recommended/composer-for-the-theater/>. Dostęp 12.02.2023.
- Leibetseder, Doris. *Queer Tracks: Subversive Strategies in Rock and Pop Music*. Tłum. Rebecca Carbery, Routledge, 2016.
- Lipka, Krzysztof. *Pejzaż nadziei. Historyczny rozwój muzyki jako proces o charakterze teleologicznym*. Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, 2010.
- Nowok-Zych, Agnieszka. *Twórcy (z) pogranicza. Dzieła Mieczysława Wajnb erga wykorzystujące teksty Juliana Tuwima. Inspiracje, analizy, interpretacje*. Rozprawa doktorska, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, 2022.
- Petersen-Mikkelsen, Birger. *Die Melodielehre des „Vollkommenen Capellmeisters“ von Johann Mattheson. Eine Studie zum Paradigmenwechsel in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*. Eutin, 2002.
- Piotrowski, Grzegorz. „Strauss”. *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 10, Polskie Wydawnictwo Muzyczne [PWM], 2007, ss. 135-139.
- Piotrowski, Grzegorz. *Muzyka popularna. Nasłuchy i namysły*. Państwowy Instytut Wydawniczy, 2016.
- Piotrowski, Michał. *Autonomiczne wartości muzyki*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 1984.
- Poniatowska, Irena. „Funkcjonalna i trywialna muzyka fortepianowa w XIX w. Wyznaczniki muzyczne i pozamuzyczne”. *Muzyka*, nr 2, 1991, ss. 91-105.
- Rognoni, Luigi. *Wiedeńska szkoła muzyczna. Ekspresjonizm i dodekafonia*. Tłum. Henryk Krzeczowski, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1978.
- Schaeffer, Bogusław. *Kompozytorzy XX wieku*. T. 1, *Od Mahlera do Szostakowicza*, Wydawnictwo Literackie, 1990.
- Scherchen, Hermann. „«Neue Klassizität»?“. *Melos*, nr 11, 1920, ss. 242-243.
- Schering, Arnold. *Vom musikalischen Kunstwerk*. Zweite Aufl., Koehler & Amelang, 1951.
- Schlegel, Friedrich. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, red. Ernst Behler, współpraca Jean-Jacques Anstett i Hans Eichner, Bd. 2, Schöningh, 1967.
- Shuker, Roy. *Popular Music. The Key Concepts*. Wyd. 4. Routledge, 2017.
- Theurich, Jutta. „«...wenn Sie doch auch hier wären!»». Briefe von Kurt Weill an Ferruccio Busoni“. *Kurt Weill. Die frühen Werke 1916-1928*, red. Heinz-Klaus Metzger i Rainer Riehn, edition text+kritik, 1998.
- Weill, Kurt. *Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews*. Erweiterte und rev. Neuausgabe, red. Stephen Hinton i Jürgen Schebera, współpraca Elmar Juchem, Schott, 2000.
- Willet, John. „Wpływy teatralne”, tłum. Piotr Niklewicz. *Brecht w oczach krytyki światowej*, wybór Roman Szydłowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977, s. 191-215.

AUTONOMICZNA – ABSOLUTNA – UŻYTKOWA  
– POPULARNA. MUZYKA POGRANICZNA

Streszczenie

Pojęcia „absolutna”, „autonomiczna”, „popularna” i „użytkowa” istnieją w zachodnim dyskursie



o muzyce wyłącznie jako elementy opozycji wyrażających przekonania i postulaty dotyczące estetycznej natury sztuki dźwięku oraz pełnionych przez nią funkcji. Są więc konstruktami kulturowymi. Celem artykułu jest rekonstrukcja historii tych pojęć i stojących za nimi wyobrażeń oraz interakcji między nimi, zwłaszcza w postaci synkretycznej „muzyki pogranicznej”. W XX wieku – mimo rewolty awangardy, ostro separującej to, co popularne i użytkowe, od tego, co przynależy do sztuki wysokiej – wiele nurtów muzycznej moderny korzystało z popularnej i użytkowej estetyki, poszukując w niej odświeżającej inspiracji i realnego zaangażowania w palące problemy społeczne i polityczne. Współcześnie estetyka (i technologia) muzycznego pogranicza odgrywa coraz ważniejszą rolę w twórczości kompozytorskiej. Do jej atutów należą inkluzywność i intermedialność, pozwalające m.in. na przekraczanie granic gatunkowych i stylistycznych. Muzyka pograniczna może więc być modelem tożsamości, która jest otwarta, dialogiczna, nastawiona na współdziałanie odmiennych elementów bez neutralizowania ich odrębności, co wydaje się szczególnie istotne w wielokulturowym świecie.

**Słowa kluczowe:** muzyka pograniczna; muzyka absolutna; muzyka autonomiczna; muzyka popularna; muzyka użytkowa

AUTONOMOUS – ABSOLUTE – UTILITARIAN  
– POPULAR MUSIC: BORDER MUSIC

S u m m a r y

The terms “absolute”, “autonomous”, “popular” and “functional” music exist in Western discourse about music only as elements of opposition expressing beliefs and postulates regarding the aesthetic nature of the art of sound and its functions. Thus, they are cultural constructs. The aim of this article is to reconstruct the history of these concepts and the ideas behind them, as well as the interactions between them, especially in the form of syncretic “borderline music”. In the twentieth century, despite the revolt of the avant-garde which sharply separated high art from other phenomena, many trends in modern music used popular and utilitarian aesthetics, looking for refreshing inspiration and real involvement in pressing social and political problems. Nowadays, the aesthetics (and technology) of the musical borderland plays an increasingly important role in compositional practices. Its strengths include inclusivity and intermediality, allowing, among others, the crossing of genres and of stylistic boundaries. Therefore, borderline music can be a model of identity that is open, flexible, dialogic, and focused on the co-operation of different elements without neutralising their separateness, which is particularly important in a multicultural world.

**Keywords:** borderline music; absolute music; autonomous music; popular music; functional music