

CARLA DAHLHAUSA MYŚLI O STRUKTURALNEJ HISTORII MUZYKI

Zbigniew Skowron

WARSZAWA, INSTYTUT MUZYKOLOGII UW

„Historia strukturalna” jest terminem modnym. Od kilku dziesięcioleci historycy skłaniają się ku opisywaniu lub analizie struktur historycznych — „okoliczności”, jak nazywano je w XIX wieku — zamiast ku opowiadaniu o zdarzeniach lub ich ciągach

— pisał w Carl Dahlhaus w połowie lat 70. minionego wieku w rozdziale zatytułowanym *Myśli o historii strukturalnej swych Podstaw historii muzyki*¹. Cytat ten zapowiada w znamienny dla jego autora sposób ujęcie strukturalnej historii muzyki jako dyscypliny, która stanowi swego rodzaju dopełnienie wcześniejszych koncepcji historii muzyki, ukształtowanych przede wszystkim w kręgu niemieckojęzycznej muzykologii i metodologii historii, by przywołać tutaj *Geschichte der Musik* Augusta Wilhelma Ambrosa², fundamentalną *Methode der Musikgeschichte* Guido Adlera³, czy słynny pięciotomowy komplet *Handbuch der Musikgeschichte* Hugo Riemanna⁴.

Istotną kwestią jest to, w jaki sposób koncepcja historii strukturalnej Dahlhausa „dopełnia” wcześniejsze propozycje metodologiczne z zakresu historiografii. Zarysowuje się na tym polu dość wyraźna polaryzacja wynikająca przede wszystkim z krytycznej postawy Dahlhausa wobec dziedzictwa wcześniejszej, XIX-wiecznej lub datującej się na przełom XIX i XX wieku tradycji metodologicznej. Dahlhaus powiada o epickim stylu historii tradycyjnej, która zakłada „opis bliskości prawdziwych wydarzeń”

¹ C. DAHLHAUS, *Podstawy historii muzyki*, przełożył z języka niemieckiego, wstępem i przypisami opatrzył Zbigniew Skowron, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 147.

² A.W. AMBROS, *Geschichte der Musik mit zahlreichen Notenbeispielen und Musikbeilagen*, F.E.C. Leuckart, Leipzig 1887–1911.

³ G. ADLER, *Methode der Musikgeschichte*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1919.

⁴ H. RIEMANN, *Handbuch der Musikgeschichte*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1907–1919.

a także „pojęcie indywidualności” jako podstawową kategorię historyczną. Priorytet zdarzeń i wybitnych indywidualności legł u podstaw wielu tradycyjnych ujęć historii muzyki skupionych wokół czterech zakresów: historii kompozytorów, form, gatunków i narodowości. W tak pojętej metodzie historii dostrzega Dahlhaus cztery przejawy, które są jej fundamentem, a więc:

- po pierwsze — znaczenie ramy chronologicznej sporządzonej na podstawie dat powstania utworów; przy takim podejściu decydujący historycznie jest moment powstania dzieła, a nie jego życie w kulturze muzycznej;
- po drugie — zestawianie historii muzyki z biografią kompozytorów;
- po trzecie — wyobrażenie o zmieniającym się panowaniu „narodów muzycznych” w Europie;
- po czwarte — przekonanie, że historia muzyki składa się przede wszystkim z innowacji.

W przeprowadzonej przez Dahlhaus'a szczegółowej krytyce założeń historii zdarzeń, przewija się często motyw historii politycznej, którą przywołuje on, by wskazać na specyfikę zdarzenia muzycznego w odróżnieniu od bliskiego mu — z pozoru tylko — zdarzenia politycznego. Otóż specyfikę tę wyznacza istota dzieła muzycznego i jego wartość estetyczna.

Kluczowym kategoriom tradycyjnej historiografii przeciwstawia Dahlhaus struktury i związki funkcjonalne tkwiące u podstaw uchwytnych procesów. Inspiracją dla jego projektu strukturalnej historii muzyki był, jak można przypuszczać, nie tylko strukturalizm jako wiodąca orientacja metodologiczna w humanistyce lat 70. minionego stulecia, lecz przede wszystkim metoda strukturalno-historyczna ukształtowana w Francji w kręgu czasopisma „Annales d’Histoire Économique et Sociale” założonego jesienią 1928. Metoda ta akcentowała bardzo wyraźnie znaczenie procesów gospodarczych i społeczno-historycznych, jak również zakresu szeroko pojętych idei. Fakt, iż Dahlhaus wymienia — jako przykład tych ostatnich — „strukturę mentalną” feudalizmu, świadczy o tym, iż była mu znane klasyczne dzieło powstałe w kręgu „Annales” — dwutomowe *Spółeczeństwo feudalne* Marca Blocha opublikowane w Paryżu u progu II wojny światowej⁵.

⁵ M. BLOCH, *Spółeczeństwo feudalne*, tłumaczyła Eligia Bąkowska, wstępem poprzedził Andrzej Feliks Grabski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.

Projekt Dahlhausa byłby więc niezwykle interesującym przykładem inspiracji czerpanych z historiografii powszechnej i dostosowanych do specyfiki badanego przedmiotu. Wydaje się, że właśnie perspektywa metodologiczna ukształtowana w kręgu „Annales” pozwoliła mu spojrzeć krytycznym okiem na dziedzictwo metodologiczne niemieckiej muzykologii i przewartościować je w duchu współczesnym.

Zasada historii strukturalnej wedle Dahlhausa polega na tym, że „działania osób lub grup są stale uwarunkowane przez nadrzędny system odniesień, który przez swe fundamentalne znaczenie stanowi podstawowy przedmiot historiografii”⁶. Nasuwa się w tym miejscu pytanie: co kryje się pod owym nadrzędnym systemem odniesień? Dahlhaus rozumie przez nie „związki funkcjonalne leżące u podstaw uchwytnych procesów”, a więc sieć odniesień, w które wpisują się szeroko pojęte zdarzenia, które dopiero w owej sieci ujawniają swój pełny, historyczny sens.

Historia strukturalna jest — zdaniem Dahlhausa — komplementarna wobec historii zdarzeń. „Struktury — pisze — tworzą fundament, na którym rozgrywają się zdarzenia, i na odwrót — w zdarzeniach urzeczywistniają się struktury”⁷. Aby wyjaśnić zdarzenie, nie wystarczy więc samo zebranie faktów, lecz trzeba też odtworzyć strukturę, w którą się one wpisują. Z kolei uchwycenie zmiany struktury nie jest możliwe bez uwzględnienia zdarzeń, które do niej przenikają, powodując jej przekształcenia.

Historia zdarzeń i historia strukturalna — wedle Dahlhausa — odnoszą się wzajemnie do siebie, nie oznacza to jednak, że przenikają się płynnie. Moment przypadku i arbitralności — *p r z y p a d k u* w spotkaniu krzyżujących się działań i *a r b i t r a l n o ś c i* w indywidualnych decyzjach nie może być bez reszty wyeliminowany nawet w najbardziej zróżnicowanych opisach zależności funkcyjnych⁸.

Kolejnym komplementarnym pojęciem, które włącza Dahlhaus do swoich rozważań nad historią strukturalną, jest pojęcie *s t a n u* rzeczy (*Zu-stand*). To ostatnie pojęcie wiąże z historiografią XIX-wieczną, rozumiejąc stan jako „luźniejsze nagromadzenie faktów”, podczas gdy struktura zakłada *z a m k n i ę t e* relacje funkcjonalne.

Opis jakiegoś stanu (w znaczeniu historiografii XIX-wiecznej) — stwierdza — nie pretenduje do tego, by ująć i naświetlić zamkniętą w sobie, łączną strukturę, lecz pozostawia otwartą przestrzeń dla niezgodności i rozbieżności⁹.

⁶ C. DAHLHAUS, *Podstawy historii muzyki*, op. cit., s. 149.

⁷ Jw., s. 152.

⁸ Jw., s. 152–153.

⁹ Jw., s. 155.

Pojęcie „stanu”, pomimo swej proveniencji XIX-wiecznej, nie jest jednak bezużyteczne dla historiografii współczesnej, bowiem sygnalizuje ono moment przemiany, procesualny aspekt zdarzeń, który schodzi na dalszy plan w historii strukturalnej skupionej na ukazaniu związków funkcji niejako zawieszonych w czasie.

Ważną część rozważań Dahlhausa nad historią strukturalną stanowi jej porównanie ze społeczną historią muzyki a także subtelna krytyka marksistowskiego programu jej historii. Historia społeczna to dla Dahlhausa „dyscyplina deskryptywna, ograniczająca się do opisu instytucji i ról społecznych”¹⁰, natomiast — w ujęciu marksistowskim — to

dyscyplina wychodząca od aksjomatu, że całościowa historia muzyki jest częścią historii społecznej, ideologiczną nadbudową bazy ekonomiczno społecznej¹¹.

Otóż historia strukturalna sięga dalej niż historia społeczna, gdyż oprócz instytucji i ról społecznych uwzględnia także normy techniczno-kompozytorskie i idee estetyczne. Z kolei od programu marksistowskiego odróżnia historię strukturalną to, że rezygnuje ona ze wstępnych koncepcji historyczno-filozoficznych właśnie o charakterze aksjomatu. Historyk muzyki poszukujący struktur — pisze Dahlhaus —

obserwuje i odtwarza związki i korespondencje między ekonomicznymi, społecznymi, psychologicznymi, estetycznymi i techniczno-kompozytorskimi faktami lub ciągami faktów, nie wiedząc *a priori*, przed zbadaniem szczegółów historycznych, które aspekty układu, w jakim rozpoznaje konstrukcję kultury muzycznej przeszłości, mają znaczenie kreatywne, które zaś należy pojmować jako wykreowane¹².

Wśród przykładów zaczerpniętych z historii, których nowy sens może ujawnić podejście strukturalne wymienia Dahlhaus obfitą faktografię dotyczącą Beethovena, którą w nowym świetle może ukazać taka struktura, jak kultura arystokracji wiedeńskiej około roku 1800, czy struktura ówczesnej publiczności: jej społeczny skład i oczekiwania muzyczne.

W swej dyskusji nad założeniami historii strukturalnej do jej najtrudniejszych problemów zalicza Dahlhaus niejednoczesność tego, co jednocześnie, inaczej mówiąc — przesunięcie czasowe pomiędzy elementami

¹⁰ Jw., s. 156.

¹¹ Jw.

¹² Jw., s. 157.

struktury. To, że elementy te „powstają i zamierają ściśle w tym samym czasie”, jest — jego zdaniem — „raczej wyjątkiem niż regułą”¹³. Rozwiązanie tego problemu odnajduje u drugiego przedstawiciela szkoły „Annales” — Fernanda Braudela, który w artykule *Histoire et sciences sociales* z 1958 roku¹⁴ wskazywał właśnie na różne rytmy czasowe jednocześnie istniejących struktur — od warunków geograficznych poprzez struktury społeczne, ustroje polityczne aż po style w sztuce.

Jedną z metodologicznych konsekwencji wspomnianej już „niejednoczesności tego co jednoczesne” jest krytyczne podejście Dahlhausa do tzw. ducha czasu. Jego zdaniem — należałoby zrezygnować z przyjęcia i hipostazowania *d u c h a c z a s u*, gdyż empirycznie można jedynie ustalić nawarstwienie struktur, które podlegają odbiegającym od siebie i niedającym się pogodzić rytmom czasowym i osiągają różne stadia wewnętrznego rozwoju.

W kontekście dyskusji przeprowadzonej przez Dahlhausa nad pojęciem i perspektywami historii strukturalnej nasuwa się pytanie o to, czy mamy tutaj do czynienia tylko z konstruktywnym postulatem metodologicznym, czy też można wskazać na jego urzeczywistnienie w praktyce. Odpowiedzi na to pytanie udzielił już sam Dahlhaus w studium *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, wydanym w 1980 roku¹⁵, a więc trzy lata po *Grundlagen der Musikgeschichte*. W studium tym zrealizował swe postulaty historii strukturalnej, kojarząc ją harmonijnie z historią zdarzeń. Świadectwem tego, jak bogata była jego koncepcja nadrzędnego systemu odniesień w epoce romantyzmu układającego się w misterną strukturę, jest wykaz jej dziesięciu elementów, którym kończy Dahlhaus wspomniany rozdział *Myśli o historii strukturalnej*:

1. Estetyka geniuszu jako instancja przeciwstawna wobec normatywnej poetyki muzycznej;
2. zasada autonomii, która wyparła lub przewartościowała funkcjonalność muzyki;
3. idea kształcenia (*Bildungsidee*) jako korelat autonomii estetycznej;
4. kategoria rozumienia muzyki jako – z jednej strony – rozwinięcie logiki muzycznej, z drugiej – jako wczuwanie się w indywidualność i oryginalność kompozytora;

¹³ Jw., s. 159.

¹⁴ F. BRAUDEL, *Histoire et sciences sociales*, „Annales” 1958, nr 3, s. 725–733.

¹⁵ C. DAHLHAUS, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber-Verlag, Laaber 1980.

5. burżuazyjne życie koncertowe jako instytucjonalizacja idei autonomii, a zarazem — w ostrym kontraście z nią — jako konsekwencja towarowego charakteru muzyki;
6. emancypacja muzyki instrumentalnej;
7. obecność utworów klasycznych, wykraczających poza granice historii, które w ostrożnej relacji do postulatów nowości i idei postępu budują trwałe repertuar;
8. wielbienie oryginalności, którą trzeba się cieszyć, lecz nie należy jej imitować;
9. zagrożenie tradycji gatunków;
10. akcentowanie „poetyczności” i lekceważenie „mechaniczności” [...]

— wszystko to stanowi w XIX wieku różne, dopełniające się lub wywodzone z siebie cząstkowe aspekty tej samej sytuacji historycznej: cechy kultury muzycznej, którą można opisać — z pewnymi dowolnościami natury chronologicznej dozwolonymi przy konstrukcji typów idealnych — jako strukturę struktur¹⁶.

Przedstawiony tutaj w zarysie projekt historii strukturalnej Carla Dahlhausa można by uznać za prawdziwy pomost metodologiczny pomiędzy starymi i nowymi laty historiografii muzycznej. Pomost ten, przy znacznym wsparciu od strony nowoczesnych metod historiografii powszechnej, w szczególności — szkoły „Annales” — stawia w nowym świetle tradycyjne punkty oparcia historiografii muzycznej ześrodkowanej na zdarzeniu. To nowe światło jest zapewnione przez układ odniesień, w którym funkcjonuje zdarzenie muzyczne i nabiera w nim pełnego, wielowymiarowego sensu. Wydaje się, że przeprowadzając szczegółową dyskusję nad tradycyjną historiografią, pomimo krytycznego tonu tej dyskusji, Dahlhaus nie zakwestionował jej celów i dążeń, lecz wyznaczył im nowe ramy metodologiczne, a tym samym perspektywy poznawcze. Trzeba raz jeszcze podkreślić, że jego koncepcja strukturalnej historii muzyki nie była jedynie postulatem metodologicznym. Wprost przeciwnie — znalazła ona urzeczywistnienie w *stricte* historycznych dociekaniach Dahlhausa, zwłaszcza poświęconych epoce romantyzmu, w których sprawdziła się w całej pełni, ukazując niezwykle bogate systemy odniesień dla dziejących się w niej zdarzeń muzycznych.

Najnowsza historia to — wedle Dahlhausa — czwarta epoka historii, po antyku, średniowieczu i nowoczesności. Historia ta pozostaje wprawdzie

¹⁶ C. DAHLHAUS, *Podstawy historii muzyki*, op. cit., s. 169–170.

nadal wyzwaniem dla badaczy, jednak można mieć nadzieję, że podejście strukturalne przyniesie jej obraz równie bogaty, jaki udało się Dahlhausowi zrekonstruować w jego historii muzyki romantyzmu.

SUMMARY

The article presents Carl Dahlhaus's thoughts on the prospects for a structural history of music as a methodological proposal, which would both supplement and develop the principles of traditional music historiography, which were shaped by the influence of nineteenth-century German musicology, and concerned with the history of composers, forms, genres and nationalities. In his structural approach to the history of music, Dahlhaus models himself on the conception based on twentieth-century general history, developed within the circle of the French journal „Annales”, and the achievements of, among others, Fernand Braudel. The newness and value of this conception when applied to music consists in viewing the core subject, which is the musical event, against its social and cultural background, and in the context of diverse external circumstances which provide a particular structure, a system of mutually dependent elements. Alongside a description of the principles of the structural history of music in the Dahlhausian approach, the article also discusses his application of it to the history of nineteenth-century music, in the monograph *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (1980), which confirms the efficacy of the structural method and demonstrates it to be a promising research tool for use in the widely understood concept of music historiography.