

RACJONALIZM
KRYTYCYZM
ŚCISŁOŚĆ

PRACE DEDYKOWANE
PROFESOROWI ADAMOWI JONKISZOWI
Z OKAZJI 70. ROCZNICY URODZIN

RATIONALISM
CRITICISM
ACCURACY

STUDIES IN HONOR OF
PROFESSOR ADAM JONKISZ
ON THE OCCASION OF HIS 70TH BIRTHDAY

REDAKCJA / EDITED BY
PIOTR DUCHLIŃSKI, PIOTR S. MAZUR, JACEK POZNAŃSKI SJ

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Ignatianum w Krakowie
Kraków 2023

JACEK JADACKI

UNIwersytet Warszawski

Modernizm i postmodernizm w muzyce: style, szkoły czy epoki?

W końcu XIX wieku pojawiło się w języku teologicznym słowo „modernizm”, a w końcu XX wieku rozpowszechniło się w języku filozoficznym słowo „postmodernizm”. Oba były zapożyczone z języka teorii sztuki. Wydaje mi się, że zbadanie sensu „artystycznych” pierwowzorów tych słów może rzucić pewne światło na ich teologiczny i filozoficzny sens.

Z dwóch powodów skupię się na „muzykologicznych” pierwowzorach słów „modernizm” i „postmodernizm” oraz na ich (wtórnym) sensie filozoficznym. Po pierwsze dlatego, że jestem (jak by powiedział Tadeusz Kotarbiński) byłym muzykiem i czynnym (jeszcze) filozofem. Po drugie dlatego, że mogłem swoje muzyczno-filozoficzne przemyślenia wystawić na krytykę osoby, która jest zarazem muzykiem i filozofem aktualnym – a mianowicie na krytykę Anny Brożek (koncertującej pianistki i produktywnego logika), z której prac dotyczących szeroko rozumianej filozofii muzyki z pożytkiem w przemyśleniach swoich korzystałem. Krytyka Jej okazała się surowa – choć nie miażdżąca. Zdecydowałem się więc na publikację rezultatu tych rozważań mimo wielu mankamentów, które mi ona wytknęła.

1. Styl – typ – klasa

Słowo „styl” i pokrewne wyrażenia należące do jego gniazda słowotwórczego i pojęciowego¹ bywają używane w różnych sensach. Niekiedy różnice te bywają zaznaczone przez kontekst.

Tutaj interesuje mnie w zasadzie następujący kontekst:

(1) *X* jest w stylu *S*.

Za równoważną względem formuły (1) będę uważać formułę:

(2) *X* reprezentuje styl *S*.

Mówimy np.:

(3) „Fantazja i fuga chromatyczna *d*” Bacha jest w stylu barokowym.

(4) „Fantazja i fuga chromatyczna *d*” Bacha reprezentuje styl barokowy.

Uważam, że styl jest szczególną odmianą TYPU. Wobec tego, zamiast (1) wolno powiedzieć:

(5) *X* należy do typu *S*.

Odpowiednio także:

(6) *X* reprezentuje typ *S*.

W metodologii utożsamia się typ z klasą pewnych przedmiotów. Wolno więc powiedzieć:

(7) *X* należy do klasy *S*.

Oczywiście klasa w formule (7) jest określona nie przez wyliczenie jej elementów, lecz przez wskazanie SWOISTOŚCI tych elementów, czyli zespołu własności, które przysługują wszystkim i tylko tym elementom. Można ten zespół własności utożsamiać z konotacją terminu „*S*”, przy czym przez konotację terminu należy przy takim utożsamieniu rozumieć własność (ewentualnie złożoną)

¹ Do pojęciowego gniazda „stylu” należą m.in. takie popularne od kilkudziesięciu lat terminy, jak „paradygmat”, „idiom” i „topos”.

przysługującą wszystkim i tylko desygnatom tego terminu. Dla formuły (3) np. – chodziłoby o konotację terminu „[kompozycja] barokowa”, czyli o własność przysługującą wszystkim i tylko kompozycjom barokowym. Mielibyśmy zatem następujący schemat definicji „stylu”:

(8) X jest w stylu S , gdy X posiada zespół własności $\{s_1, s_2, \dots, s_k\}$.

Na marginesie zauważmy, że formuła (8) nie ma charakteru klasycznej definicji „stylu”².

Dodajmy jeszcze następującą uwagę dotyczącą pojęcia stylu. Style są typami, a metodolodzy zwracają niekiedy uwagę na to, że typy nie są „zwykłymi” zbiorami wyznaczanymi przez to, iż wszystkim ich elementom przysługują łącznie pewne własności. Powiemy raczej, że jeżeli dany styl-typ wyznaczony jest przez własności $\{s_1, s_2, \dots, s_k\}$, to aby dany przedmiot do typu należał, wystarczy, jeśli posiada pewną liczbę (większość?) spośród cech $s_1, s_2, \dots, s_k$. Mówi się niekiedy, że im więcej dany przedmiot tych cech posiada, tym bardziej jest „typowy”: tym bardziej jest reprezentatywnym przedstawicielem swojego typu. Niekiedy zwraca się także uwagę na to, że własności wyznaczające typ dzielą się na obligatoryjne, które przysługują wszystkim jego elementom, i opcjonalne, przysługujące tylko większości spośród nich. Przy dalszych rozważaniach na temat pojęcia stylu należy pamiętać o tych zastrzeżeniach.

2. Definicja „stylu muzycznego”

Moja definicja „stylu muzycznego” będzie miała postać zbliżoną do formuły (8). Trzeba jednak uzupełnić tę formułę pewnym zastrzeżeniami co do X -a i zespołu własności $\{s_1, s_2, \dots, s_k\}$.

Po pierwsze, nie w odniesieniu do dowolnego X -a wolno mówić, że X jest w pewnym stylu. Tylko typy artefaktów (wytworów ludzkich) są stylami³. Nie do przyjęcia jest mówienie o stylach obiektów naturalnych. Nie powiemy więc np.:

2. Podejmowanie bezowocnych prób podania definicji klasycznej takich terminów, jak „styl (muzyczny)”, prowadzi nieraz na różne manowce logiczne. Przykładem może tu być np. definicja Ernsta Bückena, zgodnie z którą styl muzyczny jest to „kompleks stałych elementów, bez których dane dzieło nie mogłoby być zaliczone do danej kategorii stylistycznej” (E. Bücken, *Geist und Form im musikalischen Kunstwerk*, Wildpark-Potsdam 1929, s. 7). Definicja ta wygląda na obciążoną błędem *idem per idem*.
3. Dobitnie zwraca na to uwagę Władysław Witwicki, pisząc, że „styl [...] dziś oznacza interesującą estetycznie jednakowość wyglądu jakiejś grupy wytworów ludzkich” (W. Witwicki, *Wiadomości o stylach* [1934], Warszawa, 1960, s. 17; wyróżnienie J.J.).

(9) Ta sosna jest w stylu takim a takim.

(Sosna może być co najwyżej przycięta, uformowana w jakimś stylu). Powie-
my natomiast np.:

(10) Ten park jest w stylu angielskim.

Jest tak dlatego, że sosna nie jest artefaktem, natomiast park (nawet gdyby
rosły w nim same sosny) jest artefaktem.

Być może zresztą o stylu najrzędniej jest mówić tylko w odniesieniu do
niektórych artefaktów – a mianowicie do dzieł sztuki, w szczególności do kom-
pozycji muzycznych. Mnie skądinąd dalej będą interesować wyłącznie style
kompozycji muzycznych właśnie (czyli style muzyczne) – nie muszę więc tutaj
rozstrzygać tych zawikłanych kwestii.

Pierwszy warunek, którym musimy więc uzupełnić formułę (8), brzmi:

(11) X jest kompozycją muzyczną.

Po drugie – i to jest kwestią sporną w większym stopniu niż kwestia, o której
była mowa – nie każda swoistość pewnej klasy kompozycji muzycznych wyzna-
cza klasę, którą bylibyśmy skłonni uznać za styl tych kompozycji.

Niestety, nie ma jasności w kwestii, które zespoły własności nadają się do te-
go, aby wyznaczać style. Na składowe stylu na pewno nadają się takie własności,
jak np. pewna tonalność, pewna faktura, pewna ornamentyka, pewna harmonika
itd. Ale czy styl wyznaczać może np. długość kompozycji albo jej tempo? Nie ma
też jasności co do tego, czy styl może być wyznaczony przez swoistość, która jest
jedną (prostą) własnością⁴.

Tak czy inaczej – nie da się tej sprawy rozwiązać bez pewnej dozy arbitralności.

Przyjmijmy ogólnie, że W jest względem (*scil.* rodzajem własności), do które-
go należą własności mogące wyznaczać styl muzyczny (np. względem jest tonal-
ność, a jej odmianami np. tonalność modalna i tonalność dur-moll; względem
jest też faktura, a jej odmianami np. homofonia i polifonia).

Drugi warunek, którym musimy uzupełnić formułę (8), przybierze wobec
tego postać:

(12) Każda własność należąca do zespołu $\{s_1, s_2, \dots, s_k\}$ należy do względu W .

4 W niektórych wypadkach sprawa wygląda na oczywistą. Na pewno dałoby się precyzyjnie
wyodrębnić klasę kompozycji utrzymanych w tempie *moderato*; za nienaturalne uznałibyśmy
jednak mówienie o jakimś stylu... moderatowym.

Ostatecznie schemat naszej – częściowo regulującej – definicji „stylu” będzie następujący:

(13) Jeżeli: (a) X jest kompozycją muzyczną i (b) każda własność należąca do zespołu $\{s_1, s_2, \dots, s_k\}$ należy do względu W – to:

X jest w stylu S , gdy X posiada zespół (ewentualnie: większość spośród) własności $\{s_1, s_2, \dots, s_k\}$ ⁵.

Będę przy tym mówił, że jeśli spełnione są warunki wskazane w formule (13), to styl S jest wyznaczony przez zespół własności $\{s_1, s_2, \dots, s_k\}$ ⁶.

Aby więc ustalić, czy dana kompozycja jest w określonym stylu (np. w stylu barokowym), należy sprawdzić, czy kompozycja ta ma zespół własności wyznaczających (ewentualnie: większość spośród własności wyznaczających) klasę kompozycji będących w tym stylu (w tym wypadku: klasę kompozycji barokowych).

3. Inne sensy „stylu”

Częstym kontekstem, różnym od kontekstu (1) i (2), w którym występuje słowo „styl”, jest kontekst:

(14) Y robi coś – *scil.* wykonuje pewną czynność – stylem S .

- 5 Definicja, którą proponuję, jest precyzacją intuicji, którym dają wyraz różni muzykolodzy, a także teoretycy innych sztuk i estetycy. Oto przykłady sformułowań, które mam na myśli. (1) „Styl muzyczny – zespół cech charakteryzujących twórczość muzyczną w zależności od terenu, okresu historycznego, warunków kulturalnych i społecznych” (J. Habela, „Styl muzyczny”, w: tegoż, *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1980, s. 177; wyróżnienie J.J.). (2) „[Termin «styl»] w badaniach nad sztuką służy do ujmowania zespołu cech łączących w grupy dzieła będące wytworem jednego artysty, warsztatu, terytorium lub najczęściej jednego okresu historycznego, a odróżniających te dzieła od powstałych gdzie indziej i kiedy indziej” (J. Białostocki, „Styl”, w: *Wielka encyklopedia powszechna PWN*, t. 11, Warszawa 1968, s. 80; wyróżnienie J.J.). (3) „Styl jest pojęciem różnicującym i porządkującym [...] [kompozycje] zgodnie z podobieństwami, które między nimi zachodzą” (R. Pascall, „Style”, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 24, red. S. Sadie, London 2001, s. 638; tłum. J.J.). Rzuca się w oczy to, że wielu badaczy nie odróżnia pytania o to, czym jest styl, od pytania o to, dlaczego ten a ten styl jest taki a taki. Oto przykłady: „Styl jest przede wszystkim systemem form posiadających jakości i sensowną ekspresję, przez które ujawnia się osobowość artysty i szerzej pojęty światopogląd grupy. Jest on także środkiem wyrazu” (M. Schapiro, „Style”, w: *Anthropology Today. An Encyclopedic Inventory*, red. A.L. Kroeber, Chicago 1953, s. 287; tłum. polskie i wyróżnienie J.J.).
- 6 Inaczej mówiąc, ów zespół tworzą odpowiednio dobrane „elementy różnicujące”. Por. A. Brożek, *O stylach filozoficznych i dylematach metodologicznych*, „Analiza i Egzystencja” 2009, t. 10, s. 80.

Mówimy np.:

(15) Ta a ta osoba pływa stylem grzbietowym.

(16) Ta a ta osoba pisze stylem potocznym.

W tym wypadku styl jest sposobem wykonywania pewnej czynności. Można i tutaj utożsamić ów sposób z typem tej czynności: – np. pływanie na grzbiecie jest typem pływania, a pisanie potoczne – typem pisania⁷.

Sądzę, że nie ma potrzeby korzystania z formuł:

(17) *Y* komponuje stylem *S*.

Jest tak dlatego, że o ile takie czynności, jak pływanie, nie mają TRWAŁEGO wytworu, o tyle komponowanie – ma: mianowicie ma właśnie pewną kompozycję. Z punktu widzenia zainteresowań muzykologa istotniejsze są style kompozycji niż – ewentualne – typy-style (sposoby) komponowania; nie wyklucza to rzecz jasna, że wyodrębnienie takich stylów byłoby interesujące na gruncie psychologii twórczości⁸.

Częstym – i ważnym – terminem pochodnym słowotwórczo od słowa „styl” jest termin „stylizacja”, który występuje przede wszystkim w kontekście:

(18) *X* jest stylizacją *Z*-a.

7 W wypadku stylu językowego – a więc sposobu wyrażania przeżyć – bierze się pod uwagę m.in. bardzo różne względy, które niełatwo uporządkować. Mówi się więc w tym wypadku o stylu m.in.: barwnym, błyskotliwym, dobrym, dosadnym, górnym, jędrnym, książkowym, kwiecistym, napuszonym, obrazowym, pięknym, wyrobionym, zawiłym i zwięzłym, a także np. lapidarnym, telegraficznym i narratorskim.

8 Niekiedy podawane sformułowania robią wrażenie, jak gdyby identyfikowały styl ze sposobem. Por. np. określenie stylu muzycznego jako „sposobu wypowiedzi muzycznej” (J. Białostocki, „Styl”, dz. cyt., s. 81). Jak się jednak okazuje z kontekstu tego określenia, sposób ten jest „wynikiem doboru określonych środków technicznych, form i gatunków” (tamże; wyróżnienie J.J.); *de facto* chodzi więc tu o własności kompozycji rozumianej jako realizacja (a więc ciąg przewidzianych partyturą dźwięków), a nie o to, w jaki sposób kompozytor dany utwór tworzył. Podobnie brzmi sformułowanie, które utożsamia styl z „cechami techniki kompozytorskiej” (Z. Lissa, „Styl muzyczny”, w: *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 854; wyróżnienie J.J.) lub z „psychologicznie uzasadnioną specyfiką muzycznego myślenia, która wyrażana jest przez odpowiedni system muzyczno-wypowiedzeniowych zasobów utworu, interpretacji i wykonania dzieła muzycznego” (W. Moskalenko, *O twórczych mechanizmach indywidualnego stylu muzycznego*, w: *Język, system, styl, forma w muzyce*, cz. 6–7, red. B. Mielcarek-Krzyżanowska, V. Przech, tłum. M. Gonsierowska, Bydgoszcz 2003, s. 38); ale i w tym wypadku mówi się o „zespole możliwości wyrazowych” (tamże, s. 39). Por. też określenie stylu jako „sposobu, w który wykonane jest dzieło sztuki” (R. Pascall, „Style”, dz. cyt., s. 638; tłum. J.J.).

Na przykład:

(19) Ten a ten mazurek jest stylizacją kujawiaka.

O co chodzi w takich sformułowaniach?

Zauważmy, po pierwsze, że formuły (18) i (19) pociągają za sobą (czy zakładają?) odpowiednio, że:

(20) X nie jest Z -em.

(21) Ten a ten mazurek nie jest kujawiakiem.

Załóżmy, że kujawiak ma dokładnie trzy swoistości: s_1 , s_2 i s_3 . Jeśli ma być spełniony warunek, że aby być stylizacją kujawiaka, trzeba nie być kujawiakiem, to przy powyższym założeniu musiałoby być tak, że stylizacja kujawiaka ma pewne, ale nie wszystkie swoistości kujawiaka – np. ma swoistość s_1 , ale nie ma swoistości s_2 i s_3 – a w każdym razie nie ma pewnej z własności obligatoryjnych kujawiaka, nawet jeśli ma wszystkie własności opcjonalne.

Niekiedy zamiast kontekstu (18) można spotkać kontekst:

(22) X jest stylizacją w duchu S .

Na przykład:

(23) Ta a ta kompozycja jest stylizacją w duchu baroku.

Tutaj związek stylizacji ze stylem jest ściślejszy niż w wypadku kontekstu (18). Kompozycja będąca stylizacją w duchu baroku będzie bowiem miała (tylko) niektóre swoistości należące do stylu barokowego. Na pewno wśród swoistości wspomnianej stylizacji nie znajdzie się np. bycie skomponowanym w epoce baroku; to by sugerowało skądinąd, że taka własność jest obligatoryjnym składnikiem swoistości stylu barokowego⁹.

Na koniec krótka uwaga na temat manieri stylistycznej i bezstylowości.

Wydaje mi się czymś racjonalnym używanie terminu „maniera stylistyczna” na oznaczenie jednego ze składników stylu – ale bez negatywnej ewaluacji. Natomiast o bezstylowości kompozycji X mówilibyśmy w wypadku, gdyby było tak, że:

(24) X nie jest w żadnym stylu.

9 Por. A. Chodkowski (red.), *Encyklopedia muzyki*, Warszawa 1995, s. 855.

Ostrożniej powiedzielibyśmy, że:

(25) *X* nie jest w żadnym wyodrębnionym dotąd stylu¹⁰.

Kompozycje bezstylowe przypominałyby więc obiekty nietypowe, tj. posiadające własności wyznaczające różne typy, niemające zarazem własności obligatoryjnych żadnego typu. Trzeba jednak pamiętać, że mogłoby się w przyszłości okazać, że da się dla takich kompozycji wyróżnić jakiś (nowy) styl-typ.

4. Szkoła

Przed kilkadziesiąt laty zastanawiałem się nad tym, co to jest szkoła w obrębie filozofii, i doszedłem do wniosku, że na to, aby pewna grupa filozofów zasługiwała na miano „szkoły”, potrzebna jest i wystarcza odpowiednia autoidentyfikacja, lokalizacja, genealogia i ideologia¹¹. Sądzę, że podobne kryteria można zastosować do szkoły kompozytorskiej.

O szkole takiej wolno więc mówić, po pierwsze, tylko w odniesieniu do takiej grupy kompozytorów, których łączy więź intencjonalna: świadomość przynależności do tej szkoły. „Dekret” muzykologa tutaj nie wystarczy.

Po drugie, niezbędnym wyznacznikiem szkoły jest więź historyczno-geograficzna między jej przedstawicielami. Do jednej szkoły mogą należeć kompozytorzy różnych pokoleń, ale między żadnymi z tych pokoleń nie może być luki pokoleniowej. Przedstawiciele szkoły muszą też funkcjonować na określonym terytorium: może to być jedno miasto (por. np. szkoła wenecka) lub jeden kraj (por. np. szkoła włoska). Trudno by było bowiem (w każdym razie do niedawna¹²) mówić o szkole w wypadku, gdy jedni jej przedstawiciele działają np. w Krakowie, a inni np. w Seulu.

Po trzecie, nie ma szkoły bez więzi genetycznej między jej przedstawicielami. W najprostszym wypadku szkoła powinna mieć założyciela, a pozostali przedstawiciele są jego uczniami lub uczniami uczniów. Z tym warunkiem wiążą się trzy trudności. Pierwsza trudność wyraża się w pytaniu, czy szkoła może mieć więcej

10 Ciekawe światło na pojęcie bezstylowości rzuca skontrastowanie go z pojęciem stylowości i stylizacji. Wydaje się, że stylowy jest nie artefakt, który po prostu jest w pewnym stylu, lecz artefakt, który jest stylizacją w duchu pewnego stylu.

11 Por. J. Jadacki, *Panorama Szkoły Lwowsko-Warszawskiej*, w: tegoż, *Orientacje i doktryny filozoficzne. Z dziejów myśli polskiej*, Warszawa 1998, s. 75.

12 Przy obecnych środkach komunikacji – w tym przesyłania muzyki – warunek ten się w dużym stopniu dezaktualizuje. Dlatego słuszniej może byłoby – idąc śladem Stanisława Ossowskiego – mówić w tym wypadku o więzi personalnej, opartej na „kontaktach osobistych” (S. Ossowski, *O osobliwościach nauk społecznych*, w: tegoż, *O nauce*, Warszawa 1967, s. 224–225).

niż jednego założyciela, a gdyby tak miało być, to czy należałoby do niej tylko wspólni uczniowie wszystkich założycieli, czy także uczniowie jednego z nich. Druga trudność dotyczy tego, kiedy można danego kompozytora uznać za (bezpośredniego) ucznia innego kompozytora (np. ile lat trzeba terminować, by zasłużyć na to miano). Trzecia trudność to problem, jak daleki dydaktyczny „poto-mek” założyciela szkoły może się jeszcze uznawać za jego (pośredniego) ucznia. Byłbym np. w stanie wykazać się w zakresie pianistyki genealogią dydaktyczną prowadzącą ostatecznie do Chopina; nikt jednak nie zaliczyłby mnie przecież serio do SZKOŁY CHOPINA.

W wypadku szkoły kompozytorskiej, po czwarte, można niekiedy mówić o więzi merytorycznej w postaci świadomie przyjętej – i niekiedy „wyłożonej” w jakimś manifestie – przez założyciela i jego uczniów ideologii kompozytorskiej. Tak jest stosunkowo często obecnie; dawniej była to zazwyczaj ideologia *implicite*, którą bylibyśmy skłonni utożsamić ze stylem właściwym danej szkole.

5. Epoka

Najważniejszymi kłopotami związanymi z pojęciem EPOKI są sprawy jej długości i granic.

Epoka jest na pewno pewnym okresem. Zgódźmy się, że epoka baroku trwała półtora wieku (od XVII do połowy XVIII wieku). Epoka renesansu była jeszcze dłuższa, bo trwała trzy wieki (od XIV do XVI wieku). Epoka socrealizmu – szczęśliwie – nie trwała dłużej niż pół wieku (w okolicach połowy XX stulecia).

Czy nazwiemy jednak „epoką” okres trwający np. aż tysiąclecie lub tylko dziesięciolecie? I czy np. barok zaczyna się na pewno w 1600 roku, a kończy dokładnie w 1750 roku?

Trzeba powiedzieć jasno: gdyby jedynym wyznacznikiem epoki były daty jej początku i końca, to nic nie stałoby na przeszkodzie, aby daty te wybrać zupełnie dowolnie.

Sądzę jednak, że podobnie jak w wypadku szkoły kompozytorskiej przynajmniej jednym z jej wyznaczników jest styl (lub zespół stylów) charakterystyczny dla kompozycji, które w jej obrębie powstały, tak też i epokę *de facto* charakteryzuje wyznacznik stylistyczny. Właśnie dlatego za epokę nie uważa się np. lat 1695–1705, gdyż kompozycje powstałe w tym okresie (w Europie) nie odznaczają się żadnymi swoistościami, które by można uznać za swoistości stylistyczne.

6. Natura stylu muzycznego

Zespół własności wyznaczający styl, będę nazywać „naturą stylu”.

Własności składające się na naturę stylu muzycznego należą do jednego z trzech typów: *generaliów*, ELEMENTÓW INTRAMUZYCZNYCH i ELEMENTÓW EKSTRAMUZYCZNYCH.

W wypadku *generaliów* chodzi przede wszystkim o dwie sprawy: stopień komplikacji i relację do tradycji. W pierwszym wypadku chodzi o pewne ogólne właściwości wielu elementów muzycznych (np. ich symplifikacja *versus* komplikacja, formalny rygoryzm *versus* liberalizm), a w drugim wypadku o to, czy się dotychczasową (całą lub najbliższą) tradycję odrzuca, czy nie.

Jeśli chodzi o elementy intramuzyczne, to skorzystam tutaj z ustaleń dokonanych przez Annę Brożek w monografii poświęconej logicznej analizie terminologii muzycznej¹³. Przypomnimy je tutaj pokrótce i w pewnym uproszczeniu.

W wypadku intramuzycznych wyznaczników stylu chodzi (mówiąc ogólnikowo) o formę kompozycji. Należy przy tym rozróżnić kilka pojęć formy. Formą_a danej kompozycji to zespół wszystkich jej własności istotnych muzycznie. Nazwijmy ją „FORMĄ *SENSU LARGO*”. Formą_b danej kompozycji to jedna z własności tworzących formę *sensu largo*. Wreszcie formą_c danej kompozycji to pewien rodzaj formy_b, mianowicie „układ [*scil.* ułożenie] składników, czyli czasowych wycinków”¹⁴ kompozycji. Formę_c wolno uważać za formę *sensu stricto* – i dalej mówiąc o formie, będę mieć na myśli formę_c.

Pod względem formy *sensu stricto* kompozycje mogą być m.in.: jednoustępowe i wieloustępowe (*scil.* cykliczne), a w wypadku danego (*resp.* jedyne) ustępu – jednocześnie i wieloczęściowe (o różnych układach części, a więc okresowe, wariacyjne itd.). Tutaj bierze się pod uwagę struktury na różnych poziomach (motywu, frazy, zdania, okresu itd.).

Pozostałe czynniki formy *sensu largo*¹⁵ – wyznaczające styl muzyczny – to:

- (a) instrumentarium (wokalne, instrumentalne lub wokально-instrumentalne; solowe i ansamblowe);

13 Por. A. Brożek, *Principia musica. Logiczna analiza terminologii muzycznej*, Warszawa 2006. Niestety sami muzykolodzy bardzo często zestawiają poszczególne elementy stylu zupełnie przypadkowo. Piszą np.: „Styl ujawnia się w charakterystycznym posługiwaniu się formą, strukturą (ang. ‘texture’), harmonią, melodią, rytmem i etosem” (R. Pascall, „Style”, dz. cyt., s. 638; tłum. J.J.).

14 A. Brożek, *Principia musica. Logiczna analiza terminologii muzycznej*, dz. cyt., s. 170.

15 Jeśli się usunie uwarunkowania ideologiczne, to różnice stylistyczne z różnicami formalnymi (*sensu largo*) utożsamia – jak się wydaje – Екатерина М. Царёва (*Стиль музыкальный*, w: *Музыкальная энциклопедия*, red. Ю.Б. Келдыш, Москва 1981, s. 281).

- (b) faktura¹⁶ (monodyczna i wielogłosowa; w tym – ze względu na rodzaj harmoniki – homofoniczna i polifoniczna);
- (a) ambitus (tu: repertuar – co do wysokości – wykorzystywanych dźwięków);
- (c) skala (w systemie tonalnym: durowa i molłowa; poza tym systemem – np. dodekafoniczna);
- (d) melika (figuracyjna, ornamentacyjna itd.);
- (f) rytmika (jednolita, urozmaicona itd.);
- (e) metrum (dwudzielne i trójdzielne; stałe i zmienne);
- (g) agogika *resp.* tempo (szybkie, umiarkowane i wolne; jednolite i zróżnicowane);
- (h) dynamika (głośna i cicha; stała i zmienna);
- (i) kolorystyka (w obrębie wybranego instrumentarium).

Poza formą *sensu largo* do czynników intramuzycznych stylu należy tzw. materiał muzyczny, który może być całkowicie oryginalny lub zapożyczony (jak to jest w wypadku kompozycji, których kompozytorzy wykorzystują np. cudze motywy, tematy lub całe fragmenty utworów innych kompozytorów, lub dokonują ich przeróbek typu aranżacji lub transkrypcji).

W wypadku elementów ekstramuzycznych chodzi głównie o:

- (a) intencjonalnych adresatów i zlokalizowania realizacji (kompozycje liturgiczne, kameralne itd.);
- (b) tytuły kompozycji;
- (c) semiotyczne własności kompozycji (muzyka absolutna i programowa/ilustracyjna);
- (d) notację kompozycji¹⁷.

Przegląd charakterystyk różnych stylów ujawnia, że dwa style różnią się od siebie nie tylko w ten sposób, że poszczególne elementy – np. formy *sensu largo* – kontrastują w nich ze sobą, ale także i w ten sposób, że różne elementy (o określonej postaci) są w nich eksponowane¹⁸.

16 Przez fakturę kompozycji rozumiem jej „głosy [i plany?] wzięte w aspekcie ich liczby, dynamiki i melodyki” (A. Brożek, *Principia musica. Logiczna analiza terminologii muzycznej*, dz. cyt., s. 279).

17 Bardzo szeroko rozumie „styl w muzyce” Stefania Łobaczewska, utożsamiając go z „całościowym kompleksem czynników”, do których zalicza nie tylko formę *sensu largo*, wyrażane „treści” i „środki warsztatowe” służące realizacji tej formy i „treści”, lecz także i „społeczną funkcję” kompozycji (S. Łobaczewska, *Style muzyczne*, t. 1, cz. 1: *Zagadnienia ogólne, styl klasyczny, styl galant, styl rokoko*, Kraków 1960, s. 7).

18 Por. R. Pascall, „Style”, dz. cyt., s. 640.

7. Typy stylu muzycznego

Przy ustalaniu natury danego stylu muzycznego – tj., przypomnijmy, własności wyznaczających ów styl – trzeba rozstrzygnąć, jaka jest STRUKTURA, SFERA, STREFA i GENEZA owego stylu. Te cztery czynniki determinują różne typy stylów muzycznych¹⁹ (por. rys. poniżej). Oto krótki przegląd typów stylu muzycznego wyróżnionych ze względu na typy tych czynników.

Ze względu na strukturę, wśród stylów dadzą się wyodrębnić, po pierwsze, style monoaspektowe i style poliaspektowe. Niekiedy styl wyznaczony jest przez jeden tylko czynnik. Niekiedy natomiast, bodaj czy nie najczęściej, styl jest wyznaczony przez kompleks kilku czynników, a więc np. przez charakter (czyli łącznie: skalę-tonację, melikę i tempo) lub gatunek (czyli łącznie: rytmikę, metrum i tempo) kompozycji.

Po drugie, ze względu na strukturę styl może być intramuzyczny, ekstramuzyczny lub hybrydalny, w zależności od tego, czy czynniki go wyznaczające są wyłącznie czynnikami intramuzycznymi, wyłącznie ekstramuzycznymi, czy też natura stylu jest pod tym względem mieszana.

Ze względu na sferę styl może być kompozytorski (styl utworów) lub interpretacyjny (tj. styl wykonywania utworów).

Z tego samego względu typy stylu zależą od tego, jak została ustalona klasa kompozycji reprezentujących ów styl: czy przez osobę twórcy, czy przez okres lub miejsce powstania. W pierwszym wypadku mówi się o stylu indywidualnym (w zasadzie tylko wtedy, gdy cała twórczość danego kompozytora ma jeden styl²⁰) lub grupowym (pojawiającym się u różnych kompozytorów, w szczególności należących do pewnej szkoły kompozytorskiej). W drugim wypadku chodzi o styl intraepokowy (właściwy pewnej epoce) lub transepokowy (pojawiający się w różnych epokach)²¹. W trzecim wypadku mówi się o stylu lokalnym (*resp.* regionalnym, np. narodowym) lub uniwersalnym (tu: ponadnarodowym).

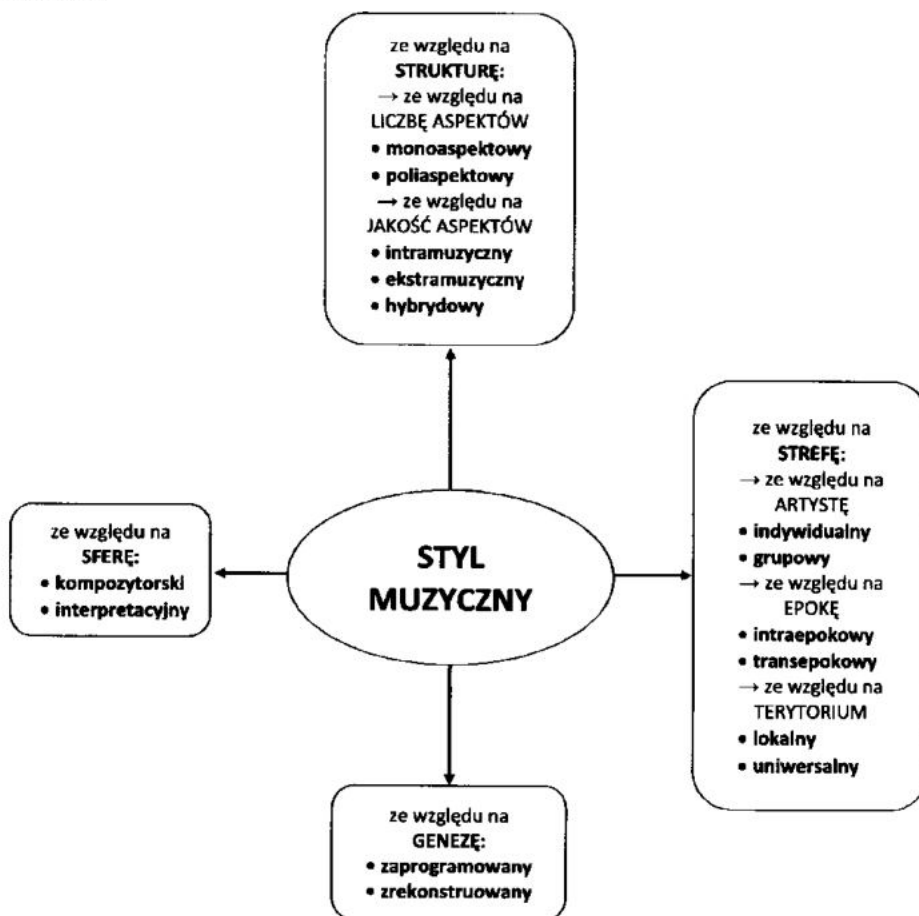
Ze względu na genezę styl może być zaprogramowany (styl-manifest) lub zrekonstruowany. Te dwa typy warto szczególnie starannie odróżniać, albowiem dla historyka muzyki jest rzeczą ważną, czy zespół własności tworzący naturę stylu

19 Sądzę, że byłoby rzeczą pożyteczną, aby wspomniane w pierwszym przypisie terminy w rodzaju „paradygmatu” oraz „idiomu” czy „toposu”, zazwyczaj używane jako bliskoznaczniki „stylu”, zostały przez muzykologów związane z określonymi typami stylów muzycznych.

20 Nawiasem mówiąc, co innego ma się na myśli, kiedy mówi się o indywidualnym stylu Chopina – czyli o stylu Chopinowskim – a co innego, kiedy mówi się o kompozycji w stylu Chopina; w tym ostatnim wypadku chodzi zazwyczaj o stylizację, dokonaną przez kogoś różnego od samego Chopina.

21 Do uznania postmodernizmu za styl transepokowy skłaniają się badacze, którzy postmodernizm traktują jako „współczesny manieryzm” (V. Sandu-Dediu, *Postmodernizm: nowy manieryzm?*, w: *Górnośląski Almanach Muzyczny*, t. 2, red. L. Markiewicz i in., Katowice 1995, s. 46).

został zidentyfikowany *ex post*, poprzez badanie określonej klasy kompozycji (np. powstałych w pewnej epoce)²², czy też został wskazany *explicite* – np. w jakimś manifestie kompozytorskim zanim odpowiednia klasa kompozycji zaczęła się „zaludniać”.



Typy stylu muzycznego

Rodzi się tu skądinąd pytanie o to, jaka jest minimalna liczba elementów takiej klasy. Jedna kompozycja – nawet jeśli została zaopatrzona w manifest stylizacyjny – stylu nie tworzy, chociaż może go wyznaczać: funkcjonować jako model, do którego inne elementy stylu będą w takim lub innym stopniu podobne.

²² Zdaniem Władysława Tatarkiewicza, style „nie są [...] [artyście] przeważnie świadome; krytyk, a zwłaszcza historyk, zdaje sobie z nich sprawę lepiej niż artysta” (W. Tatarkiewicz, *Porządki i style*, w: tegoż, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1988, s. 205). Inną opinię wyraża Robert Pascall, według którego „kompozytorzy byli zawsze świadomi różnic stylistycznych”, wyodrębniających ich kompozycje spośród dzieł innych twórców (R. Pascall, „Style”, dz. cyt., s. 641; tłum. J.J.).

8. Egzemplifikacja

Poniżej zestawię (bynajmniej nie pretendującą do definitywności!) listę czynników, które wymienia się – na tle charakterystyki kilku innych stylów wyróżnianych przez muzykologów – w klasycznych opracowaniach jako czynniki należące do natury stylu modernistycznego i stylu postmodernistycznego. Zgodnie z moją intencją jest to egzemplifikacja testująca przedstawioną koncepcję stylów muzycznych. Warto podkreślić, że niektóre rubryki pozostają niewypełnione i nie jest to bynajmniej fakt przypadkowy; pokazuje on bowiem jak bardzo po omacku operuje się nawet wśród fachowców interesującymi mnie słowami.

Tabela 1. Charakterystyczne cechy stylu modernistycznego i postmodernistycznego na tle innych stylów.

	STYLE MONOASPEKTOWE	KLASYCZNY STYL NIDERLANDZKI	BAROK	ROKOKO (STYL GALANT)	MODERNIZM (MODERNA, SECESJA?) AWANGARDYZM (AWANGARDA)? ^a	POST- MODERNIZM ^b
EPOKA		• XVI w.			• 1883/1914 – lata 60. XX w. ^c	• od lat 70. XX w. ^d
GENERALIA						
Komplikacja		• koherencja ^e	• komplikacja (kunsztowność)	• symplifikacja (upraszczanie) ^f • delikatność (lekkość) ^g		• symplifikacja (upraszczanie) • liberalizm (polistylizyka, pluralizm stylistyczny) ^h
Relacja do tradycji	• styl <i>antico</i> • styl <i>nuovo</i>					
ELEMENTY INTRAMUZYCZNE						
Forma <i>sensu stricto</i>		• asymetria ⁱ • technika przeimitowania ^j	• motywiczność (snucie motywiczne) ^k		• chaotyczność	• wariacyjność (repetycja krótkich motywów) ^l
Instrum- entarium	• styl <i>a capella</i>					• wzbogacenie
Faktura	• styl koncertujący (polichóralność)	• polifonia ustabilizowana (stała liczba głosów od początku do końca ^m)	• równowaga polifonii i homofonii ⁿ • technika fugowana ^o	• homofonia ^p		

	STYLE MONOASPEKTOWE	KLASYCZNY STYL NIDERLANDZKI	BAROK	ROKOKO (STYL GALANT)	MODERNIZM (MODERNA, SECESJA?) AWANGARDYZM (AWANGARDA)? ^a	POST- MODERNIZM ^b
Ambitus						
Skala		• modalizm (skale kościelne) ^a	• system dur-moll		• atonalizm (swoboda tonalna)	
Melika	• styl <i>brisé</i> (arpeg- gia) ^r • styl wzmożonej uczuciowości (motywy wes- tchnienia) ^s			• kantylena ^t • ornamen- talność ^u		• ornamental- ność ^v • monotonia (prostota)
Rytmika						• monotonia (długo trwają- ce dźwięki) ^w
Metrum						
Agogika						
Dynamika			• kontrasto- wość (zróż- nicowanie wyrazowe) ^x			• monotonia?
Kolorystyka						
Materiał muzyczny					• oryginalność (pogoń za nowością)	• aluzjonizm (ironia, cytaty w obcym kontekście) ^y
ELEMENTY EKSTRAMUZYCZNE						
Adresaci / lokalizacja			• unifikacja formalna muzyki religij- nej i „cywilnej” (świeckiej) ^z			• unifikacja formalna mu- zyki elitarnej i popularnej ^{aa}
Tytuły						• tradycyjne terminy „gatunkowe” ^{ab}

	STYLE MONOASPEKTOWE	KLASYCZNY STYL NIDERLANDZKI	BAROK	ROKOKO (STYL GALANT)	MODERNIZM (MODERNA, SECESJA?) AWANGARDYZM (AWANGARDA)? ^a	POST- MODERNIZM ^b
Tematyka	• styl <i>concitato</i> : ilustracyjność (tremola) ^{ac}				• zaangażowa- nie polityczne • programo- wość (moder- nizm) ^{ad}	
Notacja					• modernizacja notacji ^{ae}	• tradycyjna partytura

- a. Najczęściej wyodrębnia się w sztuce XX wieku dwie półwieczne fazy: modernizm i awangardę (R. Kolarzowa, *Postmodernizm w muzyce. Ewolucja teorii i praktyki muzycznej*, Warszawa 1993, s. 5). Alicja Jarzębska wymienia jako style obecne w muzyce modernistycznej (XX-wiecznej?): impresjonizm, symbolizm/transcendentalizm, ekspresjonizm, futuryzm, atonalizm („atonalność”), neoklasycyzm, folklorizm i sonoryzm (por. A. Jarzębska, *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, red. A. Jastrzębska, J. Paja-Stach, Kraków 2007, s. 41–42). Skoro tak, to nie można uważać – pogląd ten jest rozpowszechniony wśród eseistów muzycznych – że polistylistyka jest „specjalnością” postmodernizmu.
- b. Jako synonimy podaje się: „nowa muzyka konsonująca”, „nowa tonalność” i „nowy romantyzm”. Por. A. Chodkowski (red.), *Encyklopedia muzyki*, dz. cyt., s. 717.
- c. Por. L. Botstein, „Modernism”, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 16, red. S. Sadie, London 2001, s. 868.
- d. Por. A. Jarzębska, *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce*, dz. cyt., s. 11).
- e. Por. J.M. Chomiński, Z. Lissa (red.), *Historia muzyki powszechnej*, t. 1: *Do Renesansu włącznie*, Kraków 1957, s. 262–263.
- f. Por. J.M. Chomiński (red.), *Historia muzyki powszechnej*, t. 2: *Barok, klasycyzm*, Kraków 1965, s. 264; M. Kowalska, *ABC historii muzyki*, Kraków 2001, s. 293.
- g. Por. J.M. Chomiński (red.), *Historia muzyki powszechnej*, t. 2: *Barok, klasycyzm*, dz. cyt., s. 308; M. Kowalska, *ABC historii muzyki*, dz. cyt., s. 293.
- h. Por. tamże, s. 623.
- i. Por. J.M. Chomiński, Z. Lissa (red.), *Historia muzyki powszechnej*, t. 1: *Do Renesansu włącznie*, dz. cyt., s. 263.
- j. Por. tamże.
- k. Por. J.M. Chomiński (red.), *Historia muzyki powszechnej*, t. 2: *Barok, klasycyzm*, dz. cyt., s. 177.
- l. Por. M. Kowalska, *ABC historii muzyki*, dz. cyt., s. 263.
- m. Por. J.M. Chomiński, Z. Lissa (red.), *Historia muzyki powszechnej*, t. 1: *Do Renesansu włącznie*, dz. cyt., s. 263.
- n. Por. J.M. Chomiński (red.), *Historia muzyki powszechnej*, t. 2: *Barok, klasycyzm*, dz. cyt., s. 195.
- o. Por. tamże, s. 268.
- p. Por. tamże, s. 260; M. Kowalska, *ABC historii muzyki*, dz. cyt., s. 293.
- q. Por. J.M. Chomiński, Z. Lissa (red.), *Historia muzyki powszechnej*, t. 1: *Do Renesansu włącznie*, dz. cyt., s. 263.
- r. Por. J.M. Chomiński (red.), *Historia muzyki powszechnej*, t. 2: *Barok, klasycyzm*, dz. cyt., s. 90.
- s. Por. tamże, s. 161.
- t. Por. tamże, s. 310.

- u. Por. tamże, s. 260; M. Kowalska, *ABC historii muzyki*, dz. cyt., s. 293. Nie wdając się w szczegóły, muszę się przyznać do tego, że moim zdaniem pojęcia ironii, parodii lub pastiszu (por. R. Kolarzowa, *Postmodernizm w muzyce. Ewolucja teorii i praktyki muzycznej*, dz. cyt., s. 81; V. Sandu-Dediu, *Postmodernizm: nowy manieryzm?*, dz. cyt., s. 37; J.D. Kramer, *O genezie muzycznego postmodernizmu*, tłum. D. Maciejewicz, „Muzyka” 2000, r. 45, nr 3, s. 67), które nadają się do opisu niektórych zjawisk literackich, w zastosowaniu do muzyki tracą sens. Ironiczne mogą być tytuły kompozycji, ale nie same kompozycje. Natomiast takie pojęcia, jak „sprzeczność strukturalna i stylistyczna” (tamże) – nie nadają się do wykorzystania ani w teorii muzyki, ani w teorii literatury.
- v. Por. A. Chodkowski (red.), *Encyklopedia muzyki*, dz. cyt., s. 717.
- w. Według Doroty Krawczyk muzyce postmodernistycznej nie da się przypisać jakiegos jednego „paradygmatu” rytmicznego: „Wartością dla postmodernizmu nie jest [...] ani stała pulsacja, ani synkopy, ani miarowość, ani nieregularność, ani proste formuły rytmiczne, ani formuły złożone; nie jest dla niego wartością żadna ta rzecz sama w sobie, lecz żadnej też przecież nie odrzuca” (D. Krawczyk, *Język i gra czyli o muzyce postmodernistycznej*, „Muzyka” 2005, r. 50, nr 2, s. 83).
- x. Por. A. Chodkowski (red.), *Encyklopedia muzyki*, dz. cyt., s. 717.
- y. Por. tamże; M. Kowalska, *ABC historii muzyki*, dz. cyt., s. 623. Cztery sposoby nawiązywania do tradycji, obecnych w postmodernizmie – a więc postmodernizm historyczny, dialektyczny, anarchiczny (eklektyczny) i syntaktyczny – wyodrębnia D. Krawczyk (*Język i gra czyli o muzyce postmodernistycznej*, dz. cyt., s. 90). Pojęcia te są o wiele bardziej przydatne do opisu zjawisk muzycznych niż „ironia” itp.
- z. Por. J.M. Chomiński (red.), *Historia muzyki powszechnej*, t. 2: *Barok, klasycyzm*, dz. cyt., s. 195.
- aa. Por. A. Chodkowski (red.), *Encyklopedia muzyki*, dz. cyt., s. 717. Niektórzy uważają, że epoka postmodernistyczna obejmuje całą drugą połowę XX w. Por. np. V. Sandu-Dediu, *Postmodernizm: nowy manieryzm?*, dz. cyt., s. 37.
- ab. Por. M. Kowalska, *ABC historii muzyki*, dz. cyt., s. 624.
- ac. Por. J.M. Chomiński (red.), *Historia muzyki powszechnej*, t. 2: *Barok, klasycyzm*, dz. cyt., s. 58.
- ad. Por. L. Botstein, „Modernism”, dz. cyt., s. 868.
- ae. Por. tamże, s. 872.

Gdy się zestawi wymienione w tabeli 1 (a wskazywane przez teoretyków muzyki) własności wyznaczające style modernistyczny i postmodernistyczny z utworami do tych stylów zaliczanymi, rzuca się w oczy, że żaden z elementów muzycznych nie jest obligatoryjnym elementem tych stylów (łatwo np. wskazać utwory ewidentnie modernistyczne, a nie cechujące się atonalizmem czy chaotycznością, lub utwory ewidentnie postmodernistyczne nie należące do tzw. muzyki repetytywnej czy monotonnej). Wygląda na to, że jeżeli w stylach modernistycznym i postmodernistycznym są jakieś elementy obligatoryjne, to są to *generalia* lub elementy pozamuzyczne.

Powyższe zestawienie nasuwa także przypuszczenie, że poszczególne style wyznaczone są przez własności należące do różnych względów. Dlatego też porównywanie ze sobą kompozycji ze względu na reprezentowany przez nie styl wydaje się utrudnione²³.

23 Podobnie jest z tzw. stylami filozoficznymi: analitycznym, fenomenologicznym i hermeneutycznym, które są nieporównywalne pod względem „wydajności” przede wszystkim dlatego,

9. Postmodernizm w refleksji o muzyce

Należy oczywiście bardzo dokładnie odróżniać postmodernizm jako styl muzyczny (kompozytorski ewentualnie wykonawczy) od postmodernizmu jako stylu refleksji o muzyce²⁴.

Chodzi o refleksję w najszerszym znaczeniu słowa „refleksja”, a więc teksty:

- (a) kompozytorów lub ich grup (w szczególności – manifesty i deklaracje);
- (b) krytyków lub recenzentów muzycznych;
- (c) muzykologów (teoretyków muzyki i historyków muzyki);
- (d) estetyków i ogólniej filozofów.

Nie zamierzam tutaj wypowiadać się szerzej na temat tego rodzaju refleksji. Nie ukrywam jednak, że nie cenię owej – nazwijmy to tak – ideologii postmodernistycznej. Nie interesuje mnie niesprecyzowana aura stylistyczna²⁵, stanowiąca jedynie mętne tło ideologiczne dla twórczości kompozytorskiej, i opisywana w jeszcze mętniejszy sposób, sankcjonujący metaforę jako „podstawowy sposób konceptualizacji” rezultatów badań muzykologicznych²⁶.

Z metodologicznego punktu widzenia refleksja taka jest bezwartościowa, jeśli – jak jest zazwyczaj – nie daje się zinterpretować w wyszczególnionych powyżej kategoriach stylistycznych²⁷. Nieprzypadkowo zwrócenie uwagi publiczności na niespełnianie przez tzw. dyskurs postmodernistyczny elementarnych standardów metodologicznych ma jako jedyną ripostę... dezawuowanie tych

że mają różne dziedziny badań i stawiają różne pytania. Por. A. Brożek, *O stylach filozoficznych i dylematach metodologicznych*, dz. cyt., s. 77–89.

24 Por. R. Kolarzowa, *Postmodernizm w muzyce. Ewolucja teorii i praktyki muzycznej*, dz. cyt., s. 64, 85; A. Jarzębska, *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce*, dz. cyt., s. 11.

25 Por. M. Piotrowska, *Kanon i postmodernizm*, „Muzyka” 1997, r. 42, nr 1, s. 15; W. Seidel, „Stille”, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 8, red. L. Finscher, Kassel 1998, s. 1760–1761; W. Moskalenko, *O twórczych mechanizmach indywidualnego stylu muzycznego*, dz. cyt., s. 36. Tylko o taką aurę może chodzić, kiedy się mówi, że „na postmodernistyczną stylistykę składa się: (1) pomieszanie jedności składników dzieła; (2) pluralizm rozumiany jako fragmentaryzacja tożsamości dzieła; (3) deformacja w ramach dostępnych środków technicznych; (4) wątki ludyczne” (A. Rutkowska, *Postmodernizm w fonografii*, w: *W kręgu muzyki i myśli humanistycznej*, cz. 7, red. M. Demska-Trębacz, Warszawa 1999, s. 173).

26 Por. A. Jarzębska, *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce*, dz. cyt., s. 36.

27 Oto przykład. Rozumiem postulat wykonywania dawnych kompozycji na dawnych instrumentach – np. muzyki klawesynowej na klawesynie z epoki, co robiła np. Wanda Landowska (por. A. Jarzębska, *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce*, dz. cyt., s. 18). Inna sprawa, że i wykonanie „modernizowane”, i wykonanie „archaizowane” może być nośnikiem wartości artystycznych. Nie rozumiem traktowania brzmienia jako „inkarnacji siły twórczej panteistycznego Absolutu” (tamże, s. 17). Rozumiem postulat zmiany tonalnych reguł tworzenia na reguły np. dodekafoniczne. Nie rozumiem natomiast enuncjacji (w tym wypadku Romana Palestra), że dodekafonia wyrasta z „żelaznej logicznej konieczności narzuconej przez historię” (tamże, s. 27).

standardów²⁸. Dlatego wszelka dyskusja z ideologami czy propagandystami takiego postmodernizmu jest jałowa²⁹.

Oczekiwałbym jednak, że przynajmniej w gronie fachowców muzyczny styl postmodernistyczny nie będzie mieszany z postmodernistyczną ideologią.

Zdaje się, że w duchu postmodernizmu metodologicznego głosi się, zwłaszcza za Oceanem, potrzebę „zmiany paradygmatu” w teorii i historii muzyki (chodzi o tzw. nową muzykologię). Pod hasłem „wszystko ujdzie” postuluje się ni mniej, ni więcej tylko dowolne poszerzenie rzeczywistości muzycznej, czyli elementów tła kompozycji, które uważa się za klucze do ich interpretacji oraz dokonywanie dowolnych przewartościowań w celu „poszerzenia” kanonu muzycznego. Choć nie ma niczego teoretycznie „gorszego” w przyjmowaniu innych niż zwyczajowe założeń metodologicznych (byleby były one przyjęte świadomie i wyłożone klarownie), to trzeba się jednak liczyć z tym, że zmiany takie mają pewne określone praktyczne konsekwencje.

Postulaty tzw. nowej muzykologii wysuwa się w Polsce w ramach zwalczania tzw. paradygmatu pozytywistycznego. Jest to co najmniej dziwne, gdyż wydaje się, że paradygmat ten w polskiej teorii muzyki i muzykologii od dawna nie funkcjonuje. Najlepszym tego przykładem jest wypracowana przez Mieczysława Tomaszewskiego metoda analizy integralnej, która jest znakomitym przykładem świadomego i wyraźnie określonego poszerzenia spektrum badań historyczno- i teoretycznomuzycznych, uwzględniająca, najogólniej biorąc, humanistyczny wymiar muzyki³⁰.

28 Nie dziwi więc, że do *credo* ideologów postmodernistycznych należy enuncjacja, że „postmodernizm sam nieustannie się dekonstruuje” (P. Jędrzejko, *Postmodernizm jako styl późny krytyki (post)scriptum*, w: *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, red. W. Kalaga, E. Knapik, Katowice 2002, s. 238).

29 Moje stanowisko w tej sprawie jest radykalizacją stanowiska zajętego m.in. przez Dorotę Krawczyk: „Złożoność, wielość, różnorodność, czyli – używając najbardziej dziś popularnego określenia – pluralizm jest oczywiście istotą i sensem postmodernistycznego stanu ducha, nie wyklucza on jednak możliwości i konieczności porządkowania, zaś jego powszechnie lansowana nieuchwytność winna pozostać jedynie przywilejem efektu działań artystycznych, nie zaś refleksji nad ich istotą. Dlatego też podejmując rozważania nad postmodernizmem w muzyce, należy przede wszystkim określić jego rzeczywistość estetyczną, formalną i materiałową. Dopóty bowiem nie będzie miał on jasno określonego statusu muzycznego, dopóki nie umieści się go w ramach wyznaczonych przez tradycyjną refleksję muzykologiczną” (D. Krawczyk, *Postmodernizm. Esej o muzyce polskiej*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 1: *Eseje*, red. M. Podhajski, Gdańsk, Warszawa 2005, s. 297).

30 Por. M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000.

10. Zagadnienia otwarte

To, co przedstawiłem wyżej, to ogólne uwagi z zakresu teorii i historii muzyki skierowane pod adresem tych, którzy chcieliby się posługiwać pojęciami modernizmu i postmodernizmu, a szerzej pojęciem stylu muzycznego, w sposób, który byłby satysfakcjonujący z punktu widzenia metodologa.

Samo operowanie tymi pojęciami – z pożytkiem dla muzykologii – jest już sprawą specjalistów muzykologów. To oni powinni w sposób kompetentny odpowiedzieć na bardzo ważne pytania, wyznaczające kierunki badań szczegółowych.

Po tych ogólnych uwagach dotyczących pojęć epoki, szkoły i stylu można w szczególności oczekiwać od specjalistów muzykologów satysfakcjonującej diagnozy tytułowego problemu, obejmującej m.in. odpowiedzi na następujące pytania³¹:

Czy modernizm – *resp.* postmodernizm – jest epoką, szkołą czy stylem?

Jeśli jest epoką³², to na jakiej podstawie wyodrębnioną? W szczególności, czy można w niej stwierdzić istnienie jakiegoś jednego stylu, czy może charakteryzuje ją więcej stylów, a jeśli tak, to czy jest wśród nich jakiś styl dominujący (np. styl postmodernistyczny *resp.* odpowiednio modernistyczny)?³³.

Jeśli jest szkołą, to kto jest jej założycielem i czy ów założyciel narzucił jej przedstawicielom jakiś styl?

31 Niektóre z tych pytań postawił Jonathan D. Kramer (*O genezie muzycznego postmodernizmu*, dz. cyt., s. 63). Niestety – o ile mi wiadomo – nie doczekały się one *en gros* satysfakcjonującej odpowiedzi; odpowiada się co najwyżej na poszczególne pytania, w izolacji od pozostałych.

32 Za epokę postmodernizmu uważa m.in. Jadwiga Paja-Stach (por. *Kompozytorzy polscy wobec idei modernistycznych i postmodernistycznych*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, red. A. Jastrzębska, J. Paja-Stach, Kraków 2007, s. 55).

33 Anna Rutkowska pisze wprost: „Postmodernizm nie stworzył własnej, odrębnej stylistyki” (*Postmodernizm*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 1: *Eseje*, red. M. Podhajski, Warszawa 2005, s. 287). Sygnałem, że w tzw. epoce postmodernistycznej nie ma jednego, dominującego stylu, jest to, że niektórzy muzykologowie mówią o pierwszym, drugim i trzecim postmodernizmie (por. np. J. Pasler, „Postmodernism”, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 20, red. S. Sadie, London 2001, s. 214). Paja-Stach pisze wprost, że we współczesnym postmodernizmie współistnieją cztery style („nurty”): postminimalizm, postawangardowy eksperymentalizm, surkonwencjonalizm i nowy romantyzm (por. J. Paja-Stach, *Kompozytorzy polscy wobec idei modernistycznych i postmodernistycznych*, dz. cyt., s. 69). Strategia uwzględniania wszystkich utworów powstałych w danym okresie na całym świecie – aby zrekonstruować ich styl lub style – jest nierealizowalna. Muzykolog, który chciałby serio odpowiedzieć na nasze pytanie, musiałby najpierw przesądzić, czy poszukując dominujących stylów, uwzględnia tylko najznakomitsze dzieła najwybitniejszych twórców, a tym samym wskazać *expressis verbis*, jakimi kryteriami posługuje się, oceniając te, a nie inne kompozycje jako najznakomitsze oraz tych, a nie innych kompozytorów jako najwybitniejszych. Podejrzewam, że w praktyce, jako typowych reprezentantów postmodernizmu (jako epoki) dobiera się „idole”, tj. „artystów o sztucznie wygenerowanej wielkości i sławie” (A. Rutkowska, *Postmodernizm*, dz. cyt., s. 293).

Jeśli jest (tylko) stylem, to jaka jest jego natura, sfera, strefa³⁴ i geneza – w technicznym (tutaj wprowadzonym) sensie odpowiednich terminów?³⁵

Moja hipoteza jest następująca: ostatnim dziesięcioleciom w muzyce nie da się przyporządkować żadnego dominującego stylu. Albowiem nie „tworzą” stylu dzieła komponowane wedle dyrektywy „wszystko wolno”.

W czasie studiów muzycznych uczono mnie elementów kompozycji na podstawie *Harmonii* i *Kontrapunktu* Kazimierza Sikorskiego. Układając szkolne wariacje lub inwencje, stale narażałem się na to, że zrobię jakiś „błąd w sztuce”, który zostanie mi przez mego profesora wytknięty.

Czy postmodernistyczny profesor kompozycji może swemu uczniowi wytknąć cokolwiek jako coś błędnego, co trzeba poprawić?

„Dzisiaj każdy kompozytor ma prawo (a może nawet obowiązek) ustanowić własne reguły gry”³⁶. Czy aby na pewno ma obowiązek, skoro „muzyka, w której pojawia się system, przestaje być postmodernistyczna”?³⁷.

Podejrzewam, że *mutatis mutandis* stosuje się to do postmodernistycznej filozofii.

Bibliografia

- Białostocki J., „Styl”, w: *Wielka encyklopedia powszechna PWN*, t. 11, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968, s. 80–81.
- Botstein L., „Modernism”, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 16, red. S. Sadie, Macmillan Publishers Ltd., London 2001, s. 868–875.
- Brożek A., *O stylach filozoficznych i dylematach metodologicznych*, „Analiza i Egzystencja” 2009, t. 10, s. 77–89.
- Brożek A., *Principia musica. Logiczna analiza terminologii muzycznej*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 2006.
- Bücken E., *Geist und Form im musikalischen Kunstwerk*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wildpark-Potsdam 1929.
- Chodkowski A. (red.), *Encyklopedia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.
- Chomiński J.M. (red.), *Historia muzyki powszechnej*, t. 2: *Barok, klasycyzm*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1965.

34 Por. J.D. Kramer, *O genezie muzycznego postmodernizmu*, dz. cyt., s. 65.

35 W przeciwieństwie do Valentyny Sandu-Dediu uważam, że „treściowe nieustabilizowanie i dwuznaczność, jaką dźwiga każdy termin odnoszący się do kategorii stylu” (taż, *Postmodernizm: nowy manieryzm?*, dz. cyt., s. 35) nie jest jakimś nieusuwalnym *fatum* muzykologii. Trzeba tylko – i wystarczy – porzucić jałowe dyskusje werbalne.

36 Por. D. Krawczyk, *Postmodernizm. Esej o muzyce polskiej*, dz. cyt., s. 101.

37 Por. tamże, s. 104.

- Chomiński J.M., Lissa Z. (red.), *Historia muzyki powszechnej*, t. 1: *Do Renesansu włącznie*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1957.
- Habela J., „Styl muzyczny”, w: tegoż, *Słowniczek muzyczny*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980, s. 177–178.
- Jadacki J., *Panorama Szkoły Lwowsko-Warszawskiej*, w: tegoż, *Orientacje i doktryny filozoficzne. Z dziejów myśli polskiej*, Wydawnictwo WFiS UW, Warszawa 1998, s. 73–88.
- Jarzębska A., *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, red. A. Jastrzębska, J. Paja-Stach, Musica Iagellonica, Kraków 2007, s. 11–53.
- Jędrzejko P., *Postmodernizm jako styl późny krytyki (post)scriptum*, w: *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, red. W. Kalaga, E. Knapik, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2002, s. 225–240.
- Kolarzowa R., *Postmodernizm w muzyce. Ewolucja teorii i praktyki muzycznej*, Instytut Sztuki, Warszawa 1993.
- Kowalska M., *ABC historii muzyki*, Musica Iagellonica, Kraków 2001.
- Kramer J.D., *O genezie muzycznego postmodernizmu*, tłum. D. Maciejewicz, „Muzyka” 2000, r. 45, nr 3, s. 63–72.
- Krawczyk D., *Język i gra czyli o muzyce postmodernistycznej*, „Muzyka” 2005, r. 50, nr 2, s. 79–105.
- Krawczyk D., *Postmodernizm. Esej o muzyce polskiej*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 1: *Eseje*, red. M. Podhajski, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki, Gdańsk, Warszawa 2005, s. 297–304.
- Lissa Z., „Styl muzyczny”, w: *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 854–855.
- Łobaczewska S., *Style muzyczne*, t. 1, cz. 1: *Zagadnienia ogólne, styl klasyczny, styl galant, styl rokoko*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1960.
- Moskalenko W., *O twórczych mechanizmach indywidualnego stylu muzycznego*, w: *Język, system, styl, forma w muzyce*, cz. 6–7, red. B. Mielcarek-Krzyżanowska, V. Przech, tłum. M. Gonsierowska, Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego, Bydgoszcz 2003, s. 35–41.
- Ossowski S., *O osobliwościach nauk społecznych*, w: tegoż, *O nauce*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1967, s. 125–316.
- Paja-Stach J., *Kompozytorzy polscy wobec idei modernistycznych i postmodernistycznych*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, red. A. Jastrzębska, J. Paja-Stach, Musica Iagellonica, Kraków 2007, s. 55–73.
- Pascall R., „Style”, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 24, red. S. Sadie, Macmillan Publishers Ltd, London 2001, s. 638–642.
- Pasler J., „Postmodernism”, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 20, red. S. Sadie, Macmillan Publishers Ltd, London 2001, s. 213–216.
- Piotrowska M., *Kanon i postmodernizm*, „Muzyka” 1997, r. 42, nr 1, s. 5–30.

- Rutkowska A., *Postmodernizm*, w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 1: *Eseje*, red. M. Podhajski, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki, Gdańsk, Warszawa 2005, s. 283–295.
- Rutkowska A., *Postmodernizm w fonografii*, w: *W kręgu muzyki i myśli humanistycznej*, cz. 7, red. M. Demska-Trębacz, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 1999, s. 168–212.
- Sandu-Dediu V., *Postmodernizm: nowy manieryzm?*, w: *Górnośląski Almanach Muzyczny*, t. 2, red. L. Markiewicz i in., Związek Kompozytorów Polskich, Katowice 1995, s. 35–52.
- Schapiro M., „Style”, w: *Anthropology Today. An Encyclopedic Inventory*, red. A.L. Kroeber, The University of Chicago Press, Chicago 1953, s. 287–312.
- Seidel W., „Stille”, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, Bd. 8, red. L. Finscher, Bärenreiter, Kassel 1998, s. 1760–1765.
- Tatarkiewicz W., *Porządki i style*, w: tegoż, *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, s. 204–207.
- Tomaszewski M., *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna, Kraków 2000.
- Witwicki W., *Wiadomości o stylach* [1934], Wiedza Powszechna, Warszawa 1960.
- Царёва Е.М., *Стиль музыкальный*, w: *Музыкальная энциклопедия*, red. Ю.В. Келдыш, Советская Энциклопедия, Москва 1981, s. 281–289.

MODERNISM AND POSTMODERNISM IN MUSIC: STYLES, SCHOOLS OR EPOCHS?

Summary

A. Only music theorists (or musicologists), whose competences I do not intend to encroach upon, can reliably answer the title question. My task – as a methodologist – is only to propose certain tools that will facilitate the answer. These tools regulate explications of the terms “style,” “school,” “epoch” and several related terms.

B. I will refer to properties that determine and make up a particular style (I will describe a given composition in such-and-such a style and investigate if it has such and no other properties). Not every property of a music composition determines its style and not every common property of two music pieces means that they are of the same style. Whether a piece of music belongs to one style and not another is determined only by properties of a certain kind. An analysis of the styles that are defined explicitly by music theorists and the analysis of the

contexts that can be viewed as implicit definitions of these styles shows that the aspects of the properties that define different musical styles are different; there are both single and multi-faceted styles. My analysis shows that if modernism and postmodernism are styles, then these styles are determined primarily by non-musical aspects.

C. Traditionally speaking, a school of composition is a group of composers who share (a) an intentional bond, i.e. they are aware that they belong to one formation, (b) a historical and geographical bond, i.e. they create in the same period and in the same place, (c) a genetic bond, i.e. most often it is the "founder" and (d) a substantive bond – in the form of a "compositional ideology." If modernism and postmodernism are schools, the terms "modernism" and "postmodernism" have a different meaning than traditional ones.

D. An era in the history of music is usually defined in terms of its boundaries. These boundaries, however, would be purely conventional, if the compositions created within these boundaries did not share a common style – one or an alternative of several such styles. In order to call a certain period an "epoch," a certain distance in time is necessary to assess whether changes sufficient to indicate the *terminus ante quem* of that period have taken place. If postmodernism is an epoch, it seems too early to say whether it is a closed epoch.

Informacja o Autorze

Prof. dr hab. Jacek Jadacki, prof. em. Wydziału Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego. Specjalizuje się głównie w logice (ze szczególnym uwzględnieniem semiotyki logicznej i metodologii) oraz w historii filozofii polskiej. Jest autorem ponad dwudziestu książek, m.in.: *Metafizyka i semiotyka* (Warszawa 1996), *Aksjologia i semiotyka* (Warszawa 2003), *Metodologia i semiotyka* (Warszawa 2010) i *Filozofia polska XIX i XX wieku*, t. 1–2 (Warszawa 2015), oraz kilkuset artykułów z tego zakresu, a także edytorem wielu tomów dzieł najwybitniejszych myślicieli polskich.