

O PEWNYCH ASPEKTACH OPISU KULTURY MUZYCZNEJ

Każde z uprzednio tutaj padających zdań — wyjaśniam, że referenci nie uzgadniali w szczegółach tematyki wystąpień i poglądów — utrudnia moje zadanie, gdyż mogę bądź powtórzyć to, co inni — i to zapewne z pewnością — zdążyli już powiedzieć, bądź mogę twierdzić coś nieprawdziwego, już wcześniej tu odrzuconego. Ponieważ nie mam innego wyjścia, przechodzę do meritum sprawy.

Aby uniknąć nieudomówień — kilka wstępnych wyjaśnień. Po pierwsze: w szerokim znaczeniu nazwa „historia muzyki” (lub — w tej chwili niemal wymiennie w praktyce naukowej stosowany termin — „historia kultury muzycznej”) obejmuje trzy zespoły zagadnień: a) proces rozgrywający się w czasie i w przestrzeni, b) odpowiednie procedury badawcze, które zmierzają do odtwarzania dziejów, c) zbiór twierdzeń, które są rezultatem badania przedmiotu.¹ Przypuszczam jednak, że rozumienie pojęcia „historia muzyki” (lub „historia kultury muzycznej”) nie jest raz na zawsze ustalone i że zależy od funkcjonowania implicite lub wyrażanych explicite ogólnych poglądów danego okresu i szczegółowych poglądów i praktyk poszczególnych badaczy. W tym sensie spotkanie nasze ma chyba na celu nie tyle zdefiniowanie pojęcia „zakres przedmiotowy historii muzyki”, co ukazanie jego wielorakich, możliwie nowoczesnych rozumień. Po drugie, sądzę, iż nie ma rozsądnych powodów do oddzielania czy przeciwstawiania procesów klasycznej procedury badawczej historii muzyki innym, licznym punktom widzenia, takim jak np. socjologiczny, etnologiczny. „Prymitywna kultura”, „pierwotna kultura”, „orientalna kultura”, „subkultura” są także kulturami, które domagają się zbadania. Wydaje się, że jedynie przeszkody w postaci braku odpowiednich źródeł historycznych i sprawdzonych metod rekonstrukcji historycznej nie pozwoliły dotąd na skuteczniejsze włączenie wspomnianych punktów widzenia, socjologicznego i etnologicznego, do szeroko po-

¹ J. Topolski: *Metodologia historii*. Warszawa 1968.

jętych badań historycznych, do historii muzyki, choć zdają sobie sprawę, że wielowarstwowa i wieloaspektowa analiza kultury muzycznej niesie z sobą czysto techniczne trudności w spójnym i całościowym przedstawianiu wyników badań (stąd praktyka oddzielnego traktowania zakresów pozostających ze sobą w „sprzężeniach zwrotnych”). Być może, historyków napawają obawą ambicje niektórych socjologów i etnografów, którzy zmierzają do formułowania prawidłowości czy „praw” rozwoju, które nie mieszczą się w tradycyjnie pojmowanych badaniach historycznych. Po trzecie, wiele wskazuje na to, że doświadczenia i refleksje wyniesione z pogłębionej obserwacji współczesnej nam rzeczywistości mogą przyczynić się do wzbogacenia czy rozszerzenia rozumienia zasięgu pojęcia „zakres przedmiotowy historii muzyki” i lepszego przystosowania procedur badawczych do odtwarzania dziejów. Choć patrzenie na przeszłość przez pryzmat doświadczeń współczesnych może wzbudzać uzasadnione obawy, zwłaszcza wobec często wysuwanego postulatu „wczucia się w badaną epokę”, to w istocie znaczna część teoretycznego i metodologicznego aparatu badań historycznych jest w stosunku do danych badań szczegółowych tzw. wiedzą pozaźródłową, i z tym faktem — choć może nie z jego konsekwencjami — należy się pogodzić. Zresztą pragnę wskazać, że wiele elementów z bliższej lub dalszej przeszłości muzycznej wprojektuje się w teraźniejszość i w sensie materiałowym i w sensie mechanizmów funkcjonowania kultury muzycznej. Stąd przykład, o którym za chwilę. Po czwarte, pewna przesada, a nawet absurdalność w przedstawianiu spraw w przykładzie jest celowa, zmierza do sprowokowania dyskusji. Taki jest bowiem cel naszych wystąpień, a nie podawanie prawd raz na zawsze ustalonych. Po piąte, wszystko, o czym będę mówić — poza ogólną refleksją — to dowolnie wybrany lecz realnie istniejący przykład, który ma na celu uzmysłowienie, zobrazowanie i możliwie jak najjaśniejsze skonkretyzowanie problematyki. Po szóste, świadomie rezygnuję z referencji erudycyjnych i bibliograficznych jako tutaj nieistotnych.

* * *

Jest rok 1970. Znajdujemy się w Sandomierzu (przykład wybieram zupełnie dowolnie, po zmianie pewnej liczby realiów można by w to miejsce podstawić inną społeczność i w innym czasie. Proponuję jednak krótki rzut oka na Sandomierz AD 1970). Czy i gdzie się tutaj tworzy, wykonuje, słucha, uczy muzyki, gdzie można zobaczyć, kupić materialne przedmioty związane z muzyką, jakie istnieją i funkcjonują tutaj instytucje, w których profilu działania jest miejsce na muzykę?

Administrowaniem sprawami muzyki zajmują się w Sando-

mierz Wydział Oświaty (zagadnienia szkolnictwa i kultury) i Wydział Handlu Powiatowej Rady Narodowej oraz Kuria (zagadnienia śpiewów liturgicznych, śpiewów wiernych, sprawy organistowskie, zagadnienia konserwatorskie). Wydział Oświaty i Handlu oraz Kuria nie mają pełnej autonomii, lecz podlegają wyższym instancjom z siedzibą poza Sandomierzem. Zespół Pieśni i Tańca przy Zakładowym Domu Kultury Huty Szkła podlega kulturalno-oświatowym władzom hutnictwa, również znajdującym się poza Sandomierzem.

Przy rozpatrywaniu kwestii związanych ze szkolnictwem należałoby pamiętać o przedszkolach, dalej o szkołach podstawowych i średnich ogólnokształcących, uprawiających przedmiot zwany „wychowaniem muzycznym”, o Seminarium Duchownym, w którym naucza się chóralu gregoriańskiego oraz elementów teorii i historii muzyki, o Państwowej Szkole Muzycznej i o Ognisku Muzycznym. Działalność wymienionych szkół opiera się na typowych programach, lecz sposoby realizacji programów mogłyby dać interesujący materiał do wnioskowania. Wszystkie wymienione uczelnie (poza przedszkolem) mają chóry. W mieście działa pewna liczba prywatnych nauczycieli muzyki, posiadających lub nie posiadających formalnych uprawnień.

Muzykują członkowie regionalnego Zespołu Pieśni i Tańca przy Hucie Szkła oraz członkowie innych zespołów artystycznych przy organizacjach społecznych i zakładach pracy. Przypuszczam, że w Sandomierzu istnieje orkiestra Straży Pożarnej. Regularnością i masowością wykonań biją na głowę wszystkie inne instytucje kościelne, w których śpiewają duchowni, wierni, organiści, chóry kościelne i w których grywa się na organach. W dwóch czołowych lokalach — w kawiarni „Kasztelanka” i w Domu Turysty PTTK — odbywają się regularne dancingi, którym towarzyszą orkiestry taneczne. Wszyscy mieszkańcy miasta są — dobrowolnie lub niedobrowolnie — odbiorcami muzyki nadawanej przez rozgłośnie radia i telewizji (głównie polskie, lecz także zagraniczne, np. rozgłośnia Luxemburg) oraz muzyki towarzyszącej filmom wyświetlanym w kinie. Od czasu do czasu z koncertami muzyki różnego autoramentu występują soliści i grupy spoza Sandomierza.

Spora część mieszkańców Sandomierza jest nosicielem, lub co najmniej odbiorcą, muzycznego folkloru, wiejskiego i miejskiego. Imigracja pracowników do miejscowych zakładów pracy, przeważnie z pobliskich wiejskich okolic była dość znaczna. W związku z tym należałoby uwzględnić specyficzną sytuację Sandomierza: miasto leży na skraju jednego z wyróżniających się regionów etnomuzycznych — Sando-

mierszczyzny (Sandomierzacy), a graniczy z dwoma innymi, z których każdy ma odrębną kulturę muzyczną: z Puszcza Sandomierską (Lasowiaczy) i zachodnią częścią Lubelskiego (Borowiaczy).

Muzykalia znajdujemy w bibliotekach, szczególnie cenne w bibliotece Seminarium Duchownego, dalej w bibliotekach szkolnych, kościelnych, prywatnych. Książkami muzycznymi, płytami i nutami handluje księgarnia Domu Książki (o asortymencie płyt, nut i książek oraz o zapotrzebowaniach klientów księgarni wolałbym nie mówić). Sklep papierniczy sprzedaje zeszyty nutowe. Arged oferuje akordeony, trąbki, zestawy perkusyjne, harmonijki ustne i kamertony. ZURT zaopatruje Sandomierz w radioodbiorniki, magnetofony i adaptery. Fajarki, piszczałki i inne zabawki muzyczne drewniane, gliniane i z tworzyw sztucznych można nabyć na targach i na odpustach. Muzeum regionalne posiada w zbiorach niewielką liczbę instrumentów muzycznych. W szkołach, kościołach i domach prywatnych spotkać można instrumenty muzyczne.

Jeśli dobrze się orientuję, nikt poważniejszy nie komponuje w Sandomierzu muzyki, przynajmniej nie mieszka tu żaden Zetkapowski kompozytor (w czasach dawniejszych mieszkał tutaj wprawdzie Mikołaj Głomółka). „Folklorystyczny” program Zespołu Huty Szkła jest kompilacją i aranżacją folkloru zebranego w okolicy Sandomierza przede wszystkim w XIX w., co wobec bogactwa lokalnej, żywej tradycji wiejskiej (przez stwierdzoną w bieżącym roku podczas wakacyjnych praktyk folklorystycznych przez studentów muzykologii warszawskiej) nie wydaje się posunięciem najszcześniejszym. Do wcześniej wymienionych — przy okazji wylczenia instytucji — amatorów i zawodowców, odtwórców muzyki dodam jeszcze „niezrzeszoną” młodzież grającą big-beat, rynkowych — miejscowych i przybywających z wycieczkami — pijaków z klasycznym repertuarem: *Szła dziewczeczka do laseczka i Góralu czy ci nie żal*, występy konkursowe zespołów artystycznych, sporadycznie przyjeżdżających z koncertami zawodowych artystów. Słuchaczami muzyki są praktycznie biorąc wszyscy, lecz można by wyróżnić wiele kręgów odbiorców ze względu na akceptowany repertuar i ze względu na możliwość kontaktu z muzyką (np. do „Kasztelanki” uczęszczają nieliczni, niektórzy nie odwiedzają kościołów etc.). Twórczość muzykologiczną uprawiają dwaj historycy, emerytowany i obecny wykładowca w Seminarium Duchownym.

Repertuar muzyczny aktualnie wykonywany w Sandomierzu sięga od czasów średniowiecza (chóral gregoriański, niektóre pieśni religijne), przez renesans, barok, klasycyzm i romantyzm (w szkołach mu-

zycznych) po muzykę współczesną, przede wszystkim w rodzaju tej, którą zawierają zeszyty *Spiewamy i tańczymy*, którą wykonuje się na festiwalach w Opolu i w Sopocie. Zasięg chronologiczny, gatunkowy i terytorialny recypowanego repertuaru jest jeszcze szerszy (m. in. dzięki środkom masowego przekazu).

Przedmiotem rozważań mogłyby wreszcie stać się aktualnie funkcjonujące w Sandomierzu gusty i poglądy na muzykę, zagadnienia interakcji infrastrukturalnej wszystkich wymienionych spraw muzycznych, a więc gatunków, poziomów, uwarstwień etc., środowisko sandomierskie na tle ogólnopolskim i w porównaniu ze środowiskami pozapolskimi. Przy końcu takiej obserwacji można by postawić pytanie o typowość i specyfikę sytuacji sandomierskiej dla danego momentu i Polski. Być może, właśnie typowość i specyfika sytuacji kwalifikowałyby Sandomierz do podjęcia badań dzisiaj, a więc nie czekając, aż życie muzyczne tego miasta trzeba będzie mozolnie odtwarzać z niepełnych i przypadkowych (co nie znaczy: mających prawo pretendować do reprezentatywności) danych. Zamykając daleki od kompletności katalog spraw związanych z muzyką we współczesnym Sandomierzu, pragnę podkreślić, że wiele z nich nie pozostawi żadnych śladów materialnych.

Przypuszczam, że konieczność badania pełnego życia muzycznego (takiego środowiska jak w Sandomierzu) jako części przyszłej historii muzyki wielu z nas uznałoby za perspektywę przerażającą. Nie ma tu twórczego środowiska kompozytorskiego, nie powstają tu znaczące utwory. Bądźmy jednak konsekwentni. Jeśli ktoś wzdraga się przed badaniem okropnego, przyznaję, repertuaru i stylu orkiestry tanecznej z „Kasztelanki”, to pozwolę sobie przypomnieć, że ostatnio wydany rękopis Biblioteki Jagiellońskiej 127/56 ukazuje także repertuar XVII-wieczny, grany obecnie na koncertach, wydawany na płytach. Biografie, kwalifikacje i działalność współczesnych organistów sandomierskich tylko dlatego nie są przedmiotem badań, odmiennie niż w przypadku ich kolegów np. z XVI w., znanych jedynie z nazwisk lub inicjałów, ponieważ jest ich współcześnie wielu i urodzili się o kilkaset lat za późno. Wiek nobilituje każdy gwizdek wczesnośredniowieczny, wykopany przez archeologów, podczas gdy współczesny garncarz, wypalając kogutki i gwizdki, bardzo zresztą często będące echem tradycji zaświadczonej wykopaliskami, pozostaje niezauważony. Przyznaję, że gwizdki i piszczałki wczesnośredniowieczne są niekiedy jedynymi przedmiotami zaświadczającymi istnienie kultury muzycznej w dawnych wiekach, a współczesny gwizdek zajmuje w owej kulturze pozycję peryferyjną, jednak pozostaje on faktem (rzecz

jasna, abstrahuję tu od gwizdka w ustach funkcjonariusza Milicji Obywatelskiej, gwizdek ów służy bowiem do innych niż muzyczne funkcji). Każdy jednogłosowy zapis pieśni religijnej z XVII wieku wzbudza większe zainteresowanie badaczy niż współczesna żywa lecz nieznana badaczom praktyka w zakresie pieśni religijnej, która ma się tak do wersji zanotowanej w *Spiewniku kościelnym* Siedleckiego jak kodeks napoleoński do współczesnego prawa zwyczajowego.

Wszystkie inne przytoczone tutaj aspekty życia muzycznego Sandomierza były mutatis mutandis przedmiotem zainteresowań polskich historyków muzyki, nie potrafiłbym jednak wymienić żadnego dzieła, które zdawałoby możliwie kompletną relację ze stanu kultury muzycznej wybranych środowisk wiejskich, miejskich czy regionalnych w określonym czasie, z uwzględnieniem całego bogactwa uwarstwień, nawiązań do lokalnej przeszłości muzycznej, interrelacji infrastruktur muzycznego życia i miejsca tych środowisk na szerokim tle porównawczym. Z cząstkowych aspektów nie udaje się niestety składać całości. Myślę, że nie jest to stan założony.

Łatwo zgodzę się, że przedstawiony sposób badania wszystkich informacji pochodzących z przeszłości i teraźniejszości, ze względu na rosnącą chyba w postępie geometrycznym ilość informacji, nie jest ani możliwy, ani celowy. Rodzi się przekonanie, że badania szeroko pojętej kultury muzycznej wymagają innych metod niż klasycznej historiografii. Nie jest to jedynie sprawa selekcji, opartej przede wszystkim na zmiennych kryteriach wartości (m. in. estetycznej, społecznej etc.) faktów będących potencjalnymi obiektami badań, lecz kwestia specyficznych metod badania faktów masowych. Jestem oczywiście daleki od twierdzenia, że badania kultury artystycznej nie wymagają hierarchizowania rangi faktów i zagadnień.

*
* *

Przechodzę do kwestii drugiej, do przymiotnika polski w pojęciu „historia muzyki polskiej” lub „historia polskiej kultury muzycznej”. Nie ludzę się, że uda mi się wprowadzić do tego zagadnienia jakiś ład i jasność lub zaproponować rozwiązania praktyczne, postaram się jednak zwrócić uwagę na kilka aspektów zagadnienia.

Przymiotnik „polski” używa się w wielu różnych, częściowo pokrywających się znaczeniach. Po pierwsze, w sensie najszerszym mógłby się on odnosić do wyznacznika geograficznego (polityczno-administracyjnego). Lecz wówczas trafniejsze byłoby posługiwać się określeniem „w Polsce”, np. „historia muzyki w Polsce”, co pozwalałoby abstrahować od aspektów

narodowościowych, specyficznościowych etc. i pozwalałoby na obserwację kultury różnorodnościowej i heterogenicznej. Trudności rodzą się, gdy zdamy sobie sprawę, że zasięg geograficzny Polski był bardzo różny, co mogłoby prowadzić do licznych sporów kompetencyjnych, zwłaszcza z nauką krajów ościennych. W dziejach Polski bywały także takie okresy, gdy traciła ona samodzielny byt państwowy.

Po drugie, przymiotnikiem „polski” opatruje się twórców, wytwory etc. ze względu na związek z grupą językowo-narodowościową. Zatem twórca-Polak pisze utwory polskie. Podobnie rozumując, każdy fakt kulturowy powstały w głowie lub w rękach Polaka trzeba by uznać za polski. Nie trudno wykazać, że takie podejście jest bardzo prymitywne. Można się jednak zgodzić, że kultura muzyczna grup mniejszościowych w tym rozumieniu pojęcia „polski” nie wchodzi w zakres rozważań nad polską kulturą muzyczną.

Po trzecie, chciałbym tu wprowadzić, za przykładem etnografów i socjologów, kryterium samookreślenia się twórcy, odtwórcy. Chodzi o stwierdzenie poczucia związku z tą lub inną grupą etniczno-językową. Przypuszczam, że przy rozważaniu zasięgu pojęcia „polski” badacze z reguły zapominają, iż nakładają na historyczną rzeczywistość bardzo często własne przekonania, własną świadomość, która, zwłaszcza w odniesieniu do okresów wcześniejszych, może częściowo lub zupełnie nie odpowiadać owej rzeczywistości. Przecież skontrastowanie etniczno-językowe, kulturowe i świadomościowe w początkach państwowości polskiej Polan i plemion ruskich było o wiele mniej znaczące i ważne niż np. słowiańsko-niemieckie. Należałoby się więc zastanowić, w jakiej mierze narzucanie współczesnej siatki pojęciowej na stosunki np. średniowiecznej Europy jest uzasadnione i celowe.

Po czwarte, przymiotnik „polski” może odnosić się do cech specyficznościowych. I w tym zakresie wyłaniają się trudne do pokonania kłopoty. Np. związek twórczości Chopina z polską kulturą łatwo uzasadnić pochodzeniem twórcy, jego samookreśleniem i specyfiką znacznej części jego sztuki, lecz „przygwożdżenie” przy pomocy badań wszystkich cech specyficznych nastęrcza wiele trudności. W związku z kryterium specyfiki pragnę wskazać na podstawową trudność, której ofiarą padł w archeologii Kossina, reprezentant tzw. kierunku czy szkoły etnicznej. Błąd Kossiny polegał na utożsamieniu zasięgów podobnych wytworów kulturowych z grupami językowymi i etnosem. Przenosząc zagadnienie na nasz teren trzeba stwierdzić, że rejonizacja spraw muzyki, zarówno artystycznej jak i folkloru, bardzo często nie wykazuje koincydencji z gra-

nicami etnicznymi, językowymi, a już zupełnie wyjątkowo z granicami politycznymi, co w nowszych czasach jest już drastycznie ewidentne.

Jeśli historycy podejmują kwestię „polskości” twórcy lub wytworów, to notorycznie akcentują aspekt genetyczny lub specyficznościowy, rzadziej samookreśleniowy (np. w przypadku spolonizowanych kompozytorów). W przypadku, gdy twórca mieszka w kraju, tworzy w kraju, lecz jego twórczość nie wykazuje „specyficznie” polskich elementów, nikt nie ma wątpliwości, że chodzi o twórcę, którego należy zaliczyć do historii muzyki polskiej. W przypadku twórców z pochodzenia polskich, którzy od lat mieszkają poza granicami kraju, których twórczość nie nosi piętna „polskiego” i którzy są na tyle nieuprzejmi, że się nie określają narodowościowo, sytuacja jest nader kłopotliwa; rzecz charakterystyczna, że z kompozytorów mniejszej rangi łatwo rezygnujemy.

Wydaje się, że nie ma recept które załatwiłyby sprawę. Poszukiwania powinny chyba pójść w kierunku kombinowania kilku aspektów, z których jeden lub więcej zyskiwałyby rangę decydujących.

Na zakończenie chcę podkreślić, że luki w kwestionariuszu badawczym muzykologii nie zostaną wypełnione przez niemuzykologów, stąd powinniśmy sobie zdać sprawę z ciążących na nas obowiązków ustalania i rozpoznawania przedmiotowego zakresu dyscypliny zwanej historią muzyki polskiej.