



EWA SCHREIBER

*Instytut Muzykologii, Wydział Nauk o Sztuce  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
ul. Uniwersytetu Poznańskiego 7, 61-614 Poznań  
ewa\_s@amu.edu.pl*

ORCID:  <https://orcid.org/0000-0002-8230-7158>

## Modernizm w muzyce — wspólna sprawa

Recenzja książki

*The Routledge Research Companion to Modernism in Music*  
pod redakcją Björna Heile i Charlesa Wilsona  
(Routledge, London–New York 2019)

Przynajmniej od lat 90. XX wieku w muzykologii toczyły się intensywne dyskusje na temat postmodernizmu, w szczególności na temat konsekwencji, jakie miała dla twórczości muzycznej krytyka oświeceniowych idei, upadek wielkich narracji itp. Śledząc najnowszą literaturę przedmiotu, zwłaszcza anglojęzyczną, można dojść do wniosku, że ostatnia dekada przyniosła zmianę perspektywy badawczej. Dzisiaj to modernizm, jego geneza, ale i współczesna postać, stał się bardziej aktualnym tematem niż postmodernizm. Sam modernizm uległ jednak przeobrażeniu lub, jak twierdzą niektórzy, ustąpił miejsca „drugiemu modernizmowi”<sup>1</sup>.

Jak możliwe stało się przetrwanie modernizmu mimo surowej postmodernistycznej krytyki? Z jakiej perspektywy go dzisiaj postrzegamy i jak definiu-

---

<sup>1</sup> Takiego pojęcia używa Claus-Steffen Mahnkopf w swojej publikacji *Second Modernity — An Attempted Assessment*, w: *Facets of the Second Modernity*, ed. C.S. Mahnkopf, F. Cox, W. Schurig, Hofheim 2008, s. 9–16.

jemy? Odpowiedzi na te i wiele innych pytań udzielają autorzy kompendium *The Routledge Research Companion to Modernism in Music* (2019) pod redakcją Björna Heile i Charlesa Wilsona.

Autorzy tekstów w dużej części wywodzą się spośród czołowych badaczy muzyki współczesnej. Ich publikacje z ostatnich lat często rzucały nowe światło na tematy, które dotychczas zostały opisane w sposób jednostronny. Björn Heile zasłynął m.in. swoimi badaniami na temat Mauricio Kagela, ale także redakcją książki *The Modernist Legacy. Essays on New Music* (2009). Charles Wilson to z kolei redaktor naczelny pisma „*Twentieth-Century Music*” w latach 2009–2012. W tomie znajdziemy także tekst Martina Iddona, autora monografii *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage and Boulez* (2013), artykuł Alastaira Williama, znawcy muzyki niemieckiej po 1968 roku (w szczególności twórczości Wolfganga Rihma oraz Helmuta Lachenmanna) czy tekst Jonathana Goldmana, specjalizującego się w twórczości Pierre’a Bouleza. Do współpracy zaproszono ponadto Arnolda Whittalla, zasłużonego autora książek o muzyce XX wieku, poświęconych twórcom takim jak Benjamin Britten, Michael Tippett, Jonathan Harvey, a także Amy Bauer, cenioną badaczkę muzyki Györgya Ligetiego oraz Morag Josephine Grant, autorkę monografii o estetyce muzyki serialnej.

Autorzy pochodzą głównie z Wielkiej Brytanii, Irlandii, Stanów Zjednoczonych, Kanady i Australii. Wyjątkami od tej reguły są Eva Moreda Rodríguez oraz Björn Heile, choć i oni są afiliowani przy anglojęzycznym Uniwersytecie w Glasgow. To właśnie tych dwoje autorów przyczynia się do znacznego poszerzenia omawianego repertuaru, bo artykuł Evy Moredy Rodríguez dotyczy muzyki hiszpańskiej, a artykuł Björna Heile muzyki argentyńskiej, meksykańskiej, fińskiej i japońskiej. Mimo to w dobie globalizacji można by życzyć sobie, aby podobne kompendium zawierało teksty większej liczby autorów spoza krajów anglosaskich.

## I. Pojęcie modernizmu

Wolfgang Welsch, jeden z czołowych teoretyków postmodernizmu, argumentuje, że przy definiowaniu modernizmu należy wziąć pod uwagę nie tylko różnice między postmodernizmem i modernizmem, ale także między „modernizmami” rozumianymi na różne sposoby<sup>2</sup>. Co więcej, różnie rozumiane „modernizmy” mogą być wzajemnie skonfliktowane. Modernizm kulturowy, mający

---

<sup>2</sup> Dla uściślenia trzeba dodać, że Welsch używa słowa *Moderne* (moderna) typowego dla języka niemieckiego. Zob. W. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin 1997.

za sobą najkrótszą historię, łączony jest przez Welscha z XX-wieczną awangardą artystyczną. Stanowi on zdaniem autora negatywną odpowiedź na modernizm ekonomiczny, związany z XIX-wieczną industrializacją i ustrojem kapitalistycznym, który z kolei wyrasta z modernizmu oświeceniowego, sięgającego XVIII wieku. To ostatnie zjawisko łatwiej oddać za pomocą terminów takich jak nowożytność czy nowoczesność<sup>3</sup>.

Rozważania Welscha prowadzą do wniosku, że problematyczne jest nie tylko samo pojęcie modernizmu, ale i powiązane z nim ramy czasowe. Modernizm bywa też inaczej definiowany w różnych kręgach językowych, m.in. w kręgu niemieckim i francuskim. Mimo piętrzących się przed badaczami trudności terminologicznych i periodyzacyjnych, redaktorzy kompendium w obszernym wstępie próbują zarysować teorie modernizmu i zaproponować jego syntetyczną definicję. Podejmują także tematykę ram czasowych modernizmu oraz związanych z nim idei.

Heile i Wilson utrzymują, że pojęcie modernizmu zachowuje „wystarczającą spójność, by można było uchwycić jego istotne impulsy, nawet jeśli różnią się jego przejawy kulturowe”<sup>4</sup>. Podkreślają jednak, że służy ono obecnie zarówno nazwaniu pewnego okresu w historii muzyki, jak i tendencji, która wykracza poza jego ramy chronologiczne<sup>5</sup>. Poszukując umownej daty wyznaczającej początek modernizmu, redaktorzy kompendium wskazują na rok 1910. W niedużej odległości czasowej powstał wówczas szereg znaczących dzieł muzycznych Arnolda Schönberga, Igora Strawińskiego, Béli Bartóka, Aleksandra Skriabina, a także Charlesa Ivesa<sup>6</sup>. Wspomniani kompozytorzy na różne sposoby zanegowali ustalone konwencje muzyczne w zakresie tonalności, stałego metrum, rytmu, klarownych modeli faktury, konwencjonalnych form opartych na powtórzeniu, standardowej instrumentacji czy tradycyjnych gatunków i mediów<sup>7</sup>.

Warto podkreślić, że na tę samą datę wskazuje polski muzykolog, Maciej Gołąb, który około 1910 roku sytuje nowe procesy muzyczne<sup>8</sup>, choć w litera-

<sup>3</sup> Wolfgang Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, tłum. R. Kubicki i A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. 65–68.

<sup>4</sup> „sufficient coherence to be graspable in its essential impulses, even when its cultural manifestations differ”. B. Heile, Ch. Wilson, *Introduction*, w: *The Routledge Research Companion to Modernism in Music*, ed. B. Heile, Ch. Wilson, London–New York 2019, s. 2 (jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłum. — E. Schreiber).

<sup>5</sup> Ibidem, s. 3.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>8</sup> M. Gołąb, *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*, Wrocław 2011, s. 60.

turze przedmiotu można zetknąć się także z innymi propozycjami, takimi jak periodyzacja Carla Dahlhausa. W swoim myśleniu o historii muzyki Dahlhaus podkreśla rolę przełomów politycznych i na przełomie wieków sytuuje muzyczną modernę (*musikalische Moderne*), a od roku 1914 datuje się w jego ujęciu nowa muzyka (*Neue Musik*).

Nie bez przyczyny redagowany przez Heile'a i Wilsona tom dotyczy „modernizmu w muzyce”, a nie „muzyki modernistycznej”. Tytuł książki wynika z przyjęcia takiej perspektywy metodologicznej, która pozwala usytuować muzykę w szerszej, kulturowej panoramie porównawczej<sup>9</sup>. Poszukując daty rozpoczęcia modernizmu w muzyce, autorzy powołują się więc nie tylko na konkretne kompozycje, ale także na esej Virginii Woolf *Character in Fiction* (1924), który odgrywa kluczową rolę w dyskusjach na temat modernizmu w literaturze. Woolf wskazuje właśnie na rok 1910, zauważając, że zaszła wówczas zmiana we wszystkich relacjach międzyludzkich, a także w różnych sferach życia społecznego<sup>10</sup>.

Heile i Wilson — podążając za myślą brytyjskiej autorki — przyjmują szeroką, ogólnokulturową definicję modernizmu. Pojmują modernizm jako przybierającą różną postać artystyczną odpowiedź na przemiany społeczne, które niosła ze sobą nowoczesność<sup>11</sup>. Odwołanie do nowoczesności sugeruje, że modernizm stanowi jedynie rozdział w dłuższej kulturowej historii. Z kolei różnorodność artystycznych odpowiedzi wynika z faktu, że mogą być one zarówno afirmacyjne, jak i negatywne. Mogą opierać się na adaptacji do istniejącej rzeczywistości i na jej pochwalę, jak i na proteście wobec niej i jej odrzuceniu<sup>12</sup>. Przyjmując takie rozumienie modernizmu, Heile i Wilson poszerzają pole badawcze poza czysto krytyczny potencjał modernizmu, kojarzony przede wszystkim z filozofią Theodora W. Adorna.

Redaktorzy książki wiążą modernizm w muzyce z samoświadomością twórczą, pogłębioną refleksją nad językiem muzycznym, a także z krytyczną (choć niekoniecznie negatywną) i problematyczną postawą wobec przeszłości i tradycji<sup>13</sup>. Modernizm w tym rozumieniu jest zróżnicowany zarówno pod względem estetycznym, jak i stylistycznym. Z tego powodu łatwiej myśleć o wytworach

---

<sup>9</sup> B. Heile, Ch. Wilson, op. cit., s. 4. W kilku miejscach swojego wywodu autorzy zaznaczają również, że modernizm w innych dziedzinach sztuki nie spotyka się z takimi uprzedzeniami, jak muzyka modernizmu.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 4.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 5.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 5–6.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 6.

modernizmu w muzyce w kategorii podobieństw rodzinnych, a więc przy założeniu, że między poszczególnymi członkami rodziny odnajdziemy pewne cechy wspólne, ale nie istnieje cecha, którą będzie można przypisać im wszystkim<sup>14</sup>.

Modernizm zdominował muzykę zachodnią do lat siedemdziesiątych XX wieku. Jego pozycja znacznie się osłabiła wraz z nadejściem postmodernizmu, lecz, co pokazują m.in. teksty zawarte w kompendium, nie został on całkowicie wyeliminowany.

Warto na koniec dodać, iż wielu badaczy uważa, że w historii muzyki również odnajdujemy ciąg splecionych ze sobą modernizmów. Należą do nich Daniel Chua, John Butt czy dobrze znany polskim muzykologom Karol Berger. Ukazanie wzajemnych relacji faz modernizmu bądź szerszej rozumianej nowoczesności prowadzi jednak nie tyle do uwydatnienia konfliktów, ile do odnalezienia jedności i ciągłości między tymi okresami w historii muzyki, które dotychczas były sobie przeciwstawiane. Jest to jeden z argumentów, który skłania autorów do dystansowania się od prób definiowania modernizmu wyłącznie w kategoriach chronologiczno-stylistycznych.

## II. Idee modernizmu w praktyce

Cała książka dzieli się na trzy części: I *Foundations*, II *Positions*, III *Practices*. O ile różnica między zorientowaną teoretycznie częścią pierwszą i skupioną na konkretnych przykładach muzycznych częścią trzecią zaznacza się wyraźnie, o tyle wątki z części pierwszej i drugiej wzajemnie się uzupełniają. Kluczem do omawiania poszczególnych artykułów nie będzie więc ich kolejność występowania w książce, ale raczej łączące je pokrewieństwa tematyczne.

Martin Iddon w swoim tekście *Institutions, Artworlds, New Music*<sup>15</sup> dokonuje interpretacji badań nad muzyką współczesną w kontekście różnych form jej instytucjonalizacji. Podążając tropem teorii Arthura Danto, George'a Dickiego czy Howarda Beckera, wskazuje na struktury, które umożliwiły muzyce powojennej jej funkcjonowanie. Są wśród nich Letnie Kursy Nowej Muzyki w Darmstadt, ale także IRCAM czy Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Iddon wskazuje na tendencje do izomorfizmu i powielania wybranych wzorców instytucjonalnych, ale także na obecność mitów związanych z instytucjami. Tekst ma przy tym bardzo oryginalną konstrukcję, bo przeplatają

<sup>14</sup> Ibidem, s. 12.

<sup>15</sup> M. Iddon, *Institutions, Artworlds, New Music*, w: *The Routledge Research Companion...*, op. cit., s. 86–107.

go obszerne wycinki zaczerpnięte z książek Georginy Born, Lisy Jakelski, Björna Heile czy samego Iddona. Autor buduje dzięki temu dwa poziomy wywodu, a badania szczegółowe próbuje włączyć do obszerniejszej mapy problemów i pojęć związanych z instytucjami czy z tzw. światem sztuki. Choć dla filozofów czy kulturoznawców teorie Danto, Dickiego i Beckera nie są niczym nowym, spojrzenie zaproponowane przez Iddona uświadamia, że przy dzisiejszym stanie badań o muzyce XX wieku potrzebne są już nie tylko kolejne monografie skoncentrowane na poszczególnych twórcach czy instytucjach, ale też syntetyczna, porządkująca refleksja uwzględniająca bardziej pojemne teorie.

Już we wstępie redaktorzy przypominają, że krytyka modernizmu w literaturze przedmiotu opiera się na ideach takich jak autonomia, autorytet i ekskluzywizm. Inne wymieniane przez nich aspekty modernizmu to wiara w innowację, rosnąca rola technologii czy scjentyzm i sekularyzacja. Wspomniane idee nie wyczerpują jednak bynajmniej bogactwa modernizmu. Upewniają o tym nie tylko wstępne uwagi redaktorów, ale też treści poszczególnych artykułów. Dookreślenia modernizmu w samych tytułach brzmią niekiedy wewnętrznie sprzecznie. I tak np. J.P.E. Harper-Scott pisze o „modernizmie reaktywnym”<sup>16</sup>, a Stephen Graham poświęca swój artykuł „modernizmowi popularnemu”<sup>17</sup>.

Sposób myślenia o modernizmie prezentowany w omawianym tomie pozostaje w dużej mierze owocem tzw. nowej czy też krytycznej muzykologii. Stało się tak wbrew pierwotnym intencjom przedstawicieli tego nurtu, którzy kierowali ostrze swej krytyki właśnie w stronę modernizmu oraz idei autonomii muzyki. Kontekstowe ujęcie muzyki typowe dla nowej muzykologii ułatwiło kolejnym badaczom nakreślenie bardziej zniuansowanego obrazu dotychczasowego przedmiotu krytyki. Sam modernizm uległ dzięki temu kontekstualizacji i przewartościowaniu, a jego monolityczna teoria została skonfrontowana ze złożoną praktyką społeczną. Tego typu ujęcie zaznaczyło się silnie już wcześniej m.in. w panelu dyskusyjnym *Modernism and Its Others* (2014)<sup>18</sup>, w którym autorzy wskazywali na związek modernizmu z romantyzmem, z kulturą klasy średniej (*middlebrow culture*), z muzyką popularną czy sztuką dźwiękową (*sound art*).

---

<sup>16</sup> J.P.E. Harper-Scott, *Reactive Modernism*, w: *The Routledge Research Companion...*, op. cit., s. 155–174.

<sup>17</sup> S. Graham, *Modernism for and of the Masses. On Popular Modernisms*, w: *The Routledge Research Companion...*, op. cit., s. 239–257.

<sup>18</sup> L. Tunbridge, G. Borio, P. Franklin, Ch. Chowrimootoo, A. Williams, A. Schwartz, Ch. Ballantine, *Round Table: Modernism and Its Others*, „Journal of the Royal Musical Association” 2014, Vol. 139, No. 1, s. 177–204.

W artykule Edwarda Campbella *Musical Modernity, the Beautiful and the Sublime*<sup>19</sup> autor przekonuje, że zarówno pojęcia piękna, jak i pojęcie wzniosłości znalazło swoje miejsce m.in. w twórczości Claude'a Debussy'ego, Mortona Feldmana, ale także Helmuta Lachenmanna, Briana Ferneyhougha czy Georga Friedricha Haasa. Przypomnijmy, że zdaniem Susan McClary moderniści zrezygnowali z kategorii piękna — kojarzonej przez tę autorkę głównie z przyjemnością, symetrią i porządkiem — na rzecz kategorii wzniosłości, związanej z dzikością nieokiełznanych sił natury<sup>20</sup>. Już wcześniej pojawiały się w tej kwestii polemiczne głosy, a część badaczy zwracała uwagę na marginalizowane dotychczas zjawiska. Cała monografia pod redakcją Arveda Ashby nosi prowokujący tytuł *The Pleasure of Modernist Music: Listening, Meaning, Intention, Ideology* (2004)<sup>21</sup>. Z kolei polska autorka, Alicja Jarzębska, uczyniła spór o piękno muzyki główną osią swojej monografii (wydanej również w roku 2004) i próbowała wskazać tych kompozytorów, którzy powracają do piękna, łącząc je z wartościami judeochrześcijańskimi. Postawy takie Jarzębska odnajduje zarówno w latach międzywojennych i powojennych, kiedy estetyka modernizmu wciąż była dominująca, jak i począwszy od lat 70. XX wieku, gdy idee modernistyczne spotykały się z coraz szerszą krytyką.

James Currie w tekście *The Birth of Modernism — Out of the Spirit of Comedy*<sup>22</sup> przypomina o obecności komizmu w tradycji modernizmu, choć traktuje tę kategorię jako przejaw alienacji artystów w szybko zmieniającym się świecie. Z kolei Trent Leipert w artykule *How Does Modernist Music Make You Feel? Between Subjectivity and Affect*<sup>23</sup> broni afektywnej, ekspresyjnej warstwy muzyki modernistycznej. Wyodrębnia w tym celu kategorię uczucia (*feeling*), którą wiąże przede wszystkim z wymiarem osobistym, biograficznym. Rozważania Leiperta dotyczące problemu podmiotowości i subiektywności przywodzą na myśl postulaty Juliana Johnsona. Autor ten, zamiast zwyczajowej historii stylów i technik kompozytorskich, chce stworzyć „historię wrażliwości muzycznej

<sup>19</sup> E. Campbell, *Musical Modernity, the Beautiful and the Sublime*, w: *The Routledge Research Companion...*, op. cit., s. 133–152.

<sup>20</sup> S. McClary, *The Lure of the Sublime: Revisiting the Modernist Project*, w: *Transformations of Musical Modernism*, ed. E.E. Guldbrandsen, J. Johnson, Cambridge 2015, s. 28.

<sup>21</sup> *The Pleasure of Modernist Music: Listening, Meaning, Intention, Ideology*, ed. A. Ashby, Rochester 2004.

<sup>22</sup> J. Currie, *The Birth of Modernism — Out of the Spirit of Comedy*, w: *The Routledge Research Companion...*, op. cit., s. 33–55.

<sup>23</sup> T. Leipert, *How Does Modernist Music Make You Feel? Between Subjectivity and Affect*, w: *The Routledge Research Companion...*, op. cit., s. 307–324.

nowoczesności, historię uczucia i doświadczenia bycia nowoczesnym”<sup>24</sup>. W swojej książce *Out of Time. Music and the Making of Modernity* (2015) Johnson przekonuje, że muzyka opisuje tę sferę rzeczywistości, która została pominięta w oficjalnym dyskursie. Podczas gdy na nowoczesność w nauce złożyły się m.in. prymat wizualności, odkrycia geograficzne i podboje, muzyka kierowała się ku mrocznemu ludzkiemu wnętrzu<sup>25</sup>. Sztuka ta nie przedstawia wydarzeń, ale wyraża ludzką wrażliwość i ludzkie doświadczenie.

Muzyka nie oferuje żadnej historycznej kroniki — niewiele ma do opowiedzenia o wydarzeniach lub faktach — a jednak w pośredni sposób silnie artykułuje zbiorowe wspomnienia, fantazje i niepokoje, które składają się na wewnętrzne doświadczenie nowoczesności. Przez odwrócenie rzeczywistości, w swoim zbiorowym marzeniu o światach wyobrażonych, muzyka jest w kwestii rzeczywistości niezwykle wymowna<sup>26</sup>.

Inne kategorie, które często bywają kojarzone z modernizmem to scjentyzm i elitaryzm. Ciekawe światło rzuca na tę kwestię artykuł Morag Josephine Grant *The Composer as Communication Theorist*<sup>27</sup>. Autorka pisze o kompozytorach jako teoretykach komunikacji, co wydaje się tym bardziej znaczące, że o muzyce modernizmu zwykło się myśleć jako o sztuce niekomunikującej się z odbiorcą lub komunikującej się w sposób niezamierzony przez twórcę. Grant pojmuje komunikację szeroko i w związku z tym szeroko definiuje też rolę kompozytorów w tym zakresie. Powołując się na teorię Judee K. Burgoon oraz Laury K. Guerrero, autorka włącza do komunikacji także jej aspekty niewerbalne, związane z odległością w przestrzeni, dotykiem, wpływem czasu, ruchem, wyglądem fizycznym czy ekspresją wokalną. Grant nie postrzega kompozytorów jako osób, które jedynie ulegają wpływom rozwoju technologicznego, ale pokazuje, że bardzo często oni sami aktywnie się weń włączają. Podkreśla rolę twórców snujących wizje na temat osiągnięć umożliwionych przez nowe technologie (Fer-

<sup>24</sup> „sensible history of musical modernity, a history of the feeling and experience of being modern”. J. Johnson, *Out of Time. Music and the Making of Modernity*, Oxford 2015, s. 10.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>26</sup> „Music offers no historical chronicle — it has little to tell about events or facts — yet in oblique ways it is highly articulate about the collective memories, fantasies and anxieties that constitute the inward experience of modernity. Through its inversion of the real, in its collective daydreaming of imaginary worlds, music is remarkably telling about the real.” J. Johnson, op. cit., s. 11–12.

<sup>27</sup> M. J. Grant, *The Composer as Communication Theorist*, w: *The Routledge Research Companion to Modernism in Music...*, op. cit., s. 287–306.



ruccio Busoni, Edgard Varèse), a także zainteresowanie powojennych kompozytorów rozwojem akustyki, nowych mediów, cybernetyki oraz naukami socjologicznymi czy antropologicznymi. Obok znanych nazwisk Karlheinz Stockhausena, Johna Cage’a, Bruno Maderny, Pierre’a Bouleza czy Milтона Babbitta padają nazwiska mniej eksponowane, takie jak Bebe i Louis Barron, którzy byli pionierami muzyki elektroakustycznej w Stanach Zjednoczonych, Josef Anton Riedl ze Studia Siemensa w Monachium czy Gottfried Michael Koenig ze Studia Muzyki Elektronicznej na Uniwersytecie w Utrechcie. Podobne ośrodki mnożące się w Europie i w Stanach Zjednoczonych stały się miejscami wymiany wiedzy i doświadczeń, prawdziwymi laboratoriami, w których w parze z poszukiwaniami twórczymi szły poszukiwania intelektualne. Grant zaznacza, że w centrum zainteresowania kompozytorów znalazły się nie tylko nauki przyrodnicze, ale też humanistyczne, na czele z rozwijającym się od lat 50. paradygmatem strukturalizmu. W konkluzji autorka stwierdza, że rola kompozytorów nie została w tym względzie dostatecznie rozpoznana, a tym bardziej doceniona.

O szerokich, nie tylko matematyczno-przyrodzawczych zainteresowaniach powojennych twórców wspominali wcześniej także inni autorzy. Zainteresowanie myślą humanistyczną swoich czasów, w szczególności w gronie włoskich kompozytorów powojennego modernizmu akcentował Gianmario Borio<sup>28</sup>, a Björn Heile w tekście *Weltmusik and the Globalization of New Music* (2009)<sup>29</sup> zwracał uwagę na fakt, że to moderniści, interesujący się kulturami i językami pozaeuropejskimi, mieli istotny wkład w ideę *world music*.

### III. Modernizm i postmodernizm. Zmiana czy kontynuacja?

Jak idee modernizmu prezentują się z dzisiejszej perspektywy? W swoim tekście *Times Like the Present. De-Limiting Music in the Twenty-First Century*<sup>30</sup> Charles Wilson przedstawia wnikliwą diagnozę i dowodzi, że dylematy modernizmu bynajmniej nie zostały w dzisiejszych czasach rozwiązane bądź zniesione. Przekonanie, że jesteśmy od nich wolni może okazać się złudne, a równocześnie przekraczanie granic narzuconych przez postawę modernistyczną niekoniecz-

<sup>28</sup> G. Borio, *Musical Communication and the Process of Modernity*, w: *Round Table: Modernism and its Others...*, op. cit., s. 178–183.

<sup>29</sup> B. Heile, *Weltmusik and the Globalization of New Music*, w: *The Modernist Legacy. Essays on New Music*, ed. B. Heile, Farnham 2009, s. 101–119.

<sup>30</sup> Ch. Wilson, *Times Like the Present. De-Limiting Music in the Twenty-First Century*, w: *The Routledge Research Companion...*, op. cit., s. 258–286.

nie przynosi upragnioną wolność. Na wybranych przykładach, pochodzących głównie z kręgu brytyjskiego, autor pokazuje, że muzyka komponowana w dzisiejszych czasach nadal zmagą się z problemem dostępności, przy czym największym jej zagrożeniem nie jest nawet wrogość publiczności, ale całkowita obojętność z jej strony. Nakierowanie na chwilę terazniejszą sprawia, że poza stabilnym kanonem oraz tzw. *brand new music* nie funkcjonuje właściwie żaden inny repertuar.

Wilson podkreśla również, że skupienie na eksploracji pojedynczego medium, tak typowe dla modernizmu, ustępuje dziś miejsca *mixed media*, instalacjom czy kompozycjom *site-specific*. Inwestowanie w ulotne wydarzenia, z których trudniej uczynić towar, może jednak sprawiać, że muzyka zanotowana w partyturze i wykonywana będzie marginalizowana ze względu na nakład kosztów i czasu.

Mimo że aspirujemy do uwolnienia się od etnocentryzmu, zglobalizowana rzeczywistość generuje wiele mitów i złudnych wyobrażeń. Migracje czy technologie cyfrowe upewniają nas w poczuciu niezależności od konkretnego miejsca, tymczasem infrastruktura muzyczna nadal rozdysponowana jest w świecie bardzo nierównomiernie. Krytykujemy autorytarny i wyspecjalizowany wizerunek artysty. Z drugiej strony ludzie zachęcani do własnej, nieskrępowanej twórczości w erze technologii cyfrowych szybko stają się niewolnikami kreatywności wyższego rzędu (kuratorzkiej, didżejskiej), wpisanej w piramidy przemysłu kreatywnego. Prowadzi to do powstania „cyfrowego proletariatu”. Ostateczną konkluzją Wilsona pozostaje obrona wartości muzyki artystycznej i przekonanie, że wartościowanie jest nieuniknione, nawet jeżeli staramy się je przemilczeć.

Ostatnia część książki (*Practices*) w jeszcze większym stopniu eksponuje problematyczną relację modernizmu i postmodernizmu w dzisiejszych czasach.

W tekście Amy Bauer *Contemporary Opera and the Failure of Language*<sup>31</sup> wątek związany z językiem i komunikacją poruszony przez M.J. Grant zyskuje swoisty epilog. Omawiając opery Györgya Ligetiego, Salvatore Sciarrino, Claude'a Viviera, Helmuta Lachenmanna czy Davida Langa, pochodzące z ostatnich dekad XX wieku lub z przelomu wieków, autorka wskazuje na „klęskę języka” i jego niezdolność do reprezentacji. Opera niesie jednak w tym zakresie szczególne możliwości, bo pozwala na umuzyczenie języka i na jego przemianę w jednostkowe doświadczenie.

---

<sup>31</sup> A. Bauer, *Contemporary Opera and the Failure of Language*, w: *The Routledge Research Companion...*, op. cit., s. 427–453.

W artykule *Between Modernism and Postmodernism: Structure and Expression in John Adams, Kaija Saariaho and Thomas Adès* Alastair Williams pisze, że „modernizm i postmodernizm można rozumieć jako »rozdarłe połówki« muzyki, która łączy w sobie innowację strukturalną z ekspresyjnym znaczeniem”<sup>32</sup>. Dziś oba te pojęcia pozwalają przede wszystkim zrozumieć, w jaki sposób utwory kompozytorów modernistycznych zostały przefiltrowane przez postmodernistyczną wrażliwość i jak postmodernizm pozwolił udoskonalić modernizm, uczynić go bardziej giętkim i pojemnym. Williams dostrzega takie procesy m.in. w postminimalizmie w twórczości Johna Adamsa, w muzyce spektralnej Kaiji Saariaho oraz w muzyce Thomasa Adès’a, obfitującej w odniesienia do historii, lecz pozbawionej konfrontacyjnej intencji. Autor chce widzieć postmodernizm jako rekonfigurację lub ekspansję powojennego modernizmu, pozwalającą na przeformułowanie go w taki sposób, by przywrócić mu jego własną historię z początku XX wieku, a mianowicie (zapomniane) dziedzictwo romantyczne. Znamienna wydaje się jego konkluzja — „Zamiast zastąpić modernizm, postmodernizm uwydatnił jego stłumioną stronę, pomógł mu się rozwinąć i przeobrazić”<sup>33</sup>. Teza ta wydaje się spójna z innymi badaniami Williamsa, który przedstawia m.in. muzykę Wolfganga Rihma i Helmuta Lachenmanna jako zbliżoną do siebie dużo bardziej niż chcieliby to przyznać jej twórcy. Istotne wydaje się również to, że do analogicznych wniosków doszła Susan McClary, która wcześniej zasłynęła z radykalnej krytyki modernizmu. W utrzymanym w rewizyjnym tonie artykule *The Lure of the Sublime: Revisiting the Modernist Project* (2015) autorka wymienia spadkobierców dziedzictwa modernizmu, którzy sięgają po poszerzone techniki instrumentalne i atonalny język muzyczny, a jednak komunikują się z szerszą publicznością. Do spadkobierców modernizmu wskazanych przez McClary należą Kaija Saariaho, George Benjamin i Salvatore Sciarrino. Sprawili oni, że muzyka posttonalna zyskała humanistyczny wymiar, przejawiający się w retoryce, ekspresji i czytelności w odbiorze<sup>34</sup>. Wybór autorki mógł być podyktowany po części osiągnięciami tych twórców w dziedzinie opery, bo właśnie ekspresja związana z ludzkim gestem czy głosem, fabuła, a także reprezentacja płci w dziełach operowych ma dla niej ogromne znaczenie.

<sup>32</sup> „modernism and postmodernism might be understood as the »torn halves« of a music that combines structural innovation with expressive meaning”. A. Williams, *Between Modernism and Postmodernism: Structure and Expression in John Adams, Kaija Saariaho and Thomas Adès*, w: *The Routledge Research Companion...*, op. cit., s. 327.

<sup>33</sup> „Instead of replacing modernism, postmodernism brought up a suppressed side of it and helped it to expand and to mutate”. Ibidem, s. 346.

<sup>34</sup> S. McClary, op. cit., s. 22.

Akcentując ciągłość modernistycznego języka muzycznego, oboje autorów zauważa, że ideowy konflikt modernizmu i postmodernizmu znacznie się osłabił, a modernizm stracił swój wcześniejszy prestiż instytucjonalny, który zdecydował o rozmiarach tego konfliktu. Zestawienie artykułu McClary z artykułem Williamsa pokazuje, że samo zakwalifikowanie kompozytorów jako (post) modernistycznych nie jest wcale sprawą jednoznaczną, a język modernizmu i postmodernizmu silnie się przenika. McClary zaznacza, że mogła przywołać również utwory Thomasa Adèsa czy Johna Adamsa, bo korzystają oni ze środków powojennego języka muzycznego, a zarazem odchodzą od nurtu modernistycznego<sup>35</sup>.

Z kolei Arnold Whittall, który przez ponad 40 lat śledził rozwój modernizmu w muzyce brytyjskiej, jednoznacznie wiąże twórczość Adèsa z modernizmem. Autor ten już wcześniej akcentował jednak umiarkowaną, klasycyzującą wersję modernizmu i dostrzegał jego wewnętrzne zróżnicowanie<sup>36</sup>.

#### IV. Przemiany światopoglądu i języka muzycznego — wkład polskich badaczy

Redaktorom kompendium udało się zaprezentować szeroki wachlarz tematów, a równocześnie uzyskać dość spójny przekaz dotyczący modernizmu. Biorąc pod uwagę wspomniany na początku niedostatek autorów pochodzących z różnych kręgów geograficznych, warto na koniec przyjrzeć się polskiej literaturze przedmiotu i wysnuć kilka wniosków z jej krótkiego przeglądu.

Stosunkowo dobrze znana jest w Polsce książka Karola Bergera *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity* (2007), wskazująca na XVIII-wieczną genezę muzycznej nowoczesności, jednak najważniejsze monografie polskojęzyczne na temat modernizmu w muzyce XX wieku opublikowali Maciej Gołąb i Alicja Jarzębska. W swej książce o znamienym tytule *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku* (2004) Jarzębska mocno akcentuje kwestie światopoglądowe, które doprowadziły do przemian w muzyce minionego stulecia. W ujęciu autorki, powołującej się na klasyczne opracowania z zakresu estetyki, istotą przemian światopoglądu u progu modernizmu było odrzucenie wizji świata i człowieka zakorzenionej

<sup>35</sup> Ibidem, s. 35.

<sup>36</sup> A. Whittall, *Foundations and Fixations. Continuities in British musical modernism*, w: *The Routledge Research Companion...*, op. cit., s. 356.

w myśli pitagorejsko-platońskiej oraz w *Biblii*<sup>37</sup>. Wizja ta wiązała się także z teorią piękną (tzw. Wielką Teorią), opartą na zasadzie ładu, harmonii i proporcji oraz łączoną z „duchem apollinijskim”. W XX wieku została ona porzucona na rzecz „ducha dionizyjskiego”<sup>38</sup>. Z modernizmem Jarzębska chce łączyć pojęcia takie jak chaos, niepokój, euforia, ekspresja bezosobowej natury oraz nurty takie jak panteizm czy nihilizm. Kluczowa rola w tej przemianie przypadła Ryszardowi Wagnerowi i Fryderykowi Nietzschemu.

Podstawowe założenia autorki przejmując Marcin Trzęsiok, choć jego postawa wobec szczegółowych treści książki jest dużo bardziej polemiczna. Z Jarzębską łączy go przekonanie, „że sprawy muzyki rozstrzygają się w jakimś stopniu poza nią samą i że właśnie ten typ rozstrzygnięcia jest decydujący na dłuższą metę”<sup>39</sup>. Jest to z pewnością przesłanka, która podważa ideał autonomii muzyki. Modernizm jawi się obojgu badaczy jako odpowiedź na kryzys światopoglądowy. Różnią ich jednak odpowiedzi co do przyczyn kryzysu oraz możliwości jego zażegnania.

Trzęsiok, wchodząc w polemikę z autorką, argumentuje, że:

kryzysu chrześcijaństwa i wytworzonej przezeń kultury muzycznej nie da się wytłumaczyć destrukcyjnymi poczynaniami ludzi złej woli lub słabej wiary. Rozkład przebiegał stopniowo, a proces ten zainicjowany został w łonie myśli chrześcijańskiej, ujawniając logiczne sprzeczności doktryny, nagromadzone w zawiłym procesie historycznym<sup>40</sup>.

Autor chce wziąć pod uwagę cały proces, który doprowadził do kryzysu, wspominając m.in. o uhistorycznieniu postaci Jezusa. Sam widzi możliwość wyjścia z kryzysu w nawiązaniu do myśli Indii, ale także w reinterpretacji filozofii platońskiej.

Alicja Jarzębska widzi szansę kultury zachodniej raczej w „powrocie do źródeł”, do tradycji pitagorejskiej i judeochrześcijańskiej. Pokazuje również, że tego typu postawę przyjęła część twórców XX wieku, takich jak Igor Strawieński, Frank Martin, Olivier Messiaen czy Francis Poulenc, a spośród polskich twórców m.in. Roman Palester, Andrzej Panufnik, Krzysztof Penderecki czy Henryk Miękołaj Górecki.

<sup>37</sup> A. Jarzębska, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004, s. 13.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>39</sup> M. Trzęsiok, *Spór o dziedzictwo muzyczne XX wieku*, „Res Facta Nova” 2019, t. 20 (29), s. 106.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 99.

Odrębne prognozy i opowiedzenie się po stronie konkretnej tradycji wskazuje pośrednio na osobiste zaangażowanie światopoglądowe autorów. Postawy badaczy rodzą jednak nurtujące pytania o osobiste zaangażowanie duchowe wielu twórców, o ich drogę, często meandryczną, w której wybór konkretnej tradycji nie zawsze był sprawą oczywistą, a czasem wpływy różnych religii ulegały stopieniu. W podobnym świetle można rozpatrywać dorobek twórców takich jak Olivier Messiaen, Jonathan Harvey czy Giacinto Scelsi. Właśnie zagadnieniu duchowości w muzyce współczesnej poświęcona została inna zbiorowa publikacja wydana w Routledge w roku 2016<sup>41</sup>, a bardziej syntetyczne ujęcie tego problemu, zbliżone do wniosków formułowanych przez Marcina Trzęsioka, powraca w tekstach Wolfganga-Andreasza Schultza<sup>42</sup>.

Maciej Gołąb, w przeciwieństwie do Alicji Jarzębskiej, którą interesuje przede wszystkim *mentalité* oraz kontekst ideowy i społeczny muzyki XX wieku, jest zwolennikiem traktowania historii muzyki jako autonomicznej dyscypliny naukowej. Dlatego w centrum swojej definicji „moderny”<sup>43</sup> stawia język muzyczny:

Moderna to [...] istniejąca w określonym czasie (lecz nie miejscu) konkretna formacja kompozytorska, która jest powiązana wspólnym celem zmiany (a więc nie tylko „odnowy”!) języka muzycznego. Moderna jest ukrytą (to znaczy niewystępującą jako całość pod jakimkolwiek instytucjonalnym szyldem) historycznie dynamiczną formacją twórców, przekształcającą fonosystem muzyki współczesnej<sup>44</sup>.

Wprowadzając pojęcia „zmiany” czy „inności”, Gołąb chce poszerzyć zakres pojęcia moderny tak, by nie ograniczał się on jedynie do kategorii nowości czy postępu. Kryteria autonomicznie artystyczne moderny „dopiero z perspektywy czasowej stały się lepiej widoczne”<sup>45</sup>.

Wskazane przez Gołąba kategorie, takie jak prostota i złożoność, przeszłość i tradycja wykraczają poza (niespójne zdaniem autora) katalogi określeń styli-

<sup>41</sup> *Contemporary Music and Spirituality*, ed. R. Sholl, S. Van Maas, London 2016.

<sup>42</sup> Por. W.-A. Schultz, *Avantgarde, Trauma, Spiritualität. Vorstudien zu einer neuen Musikästhetik*, Mainz 2014 oraz W.-A. Schultz, *Musik und Spiritualität — Was die abendländische Musik über Gott erzählt* [online], <https://www.wolfgangandreasschultz.de/EssayMusikSpirit.pdf> (dostęp: 18.03.2021).

<sup>43</sup> Autor używa terminu moderna, bliższego niemieckojęzycznej literaturze przedmiotu, a równocześnie nieobciążonego wieloznacznością terminu „modernizm”.

<sup>44</sup> M. Gołąb, op. cit., s. 37.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 38.

stycznych, jakimi do tej pory operowała historia muzyki, a równocześnie zmierzają do pewnej syntezy. Ciekawe uzupełnienie monografii Gołąba stanowi książka Davida Metzera, skoncentrowana na późnym modernizmie (*late modernism*) przełomu wieków, choć wywód kanadyjskiego badacza jest dużo bardziej literacki i mniej rygorystyczny pod względem użytej terminologii. W *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century* (2009)<sup>46</sup> autor wymienia główne obszary eksploracji języka muzycznego na przełomie starego i nowego tysiąclecia i zalicza do nich czystość (*purity*), ciszę, fragmentaryczność czy przepływ dźwiękowy (*sonic flux*). Metzer wskazuje także na specyficzne idiomy ekspresyjne muzyki modernizmu, w szczególności na częste sięganie po gatunek lamentu, zarówno w jego wersji archaicznej, jak i tej, która wywodzi się z barokowych konwencji.

Warto przypomnieć, że właśnie język muzyczny przez długie lata znajdował się w centrum zainteresowania kompozytorów i choćby z tego powodu podejście autonomizujące ma swoją niekwestionowaną wagę. Gianmario Borio wymienia krytyczne podejście do stylu i techniki jako jedną z cech definiujących modernizm. Włoski autor argumentuje, że konstrukcja i tworzenie kompozycji muzycznych znalazły się w centrum uwagi twórców z powodu afirmacji racjonalności, typowej dla nowoczesnych społeczeństw. W myśl koncepcji Maksa Webera racjonalność realizuje się przede wszystkim poprzez dobór środków służących realizacji obranego celu. Założenia kompozytorskie były jednak stale weryfikowane w procesie komunikacji społecznej, co decydowało o dynamizmie kultury, a także o jej kryzysach<sup>47</sup>.

Zarówno badanie przemian światopoglądowych i duchowości, jak i badanie przemian języka muzycznego modernizmu może wydawać się z dzisiejszej perspektywy wyzwaniem, bo wymaga konfrontacji z wielkimi narracjami przeszłości, ze wszystkimi ich zawłościami i paradoksami. Bez podjęcia obu tych, splecionych ze sobą, zagadnień trudno jednak zrozumieć dziedzictwo tego okresu.

Mimo zasadniczych różnic metodologicznych dla obojga polskich autorów oczywisty jest wpływ czynników ideologicznych i politycznych, związanych z XX-wiecznymi systemami totalitarnymi. W obronie stanowiska autonomizującego można natomiast przywołać słowa Krzysztofa Moraczewskiego, wygłoszone z perspektywy kulturoznawcy:

---

<sup>46</sup> D. Metzer, *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century*, Cambridge 2009.

<sup>47</sup> G. Borio, op. cit., s. 79–80.

trudno [...] wskazać powód, dla którego poznawcza strategia nakazująca instrumentalną autonomizację pewnej, skądinąd funkcjonalnie uwikłanej, muzyki dla poznania takich jej cech, które w innym ujęciu pozostają niewidoczne, miałyby być nieuprawniona — o ile tylko strategia taka nie staje się podstawą dla pozakontekstualnych wartościowań<sup>48</sup>.

Z perspektywy przemian języka muzycznego opozycja modernizmu i postmodernizmu okazuje się problematyczna. W rezultacie Gołąb w ogóle rezygnuje z tego ostatniego pojęcia ze względu na jego brak precyzji, a problemy logiczne wynikające ze zróżnicowania języka muzycznego utworów „postmodernistycznych” oraz z ich domniemanego związku ze światopoglądem postmodernizmu wnikliwie analizował Marcin Krajewski<sup>49</sup>.

Szkicowanie historii modernizmu i ocenianie jego aktualnej kondycji, z całym jego bogactwem muzycznym, z licznymi kontekstami ideowymi, a także zróżnicowaniem geograficznym, wciąż pozostaje otwartym, niedokończonym projektem — podobnie jak dla Jürgena Habermasa niedokończonym projektem okazał się sam modernizm. Choć autorami omawianego tomu są w dużej mierze osoby pozytywnie wartościujące dokonania artystyczne modernizmu, wydaje się znamienne, że w szerszej debacie na ten temat biorą udział osoby prezentujące różny stopień krytycyzmu wobec dokonań muzyki XX wieku i najróżniejsze opcje metodologiczne. Co więcej, w ich wywodach często odnajdziemy podobne spostrzeżenia.

W trzeciej dekadzie XXI wieku można więc zaryzykować twierdzenie, że po zagorzałych walkach o modernizm stał się on ostatecznie wspólną sprawą. I wspólnym dziedzictwem, w które warto się jeszcze bardziej zagłębić w przyszłych badaniach.

---

<sup>48</sup> K. Moraczewski, *Elementy kulturowego obrazu świata jako warunek autonomizacji muzyki*, „Principia” 2019, t. 66, s. 130–131.

<sup>49</sup> M. Krajewski, *O pojęciu „muzycznego postmodernizmu”*, „Aspekty Muzyki” 2017, t. 7, red. V. Kostka, D. Popinigis, s. 15–32.



## BIBLIOGRAFIA:

Borio Gianmario, *Musical Communication and the Process of Modernity*, w: *Round Table: Modernism and Its Others*, „Journal of the Royal Musical Association” 2014, Vol. 139, No. 1, s. 178–183.

*Contemporary Music and Spirituality*, ed. Robert Sholl, Sander Van Maas, London 2016.

Gołąb Maciej, *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*, Wrocław 2011.

Heile Björn, *Weltmusik and the Globalization of New Music*, w: *The Modernist Legacy. Essays on New Music*, ed. Björn Heile, Farnham 2009, s. 101–119.

Jarzębska Alicja, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004.

Johnson Julian, *Out of Time. Music and the Making of Modernity*, Oxford 2015.

Krajewski Marcin, *O pojęciu „muzycznego postmodernizmu”*, „Aspekty Muzyki” 2017, t. 7, red. Violetta Kostka, Danuta Popinigris, s. 15–32.

Mahnkopf Claus-Steffen, *Second Modernity — An Attempted Assessment*, w: *Facets of the Second Modernity*, ed. Claus Steffen Mahnkopf, Frank Cox, Wolfram Schurig, Hofheim 2008, s. 9–16.

McClary Susan, *The Lure of the Sublime: Revisiting the Modernist Project*, w: *Transformations of Musical Modernism*, ed. Erling E. Guldbrandsen, Julian Johnson, Cambridge 2015, s. 21–35.

Metzer David, *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century*, Cambridge 2009.

Moraczewski Krzysztof, *Elementy kulturowego obrazu świata jako warunek autonomizacji muzyki*, „Principia” 2019, t. 66, s. 127–163.

Schultz Wolfgang-Andreas, *Avantgarde, Trauma, Spiritualität. Vorstudien zu einer neuen Musikästhetik*, Mainz 2014.

Schultz Wolfgang-Andreas, *Musik und Spiritualität — Was die abendländische Musik über Gott erzählt* [online], <https://www.wolfgangandreasschultz.de/EssayMusikSpirit.pdf> (dostęp: 18.03.2021)

*The Pleasure of Modernist Music: Listening, Meaning, Intention, Ideology*, ed. Arved Ashby, Rochester 2004.

*The Routledge Research Companion to Modernism in Music*, ed. Björn Heile, Charles Wilson, London–New York 2019.

Trzęsiok Marcin, *Spór o dziedzictwo muzyczne XX wieku*, „Res Facta Nova” 2019, nr 20 (29), s. 95–108.

Tunbridge Laura, Borio Gianmario, Franklin Peter, Chowrimootoo Christopher, Williams Alastair, Schwartz Arman, Ballantine Christopher, *Round Table: Modernism and Its Others*, „Journal of the Royal Musical Association” 2014, Vol. 139, No. 1, s. 177–204.

Welsch Wolfgang, *Nasza postmodernistyczna moderna*, tłum. Roman Kubicki, Anna Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998.