

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

Streszczenie

1. W naszym przekonaniu na tytułowe pytanie są w stanie rzetelnie odpowiedzieć tylko teoretycy muzyki (*resp.* muzykolodzy), w których kompetencje nie będziemy wchodzić. Naszym zadaniem – jako metodologów – jest tylko zaproponować pewne narzędzia, dzięki którym udzielenie odpowiedzi okaże się łatwiejsze. Narzędzia te – to regulujące eksplikacje terminów „styl”, „szkoła”, „epoka” i kilku terminów «pokrewnych».

2. Dana kompozycja jest w takim-a-takim stylu, gdy ma takie a nie inne własności; o takich własnościach będziemy mówili, że wyznaczają ów styl. Nie każda własność kompozycji wyznacza jej styl i nie każda wspólna własność dwóch kompozycji decyduje o tym, że są w tym samym stylu. O przynależności kompozycji do takiego a nie innego stylu decydują tylko własności pewnego typu. Analiza stylów definiowanych *explicite* przez teoretyków muzyki i analiza kontekstów, które można potraktować jako definicje *implicite* tych stylów, pokazuje, że względy (aspekty), do których należą własności wyznaczające różne style muzyczne, różnią się między sobą; są przy tym style jedno- i wieloaspektowe. Z naszych analiz wynika, że – jeśli modernizm i postmodernizm są stylami, to style te wyznaczone są przede wszystkim przez względy pozamuzyczne.

2. Tradycyjnie rzecz ujmując – szkoła kompozytorska to grupa kompozytorów, których łączy: (a) więź intencjonalna czyli świadomość przynależności do jednej formacji, (b) więź historyczno-geograficzna czyli działanie w tym samym okresie i tym samym miejscu oraz (c) więź genetyczna czyli najczęściej osoba «założyciela» oraz (d) więź merytoryczna – w postaci «ideologii kompozytorskiej». Jeżeli modernizm i postmodernizm są szkołami – to już w innym niż tradycyjne znaczeniu.

3. Epokę w dziejach muzyki charakteryzuje się zwykle poprzez wskazanie jej granic. Granice jednak byłyby czysto umowne, gdyby kompozycje powstałe w tych granicach nie cechowały się wspólnym stylem – jednym lub alternatywą kilku.

Do tego, aby jakiś okres nazwać „epoką”, potrzeba pewnego dystansu czasowego – niezbędnego po to, by ocenić, czy zaszły już zmiany wystarczające dla wskazania granicy «końcowej» tego okresu. Jeżeli postmodernizm jest epoką – to wydaje się, że jest jeszcze za wcześnie, aby stwierdzić, czy jest epoką zamkniętą.

Modernism and postmodernism in music: styles, schools or epochs?

Summary

1. In our opinion, only a musicologist may responsibly answer the question mentioned in the title. Since we appear here as methodologists, answering is outside our competence. Our aim is to propose certain tools which may only make such answering easier. Among these tools, there are regulative explications of the terms “style”, “school”, “epoch” and some related notions.

2. A given composition is in such-and-such style when it has such and such properties; we will say that these properties determine the style. Not every property of a given composition determines its style and not every common property of two compositions [proves that they are in the same style. Only some kinds of properties determine the style of a composition. The analysis of styles explicitly defined by musicologists and the analysis of contexts which may be interpreted as implicit definitions of them shows that aspects to which the elements of styles belong are very differentiated; moreover, some styles are «mono-» and some are «poly-aspective». According to our analysis – if modernism and postmodernism are styles, then these styles are determined before all by extra-musical aspects.

2. Traditionally, a composers’ school is a group of composers joined by four factors: (a) intentional bond, i.e. awareness of belonging to the same formation; (b) historical-geographical bond, i.e. the same time and place of activity; (c) genetic bond, i.e., before all, the fact that one founder is a teacher of others; (d) substantial bond, i.e. the same «ideology».

If modernism and postmodernism are schools, they are schools not in this traditional sense.

3. An epoch in the history of music is usually defined by indicating its boundaries. However, the boundaries of an epoch would be only conventional if compositions created within it were not marked by the same style or a group of styles.

In order to call a given period “an epoch”, a certain time distance is needed. One has to estimate whether changes are deep enough to point the end boundary of such an epoch. If postmodernism is an epoch, then it seems that it is too early to decide whether it is closed.

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 nas w zasadzie następujący kontekst:

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

Za równoważną względem formuły (1) będziemy 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.

Uważamy, że styl jest szczególną odmianą **typu**. Wobec tego zamiast (1) wolno nam 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 rozumie się własność (ewentualnie złożoną) 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 definicji klasycznej „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, że własności wyznaczające typ dzielą się na obligatoryjne, które przysługują wszystkim jego elementom, i opcjonalne, przysługujące tylko większości spośród nich. Przy dalszych uwagach na temat pojęcia stylu należy pamiętać o tych zastrzeżeniach.

¹ Do pojęciowego gniazda stylu należą m.in. takie modne ostatnio terminy, jak „paradygmat” oraz „idiom”.

² Podejmowanie bezowocnych prób podania definicji klasycznej takich terminów, jak „styl (muzyczny)”, prowadzi nieraz do różnych defektów logicznych. Przykładem może tu być np. definicja E. Bückena; zgodnie z tą definicją styl muzyczny jest to „kompleks stałych elementów, bez których dane dzieło nie mogłoby być zaliczone do danej kategorii stylistycznej” (1929: 7); wygląda ona na obaczoną błędem *idem per idem*.

2. Definicja „stylu muzycznego”

Nasza 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 jest on w pewnym stylu. Tylko typy artefaktów (wytworów ludzkich) są stylami.³ Nie do przyjęcia jest mówienie o stylach obiektów naturalnych. Nie powiemy więc np.:

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

(sosna może być co najwyżej przycięta, uformowana w jakimś stylu). Powiemy 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 kompozycji muzycznych. Nasz skądinąd dalej będę interesowały wyłącznie style kompozycji muzycznych właśnie (czyli style muzyczne) – nie musimy 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 wyznacza klasę, którą bylibyśmy skłonni uznać za styl tych kompozycji.

I tak – nie ma jasności co do tego, które zespoły własności nadają się do tego, aby wyznaczać style. Na składowe stylu na pewno nadają się takie własności jak np. pewna tonalność, pewna faktura, pewna ornamentyka, pewna harmonika *etc.* 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) własnością.⁴

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

Przyjmijmy ogólnie, że W jest względem (*scil.* odmianą własności), do którego należą własności mogące wyznaczać styl muzyczny (np. względem jest tonalność, a jej odmianami np. tonalność modalna i tonalność dur-moll, względem jest 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 .

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

³ Dobitnie na to zwraca uwagę W. Witwicki, pisząc, że „styl [...] dziś oznacza INTERESUJĄCĄ ESTETYCZNIE JEDNAKOWOŚĆ WYGLĄDU JAKIEJŚ GRUPY WYTWORÓW LUDZKICH” (1934: 17).

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

⁵ Definicja, którą proponujemy, jest precyzacją intuicji, którym dają wyraz różni muzykologowie, a także teoretycy innych sztuk i estetycy. Oto przykłady sformułowań, które mamy na myśli. (1) „Styl muzyczny – ZESPÓŁ CECH charakteryzujących twórczość muzyczną w zależności od terenu, okresu historycznego, warunków kulturalnych i społecznych” (Habela 1980: 177). (2) „[Termin „styl”] w badaniach nad sztuką służy do ujmowania ZESPOŁU CECH [podkreślenie nasze – AB&JJ] łączących w grupy dzieła będące wytworem jednego artysty, warsztatu, terytorium lub najczęściej jednego okresu historycznego, a odróżniających te dzieła od

Będziemy przy tym mówili, 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 wyznaczający (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*.

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 pisania.⁷

Sądźmy, 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; natomiast komponowanie – ma: mianowicie 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 twórczości.⁸

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

(18) *X* jest stylizacją *Z*-a.

Na przykład:

(19) Ten-a-ten mazurek jest stylizacją kujawiaka.

O co chodzi w takich sformułowaniach?

powstałych gdzie indziej i kiedy indziej” (Białostocki 1968: 80). (2) „Styl jest pojęciem różnicującym i porządkującym [...] [kompozycje] zgodnie z podobieństwami, które między nimi zachodzą” (Pascall 2001: 638). 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 SIĘ UJAWNIA [podkreślenie nasze – AB&JJ] osobowość artysty i szerzej pojęty światopogląd grupy. Jest on także środkiem wyrazu...” (Schapiro 1953; cyt. za: Białostocki 1968: 80).

⁶ Inaczej mówiąc – ów zespół tworzą odpowiednio dobrane „elementy różnicujące”. Por. Brożek (2009: 80).

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” (Białostocki 1968: 81). Jak się jednak okazuje z kontekstu tego określenia sposób ten jest „wynikiem DOBORU [podkreślenie nasze – AB&JJ] określonych środków technicznych, form i gatunków”; *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 [podkreślenie nasze – AB&JJ] kompozytorskiej” (Lissa 1994: 854) lub z „psychologicznie uzasadnioną specyfiką muzycznego myślenia, która wyrażana jest przez odpowiedni system muzyczno-wypowiedziennych zasobów utworu, interpretacji i wykonania dzieła muzycznego” (Moskalenko 2003: 38); ale i w tym wypadku mówi się o „zespolo możliwości wyrazowych” (Moskalenko 2003: 39). Por. też określenie stylu jako „sposobu, w który wykonane jest dzieło sztuki” (Pascall 2001: 638).

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

(20) X nie jest Z -tem.

(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 musiałby być, 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 barokowego.⁹

Na koniec krótka uwaga na temat manieri stylistycznej i bezstylowości.

Wydaje się nam racjonalne używać 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.

Ostrożniej powiedzielibyśmy, że:

(25) X nie jest w żadnym wyodrębnionym dotąd stylu.¹⁰

Kompozycje bezstylowe przypominałyby więc obiekty nietypowe, tj. posiadające własności wyznaczające różne typy, nie mając 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

Jedno z nas – przed ćwierćwiekiem – zastanawiało się nad tym, co to jest szkoła w obrębie filozofii, i doszło do wniosku, że:

Na to, aby pewna grupa filozofów zasługiwała na miano „szkoły”, potrzebna jest i wystarcza odpowiednia autoidentyfikacja, lokalizacja, genealogia i ideologia.¹¹

Sądźmy, że można podobne kryteria 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.

⁹ Por.: Chodkowski (red.) (1994: 855).

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 Zob.: Jadacki (1987: 75).

Przedstawiciele szkoły muszą też funkcjonować na określonym terytorium: może to być jedno miasto (por. np. szkoła wenecka) lub jeden kraj (por. np. szkoła włoska) – ale trudno by było (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 – jest związana z tym, czy szkoła może mieć więcej niż jednego założyciela, a gdyby tak miało być, to czy należeliby do niej tylko wspólni uczniowie wszystkich założycieli, czy także uczniowie jednego z nich. Druga – dotyczy tego, kiedy można danego kompozytora uznać za (bezpośredniego) ucznia innego kompozytora (np. ile lat trzeba terminować, by zasłużyć na to miano). Trzecia – to problem, jak daleki dydaktyczny «potomek» założyciela szkoły może się jeszcze uznawać za jego (pośredniego) ucznia. Starszy z nas np. jest w stanie wykazać się genealogią dydaktyczną prowadzącą ostatecznie do Chopina; nikt jednak nie zaliczyłby go *serio* do *Szkoły Chopina*.

W wypadku szkoły kompozytorskiej, po czwarte, niekiedy można mówić o więzi merytorycznej w postaci świadomie przyjętej – i niekiedy «wyłożonej» w manifestie – przez założyciela i jego uczniów ideologii kompozytorskiej. Tak jest stosunkowo często obecnie; dawniej była to zazwyczaj ideologia *implicite*, którą mielibyśmy skłonność 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 – to lata półtora wieku (XVII - połowa XVIII wieku). Epoka renesansu była jeszcze dłuższa, bo trwała trzy wieki (XIV-XVI wieku). Epoka socrealizmu – szczęśliwie – nie trwała dłużej niż pół wieku (w okolicach połowy XX wieku).

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 data jej początku i końca – to nic nie stałoby na przeszkodzie, aby daty te wybrać zupełnie dowolnie.

Sądźmy 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, będziemy nazywać „**naturą stylu**”.

Własności składające się na naturę stylu muzycznego należą do jednego z trzech typów: **generalistów**, **elementów intra-muzycznych** i **elementów ekstra-muzycznych**.

W wypadku *generalistów* chodzi przede wszystkim o dwie sprawy: stopień komplikacji i relację do tradycji. W pierwszym wypadku chodzi o pewne ogólne właściwości wielu

¹² Przy obecnych środkach komunikacji – w tym przesyłania muzyki – warunek ten się w dużym stopniu dezaktualizuje.

elementów muzycznych (np. ich symplifikacja *versus* komplikacja, formalny rygoryzm *versus* liberalizm); w drugim wypadku – o to, czy się dotychczasową (całą lub najbliższą) tradycję odrzuca, czy nie.

Jeżeli chodzi o elementy intramuzyczne, to skorzystamy tutaj z ustaleń dokonanych przez jedno z nas w monografii poświęconej logicznej analizie terminologii muzycznej.¹³ Przypomnimy je tutaj pokrótce – i w pewnym uproszczeniu.

W wypadku intra-muzycznych wyznaczników stylu chodzi o (mówiąc ogólnikowo) formę kompozycji. Należy przy tym rozróżnić kilka pojęć formy. Forma_a danej kompozycji – to zespół wszystkich jej własności istotnych muzycznie. Nazwijmy tę formę „**formą sensu largo**”. Forma_b danej kompozycji – to jedna z własności tworzących formę *sensu largo*. Wreszcie forma_c danej kompozycji – to pewien rodzaj formy_b, mianowicie „układ [scil. ułożenie] składników, czyli czasowych wycinków” (2006: 170) kompozycji. Formę_c wolno uważać za formę *sensu stricto* – i dalej mówiąc o formie będziemy mieli na myśli formę_c.

Pod względem formy *sensu stricto* kompozycje mogą być m.in.: jednustępowe 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*,¹⁴ wyznaczające styl muzyczny – to:

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

(b) faktura¹⁵ (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 mollowa; 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 intra-muzycznych 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 ekstra-muzycznych 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);

¹³ Zob.: Brożek (2006). Niestety sami muzykologowie 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” (Pascall 2001: 638).

¹⁴ Jeśli się usunie uwarunkowania ideologiczne, to różnice stylistyczne z różnicami formalnymi (*sensu largo*) utożsamia – jak się wydaje E. Цапёва (1981: 281).

¹⁵ Przez fakturę kompozycji rozumiemy jej „głosy [i plany?] wzięte w aspekcie ich liczby, dynamiki i melodyki”. Zob.: Brożek (2006: 279).

(d) notację kompozycji.¹⁶

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 eksponowane.¹⁷

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 muzycznych.¹⁸

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 mono-aspektowe i style poli-aspektowe. 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 intra-muzyczny, ekstra-muzyczny lub hybrydalny, w zależności od tego, czy czynniki go wyznaczające są wyłącznie czynnikami intra-muzycznymi, wyłącznie ekstra-muzycznymi – czy też natura stylu jest pod tym względem mieszana.

Ze względu na sferę – styl może być stylem kompozytorskim (stylem utworów) lub interpretacyjnym (tj. stylem wykonywania utworów).

Ze względu na strefę – typy stylu zależą od tego, jak została ustalona klasa kompozycji reprezentujących ów styl: czy przez osobę twórczy, 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 styl)¹⁹ lub grupowym (pojawiającym się u różnych kompozytorów, w szczególności należących do pewnej szkoły kompozytorskiej). W drugim wypadku – chodzi o styl intra-epokowy (właściwy pewnej epoce) lub trans-epokowy (pojawiający się w różnych epokach).²⁰ W trzecim wypadku mówi się o stylu lokalnym (*resp.* regionalnym, np. narodowym) lub uniwersalnym (tu: ponadnarodowym).

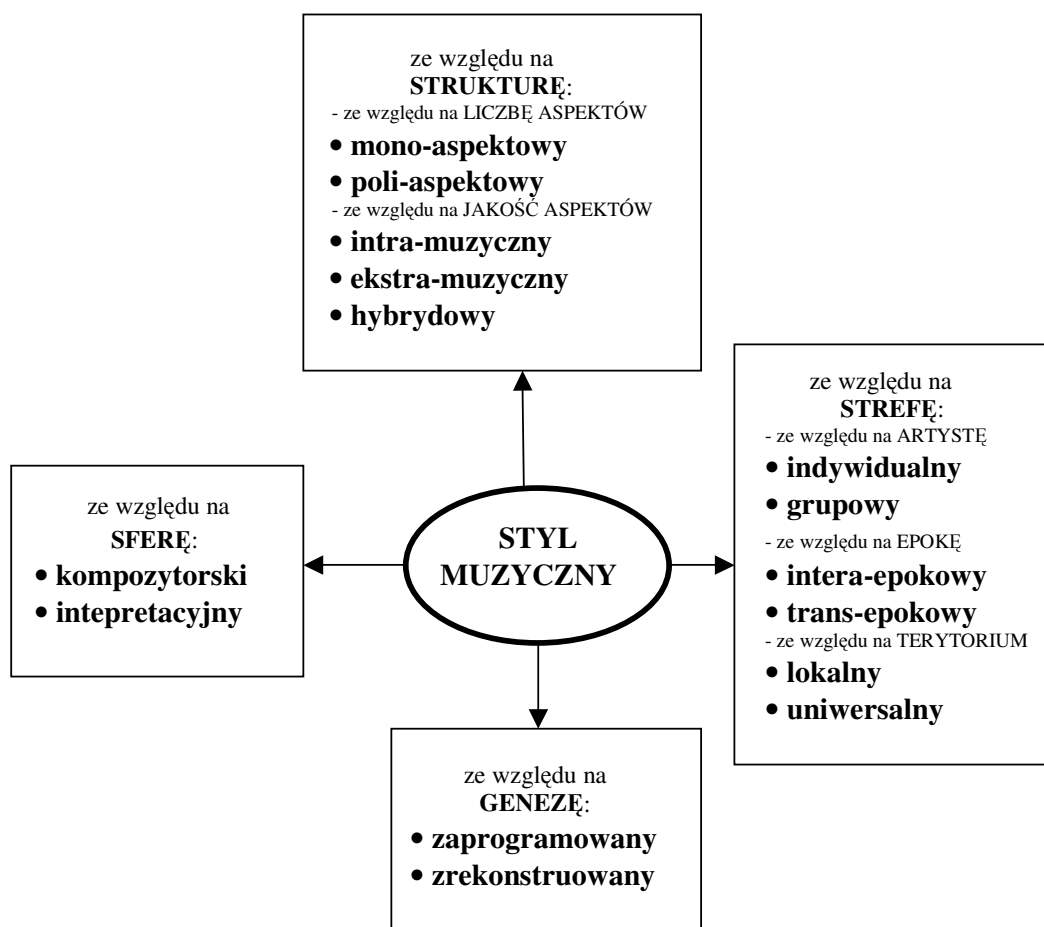
¹⁶ Bardzo szeroko rozumie „styl w muzyce” S. Łobaczewska, utożsamiając go z „całościowym kompleksem czynników”, do których zalicza nie tylko formę *sensu largo*, wyrażane «treści» i „środki warsztatowe” służące realizacji tej formy i «treści», lecz także i „społeczną funkcję” kompozycji (1960: 7).

¹⁷ Por.: Pascall (2001: 640).

¹⁸ Sądzymy, że byłoby rzeczą pożyteczną, aby będące w obiegu terminy w rodzaju „paradygmatu” oraz „idiomu” czy „toposu”, zazwyczaj używane jako bliskoznaczniki „stylu”, zostały przez muzykologów związane z określonymi typami stylów muzycznych.

¹⁹ 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.

²⁰ Do poglądu na postmodernizm jako na styl trans-epokowy skłaniają się badacze, którzy postmodernizm traktują jako „współczesny manieryzm” (Sandu-Dediu 1995: 46).



Ze względu na genezę – styl może być stylem zaprogramowanym (stylem-manifestem) lub zrekonstruowanym. Te dwa typy warto szczególnie starannie odróżniać; dla historyka muzyki jest bowiem rzeczą ważną, czy zespół własności tworzący naturę stylu został zidentyfikowany *ex post* poprzez badanie określonej klasy kompozycji (np. powstałych w pewnej epoce),²¹ czy też został wskazany *explicite* – np. w jakimś manifestie kompozytorskim, zanim odpowiednia klasa kompozycji zaczęła się «zaludniać».

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

8. Egzemplifikacja

Poniżej zestawimy (bynajmniej nie pretendującą do ostateczności!) listę czynników, które wymienia się jako należące do natury stylu modernistycznego i stylu postmodernistycznego – na tle charakterystyki kilku innych stylów wyróżnianych przez muzykologów. W naszej intencji jest to egzemplifikacja testująca przedstawioną koncepcję stylów muzycznych. Warto podkreślić, że niektóre rubryki pozostają niewypełnione.

²¹ Zdaniem W. Tatarkiewicza, style „nie są [...] [artyście] przeważnie świadome; krytyk, a zwłaszcza historyk, zdaje sobie z nich sprawę lepiej niż artysta” (1975: 205). Inną opinię wyraża R. Pascall, według którego „kompozytorzy byli zawsze świadomi różnic stylistycznych”, wyodrębniających ich kompozycje spośród dzieł innych twórców (2001: 621).

	STYLE MONO-ASPEKTOWE	KLASYCZNY STYL NIDERLANDZKI	BAROK	ROKOKO (STYL GALANT)	MODERNIZM (MODERNA, SECESJA?) AWANGAR-DYZM (AWANGAR-DA) ²²	POSTMODER-NIZM ²³
EPOKA		• XVI w.			• 1883/1914 – lata 60-te XX w. ²⁴	• od lat 70-tych XX w. ²⁵
GENERALIA						
Komplikacja		• koherencja ²⁶	• komplikacja (kunsztowność)	• symplifikacja (upraszczanie) ²⁷ • delikatność (lekkość) ²⁸		• symplifikacja (upraszczanie) • liberalizm (polistylistyka, pluralizm stylistyczny) ²⁹
Relacja do tradycji	• styl <i>antico</i> • styl <i>nuovo</i>					
ELEMENTY INTRA-MUZYCZNE						
Forma <i>sensu stricto</i>		• asymetria ³⁰ • technika przeimitowania ³¹	• motywowość (snućie motywiczne) ³²		• chaotyczność	• wariacyjność (repetycja krótkich motywów) ³³
Instrumentarium	• styl <i>a capella</i>					• wzbogacenie
Faktura	• styl koncertujący (polichóralność)	• polifonia ustabilizowana (stała liczba głosów od początku do końca ³⁴)	• równowaga polifonii i homofonii ³⁵ • technika fugowana ³⁶	• homofonia ³⁷		
Ambitus						
Skala		• modalizm (skale kościelne) ³⁸	• system dur-moll		• atonalizm (swoboda tonalna)	
Melika	• styl <i>brisé</i> (arpeggia) ³⁹ • styl wzmożonej uczuciowości (motywy westchnienia) ⁴⁰			• kantylena ⁴¹ • ornamentalność ⁴²		• ornamentalność ⁴³ • monotonia (prostota)

²² Najczęściej wyodrębnia się w sztuce XX wieku dwie półwieczne fazy: modernizm i awangardę (Kolarzowa 1993: 5). A. Jarzębska wymienia jako style obecne w muzyce modernistycznej (XX-wiecznej?): impresjonizm, symbolizm/transcendentalizm, ekspresjonizm, futurizm, atonalizm („atonalność”), neoklasycyzm, folklorizm i sonoryzm (2007: 41-42). Skoro tak, to nie można uważać – który to pogląd jest stosunkowo rozpowszechniony wśród eseistów muzycznych – że polistylistyka jest «specjalnością» postmodernizmu.

²³ Jako synonimy podaje się: „nowa muzyka konsonująca”, „nowa tonalność” i „nowy romantyzm”. Por.: Chodkowski (red.) (1994: 717).

²⁴ Por.: Botstein (2001: 868).

²⁵ Por.: Jarzębska (2007 : 11).

²⁶ Por.: Chomiński & Lissa (red.) (1957: 262-263).

²⁷ Por.: Chomiński (red.) (1965: 264), Kowalska (2001: 293).

²⁸ Por.: Chomiński (red.) (1965: 308), Kowalska (2001: 293).

²⁹ Por.: Kowalska (2001: 623).

³⁰ Por.: Chomiński & Lissa (red.) (1957: 263).

³¹ Por.: Chomiński & Lissa (red.) (1957: 263).

³² Por. Chomiński (red.) (1965: 177).

³³ Por.: Kowalska (2001: 623).

³⁴ Por.: Chomiński & Lissa (red.) (1957: 263).

³⁵ Por. Chomiński (red.) (1965: 1195).

³⁶ Por. Chomiński (red.) (1965: 268).

³⁷ Por.: Chomiński (red.) (1965: 260) i Kowalska (2001: 293).

³⁸ Por.: Chomiński & Lissa (1957: 263).

Rytmika						• monotonia (długo trwające dźwięki) ⁴⁴
Metrum						
Agogika						
Dynamika			• kontrastowość (zróżnicowanie wyrazowe) ⁴⁵			• monotonia?
Kolorystyka						
Materiał muzyczny					• oryginalność (pogoń za nowością)	• aluzjonizm (ironia, cytaty w obcym kontekście) ⁴⁶
ELEMENTY EKSTRA-MUZYCZNE						
Adresaci / lokalizacja			• unifikacja formalna muzyki religijnej i «cywilnej» (świeckiej) ⁴⁷			• unifikacja formalna muzyki elitarnej i popularnej ⁴⁸
Tytuły						• tradycyjne terminy «gatunkowe» ⁴⁹
Tematyka	• styl <i>concitato</i> : ilustracyjność (tremola) ⁵⁰				• zaangażowanie polityczne • programowość (modernizm) ⁵¹	
Notacja					• modernizacja notacji ⁵²	• tradycyjna partytura

Gdy się zestawia wymienione w tabeli (a wskazywane przez teoretyków muzyki) własności wyznaczające style modernistyczny i postmodernistyczny z utworami do tych stylów przynależącymi – rzuca się w oczy, iż 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

³⁹ Por.: Chomiński (red.) (1965: 90).

⁴⁰ Por.: Chomiński (red.) (1965: 161).

⁴¹ Por.: Chomiński (red.) (1965: 310).

⁴² Por.: Chomiński (red.) (1965: 260) i Kowalska (2001: 293). Nie wdając się w szczegóły – musimy się przyznać do tego, że pojęcia „ironii”, „parodii” lub „pastiszu” (Kolarzowa 1993: 81; Sandu-Dediu 1995: 37; Kramer 1997: 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 pojęcie, jak „sprzeczność strukturalna i stylistyczna” (Kramer 1997: 67) – nie nadają się do wykorzystania ani w teorii muzyki, ani w teorii literatury.

⁴³ Por.: Chodkowski (red.) (1994: 717).

⁴⁴ Według D. Krawczyk muzyce postmodernistycznej nie da się przypisać jakiegoś 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 przeciwieństwo odrzuca” (2005 [a]: 83).

⁴⁵ Por.: Chodkowski (red.) (1994: 717).

⁴⁶ Por.: Chodkowski (red.) (1994: 717) i Kowalska (2001: 623). Cztery sposoby nawiązywania do tradycji, obecnych w postmodernizmie – a więc postmodernizm historyczny, dialektyczny, anarchiczny (eklektyczny) i syntaktyczny – wyodrębnia D. Krawczyk (2005 [a]: 90). Pojęcia te są o wiele bardziej przydatne do opisu zjawisk muzycznych niż „ironia” itp.

⁴⁷ Por.: Chomiński (red.) (1965: 195).

⁴⁸ Por.: Chodkowski (red.) (1994: 717). Niektórzy uważają, że epoka postmodernistyczna obejmuje całą drugą połowę XX w. (Sandu-Dediu 1995: 37).

⁴⁹ Por.: Kowalska (2001: 624).

⁵⁰ Por.: Chomiński (red.) (1965: 58).

⁵¹ Por.: Botstein (2001: 868).

⁵² Por.: Botstein (2001: 872).

postmodernistyczne nie należące do tzw. muzyki repetytywnej czy monotonnej). Wygląda na to, że jeżeli w stylach modernistycznych i postmodernistycznym są jakieś elementy obligatoryjne, to są to generalia lub elementy pozamuzyczne.

Powyższe zestawienie nasuwa nam także przypuszczenie, że poszczególne style wyznaczone są przez własności należące do różnych aspektów. Dlatego też porównywanie ze sobą kompozycji ze względu na reprezentowany przez nie styl wydaje się utrudnione.⁵³

9. Postmodernizm w refleksji o muzyce

Należy oczywiście bardzo dokładnie odróżniać postmodernizm jako styl muzyczny (kompozytorski ewentualnie wykonawczy) od postmodernizmu jako stylu REFLEKSJI o muzyce.⁵⁴

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 zamierzamy tutaj wypowiadać się szerzej na temat tego rodzaju refleksji. Nie ukrywamy jednak, że nie cenimy owej – nazwijmy to tak – ideologii postmodernistycznej. Nie interesuje nas niesprecyzowana aura stylistyczna,⁵⁵ stanowiąca jedynie mętne tło ideologiczne dla twórczości kompozytorskiej, i opisywana w jeszcze mętniejszy sposób, sankcjonujący metaforę jako „podstawowy sposób konceptualizacji” rezultatów badań muzykologicznych.⁵⁶

Z metodologicznego punktu widzenia refleksja taka jest bezwartościowa – jeśli, jak jest zazwyczaj, nie daje się zinterpretować w wyszczególnionych przez nas kategoriach stylistycznych.⁵⁷ Nieprzypadkowo zwrócenie uwagi publiczności na niespełnianie przez tzw. dyskurs postmodernistyczny elementarnych standardów metodologicznych ma jako jedyną ripostę... dezawuowanie tych standardów.⁵⁸ Dlatego wszelka dyskusja z ideologami czy propagandystami takiego postmodernizmu jest jałowa.⁵⁹

⁵³ Podobnie jest z tzw. stylami filozoficznymi: analitycznym, fenomenologicznym i hermeneutycznym, które są nieporównywalne pod względem «wydajności» przede wszystkim dlatego, że mają różne dziedziny badań i stawiają różne pytania. Por. Brożek (2009).

⁵⁴ Por.: Kolarzowa (1993: 64, 85) i Jarzębska (2007: 11).

⁵⁵ Por.: Piotrowska (1997: 15), Seidel (1998: 1760-1761) i Moskalenko (2003: 36). Tylko o taką aurę może chodzić, kiedy się mówi, że „na postmodernistyczną stylistykę składa się: (1) pomieszenie jedności składników dzieła; (2) pluralizm rozumiany jako fragmentaryzacja tożsamości dzieła; (3) deformacja w ramach dostępnych środków technicznych; (4) wątki ludyczne” (Rutkowska 2005: 173).

⁵⁶ Por.: Jarzębska (2007: 36).

⁵⁷ Oto – przykład. Rozumiemy postulat wykonywania dawnych kompozycji na dawnych instrumentach – np. muzyki klawesynowej na klawesynie z epoki, co robiła np. W. Landowska (Jarzębska 2007: 18); inna sprawa, że i wykonanie «modernizowane», i wykonanie «archaizowane» może być nośnikiem wartości artystycznych. Nie rozumiemy traktowania brzmienia jako „inkarnacji siły twórczej panteistycznego Absolutu” (Jarzębska 2007: 17). Rozumiemy postulat zmiany tonalnych reguł tworzenia na reguły np. dodekafoniczne. Nie rozumiemy natomiast enuncjacji (w tym wypadku R. Palestra), że dodekafonia wyrasta z „żelaznej logicznej konieczności narzuconej przez historię” (Jarzębska 2007: 27).

⁵⁸ Nie dziwi więc, że do *credo* ideologów postmodernistycznych należy enuncjacja, że „postmodernizm sam nieustannie się dekonstruuje” (Jędrzejko 2002: 238).

⁵⁹ Nasze stanowisko w tej sprawie jest radykalizacją stanowiska zajętego m.in. przez D. 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

Oczekujemy 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 (tzw. moda na «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 TEORETYCZNE «gorszącego» 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, o których dosadnie mówił kiedyś Karol Berger:

W ekonomii naszego życia duchowego, także uniwersyteckiego, nie mamy nieograniczonych możliwości, nieograniczonego czasu i nieograniczonych możliwości finansowych. Każda minuta, którą spędzam badając muzykę gier komputerowych, jest minutą, której nie spędzam, zastanawiając się nad Wagnerem albo Lutosławskim, więc z tego trzeba sobie zdawać sprawę. Każda profesura, którą obejmuje specjalista od telefonów i ich sygnałów, jest profesurą, której nie obejmuje specjalista od muzyki Buxtehudego albo Monteverdiego.⁶⁰

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

10. Zagadnienia otwarte

To, co przedstawiśmy, to ogólne uwagi logików-metodologów – o pewnej wiedzy 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 dyscypliny, która jest NASZĄ główną specjalnością.

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.

Oto te pytania w odniesieniu do postmodernizmu.⁶¹

Czy postmodernizm jest epoką, szkołą czy stylem?

Jeśli jest epoką,⁶² 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)?⁶³

bowiem nie będzie miał on jasno określonego statusu muzycznego, dopóki nie umieści się go w ramach wyznaczonych przez tradycyjną refleksję muzykologiczną” (2005 [b]: 297).

⁶⁰ Zob.: http://www.demusica.pl/cmsimple/images/file/krytyka_1_berger2.pdf.

⁶¹ Niektóre z tych pytań postawił J.D. Kramer (1997: 63). Niestety – o ile nam wiadomo – nie doczekały się one *en gros* satysfakcjonującej odpowiedzi; odpowiada się co najwyżej na poszczególne pytania, w izolacji od pozostałych.

⁶² Za epokę postmodernizmu ma m.in. J. Paja-Stach (2007: 55).

⁶³ A. Rutkowska pisze wprost: „Postmodernizm nie stworzył własnej, odrębnej stylistyki” (2005: 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.: Pasler (2001: 214). J. Paja-

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

Jeśli jest (tylko) stylem, to jaka jest jego natura, sfera, strefa⁶⁴ i geneza – w technicznym (tutaj wprowadzonym) sensie odpowiednich terminów?⁶⁵

Nasza hipoteza jest następująca: ostatnim dziesięcioleciom w muzyce nie da się przyporządkować żadnego dominującego stylu. Albowiem nie jest stylem dyrektywa: wszystko wolno!

Starsze z nas w czasie studiów muzycznych uczono elementów kompozycji na podstawie *Harmonii i Kontrapunktu* Kazimierza Sikorskiego. Układając szkolne wariacje lub inwencje – narażałem się stale na to, że zrobię jakiś «błąd w sztuce», który zostanie mi przez mego profesora wytknięty.

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

„Dzisiaj każdy kompozytor ma prawo (a może nawet obowiązek) ustanowić własne reguły gry.”⁶⁶ Czy aby na pewno ma obowiązek, skoro „muzyka, w której pojawia się system, przestaje być postmodernistyczna”?⁶⁷

Literatura

Jan Białostocki, „Styl”, [w:] *Wielka encyklopedia powszechna PWN*. T. 11, Warszawa 1968, PWN, s. 80 [+81].

Leon Botstein, „Modernism”, [w:] Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, London 2001. Vol. 16, s. 868-875.

Anna Brożek, „O stylach filozoficznych i dylematach metodologicznych”, *Analiza i Egzystencja* t. 10 (2009), s. 77-90.

Anna Brożek, *Principia musica. Logiczna analiza terminologii muzycznej*. Warszawa 2006, Wydawnictwo Naukowe Semper.

Ernst Bücken, *Geist und Form im musikalischen Kunstwerk*, Potsdam 1929, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.

Екатерина М. Царёва, „Стиль музыкальный”, [w:] Ю.В. Келдыш (red.), *Музыкальная энциклопедия*, Москва 1981, *Советская Энциклопедия*, s. 281-289.

Józef M. Chomiński (red.), *Historia muzyki powszechnej*. Tom II. *Barok, klasycyzm*, Kraków 1965, PWM.

Józef M. Chomiński & Zofia Lissa (red.), *Historia muzyki powszechnej*. Tom I. *Do Renesansu włącznie*, Kraków 1957, PWM.

Jerzy Habela, „Styl muzyczny”, [w:] Jerzy Habela, *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1980¹⁰, PWM, s. 177-178.

Jacek Jadacki, „Panorama Szkoły Lwowsko-Warszawskiej”, [w:] Jacek Jadacki, *Orientacje i doktryny filozoficzne. Z dziejów myśli polskiej*, Warszawa 1998, Wydawnictwo WFiS UW, s. 73-88.

Stach pisze wprost, że we współczesnym postmodernizmie współistnieją cztery style („nurty”): postminimalizm, postawangardowy eksperymentalizm, surkonwencjonalizm i nowy romantyzm (2007: 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, uwzględnić tylko dzieła najznakomitsze najwybitniejszych twórców, a tym samym wskazać *expressis verbis* jakimi kryteriami posługuje się oceniając te a nie inne kompozycje jako najznakomitsze – i tych a nie innych kompozytorów jako najwybitniejszych. Podejrzewamy, że w praktyce dobiera się jako typowych reprezentantów postmodernizmu (jako epoki) „idole”, tj. „artystów o sztucznie wygenerowanej wielkości i sławie” (Rutkowska 2005: 293).

⁶⁴ Por.: Kramer (1997: 65).

⁶⁵ W przeciwieństwie do V. Sandu-Dediu uważamy, że „treściowe niestabilizowanie i dwuznaczność, jaką dźwiga każdy termin odnoszący się do kategorii stylu” (1995: 35) nie jest jakimś nieusuwalnym *fatum* muzykologii. Trzeba tylko – i wystarczy – porzucić jałowe dyskusje werbalne.

⁶⁶ Zob.: Krawczyk (2005 [a]: 101).

⁶⁷ Zob.: Krawczyk (2005 [a]: 104).

- Alicja Jarzębska, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*. Wrocław 2004, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Alicja Jarzębska, „Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce”, [w:] Alicja Jastrzębska i Jadwiga Paja-Stach (red.), *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, Kraków 2007, *Musica Iagellonica*, s. 11-53.
- Paweł Jędrzejko, „Postmodernizm jako styl późny krytyki (post)scriptum”, [w:] Wojciech Kalaga & Eugeniusz Knapik (red.), *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, Katowice 2002, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego [Wydawnictwo Naukowe Śląsk], s. 225-240.
- Romana Kolarzowa, *Postmodernizm w muzyce. Ewolucja teorii i praktyki muzycznej*, Warszawa 1993, Instytut Sztuki [s. 5-9, 64-89, 95-103].
- Małgorzata Kowalska, *ABC historii muzyki*, Kraków 2001, *Musica Iagellonica*.
- Jonathan D. Kramer, „O genezie muzycznego postmodernizmu” [1997], *Muzyka* r. XLV(2000), nr 3, s. 63-72.
- Dorota Krawczyk [a], „Język i gra czyli o muzyce postmodernistycznej”, *Muzyka* r. L(2005), nr 2, s. 79-105.
- Dorota Krawczyk [b], „Postmodernizm. Esej o muzyce polskiej”, [w:] Marek Podhajski (red.), *Kompozytorzy polscy 1918-2000. T. I. Eseje*, Gdańsk-Warszawa 2005, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina – Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, s. 297-304.
- Stefania Łobaczewska, *Styl muzyczne. T. I. Cz. I*, Kraków 1960, Państwowe Wydawnictwo muzyczne.
- Wiktor Moskalenko, „O twórczych mechanizmach indywidualnego stylu muzycznego” [przekład z rosyjskiego], [w:] Barbara Mielcarek-Krzyżanowska & Violetta Przech (red.), *Język, system, styl, forma w muzyce. Cz. VI-VII*, Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego, Bydgoszcz 2003, s. 35-41.
- Stanisław Ossowski, *O osobliwościach nauk społecznych* [1962], [w:] *O nauce*. Warszawa 1967, PWN, s. 125-316.
- Jadwiga Paja-Stach, „Kompozytorzy polscy wobec idei modernistycznych i postmodernistycznych”, [w:] Alicja Jastrzębska i Jadwiga Paja-Stach (red.), *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, Kraków 2007, *Musica Iagellonica*, s. 55-73.
- Robert Pascall, „Style”, [w:] Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited, London 2001. Vol. 24, s. 638-642.
- Jann Pasler, „Postmodernism”, [w:] Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited, London 2001. Vol. 20, s. 213-216.
- Maria Piotrowska, „Kanon i postmodernizm”, *Muzyka* r. XLII(1997), nr 1, s. 5-30.
- Anna Rutkowska, „Postmodernizm”, [w:] Marek Podhajski (red.), *Kompozytorzy polscy 1918-2000. T. I. Eseje*, Gdańsk-Warszawa 2005, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina – Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki, s. 283-304.
- Anna Rutkowska, „Postmodernizm w fonografii”, [w:] Mieczysława Demska-Trębacz (red.), *W kręgu muzyki i myśli humanistycznej. Cz. VII*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 1999, s. 168-212.
- Wilhelm Seidel, „Stille”, [w:] Ludwig Finscher (hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1998. Sachteil 8, s. 1760-1767.
- Valentina Sandu-Dediu, „Postmodernizm: nowy manierizm?”, [w:] Leon Markiewicz *et al.* (red.), *Górnośląski Almanach Muzyczny. Tom 2*, Katowice 1995, s. 35-51.
- Władysław Tatarkiewicz, „Porządki i style” [1975], [w:] Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988, PWN, s. 204-207.
- Władysław Witwicki, *Wiadomości o stylach* [1934], Warszawa 1960, *Wiedza Powszechna*.