

DAWNE BRZMIENIA W NOWEJ KULTURZE. MIĘDZYKULTUROWE WYMIARY WYKONYWANIA MUZYKI DAWNEJ NA GRUNCIE RE-KREACJI

MUZYKA DAWNA — DEFINICJA

Czym jest muzyka dawna? Termin ten, mimo iż często spotykany, nie ma jednoznacznej definicji. Problemy związane z jego znaczeniem dotyczą przede wszystkim kwestii cezur czasowych, repertuaru, który można zaliczyć do tej kategorii, a także historycznego ujęcia tego, czym muzyka dawna była w różnych momentach dziejowych (zob. m.in. Haskell, 1996, 7; Harnoncourt, 1995, 9-10; Kelly, 2011, 1-2). Można jednak przyjąć, że istnieje generalna zgoda, co do tego, że jest to muzyka zachodnia (za którą uznawana będzie twórczość pochodząca z państw, w których dominującym wyznaniem było chrześcijaństwo zachodnie), w jakiś sposób zanotowana (co także uznać, że jest to niemal wyłącznie repertuar zaliczany do kategorii tzw. muzyki artystycznej¹), powstała na tyle dawno, że, z powodu zerwania ciągłości praktyki wykonawczej, jej poznanie możliwe jest wyłącznie przez materialne źródła pośrednie. Poznanie to może przy tym przebiegać dwójako, przez co w literaturze bywa ujmowana na dwa sposoby. Po pierwsze, twórczość ta, ze względu na fakt, że została zachowana dzięki źródłom oraz powstała w określonym kontekście historycznym może stanowić przedmiot badań historycznych (aspekt historyczny). Polegają one jednak nie tylko na analizie struktury muzycznej konkretnych utworów, ale także (a w kontekście tematyki niniejszego tekstu — przede wszystkim) na poznawaniu związanych z repertuarem praktyk wykonawczych². Przejawem takiego pojmowania muzyki dawnej są wszelkie teoretyczne prace traktujące o społecznych i kulturowych kontekstach jej funkcjonowania, o praktyce wykonawczej, instrumentach etc. Po drugie, zapis nutowy pozwala na wykonywanie tego repertuaru (aspekt wykonawczy). Znaczny wpływ czasu wymaga jednak, by muzyk (wykonawca) dokonał określo-

¹ Zgodnie z trójpodziałem muzyk Philippa Tagga jedynie w przypadku muzyki artystycznej, nadal powszechnie określanej jako „poważna”, głównym źródłem transmisji był zapis nutowy (zob. Tagg, 1982, 42). Siłą rzeczy jest to więc jedyna muzyka, co do której przed wynalezieniem fonogramów możliwa była jej nienarażona na zmiany transmisja w czasie (w przeciwieństwie do muzyki tradycyjnej, przekazywanej głównie ustnie) — co istotne, jedynie w granicach tego, co było notowane.

² Przy czym praktyki wykonawcze należy rozumieć tu bardzo szeroko, nie tylko jako konkretne techniki gry, ale także koncepcje estetyczne, związki danego repertuaru z określonymi aktywnościami społecznymi, wzajemne relacje pomiędzy różnymi muzykami (kościelną, mieszczańską, dworską, sceniczną) itp.

nych wyborów dotyczących tego w jaki sposób go realizować. Oba te ujęcia nie są w pełni rozłączne i oddziałują na siebie wzajemnie na różne sposoby. Aspekt historyczny, a konkretniej stosunek muzyka do jego wyników, z reguły wpływa na to, w jaki sposób wykona on daną kompozycję — czy uwzględniając wszystkie wyniki badań, wybierając tylko niektóre, czy też zupełnie je ignorując. Natomiast konkretne realizacje repertuaru minionych epok mogą służyć teoretykom, jako pomoc w prawidłowym odczytywaniu często niejasnych źródeł traktujących o praktycznych przejawach aktywności muzycznej. Rozważania dotyczące tego, w jaki sposób relacje te powinny się kształtować doprowadziły do pewnych generalizacji, które określić można mianem koncepcji wykonawczych. Przez koncepcję wykonawczą rozumiany przy tym będzie zbiór założeń dotyczących możliwości uznania określonych źródeł, jako nośników informacji o praktyce wykonawczej minionych epok oraz relacji pomiędzy wynikami historycznych badań naukowych nad muzyką dawną a wykonaniami utworów zaliczanych do tego repertuaru³. W niniejszym tekście opisana zostanie jedna z nich, stosunkowo najmłodsza i najmniej popularna, określana mianem re-kreacji. Na jej gruncie doszło do swoistego zglobalizowania muzyki dawnej, poprzez połączenie jej z elementami z gruntu nie-zachodnimi: jazzem, źródłami wywodzącymi się z innych kultur oraz muzykami tradycyjnymi. By jednak odpowiednio zrozumieć istotę re-kreacji oraz to, w jaki sposób jest ona jednocześnie historyczna i współczesna oraz regionalna i globalna, konieczne jest zaprezentowanie poprzedzających ją dwóch głównych nurtów wykonawczych, z których założeń, ale i błędów w znacznej części wyrosła.

REKONSTRUKCJA I REINTERPRETACJA

Jedną z pierwszych prac dotyczących tego w oparciu o co i jak wykonywać muzykę dawną było powstałe w 1915 r. *The interpretation of the Music of XVIIth and XVIIIth century* Arnolda Dolmetscha. Autor skupił się tutaj na szczegółowym opisie tego, jak grano w minionych stuleciach, rozpoczynając od zagadnień ogólnych, takich jak tempo i rytm a następnie przechodząc do coraz bardziej szczegółowych, związanych głównie z realizacją ozdobników, całość wieńcząc charakterystykami dawnego instrumentarium. Całość otwiera krótki *Wstęp*, w którym Dolmetsch wskazywał, że „uczeń najpierw powinien postarać się i przygotować swój umysł poprzez dokładne zrozumienie tego, co Dawni Mistrzowie *czuli* w stosunku do swojej muzyki, jaki efekt chcieli uzyskać oraz, najogólniej, jaki był *Duch ich Sztuki?*” (Dolmetsch, 1915, vii). Istotne jest przy tym to, że *The interpretation* jest pracą naukową, opartą na zachowanych źródłach. Muzyka dawna została tu zatem potraktowana jako obiekt badań historycznych (aspekt historyczny), na bazie których stwo-

³ Zaznaczyć przy tym należy, że zdecydowana większość koncepcji wykonawczych nie doczekała się jednolitej, zapisanej teorii, a pomiędzy poszczególnymi reprezentantami określonych koncepcji istnieją często różnice.

rzony został praktyczny podręcznik gry (aspekt wykonawczy). Głównym założeniem koncepcji Dolmetscha jest więc uwydatnienie ścisłego związku pomiędzy teorią a praktyką, w taki sposób, by uzyskany rezultat (wykonanie) był możliwie najbliższy historycznemu pierwowzorowi. Dlatego też zasadne jest, by taką koncepcję wykonawczą, obecną w niemal niezmienionej formie do dzisiaj, określić, jako rekonstrukcję.

Na przeciwległym biegunie znajduje się nurt, którą dobrze opisują (prawdopodobne) słowa Wandy Landowskiej, które mogłyby paść, gdyby przyszło jej rozmawiać z Jeanem Philippem Rameau (1683-1764) na temat jednej z jego kompozycji: „daleś temu życie; to jest piękne. Ale teraz zostaw mnie z tym samą. Nie masz nic więcej do powiedzenia, odejź!” (Taruskin, 1998, 7; Haynes, 2007, 144). Aspekt historyczny i wykonawczy powinny być odseparowane (co nie oznacza przyjęcia, że historyczne badania są niewiarygodne lub nie warte prowadzenia — po prostu nie powinny mieć wpływu na współczesne wykonania). O ile więc w rekonstrukcji centrum stanowi dzieło (jako obiekt historyczny uwikłany w określone konteksty), o tyle w reinterpretacji — bo tak określane będzie drugi z nurtów — jest nim wykonawca, czyli osoba żyjąca tu i teraz, w pełni uprawniona do realizowania własnej, indywidualnej wizji.

Wyraźne różnice między oboma podejściami doprowadziły do powstania konfliktu pomiędzy ich najbardziej radykalnymi zwolennikami — chociaż zaznaczyć należy, że w ostatnich latach nieco on osłabił względem tendencji obecnej w XX wieku. Rekonstruktorzy zarzucają reinterpretatorom nieautentyczność, natomiast reinterpretatorzy rekonstrukcjonistom — zbyt naukowe podejście, nie mające zbyt wiele wspólnego ze sztuką (Taruskin, 1998, 3). Czy jednak którakolwiek ze stron ma pełną rację? Cel rekonstrukcji, polegający na odzyskaniu minionej, w znacznej części utraconej, kultury muzycznej jest niewątpliwie wart realizowania. Pełne skoncentrowanie się na odtworzeniu przeszłości powoduje jednak, że uzyskiwane w ten sposób efekty, jako oparte na zbiorze ściśle określonych reguł, wymuszają istotne ograniczenie swobody, tak istotnej dla muzyki, jako sztuki, której nie da się oderwać od zawsze twórczego i indywidualnego wykonania. Z rekonstrukcją wiąże się także inny problem. Zasadniczą jej podstawą jest zapis nutowy. Mimo iż czasami wysuwane były hipotezy, że autor notował wszystko, co miał na myśli⁴, to jednak taka kompleksowa notacja pojawiła się dopiero w repertuarze XX-wiecznym i to zaledwie w pewnej jego specyficznej części (przede wszystkim w punktualizmie). Im dalej w przeszłość, tym nieprecyzyjności a także odmienności zapisu nutowego względem współczesnego, istotnie utrudniające jego odczytanie, były większe. Co więcej przed ok. 1800 rokiem partytura nie zawsze nawet służyła zachowaniu muzyki (wykonania), lecz raczej utworu jako pewnej abstrakcyjnej idei (Harnoncourt, 1995, 30). Także inne źródła kazały powziąć wątpliwości, co do ich uniwersalności, a czasami

⁴ A przynajmniej powinien, zob. Strawiński, 1980, 68-69.

nawet przydatności. Podręczniki gry, nawet, jeżeli wydawane były w dużym nakładzie, to zawsze były dziełem swojego autora, który miał określone podejście do edukacji, a różnice pomiędzy poszczególnymi opisami techniki gry były jeszcze w XVIII wieku na tyle istotne, że trudno mówić o jakimkolwiek uniwersalizmie. Jedynym względnie pewnym źródłem są instrumenty — o ile ich egzemplarze zachowały się w niezmienionej formie do naszych czasów. Upływ czasu powoduje zresztą utratę wielu źródeł, a więc badany materiał jest z gruntu niekompletny. Co jednak najważniejsze, mając nawet komplet narzędzi niezbędnych do dokonania rekonstrukcji — czyli utwór, podręcznik autorstwa kompozytora, jego notatki odnoszące się do tego konkretnego dzieła oraz odpowiedni instrument — to i tak pewne elementy wykonania na pewno nie zostały przez autora zapisane, ponieważ stanowiły element żywej praktyki wykonawczej, przekazywanej wyłącznie ustnie. Dość dobrze sytuację tę podsumował Kenneth Cooper, mówiąc, że „jeśli chodzi o historię, to należy pamiętać (...), że to, co wiemy na jej temat, było jedynie drobną częścią tego, co robiono, tak więc gdy demonstrujemy to, co wiemy na ten temat, dokonujemy zniekształcenia” (Taruskin, 1998, 8). Purystyczna rekonstrukcja jest więc nie tylko zaprzeczeniem muzyki jako dzieła współtworzonego przez kompozytora i wykonawcę — co wynika z próby kreowania sztywnych, niezmiennych ram wykonania — ale także działaniem skazanym na niepowodzenie⁵. W tym kontekście niewątpliwie rację mają zwolennicy reinterpretacji, którzy nadają szczególne znaczenie roli muzyka w wykonaniu. Jednocześnie jednak zupełne pominięcie elementu historycznego powoduje de facto stworzenie muzyki w pełni współczesnej, zupełnie oderwanej od jej korzeni. Problem ten można sprowadzić do pytania o to, ile w reinterpretacji Bacha jest faktycznie Bacha, a ile Brahmsa, Wagnera, Straussa, Nigela Kennedyego oraz tysięcy innych muzyków, którzy wpłynęli na ukształtowanie się konkretnie takiej wizji dzieła u danego wykonawcy. Należy przy tym zauważyć, że na swój sposób takie działanie, polegające na uwspółcześnieniu muzyki dawnej jest jej ożywieniem, polegającym na „oddaniu jej naszym czasom”. Twierdzenie takie byłoby jednak adekwatne jedynie w sytuacji, w której przyjęto by, że muzyką jest utwór. Tymczasem trudno jest się zgodzić z takim podejściem, skoro muzykę percypujemy dopiero przez wykonanie. Można zatem dość stanowczo stwierdzić, że zarówno rekonstrukcja jak i reinterpretacja są koncepcjami wykonawczymi muzyki dawnej nieidealnymi, zasadzonymi na pewnych błędnych założeniach (o ile oczywiście można mówić o „błędach” w wykonywaniu muzyki w czasach pełnej demokratyzacji i właściwie niczym nieskrępowanej swobody twórczej). W pierwszym przypadku

⁵ Zaznaczyć przy tym należy, że dotyczy to wyłącznie rekonstrukcji w jej najbardziej radykalnym kształcie. W ostatnich latach dostrzec można złagodzenie sporów estetycznych pomiędzy zwolennikami rekonstrukcji i reinterpretacji, jednocześnie podejmowane są coraz bardziej szczegółowe badania dotyczące kwestii improwizacji w dawnych epokach, oparte nie tylko na podręcznikach praktycznych, ale również teoretycznych rozwiązaniach stosowanych w konkretnych okresach dziejowych (Guido, 2017).

prowadzą one do wykonań ograniczających wykonawczą swobodę, zmierzających do nieosiągalnego celu. W drugim natomiast nie tyle deformują przeszłość, co zupełnie z niej rezygnują. I o ile wady te coraz częściej są dostrzegane, co prowadzi do istotnego osłabienia stanowisk skrajnych, to jednak re-kreacja zdaje się być pewną odpowiedzią na problemy obu tych koncepcji.

RE-KREACJA, JAKO „DROGA POŚREDNIA” POMIĘDZY REKONSTRUKCJĄ A REINTERPRETACJĄ

Większość z wymienionych powyżej błędów rekonstrukcji została dostrzeżona już kilkadziesiąt lat temu (Kermann, 1985, 200; Taruskin, 1998, 3). Na gruncie praktyki doprowadziło to do pewnego odradykalizowania tej koncepcji, przejawiającego się przede wszystkim w zaoferowaniu wykonawcom zdecydowanie większej swobody, ale także w rozszerzeniu katalogu wykorzystywanych źródeł. W niektórych przypadkach to wyzwolenie wykonania z sidel nadmiernego historyzmu posunięte zostało tak daleko, że zasadne jest mówienie o trzeciej koncepcji wykonawczej, która określana będzie mianem re-kreacji⁶. Termin ten zdaje się być tyleż odpowiedni, że zawiera się w nim zarówno aspekt „odtwórczy”, jak i „twórczy” i dobrze oddaje to, że re-kreacja jest swoistą drogą pośrednią pomiędzy rekonstrukcją a reinterpretacją. Z pierwszego nurtu czerpie chęć umiejscowienia danego utworu w określonym kontekście historycznym, z drugiego, szacunek dla muzyka, jako współautora dzieła oraz szeroko rozumianej współczesności, która także powinna uczestniczyć w wykonaniu. Tym samym realizacja przybiera dwuetapową formułę: najpierw dokonywana jest klasyczna rekonstrukcja — ale wyłącznie do momentu, do którego jest możliwa bez nadinterpretacji oraz dalece idących insynuacji — a następnie taki rezultat uzupełniany jest o wywiedzione z innych źródeł elementy, które określone będą jako źródła inspiracji. Co ważne, ze względu na fakt, iż re-kreacja wywodzi się z rekonstrukcji, często można spotkać próby historycznego uzasadnienia zastosowania określonych zabiegów. Dlatego też zasadne jest rozpatrzenie ich w pierwszej kolejności z uwzględnieniem aspektu historycznego.

ŹRÓDŁA INSPIRACJI W RE-REAKCJACH: JAZZ

Mimo dużej różnorodności wśród muzyków, których zaklasyfikować można jako re-kreacjonistów, w ich wykonaniach dostrzec można dwa główne źródła inspiracji. Pierwszym z nich jest jazz (m.in. w działalności zespołu L'Arpeggiata). Wydawać by się mogło, że pomiędzy muzyką dawną — czyli zachodnią muzyką artystyczną powstałą przed 1800 rokiem — a wyrosłym z kultury czarnych niewolników XX-wiecznym jazzem nie tylko nie istnieje żaden związek, ale dzieli je wręcz przepaść, nie pozwalająca w żaden sposób ich ze sobą powiązać. Jest to jednak wyłącznie pozór, wynikający z dość powszechnego błędu polegającego na przyjęciu, że muzyką

⁶ Terminu tego w zbliżonym kontekście użył Kermann, zob. Kermann, 1985, 200, zob. także Reynolds 2009.

dawną jest wyłącznie repertuar, który obecnie spotkać możemy w salach koncertowych, poddany ściśle określonym regułom wykładanym w konserwatoriach i określany mianem „poważnego”. Tymczasem w twórczości minionych stuleci niezwykle istotną rolę odgrywała swoboda wykonawcza, przejawiająca się w opartej na pewnych regułach harmonicznym, ale z gruntu nieskrępowanej, improwizacji (Haynes, 2007, 207-208). Ten sam element występuje w jazzie. Czy jednak sięgnięcie po inspirację współczesną nie powinno być tu uznane za działanie przeciwko historii? Wydaje się, że niekoniecznie, a przynajmniej nie w pełnym zakresie. Improwizacja, jako działanie wykonawcy, czyli konkretnej osoby, żyjącej w określonych czasach, z samej swej definicji nie powinna być ograniczana niemodyfikowalnymi, bo historycznymi, ramami — wówczas przestałaby być improwizacją. Wykonawcy musi być pozostawiona swoboda, nie tylko w określonych granicach (determinowanych w szczególności stylistyką i obowiązującą w danej epoce teorią muzyki — a więc na tym gruncie jazz w istocie będzie źródłem inspiracji ahistorycznym), ale także poprzez umożliwienie mu dokonywania zmian zastanych reguł — co możliwe jest tylko w odniesieniu do takich, które tworzone są za życia muzyka. W tym kontekście czerpanie inspiracji z jazzu paradoksalnie znajduje uzasadnienie historyczne, jednakże nie na gruncie źródłoznawczym, ale ideowym. Jednocześnie jednak trudno uznać uzyskane w ten sposób wykonanie za rzeczywistą rekonstrukcję — brak jest jakichkolwiek świadectw, by np. Monteverdi życzył sobie realizacji partii basu w nieco bluesowy sposób, bo po prostu nie znana mu była taka stylistyka. Można tu zatem mówić o realizacji postulatu „odrodzenia” w sposób zbliżony do reinterpretacji, z tą jednak różnicą, że wykorzystane źródło inspiracji jest swoistym „współczesnym” odpowiednikiem praktyk z przeszłości, które zostały w znacznej części utracone. Tym samym historyczne uzasadnienie zastosowanych inspiracji jest jednocześnie uwydatnieniem roli współczesności w wykonaniu. Współczesność ta ma przy tym także inny wymiar — globalny. Mimo wskazanej powyżej bliskości pomiędzy muzyką dawną a jazzem przejawiającej się w improwizacji, nadal są to muzyki odległe od siebie nie tylko czasowo, ale również, przynajmniej w swej genezie, terytorialnie. Przejawiający się tu element globalizacji jest jednak zdecydowanie bardziej uwydatniony w drugim, często stosowanym źródle inspiracji, jakim jest muzyka pozaeuropejska. Czy jednak włączanie jej do wykonania muzyki dawnej można w jakikolwiek sposób uzasadnić z perspektywy historycznej, czy stanowi to jedynie przejaw niczym nieskrępowanej inwencji muzyków? Rozwinięcie tego zagadnienia wymaga pewnego pogłębienia kwestii tego jak przebiegają i na czym opierają się muzykologiczne badania dotyczące muzyki dawnej.

ŹRÓDŁA INSPIRACJI W RE-KREACJACH: MUZYKI POZAEUROPEJSKIE I TRADYCYJNE

Na najbardziej ogólnym poziomie ich celem jest stworzenie historycznie umotywowanego obrazu dawnej praktyki wykonawczej, co wymaga ustalenia, jakie źródła należy uznać za miarodajną podstawę dokonywanej rekonstrukcji i jakie wnioski płyną z ich analizy. Odpowiedź na postawione powyżej pytanie sprowadza się więc do ustalenia, czy źródła pozaeuropejskie mogą stanowić przedmiot tak pojmowanych badań, co wymaga skonfrontowania ich z wymogami, których spełnienie jest niezbędne do zaklasyfikowania określonych materiałów do grupy „historycznie prawidłowych” dla rekonstrukcji. Jakie to wymagania? Najczęściej polegają one na określeniu pewnych cech danego obiektu pod kątem jego autentyczności, kontekstu, w którym powstał (czy jest informacją, czy dziełem sztuki, czy jego autor, o ile był znany, może być uznany za osobę kompetentną etc.), jego ewentualnego rozpowszechnienia (czy stanowi świadectwo jakiejś powszechnej praktyki, czy też incydentalny przejaw jednostkowej inwencji, w jaki sposób następowała jego recepcja) oraz zgodności z już posiadaną wiedzą. Szczególnie istotny jest ten ostatni element. Niezależnie od gałęzi nauki, na zastaną wiedzę zawsze składają się nie tylko dotychczasowe wnioski (w omawianym przypadku wywiedzione z badania źródeł uznanych za miarodajne dla dokonania rekonstrukcji), ale także apriorycznie przyjęte założenia. Mając na uwadze to, jak sformułowana jest większość definicji muzyki dawnej oraz jakie faktycznie materiały stanowią podstawy dla tworzenia współczesnych podręczników rekonstrukcji, uznać należy, że jednym z nich jest *zachodniość*. Polega ona na przyjęciu, że skoro badany repertuar jest zachodni, to także informacje na temat jego wykonania powinny pochodzić z obszaru zachodniej Europy. Ze względu na ograniczone możliwości komunikacyjne w wiekach dawnych, taką koncepcję, wedle której historycznie uzasadnione może być tylko takie źródło, które jest bezpośrednio związane z miejscem pochodzenia repertuaru, zasadniczo uznać należy za w pełni racjonalną i prawidłową metodologicznie. Zaznaczyć jednak należy, że przyjmując założenie ograniczonych możliwości komunikacyjnych należy je odnieść nie tylko do relacji Europa zachodnia — obszary względem niej zewnętrzne (w tym bezpośrednio przylegające), ale także do poszczególnych obszarów znajdujących się wewnątrz Europy zachodniej: krajów, a nawet regionów, czy miast. Jak już jednak wcześniej wspomniano, uzyskanie kompletnego obrazu praktyki wykonawczej przeszłości nie jest możliwe. Tym bardziej nie jest możliwe uzyskanie takiego obrazu w odniesieniu do jednego, niewielkiego ośrodka. W konsekwencji, mimo iż założenie czerpania informacji o wykonywaniu określonego repertuaru, jedynie w oparciu o źródła pochodzącego bezpośrednio z wąsko rozumianego miejsca jego historycznego występowania, to, ponownie, jest to postulat nierealizowalny. Obecny w wielu współczesnych wykonaniach remedium na ten problem jest rozwiązanie, polegające na traktowaniu repertuaru muzyki dawnej jako generalnie „zachodniego” w oparciu o za-

łożenie, że skoro powstał w zachodniej Europie, to może być wykonywany w oparciu o całokształt zachodnich źródeł (ewentualnie o całokształt źródeł pochodzący z danego, większego obszaru, np. Włoch, Niemiec, Hiszpanii)⁷ Prowadzi to do sytuacji, w których pewne aspekty praktyki wykonawczej są uniwersalizowane, niezależnie od konkretnego miejsca powstania repertuaru. Rodzi to pewne istotne pytanie: czy Europa w dawnych wiekach faktycznie stanowiła jeden, hermetyczny krąg kulturowy, w ramach którego dochodziło do wymiany kulturowej pozbawionych zewnętrznych wpływów?

Negatywnej odpowiedzi na tak postawione pytanie udzieliła Janet L. Abu-Lughod już w samym tytule jednej ze swych prac: *Before European Hegemony* (w polskim tłumaczeniu: *Europa na peryferiach*). W odniesieniu do okresu do ok. 1500 roku wysunęła ona tezę, zgodnie z którą w Europie funkcjonowały wówczas trzy subsystemy kulturowe:

- I. pierwszy, obejmujący współczesną Francję, południe Wielkiej Brytanii oraz północne Włochy,
- II. drugi, w skład którego wchodziły współczesne Włochy, Balkany oraz Turcja (czyli ówczesne Bizancjum),
- III. trzeci, który pokrywa się z obszarem basenu Morza Czarnego (Abu-Lughod, 2012, 73).

Wyraźnie widać, że przy tak ukształtowanym obrazie średniowiecznej i renesansowej Europy nie była ona przed okresem wielkich odkryć geograficznych ani obszarem jednorodnym, ani tym bardziej hermetycznym. Charakteryzowała ją mnogość wpływów, które, mimo iż terytorialnie „zewnętrzne”, mogły być bliższe kulturowo danemu zjawisku niż wywiedzione z sąsiedniego państwa. Koncepcję taką, jakkolwiek dobrze uzasadnioną przez samą autorkę, potwierdzają także konkretne przykłady. Wystarczy chociażby wspomnieć o znaczeniu nauki arabskiej dla wykształcenia się ideowych podstaw renesansu, czy włoskiej architekturze, szeroko czerpiącej z bliskowschodnich inspiracji (Howard, 1991, 59-74). Także na gruncie samej muzyki odnaleźć można konkretne świadectwa istnienia tego rodzaju wpływów (Shiloah, 1991, 14-22). Oczywiście bezpośrednich dowodów tego rodzaju procesów jest stosunkowo niewiele — tak samo jednak jak niewiele jest źródeł jednoznacznie potwierdzających uniwersalność pewnych praktyk wykonawczych w granicach całej zachodniej Europy. Tym samym wskazać należy, że sięganie po źródła wywodzące się z określonych (tj. przede wszystkim arabskiej i bizantyjskiej) kultur pozaeuropejskich w celu dokonania rekonstrukcji muzyki dawnej jest, co najmniej, tak samo (a w niektórych przypadkach nawet bardziej) uzasadnione historycznie, jak posiłkowanie się wspomnianą już powyżej

⁷ Zaznaczyć przy tym należy, że w najnowszych badaniach dostrzec można tendencję do ich coraz węższej racjonalizacji, co, z perspektywy przedstawionego problemu uznać należy za bardzo pożądane działanie (zob. w szczególności Guido, s. 53-111).

uniwersalizacją pewnych źródeł zachodnich. Dodatkowo zauważyć należy, że ograniczenie terytorialne wykorzystywanego materiału źródłowego wynika właściwie wyłącznie z błędnych założeń wstępnych prowadzonych w ramach rekonstrukcji badań. Coraz częściej postulowane przełamanie tego paradygmatu (Yri, 2010, 275) może w przyszłości doprowadzić do znacznie lepiej uмотywowanych i interesujących rezultatów, zarówno na gruncie teorii, jak i praktyki. Co ważne, z tej pierwszej perspektywy, przy odpowiednio przyjętych metodologiach (w szczególności po przeprowadzeniu szczegółowych badań dotyczących realnie istniejących związków pomiędzy określonymi obszarami), będą one spełniać wymóg naukowości, a więc realizowane na takiej podstawie wykonania będą nadal (rozszerzoną) rekonstrukcją.

Zastrzec jednak należy, że powyższe rozważania można odnieść bez poważniejszych wątpliwości jedynie do materialnych źródeł określonych praktyk wykonawczych. Tymczasem takowe nie stanowią jedynej podstawy wykonania w re-kreacji. Obok sięgania po historyczne instrumentarium oraz badania zachowanych zapisów równie istotna, a czasami nawet istotniejsza, jest dla nich żywa muzyka tradycyjna: zarówno zachodnia, jak i pozaeuropejska (zob. m.in. Shull, 2006). Takie źródła inspiracji także mogą stanowić świadectwa poznania historii, ponieważ muzyka tradycyjna niewątpliwie może być uznana za swoiście pojmowaną tradycję oralną. W przypadku rekonstrukcyjnego aspektu re-kreacji przedmiotem badań nie będzie jej całokształt, lecz tylko pewien wycinek, mianowicie praktyka wykonawcza, będąca nośnikiem (formą) określonych treści (Vansina, 1985, 12), co może być z perspektywy zachowania określonych praktyk z przeszłości zarówno korzystne, jak i destrukcyjne. Oczywiście jest bowiem, że jest ona zdecydowanie bardziej zmienna w czasie niż raz ustalone pisane źródło (jednocześnie jednak przenosi relatywnie więcej informacji). Tym samym jej bezkrytyczne traktowanie jako pewnej informacji o przeszłości może prowadzić do licznych błędów. Przykładem takiej sytuacji jest chociażby przypadek tzw. muzyki andaluzyjskiej. Polegał on traktowania przez pewnych wykonawców — w szczególności Studio der Frühe Musik — współczesnej tradycyjnej muzyki arabskiej pochodzącej z obszarów północnej Afryki, jako doskonale zachowanej praktyki wykonawczej europejskiego średniowiecza. Podstawą dla tego rodzaju twierdzeń miał być fakt koegzystowania ze sobą wielu kultur na Półwyspie Iberyjskim w okresie od VIII do XV wieku oraz rekonkwista dokonana przez Europejczyków u schyłku średniowiecza, która spowodowała migrację arabów — a wraz z nimi muzyki — do Afryki (Haines, 2001, 370). Błąd polegał tu na przyjęciu, że od czasów rekonkwisty, czyli schyłku XV wieku, tradycyjna muzyka północnej Afryki miałyby się nie rozwijać i „konserwować” tradycję minionych epok, co stoi w oczywistej sprzeczności z samą istotną muzyki, jako sztuki w znacznej części improwizowanej i ustawicznie tworzonej „na nowo” przez kolejnych wykonawców. Nie oznacza to jednak, że współczesna tradycyjna muzyka północnej Afryki w pewnych

aspektach — chociażby techniki gry na pewnych instrumentach, takich jak oud — nie może stanowić historycznie umotywowanego źródła inspiracji wykonywania muzyki dawnej. Należy jednak wyraźnie podkreślić, że nadmierna ufność w stosunku do muzyk tradycyjnych, jako źródła poznania praktyk wykonawczych muzyki dawnej może prowadzić do tych samych błędów, które charakteryzują rygorystyczną rekonstrukcję. Dodatkowo zaznaczyć należy, że wszystkie powyższe rozważania można odnieść zasadniczo do muzyki średniowiecza oraz renesansu. W późniejszych epokach nie tylko muzyka, ale generalnie kultura europejska usamodzielniała się na tyle, że sięganie po zewnętrzne źródła zdaje się być coraz słabiej uzasadnione (Abu Lughod, 2012, 55). Tymczasem zwolennicy re-kreacji włączają elementy muzyk pozaeuropejskich także do wykonań muzyki barokowej (co można dostrzec m.in. w działalności zespołu Oni Wytars). Oczywiście nie jest wykluczone, że zewnętrzne wpływy nadal były wówczas obecne: czy to poprzez zachowanie ich w niezmienionej formie w wykonywaniu samej muzyki dawnej, czy też we wpływającej na niej europejskiej muzyce ludowej. Zweryfikowanie tego, czy w istocie tak było, o ile w ogóle byłoby możliwe, wymagałoby jednak przeprowadzenia szczegółowych badań, których wynik, ze względu na problematyczność materiału źródłowego, byłby bardzo wątpliwy. W tym kontekście uzasadnienie historyczne staje się trudne do utrzymania. Nie jest to jednak jedyna perspektywa, przez którą można postrzegać re-kreację. Reprezentujący ten nurt wykonawcy, tacy jak Jordi Savall, Oni Wytars, czy Arpeggiata, raczej nie roszczą sobie prawa do autentyzmu historycznego (mimo, że ich interpretacje wyrosły na gruncie rekonstrukcji), a wręcz przeciwnie, dość jednoznacznie opowiadają się za koniecznością *ożywiania* muzyki dawnej. Jak już wcześniej wspomniano włączenie w jej wykonania muzyk pozaeuropejskich (czy to zapisanych czy tradycyjnych), poza tym, że może być w niektórych przypadkach uzasadniane historycznie, stanowi przejaw globalizacji i jest swoiście pojmowaną world music. W tym konkretnym przypadku nie polega ona jednak wyłącznie na przekraczaniu granic terytorialnych (dosłownych i tych umownych, kulturowych), ale także czasowych, poprzez łączenie ze sobą twórczości zachodniej, ale dawnej, z nie-zachodnią — współczesną. Tak pojmowana re-kreacja stanowi więc zjawisko w dużej mierze ahistoryczne, w pełni współczesne, wpasowujące się w obowiązujące w XXI wieku nurty nie tylko muzyki artystycznej, ale kultury w ogóle.

ZAKOŃCZENIE

Mimo iż współczesny rozwój wykonawstwa muzyki dawnej rozpatrywany jest w literaturze przede wszystkim z perspektywy przesuwania górnej cezury czasowej coraz bliżej roku 1900 (Haskell, 1996, 189-199), ale także podejmowania prób rozwiązywania przedstawionych w niniejszym tekście problemów źródłowych (Guido, 2012) to przedstawiony powyżej nurt zdaje się być nie

mniej interesujący i istotny. Obecne na jego gruncie „globalne” ujęcie zachodniego repertuaru minionych epok powoduje, że kumuluje on w sobie szereg różnych koncepcji i idei istotnych z perspektywy historycznej, ale także współczesnych zjawisk i tendencji. Z jednej strony jest bodaj najbliższy temu, co postulowali pierwsi artyści zwracający się ku muzyce przeszłości — dokonywane tutaj ożywienie nie separuje utworu od wykonania, z drugiej strony, nie zamyka repertuaru w ścisłych ramach faktów historycznych. Jednocześnie sięganie do źródeł, które — czy to na poziomie źródłoznawczo-archiwistycznym, czy też ideowym — mogą być uznane za prawdopodobne lub umotywowane historycznie powoduje, że tak wykonywana muzyka dawna przynajmniej w jakimś stopniu pozwala poznać najprawdopodobniej bezpowrotnie już utraconą część kultury europejskiej. Jednocześnie mieszanie ze sobą praktyk wykonawczych wywiedzionych z traktatów, żywych tradycji oraz kultur pozaeuropejskich stanowi odbicie zjawiska czysto współczesnego, jakim jest globalizacja. Re-kreacja jest więc jednocześnie nurtem historycznym i współczesnym, regionalnym i globalnym. W tym kontekście warto przywołać słowa Nikolausa Harnoncourta, który przy okazji próby wyjaśnienia, dlaczego w XX wieku doszło do tak silnego zwrotu w stronę muzyki przeszłości, nieobecnego w poprzednich stuleciach, wskazał, że muzyka najbardziej ze wszystkich ze sztuk oddaje ducha czasów, w których żyje (Harnoncourt, 1995, 8). Jego zdaniem czasy współczesne są tak straszne, że konieczne stało się znalezienie alternatywy dla ciężkiej i często niezrozumiałej muzyki bieżącej, a miała nią właśnie muzyka dawna. Mając na uwadze przedstawione w niniejszym tekście rozważania i obserwacje, przynajmniej w odniesieniu do re-kreacji, należy nie zgodzić się z taką interpretacją współczesnego życia muzycznego. Zglobalizowana, multikulturowa re-kreacja, jednocześnie silnie zakorzeniona w przeszłości i szanująca ją niewątpliwie odbija ducha naszych czasów.

Literatura:

- Abu-Lughod Janet L.; 2012, Europa na peryferiach. Średniowieczny system-świat w latach 1250- 1350, przeł. Arkadiusz Bugaj, Kręty: Wydawnictwo Marek Derewiecki
- Dolmetsch Arnold; 1915, The interpretation of the Music of XVIIth and XVIIIth century, London: Novello and Company
- Haines John; 2001, The Arabic Style of performing medieval music, w: Early music, vol. 29 nr 3/2001, s. 369-378
- Harnoncourt Nikolaus; 1995, Muzyka Mową Dźwięków, przeł. Magdalena Czajka, Warszawa: Fundacja „Ruch Muzyczny”
- Haskell Harry; 1996, The Early Music Revival: A History, London: Constable and Company Ltd.
- Haynes Bruce; 2007, A period performer's history of music for the 107 twenty-first century, New York: Oxford University Press

- Howard Deborah, Venice and Islam in the Middle Ages. Some observations on the question of architectural influence, w: *Architectural History*, vol. 34/1991, s. 59-74
- Kelly Thomas Forrest; 2011, *Ealy Music: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press
- Kermann Joseph; 1985, *Musicology*, London: Fontana Press/Collins
- Massimiliano Guido (red.); 2017, *Studies in Historical Improvisation: From Cantare Super Librum to Partimenti*, London, New York, Routledge Taylor and Francis Group.
- Reynolds Dwight; 2009, The Re-creation of Medieval Arabo-Andalusian Music in Modern Performance, w: *Al-Masāq: Journal of the Medieval Mediterranean*, 21, nr 2 (2009), s. 175-189
- Shiloah Amnon; 1991, The Meeting of Christians, Jewish and Muslim Musical Cultures on the Iberian Peninsula (before 1492), w: *Acta Musicologica*, vol. 63, fasc. 1, s. 14-22
- Shull Jonathan; 2006, Locating the Past in the Present: Living Traditions and the Performance of Early Music, w: *Ethnomusicology Forum*, 15 nr 1 (2006), s. 87-111
- Strawiński Igor; 1980, *Poetyka Muzyczna*, przeł. Stefan Jarociński, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne
- Tagg Philipp; 1982, Analysing popular music: theory, method and practice, w: *Popular Music* 2 (1982), s. 37-65
- Taruskin Richard; 1998, Minionność terażniejszości, obecność przeszłości (I), przeł. Cezary Zych, w: *Canor* 23/1998
- Vansina Jan; 1985, *Oral Tradition as history*, Madison: The University of Wisconsin Press
- Yri Kirsten; 2010, Thomas Binkley and the Studio der Frühen Musik: challenging 'the myth of Westernness', w: *Early Music*, vol. 83, nr 2/2010, s. 273-279