



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** "Klasyczość" jako kategoria porządkująca udział tradycji w wychowaniu muzycznym

**Author:** Bogumiła Mika

**Citation style:** Mika Bogumiła. (2003). "Klasyczość" jako kategoria porządkująca udział tradycji w wychowaniu muzycznym. W: H. Danel-Bobrzyk, J. Uchyła-Zroski (red.), "Folklor i folklorizm w edukacji i wychowaniu" (S. 27-34). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

**Bogumiła Mika**

Uniwersytet Śląski  
Filia w Cieszynie

## „Klasyczość” jako kategoria porządkująca udział tradycji w wychowaniu muzycznym

Prowadzone od kilkadziesiąt lat badania nad publicznością muzyki poważnej niezmiennie dowodzą, że w kręgu zainteresowania odbiorcy „sztuki dźwięków” znajduje się przede wszystkim muzyka klasyczo-romantyczna<sup>1</sup>. Doświadczenie potoczne pokazuje także, iż muzyka skomponowana w wiekach XVIII i XIX ma swoich najliczniejszych wielbicieli w osobach kolekcjonerów nagrań i bywalców sal koncertowych, w których rozbrzmiewa taki właśnie repertuar.

Dlaczego wartości łagodne, nie-ostre, wyrażone w klarownej melodii, tonalnych współbrzmieniach i schematach formalnych znajdują taką aprobatę słuchaczy muzyki, „dźwiękowa prawda” zaś powołująca do życia utwory bądź to muzyki dawnej (nawet barokowej), bądź to współczesnej nie stanowi przedmiotu preferencji większej rzeszy odbiorców muzyki?

Poszukiwanie odpowiedzi może nas prowadzić w rozmaitych kierunkach. Z pewnością wpływ na recepcję takiej, a nie innej, muzyki wywierają rozmaite uwarunkowania natury psychologicznej, którym wszyscy podlegamy. Z pewnością jednak większość potencjalnych odbiorców muzyki wyniosła brak podstaw rozumienia języka muzycznego wszystkich epok historycznych (nie tylko klasyczo-romantycznej), a nawet awersję do „niezrozumiałych”, „brzydkich” wytworów współczesnych, właśnie ze szkoły. Jeśli tempo współczesnego życia nie motywuje

---

<sup>1</sup> Por. W. Pielasińska: *Młodzież szkolna wobec problemów kultury*. Warszawa 1978, s. 181; J. Parafiniuk-Soińska: *Studenci a kultura*. Warszawa–Poznań 1986, s. 43; W. Muzyka: *Z badań nad kulturą Warmii i Mazur*. Olsztyn 1996, s. 19–20; A. Krasnodębska: *Orientacje aksjologiczne młodzieży akademickiej*. Opole 1997, s. 92–93; B. Mika: *Krytyczny koneser czy naiwny konsument*. Katowice 2000, s. 42–44.

ich do poszukiwań intelektualnych na własną rękę, do podejmowania prób zrozumienia tego, co nieznanne (a wiemy, że motywacje rozmaitych działań mają obecnie głównie podłoże natury finansowej), to – przy okazji wartościowania sztuki – do głosu (w mniej lub w bardziej uświadomiony sposób) dochodzi znajomość treści kanonicznych wpojonych w toku szkolnej edukacji. Zbiór tych treści definiuje nasze rozumienie tradycji, a także nasze odniesienie do dorobku kulturalnego ludzkości. I w wypadku oceny kompozytorskich dokonań muzycznych w większym stopniu kierujemy się paradygmatami dookreślającymi racjonalną „klasycyzm” niż emocjonalną „romantycyzm”. Właśnie na wartościach klasycznych bowiem zostało ukształtowane nasze rozumienie świata. Także na nich opiera się nasz stosunek do tradycji muzycznej. Obecnie podejmuję się próby ukazania tych „klasycznych” uwarunkowań.

Termin „klasycyzm” od najdawniejszych czasów zarezerwowany był dla tego, co najlepsze. Już w starożytnym Rzymie przymiotnik „klasycyzm” świadczył o przynależności do klasy najwyższej (i to zarówno klasy społecznej, jak i pisarskiej: „pisarzem klasycznym mógł być pisarz dowolnego rodzaju, byle był w swoim rodzaju pisarzem doskonałym”<sup>2</sup>).

Kolejne stulecia przydawały „klasycyzmowi” nowych znaczeń, m.in. wiek XVII uznawał za klasycznych tych pisarzy, którzy trzymali się reguł pisarstwa<sup>3</sup>, i za klasyczne te dzieła, które cieszyły się uznaniem; później wyrazu „klasycyzm” używano „w znaczeniu tego, co dawne, tradycyjne, mające patynę wieków”<sup>4</sup>, stanowiące wzór. Wieki XIX i XX posługiwały się terminem „klasycyzm” w celu określenia pisarzy i artystów, których dzieła odznaczały się harmonią, równowagą części, spokojem i prostotą – w odróżnieniu od „romantycyzmowi” wyrażającej się wielkością, głębią i wzniosłością artystycznego przesłania.

Definiowana na przestrzeni wieków kategoria „klasycyzm” faktycznie swe najpełniejsze dookreślenie zyskała w zestawieniu z kategorią „romantycyzm”. Jeśli bowiem klasycyzm oznacza potrzebę jedności, porządku, umiaru, równowagi, harmonii (a jego piękno wyraża się tymi właśnie przymiotami), to romantyzm opiera się na różnorodności, spontaniczności, ekstremach (nie tyle budując piękno, ile służąc wzniosłości, wielkości, oryginalności). Jeśli klasycyzm reprezentuje racjonalny punkt widzenia, dąży do równowagi rozumu i uczucia, formy i treści; do „uzgodnienia kontrastów, do idealizacji, a więc uzgodnienia rzeczywistości i idei”<sup>5</sup>, to romantyzm wysuwa na plan pierwszy wyobraźnię i uczucie, treść przedkładając nad formę. To klasycy skłaniają się w stronę ustalenia praw, organizacji, podczas gdy romantyków odrzucających tradycję i konwencjonalne reguły cechuje nowatorstwo, eksploracja „terenów nieznanych”, poszukiwanie nie

<sup>2</sup> W. T a t a r k i e w i c z: *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 1988, s. 207.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 208.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 213.

odkrytych dróg. Nawet samo wyrażanie prawdy staje się dla klasyków poszukiwaniem prawd obiektywnych, uniwersalnych (klasyczne wycucie dobrego tonu nie pozwalało, by autor opowiadał własne przygody, doświadczenia, by chełpił się swoją osobowością), dla romantyków zaś – dążeniem do wyrażenia swego „ja”, wypowiedzenia sądów własnych<sup>6</sup>.

Typowy dla klasycyzmu kult wiedzy i rzemiosła powołuje „piękno mieszczące się w największym (formalnym) znaczeniu”, podczas gdy piękno romantyczne zrodzone przez kult natchnienia i inspiracji „mieści się w najszerszym pojęciu piękna”<sup>7</sup>.

Interpretowanie muzyki w kategoriach bądź klasycznych, bądź romantycznych też ma swoją długą tradycję. Szczególnie poważny spór pomiędzy tymi opozycyjnymi tendencjami wiedziony był z wieku XIX, przybierając postać dysputy między romantykami a klasykami. Na nowo odrodził się w wieku XX – wraz z pojawieniem się neoklasycyzmu – jako, tym razem, polemika klasyków z romantykami. Formuła manifestu artystycznego – tzw. młodej klasycyzacji – sformułowana przez Ferruccio Busoniego dowiodła, że klasycyzacja nieustannie może być pojmowana zarówno w sensie jakościowym, jak i historycznym. Ten drugi wymiar powraca bowiem zawsze po romantyzmie (okresie ekspresji i nowych poszukiwań) w postaci czasu ujarzmania, syntezy, opanowania eksperymentów, supremacji formy.

Właśnie koncepcja Busoniego oparła się na „logicznym przewidywaniu”, w myśl którego po okresie eksperymentów i rewolucyjnych przemian w muzyce przełomu XIX i XX wieku nadchodzi pora na okres stabilizacji, uporządkowania: „Pod nazwą »młoda klasycyzacja« rozumiemy opanowanie, uporządkowanie i wykorzystanie wszystkich osiągnięć poprzednich eksperymentów: ich przeniesienie w trwałe i piękne formy”<sup>8</sup>. W ten sposób XX-wieczny neoklasycyzm stał się kierunkiem w muzyce, którego „cechą charakterystyczną jest podjęcie wzorów przeszłości uznanych za klasyczne i włączenie ich w nowoczesny system środków techniki kompozytorskiej”<sup>9</sup>. I nie należy się dziwić, że w programie artystycznym neoklasycyzmu główny akcent położony został na: traktowanie muzyki jako sztuki autonomicznej; podkreślenie roli wiedzy, intelektu i rzemiosła w procesie twórczym; powrót do klasycznej równowagi czynnika emocjonalnego i konstrukcyjnego i do *serenitas* jako pożądanej kategorii wyrazowej; ujęcie aktu percepcji jako doznania czysto estetycznego, oderwanego od przeżywania emocji nie związanych z samą muzyką<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Z. Helman: *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*. Kraków 1985, s. 18.

<sup>7</sup> W. Tatariewicz: *Dzieje...*, s. 227.

<sup>8</sup> F. Busoni: *Von der Einheit der Musik, von Dritteltönen und junger Klassizität*. Berlin 1922, cyt. za: Z. Helman: *Neoklasycyzm...*, s. 8.

<sup>9</sup> Z. Helman: *Neoklasycyzm...*, s. 16.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 16.

Klasyzyczność i romantyczność definiowane w postaci opozycyjnych par typu: intelekt – uczucie, obiektywizm – subiektywizm, forma – rozluźnienie formy<sup>11</sup> – każda z osobna znajdowały swych zwolenników i przeciwników. Część myślicieli posunęła się nawet tak daleko, że uznała niemożność istnienia jednej formuły bez drugiej (klasyzyczności bez romantyczności i odwrotnie). P. Valéry pisał: „Wszelki klasycyzm zakłada uprzednie istnienie romantyzmu. [...] Istotą klasycyzmu jest to, że przychodzi później. Ład zakłada pewien nieład, któremu należy położyć kres. Struktura, która jest sztucznością, następuje po pewnym chaosie odczuć i naturalnego rozwoju. [...] Klasyk podejmuje więc przemyślane i świadome czynności, które przekształcają twórczość naturalną zgodnie z pewną jasną i rozumową koncepcją człowieka i sztuki”<sup>12</sup>. R. Fernandez uważał klasycyzm za dopełnienie i zamknięcie romantyzmu: „Rozważa się romantyzm jako reakcję przeciw klasyce, to znaczy jako drugą fazę rytmu, podczas gdy we wszystkich epokach, w których klasyka okazuje się rzeczywistą siłą, to ona właśnie przeciwstawia się romantyzmowi skazującemu się na zagładę przez naturę swych ekscesów. [...] Faktem jest, że żywy klasycyzm jest ostatecznym kresem narastania fazy romantycznej, nie negacją romantyzmu, a raczej jego ulepszeniem i ukoronowaniem”<sup>13</sup>.

Jakkolwiek dynamicznie przebiegałby spór pomiędzy klasycznością a romantycznością, jakkolwiek wielu zwolenników znajdą obie kategorie stylistyczne, to nie można zaprzeczyć, iż epoce klasycznej na gruncie muzyki zawdzięczamy nie mało.

Udział mieszczaństwa, którego rola i znaczenie w uprawianiu i popieraniu muzyki wzrosły w XVIII wieku, doprowadził do wykształcenia form życia muzycznego obowiązujących do dzisiaj, takich jak: koncert publiczny, muzykowanie domowe, podróże, recitale wirtuozowskie. Wówczas też podjęto pierwsze próby uprawiania krytyki muzycznej. Muzyk, zwłaszcza zaś kompozytor, w imię twórczej swobody wypowiedzi, uniezależnił się od dworu i Kościoła. Po części zmieniło się też samo wykorzystanie muzyki – zwłaszcza instrumentalnej, której to funkcję stopniowo sprowadzano do drugorzędnej, ozdobnej, o charakterze służebnym, towarzyszącej ucztom, uroczystościom, ślubom, dworskim balom – przeciwko czemu, *nota bene*, filozofowie oświeceniowi kierowali ostre zarzuty. Uznawali oni bowiem, że stosowanie prostych struktur muzycznych pozwala na słuchanie mimochodem i w roztargnieniu, bez zbytniego zaangażowania zdolności intelektualnych odbiorcy.

W epoce klasycznej został wykształcony nowy język harmoniczo-melodyczny, w pewnych przejawach obowiązujący do chwili obecnej. Zdobycze fakturalne

<sup>11</sup> Ibidem, s. 22.

<sup>12</sup> P. Valéry: *Sytuacja Baudelaire'a*. W: P. Valéry: *Estetyka słowa*. Warszawa 1971, s. 149.

<sup>13</sup> R. Fernandez: *De l'esprit classique*. „La Nouvelle Revue Française” 1929, N° 1, s. 43–44, za: Z. Helman: *Neoklasycyzm...*, s. 19.

na gruncie muzyki instrumentalnej dały podstawy wykształceniu klasycznej orkiestry symfonicznej (na której fundamencie dalej rozwijały się orkiestry romantyczne, zwiększone, nowoczesne), powstaniu kwartetu smyczkowego czy wyróżnieniu faktury fortepianowej. Za zdobycze formalne należy uznać zasadę symetrii i budowę okresową, w której to wykorzystano pracę tematyczną otrzymaną wskutek przeobrażenia barokowego snucia motywicznego.

Dojrzały system harmoniki funkcyjnej, dzięki odpowiedniemu wykorzystaniu procesów modulacyjnych, otrzymał racjonalny kształt w ramach formy sonatowej. Poszukiwanie relacji pomiędzy tą ostatnią a kulturą, filozofią oraz ideałami estetycznymi drugiej połowy XVIII wieku doprowadziło do wniosku, iż właśnie w formie sonatowej muzyka po raz pierwszy przybrała „kształt wypowiedzi złożonej syntaktycznie i nie posiadającej zapożyczeń z innych języków”<sup>14</sup>. Muzyka mogła więc wreszcie realizować swe podstawowe dążenie do przemawiania we własnym języku, we własnym kręgu, w dodatku zaś w wypadku formy sonatowej czyniła to w sposób porównywalny z ówczesną powieścią, w której pobrzmiwał ton dydaktyczny. Forma sonatowa połączyła w sobie racjonalność i fantazję – inwencję (które to cechy oświecenie odkryło i dowartościowało), lekkość (urokliwość) i rygor formalny, preromantyczny niepokój i jasność umysłu. Stanowiła ponadto rozwiązanie modelowe tworzące schemat: teza, antyteza i synteza. Dała się wreszcie porównywać pod pewnymi względami do filozofii Kanta – podobnie bowiem jak ona zrodzona została w oświeceniu „jako ukoronowanie najgłębszych wymogów epoki”, jednocześnie jednak „kryła w sobie załączki zdolne wywołać jej kryzys”<sup>15</sup>.

Wzajemne powiązanie zdobyczy fakturalnych, formalnych i harmoniczných doprowadziło w okresie klasycyzmu do powstania na gruncie muzyki instrumentalnej tak podstawowych form, jak: cykl sonatowy (ze swymi wariantami uzależnionymi od obsady – w postaci: sonaty, kwartetu, symfonii, koncertu), rondo, wariacja<sup>16</sup>.

Jeśli akcent położony na styl, formę i środki techniczne, na równowagę treści i formy, na logiczny pomysł, przejrzystość, zwięzłość, jasne wykończenie, rozgraniczenie gatunków powołał do życia mnogość dzieł o nieskazitelnym obliczu artystycznym, dzieł wybitnych, jak można byłoby klasycyzmowi nie uznawać za synonim trwałości tych osiągnięć, za wzór doskonałości? Wypada raczej zgodzić się z I. Strawińskim, największym bodaj XX-wiecznym apologetą „klasycyzmu”, iż „mistrzowie, którzy całą swą wielkością wyrastają ponad przeciętność współczesnych, promieniają też swym geniuszem daleko poza swój czas. Wydają się jakby potężnymi ogniskami, w których światło i ciepło rozwija się zespół ten-

<sup>14</sup> E. F u b i n i: *Historia estetyki muzycznej*. Kraków 1997, s. 248.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 251.

<sup>16</sup> Por. *Encyklopedia muzyki*. Red. A. C h o d k o w s k i. Warszawa 1995, s. 443.

dencji, jakie staną się wspólne większości ich następców i które przyczynią się do powstania owego zbioru tradycji, jaki stanowi kulturę”<sup>17</sup>.

Dlaczego zatem poszukujemy klasycyzmu? Dlaczego wciąż do niej się uciekamy, na niej wzorujemy, nawet jeśli czynimy to w sposób niezupełnie uświadomiony? Sądzę, że co najmniej z czterech powodów:

1. Poszukiwanie doskonałości, ideału, sięganie do jego wzorców w świecie pełnym aksjologicznego chaosu, który zdaje się nas przekonywać o jednakowej wartości wszystkich produktów (także muzycznych), jest wciąż głęboko w nas zakorzenione.

2. Prymat jakości wyrazistych, acz łagodnych (takich jak klarowna forma, schemat harmoniczny wyznaczający określoną tonalność, kształtna melodia), ułatwia nam wskazywanie tych elementów, których poszukujemy w muzycznym świecie ład (zacytujmy znów Strawińskiego: „Przykład Beethovena wystarczyłyby, aby nas przekonać, że ze wszystkich elementów muzyki melodia jest najdostępniejsza dla ucha i najtrudniejsza do nabycia”<sup>18</sup> oraz: „Zaczynam myśleć, podobnie jak szeroka publiczność, że melodia musi zachować swoje miejsce na szczycie hierarchii elementów tworzących muzykę. Melodia jest najistotniejszym z tych elementów nie dlatego, że się ją natychmiast dostrzega, ale dlatego, że jest dominującym głosem symfonii, i to zarówno w sensie dosłownym, jak i w przenośnym”<sup>19</sup>).

Nawet dyskusja o stylach, gatunkach i zjawiskach muzycznych wydaje się łatwiejsza, jeśli koncentruje się wokół tego, co uchwytnie (a więc wymienionych cech „klasycyzmu”), niż wokół jakości wymykających się opisowi, bliżej nie określonych (np. wokół romantycznej ekspresyjności).

3. Klasycyzm stanowi niejako synonim kanoniczności kulturowej. Pisze Szpociński: „Kanon to taka szczególna część tradycji, która w powszechnym przekonaniu członków zbiorowości obowiązuje wszystkich jej uczestników, a ponadto dziedziczona ma być z pokolenia na pokolenie. Kanon zawsze jakoś jest odniesiony do przeszłości i projektowany w przyszłość. W jego zakres włączone mogą być również elementy współczesne, pod tym wszakże warunkiem, że pozbawione zostaną ulotności i tymczasowości, a uzyskają wymiar ponadczasowy, jednym słowem takie, o których sądzi się, że będą dziedziczone z pokolenia na pokolenie. Taka właśnie sugestia zawarta jest w zwrocie »to już kanon«. Podatność na trwanie jest podstawową cechą, która różni kanon od mody, w tym także mody na tradycję. Moda jest chwilowa i przemijająca (choć też jakoś społecznie obowiązująca), kanon trwały”<sup>20</sup>. Czyż dzieła, w których dominują wy-

<sup>17</sup> I. Strawiński: *Poetyka muzyczna*. Kraków 1980, s. 52.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 32.

<sup>20</sup> A. Szpociński: *Kanon kulturowy*. „Kultura i Społeczeństwo” 1991, nr 2, s. 47.

różniki „klasycności” – często przecież dzieła wybitne – nie spełniają zatem wymogów kanoniczności?

4. W czasach władzy mediów, przewagi komentarzy nad faktyczną jakością produktów (także muzycznych) w cenie są – jak się wydaje – mimo wszystko wytwory artystyczne, które stanowią świadectwo autentycznego „dobrego rzemiosła” – a tego reprezentantami są najczęściej dzieła klasyczne – ukończone, wyczyszczone. Bo, jak zwracał na to uwagę cytowany już Strawiński, „nie przez obwieszanie jakiejś estetyki, lecz przez uszlachetnianie doli człowieczej i wynoszenie w artyście przymiotów dobrego rzemieślnika przekazuje cywilizacja dziełom sztuki i myśli coś ze swego stylu. Dobry rzemieślnik [...] marzy sam o tym tylko, aby uzyskać piękno poprzez kategorie użyteczności. Jego dominująca troska wiąże się z rzetelnością dobrze przeprowadzonego działania zgodnie z prawdziwym porządkiem rzeczy. Estetyczne wrażenie, jakie się z tego wyłoni, zostanie uczciwie osiągnięte jedynie wtedy, gdy nie było wykalkulowane<sup>21</sup>”.

Jeśli wszelkie wychowanie młodzieży, w tym także wychowanie muzyczne, opiera się na wpajaniu treści kanonicznych, prawomocnych, utrwalonych w postaci zbioru tradycji rozumianej nie jako „świadectwo minionej przeszłości”, lecz jako „żywa siła, która pobudza i kształtuje terażniejszość<sup>22</sup>”, to właśnie treści zawierające w sobie idiom „klasycności” dostarczają – jak się wydaje – najlepszego materiału do przekazu międzypokoleniowego realizowanego w toku szkolnej edukacji. Bo zwykle jako szereg arcydzieł powołanych do istnienia przez wieki minione stanowią dowartościowanie rysów trwałych i powszechnych obecnych w muzyce.

W konsekwencji jednak percepcja muzyki (podporządkowująca ją ideałowi „klasycności”) może też prowadzić do wielu nieporozumień. Jeśli bowiem siatkę klasycności – a wraz z nią potrzebę ładu, harmonii, melodyjności, prostoty, jasności, właściwych proporcji – przykładamy do wszystkich twórczych dokonań w dziedzinie „sztuki dźwięków”, nigdy do końca nie pojmiemy dźwiękowego piękna muzyki dawnej (do której klasyczne kanony jeszcze się nie stosują i której kształt wyrasta niejako z kontekstu historyczno-kulturowego epoki, który nie jest uświadamiany przez wielu), ani przesłania muzyki najnowszej (która paradygmat „klasycności” tak przewyciężyła, iż wszelkie zastane wzorce nie pomagają w jej wartościowaniu).

Być może mocne zakorzenienie w idiomie klasycności nauczycieli wychowania muzycznego jest jednym z powodów trudności w komunikacji z młodzieżą ery postmodernistycznej, która poszukuje wartości w zupełnie innych obszarach „sztuki dźwięków” – obszarach pozbawionych jakiegokolwiek związku z kanonicznie rozumianym pięknem. Być może też przyczyny powszechnego w Polsce uwielbienia dla mocno strywalizowanej muzyki popularnej należy upatrywać

<sup>21</sup> I. Strawiński: *Poetyka muzyczna...*, s. 55.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 43.



w poszukiwaniu takich cech muzyki, jak: prosta melodia, tonalność, harmonika funkcyjna (poniekąd paralelnych z cechami „klasyczości”), które właśnie w tzw. rozrywkowych przebojach pojawiają się – tyle, że w mocno uproszczonej postaci. Stawianie jednoznacznych diagnoz w tym zakresie byłoby już jednak dalece nieuprawnione.