

Czym się Carl Dahlhaus w Berlinie nie zajmował?

Antoni Buchner

Zapytałem profesora Dahlhaus, kiedy przyjechał odwiedzić Warszawę: „Czy istnieje zainteresowanie polską muzykologią w Republice Federalnej Niemiec?” Dahlhaus odpowiedział: „Weźmy dla przykładu jeden z centralnych tematów polskiej historii muzyki – muzykę Chopina. Ukazało się wiele obszernych i niezwykle ciekawych prac na ten temat w języku polskim. W konsekwencji muzykolog z obszaru języka niemieckiego może się dziś zajmować Chopinem poważnie, z poczuciem naukowej odpowiedzialności, tylko wtedy, jeśli zdobędzie się na opanowanie języka polskiego. Dla naukowców o odmiennej tradycji językowej stanowi to trudną do pokonania barierę. Innymi słowy, właśnie to, że polskie badania muzykologiczne poświęcone Chopinowi w ostatnich dziesięcioleciach tak znakomicie postąpiły naprzód, w paradoksalny sposób utrudnia muzykologom współpracę z powodów czysto językowych” (*Ruch Muzyczny*, rok 1979, nr 9).

Publikując tę rozmowę myślałem, że słowa Dahlhaus należy rozumieć jako wyraz uznania dla osiągnięć naukowych moich muzykologicznych profesorów i kolegów. Byłem pewien, że na przykład mediewiści natychmiast potwierdzą słuszność tego poglądu: nie można zajmować się muzyką średniowiecza nie znając łaciny, a filozofią starożytną – nie znając języka starogreckiego.

Miało to jednak swoje mniej oczywiste konsekwencje. Kiedy rok później wyszła *Muzyka XIX wieku* Dahlhaus, którą niektórzy rozumieli jako *Historię muzyki XIX wieku*, znalazło się w niej miejsce dla zaledwie trzech polskich nazwisk: Chopin, Moniuszko, Szymanowski – garstka w porównaniu z tym, ilu kompozytorów rosyjskich Dahlhaus uwzględnił (dziesięciu), czy choćby tylko czeskich (pięciu). Trzech, dużo w porównaniu z tym, że z kompozytorów węgierskich XIX wieku pojawia się u Dahlhaus tylko Ferenc Erkel.

A Franciszek Liszt? Został wprawdzie w *Muzyce XIX wieku* potraktowany należycie, tyle że w indeksie osobowym, za który odpowiada oczywiście nie autor, lecz jego wydawca, Laaber-Verlag w Bawarii, Liszt dostał należny mu predykat szlachecki „von”: „Franz von Liszt” i został przedstawiony w tekście głównym bardziej jako kompozytor ogólnoeuropejski, którym istotnie był, niż narodowo węgierski. Jeśli już o indeksach mowa, zdarzają się w pierwszych wydaniach dzieł

Dahlhausa rozliczne błędy. Chopinowi przypisane zostało na przykład jako drugie imię „Frantiszek”, a librecista Moniuszki został nazwany „Walski”.

A trzeba pamiętać, że *Die Musik des 19. Jahrhunderts* Dahlhausa ukazała się w serii podręczników akademickich i redaktorem całości serii był właśnie Dahlhaus. Ale dobrze jest mierzyć rzeczy właściwą miarą. Pełny tytuł tej serii brzmi bowiem *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, ponieważ w rzeczywistości chodziło o re-make: powtórzenie serii wydawanej w latach 1927 – 34 (10 tomów) w Poczdamie pod redakcją Ernsta Bückena pod tym samym tytułem. To od Bückena przejął Dahlhaus bogatą ikonografię, której towarzyszą teksty – „podpisy pod obrazkami” – wchodzące w tok wywodu głównego. Później ten „lay out” pojawiał się również w innych wydaniach tekstów Dahlhausa bądź w publikacjach, w których opracowaniu on uczestniczył. Były one „bogato ilustrowane” i opisane.

We wspomnianym podręczniku Ernsta Bückena, który sam był autorem analogicznego tomu poświęconego *Muzyce XIX wieku aż po modernizm*, jedynym wymienionym kompozytorem polskim jest Chopin, zaopatrzony w imię „Friedrich”, chociaż poza tym mowa jest tam również o „szkołach narodowych”. Chopinowi zostaje przypisane miejsce „poza romantyką” („jensteits der romantischen Grenzen”, s. 181), a muzyka jego wykazuje, zdaniem Bückena, cechy patologiczne: kompozytor miał cierpieć z powodu przywidzeń i halucynacji – na dowód czego przytaczane są wspomnienia George Sand. „Re-make” Dahlhausa koryguje te – typowo niemieckie – aberracje muzykologiczne.

Czego nie ma jeszcze u Dahlhausa? W roku 2008 Hermann Danuser, uczeń i wydawca dziesięciu tomów *Dzieł Zebranych Carla Dahlhausa* (w wydawnictwie Laaber-Verlag) w eseju *Jak Carl Dahlhaus pisze historię (Wie schreibt Dahlhaus Geschichte)*, zauważył, że w cytowanym już podręczniku *Muzyka XIX wieku* Dahlhaus pisząc o Beethovenie, którego był przecież wybitnym znawcą i któremu poświęcił jedną z ostatnich swoich książek, nie uwzględnił beethovenowskiego cyklu op. 98 *An die ferne Geliebte* (*Musik & Ästhetik* 2008, nr 47, str. 81).

Danuser analizuje powody tego opuszczenia, ale w istocie zostało one jakby zapowiedziane w podstawowym dziele Dahlhausa na temat metodologii historii muzyki *Grundlagen der Musikgeschichte* z 1977 r. Dahlhaus stawia pytania jak na muzykologię tradycyjną dość niezwykle: co to w ogóle znaczy „historia”, czy „przeszłość” to już „historia”, czy istnieje w ogóle coś takiego jak „historia muzyki”, czy też jest ona tylko częścią „historii sztuki”; o czym można z sensem powiedzieć, że ma swoją „historię”? Co jest podmiotem historii? Kiedyś się mówiło, że jest to „klasa robotnicza”, lud, najbiedniejsi, innym razem znów, że najbogatsi, dwory królewskie i

arystokratyczne, bo reszta jest „ahistoryczna” – jak przyroda czy natura; Hegel mawiał z pogardą, że ludzie są „nawozem historii” („Mist der Geschichte”). Przedtem za podmiot historii były uważane narody. Narody czy państwa, a może „obszary językowe”? Austria, Szwajcaria, Niemcy – a Niemcy też nie całe, bo Bawaria jest landem odrębnym. Kiedy i gdzie zaczyna się średniowiecze w muzyce, a kiedy kończy? Dahlhaus przyjmuje, że XIX wiek zaczyna się koło roku 1810, a jeszcze lepiej wraz z Kongresem Wiedeńskim, a kończy nie 31 grudnia 1899 r., lecz w roku najlepiej 1914, wraz z wybuchem pierwszej wojny światowej. Pyta również, co to jest „fakt” w dziedzinie historii muzyki (jeśli chcemy „trzymać się faktów”), jak się ma np. określona „data” do „faktu” muzycznego? Czy „ciągłość historyczna” jest warunkiem nieodzownym „historyczności” – kiedyś się mówiło: „był uczniem”, ale czy to jest gwarancja ciągłości historycznej? Czy „faktem historycznym” jest już sam utwór? Każdy utwór czy może tylko „dzieła”, „arcydzieła”? Może raczej to styl ma swoją historię, a nie pojedyncze „dzieło” czy opus? Jak i czy można historię muzyki w ogóle ująć w słowa, opowiedzieć? Jak się ma narracja literacka do faktografii muzycznej?

Zrażony do „heroizmu”, jak większość postępowej, powojennej historiografii w Niemczech, Dahlhaus jest przeciwnikiem historii muzyki ograniczonej do geniuszy, wielkich mistrzów, o największej choćby popularności. Powiedziałby może: „oni wyrastają ponad historię”. Zdesperowana Birgit Lodes z Uniwersytetu Wiedeńskiego podczas sympozjum posthumus na 80-lecie urodzin Dahlhaus w 2008 r. w Berlinie zapytała: *Musikhistoriographie ohne Kunstwerke?* Czy historiografia muzyczna bez dzieł sztuki/?

Kiedy się słyszało Dahlhaus, przychodziła na myśl sentencja Friedricha Hebbła: „Geniusz jest ograniczony co do powierzchni, ale nie co do głębi”. Co byłoby w tym przypadku „powierzchnią”? Cykl Beethovena *An die ferne Geliebte* czy jeszcze jeden kompozytor polski w XIX wieku, choćby Karol Kurpiński lub Józef Elsner, nauczyciel Chopina?

Ale jest doprawdy małe pytanie o to, czego w pismach Dahlhaus „nie ma”, zważywszy bogactwo tego, co w nich „jest”. Dahlhaus tego rodzaju pretensje określiłby może słowem „prowincjalizm”. Jego „dzieła zebrane” wyszły zaraz po jego śmierci w opastych 10 tomach, wydanych z akrybią kanoniczną, z wersetami liczonymi po pięć, dziesięć i tak dalej na każdej stronie. Najwyraźniej była w Niemczech potrzeba takiej „biblii muzykologicznej”, w której jest „wszystko”, nawet jeśli nie zawsze tam, gdzie byśmy sobie tego życzyli.

A przecież Dahlhaus – urodzony w Hanowerze w 1928 r., miał pod koniec wojny 16 lat – zastał w Niemczech po wojnie pod każdym względem ruiny. Sytuacja w dziedzinie muzykologii w

Niemczech w tym czasie też nie była lepsza. Porównywanie czegokolwiek z czymkolwiek jest niebezpieczne: trzeba sobie zatem wyobrazić muzyką niemiecką, a może tylko muzykę w Niemczech: od Bacha, poprzez Beethovena do Brahmsa i dalej. Jeśli Niemcom cokolwiek „zostało” po II wojnie światowej, cokolwiek, co by ruiną nie było, była to właśnie muzyka. Ale jeszcze w 1933 r. pisał Willibald Gurlitt, późniejszy (w latach 1947 –52) nauczyciel Dahlhausa na uniwersytecie we Fryburgu Bryzgowijskim: „Echte Selbsterziehung zum Deutschtum in der Musik ist nicht anders möglich als auf der Grundlage einer denkbar umfassenden Kenntnis und breitesten, lebendigsten Anschauung deutscher Musik, ihrer Meisterwerke und Musizierformen in jeder bedeutsamen Richtung ihrer Geschichte und Gegenwart” /na łamach berlińskiego czasopisma „Musik im Zeitbewusstsein”, itd. w tej hitlerowskiej nowo-mowie, pod pretekstem obiektywizmu i naukowości. A chodziło przecież o to, kto jest „narodem panów”, „Herrenvolk”.

Być może nie jesteśmy w stanie ocenić dzieła Dahlhausa, nie mówiąc już o ogarnięciu go wzrokiem czy zwyczajnym poznaniu. Jest ono zbyt ogromne i zbyt wielorakie. Z powodu zaszłości historycznych polsko-niemieckich perspektywa nasza nie może być w żaden sposób obiektywna. Wielkie góry trzeba oglądać z daleka – mówi przysłowie. Zobaczmy zatem, co na ten temat mówią Amerykanie. Po śmierci Carl Dahlhausa w marcu 1989 r., krótko przed upadkiem Muru Berlińskiego, w momencie, który kusi do spojrzenia na całość „dzieła życia”, Philip Gossett, profesor emeritus uniwersytetu w Chicago, opublikował na łamach *News Letter*, organie Amerykańskiego Towarzystwa Muzykologicznego, *obituary*, notę pośmiertną. Wyliczywszy 10 tytułów książek Dahlhausa przetłumaczonych w Stanach /w Stanach, nie w Anglii/, Gossett pisze: „Nie ma niczego porównywalnego w piśmiennictwie muzykologicznym w języku angielskim autorstwa jakiegokolwiek innego europejskiego uczonego. (...) W najbardziej odpowiednim momencie, kiedy muzykologia amerykańska szukała dróg poszerzenia swych perspektyw i tematów w dziedzinie historiografii i kultury w ogóle, pisma Dahlhausa przyniosły nie tyle prezentacje polemik, ile praktyczną egzemplifikację tego, czym muzykologia mogłaby być” /what musicology could be/. Nie ma chyba „muzykologii narodowej” na świecie, która by o sobie nie mogła tego samego powiedzieć. Nawet jeśli wielość publikacji nie musi oznaczać, że te książki są rzeczywiście czytane, a to z kolei nie musi oznaczać realnego wpływu. W 1987 r. Dahlhausowi został przyznany doktorat *honoris causa* Uniwersytetu w Chicago.

Wielkie rzeczy muszą zostać odkryte, dlatego słusznie mówi się o „odkryciach naukowych”, ponieważ „odkrycia” /nie mówiąc o „odkrywaniu Ameryki”/ nie zdarzają się poza nauką, co nie znaczy, że przypadek nie odgrywa przy tym pewnej roli. Ale: trzeba szukać, żeby znaleźć. To

„szukanie” może też polegać na „czytaniu”. Tak było i tym razem.

W roku 1968 Carl Dahlhaus miał 40 lat, przekroczył wiek Chrystusowy, objął właśnie katedrę muzykologii w Berlinie Zachodnim na Technische Universität, czyli nie najważniejszej i nie największej uczelni niemieckiej, był po doktoracie o mszach Josquina de Prés i habilitacji *O powstaniu tonalności harmonicznej*, dziele fundamentalnym, ale nieco oschłym (było to w czasach, kiedy Dahlhaus za „ideał muzykologa” uważał jeszcze Hugo Riemanna). Jednak po wystąpieniach Dahlhausu na Międzynarodowych Kursach Nowej Muzyki w Darmstademie i prezentacji referatu na temat *Notacji muzyki współczesnej*, opublikowanego później w *Darmstädter Beiträge* nr IX, redakcja *Res Facta* poprosiła wydawców niemieckich o prawa do przetłumaczenia trzech jego tekstów: dwóch wykładów darmstadckich (o *Notacji* i o *Formie*) oraz eseju *Historyzm i tradycja*. Ukazały się one wspólnie w czwartym numerze *Res Facta* w 1970 r. Pierwszego i najważniejszego przekładu dwóch spośród tych tekstów dokonał redaktor naczelny *Res Facta*, Michał Bristiger.

„Dokonał przekładu”, a zarazem udowodnił, że te teksty można, trzeba przetłumaczyć, że są one przekładalne i ważne. Śmiem twierdzić, że był to punkt zwrotny w karierze naukowej samego Dahlhausu – to nasz Profesor go „odkrył” dla muzykologii w Polsce i zarazem dla muzykologii na świecie. W środowisku muzykologicznym Niemiec Zachodnich (ale i Wschodnich) wybuchła bomba: oto muzykolog zachodnioniemiecki, czyli według terminologii tamtego czasu „rewanżysta”, zostaje zaproszony do udziału w dyskusji, która toczyła się, lub co najmniej mogła się toczyć, w Polsce, kraju tradycyjnie „anty-niemieckim” – ale zarazem kilka zaledwie lat po słynnym liście biskupów polskich do biskupów niemieckich (1965) ze słowami „Przebaczymy i prosimy o przebaczenie”. Otwarcie – dzięki Dahlhausowi – na Europę Wschodnią, na Polskę, było też sensacją w samych Niemczech, gdzie wokół czasopisma *Musik des Ostens* często nadal była uprawiana polityka wyższości kultury niemieckiej nad każdą inną. To „przebicie muru” koledzy Dahlhausu próbowali zinterpretować jako „going East”: pójście Zachodu ekspansyjnie na Wschód. W istocie jednak w przypadku Dahlhausu to Wschód poszedł (nieekspansyjnie) na Zachód.

Na początku lat 80-tych kolejna sensacja: polskie pismo *Res Facta* zamówiło u muzykologa niemieckiego, co prawda: jednego z „najznakomitszych muzykologów współczesnych”, jak określił go w przedmowie Profesor Bristiger, dokonania analizy cyklu pieśni Karola Szymanowskiego z opusu 17 do słów Richarda Dehmela. W pięknym przekładzie Anny Staniewskiej, również samych wierszy Dehmela, ten tekst Dahlhausu ukazał się w *Res Facta* w 1982 r. Na zamówienie polskiej redakcji, ściślej: Michała Bristigera, pierwodruk tekstu wybitnego autora niemieckiego ukazał się w Polsce i po polsku.

Dzięki Bristigerowi Dahlhaus był chyba pierwszym, który się wyłamał ze „zmony milczenia” i odważył się podjąć dialog z „drugim światem” Europy Wschodniej. Zarazem potem już łatwiej było gdziekolwiek indziej „internacjonalizować” myśl Dahlhaus, bo okazało się, że jest on przetłumaczalny, że może być ważny również w obszarze innego języka, innych języków. Kolejny przekład na inny język, tym razem angielski, powstał jednak dopiero pięć lat później, w 1975 r. (*Zur Theorie der musikalischen Form = Some Models of Unity in Musical Form*”, przełożyła Charlotte Carroll Prather dla *Journal of Music Theory* 19/1, 1975).

Dahlhaus stał się – niezwykle szybko i od razu w skali światowej – muzykologiem najczęściej tłumaczonym na języki obce. Największą liczbę przekładów uzyskała jego niewielka książeczka z 1967 r. w wydaniu kieszonkowym *Musikästhetik*. Została ona przetłumaczona na dwanaście języków, w tym na tak „odległe”, jak chiński i japoński, nie mówiąc już o języku nowogreckim, fińskim, chorwackim czy słoweńskim. Ta *Estetyka muzyczna* zaistniała także w polskim przekładzie. Trzy krótsze teksty Dahlhaus ukazały się po rosyjsku.

Dr Richard Klein, organista, muzykolog, filozof, wykładowca na uczelniach w Fryburgu Bryzgowijskim w Niemczech, w przedmowie do tomu pisma *Musik & Ästhetik* nr 47 z roku 2008, poświęconego Dahlhausowi, napisał: „Carl Dahlhaus był przede wszystkim autorem, pisarzem, a dopiero potem badaczem naukowym i nauczycielem. Formą jego pism jest najczęściej ‘kompozycja’, tzn. zbiór esejów naukowych /.../ Również jego książki nie mają budowy linearnej pod względem swej argumentacji i swych analiz. Każdy ich rozdział jest osobnym początkiem”. Osobliwa uwaga na temat twórczości naukowej muzykologa, że jego dzieła są „kompozycjami”. Przypomina ona pierwszą z takich „składanek”, tę powstałą w latach 80-tych pod wspólnym tytułem *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, obejmującą dziewiętnaście „esejów” Dahlhaus napisanych w latach 60-tych i 70-tych oraz dziesięć rozdziałów książeczki na ten sam temat. Ten tom ukazał się w Bibliotece *Res Facta* w 1988 r. Czyżby znów idea Profesora Bristigera zainicjowała tę powtarzającą się potem formę tych Dahlhausowych „książek-nieksiążek”?

W swojej recenzji *Transkrypcji. Pism i przekładów*, które ukazały się w Bibliotece Mnemosyne w Gdańsku w 2010 r., Karol Berger napisał: „Niegdyś (w czasach średniowiecza, ale także długo potem) wystarczyło gdziekolwiek w Europie powiedzieć *Filozof*, a wszyscy wiedzieli, że idzie o Arystotelesa. Od dłuższego już czasu istnieją w Polsce środowiska, głównie ludzi młodych, w których wystarczy, że padnie słowo *Profesor*, a już wiadomo, o kim mowa. Profesor Michał Bristiger jest wybitnym uczonym, muzykologiem o europejskiej renomie, ale jest też czymś więcej...” (*Zeszyty Literackie* nr 113/2011).

Krytyka Muzyczna VI/2011/Materiały konferencyjne

To porównanie jest bezwzględnie trafne. Jednak, pozostając u źródeł myśli europejskiej, nasuwa się jeszcze inne: Arystoteles był uczniem Platona, ten zaś był uczniem Sokratesa.

Ta uprzedniość nie jest okazjonalna. Arystotelesa nie byłoby bez Platona, a Platona bez Sokratesa, mistrza dialogu. Kto wie, czy, mówiąc skrótowo, Dahlhaus byłby bez Bristigera. Czy ten profesor berliński osiągnąłby taki rozgłos i takie znaczenie, gdyby na jego starcie nie zdarzyła mu się życzliwa zachęta ze strony Naszego Profesora.