

PAWEŁ SIECHOWICZ
UNIwersytet Warszawski
ORCID 0000-0002-8159-8336

Muzyka przemian i przemiany muzykologii:
odpowiedzialna wolność. O książce *Music of Change*
pod redakcją Małgorzaty Janickiej-Słysz

ABSTRAKT Prezentowana książka podejmuje temat relacji łączących muzykę z wolnością osobistą i polityczną w kontekście przemian polityczno-społecznych w Polsce i na Litwie, prowadzących do przełomu 1989 r. oraz będących jego konsekwencjami. Autor charakteryzuje zaangażowanie litewskiej muzykologii i krakowskiej teorii muzyki w globalny, anglojęzyczny dyskurs muzykologii krytycznej i kulturowej, ujawniającej napięcie między opisem a interpretacją, typologią a doświadczeniem, autonomią estetyczną a etyczną odpowiedzialnością twórców i badaczy.

SŁOWA KLUCZOWE muzykologia, muzyka a polityka, wolność, transformacja 1989, hermeneutyka muzyczna, muzyka polska, muzyka litewska, metodologia badań, krytyka muzyczna

ABSTRACT *Music of Change and Changes in Musicology: Responsible Freedom – On Music of Change*, a Collection Edited by Małgorzata Janicka-Słysz. The reviewed book addresses the relationship between music, on one side, and personal and political freedom, on the other, in the context of the socio-political transformations in Poland and Lithuania that led to and ensued from the watershed of 1989. The author examines the engagement of Lithuanian musicology and the Kraków school of music theory with the global, English-language discourse of critical and cultural musicology foregrounding the tensions between description and interpretation, typology and experience, and the aesthetic autonomy and ethical responsibility of creators and scholars.

KEYWORDS musicology, music and politics, freedom, 1989 transformation, musical hermeneutics, Polish music, Lithuanian music, research methodology, music criticism

Książka o muzyce powstającej w czasach transformacji demokratycznej w Polsce i na Litwie¹ stanowi hołd dla Krzysztofa Droby, który w 1989 r. zainicjował polsko-litewską muzykologiczną wymianę naukową, zapoczątkowując regularne spotkania podczas konferencji organizowanych naprzemiennie w Krakowie i Wilnie. Redaktorka tomu Małgorzata Janicka-Słysz, kontynuując tę tradycję, zgromadziła w nim artykuły autorstwa badaczy reprezentujących dwie instytucje: Akademię Muzyczną w Krakowie i Litewską Akademię Muzyki i Teatru w Wilnie.

Spotkanie dwóch środowisk akademickich otwiera artykuł Justyny Miklaszewskiej z Uniwersytetu Jagiellońskiego „Individual Freedom and a Democratic State” (s. 3–25). Autorka zarysowuje w nim filozoficzne ramy problemu wolności w zachodniej myśli politycznej. Nie cofa się jednak do antycznych początków demokracji. Rozpoczyna od omówienia różnicy poglądów Thomasa Hobbesa, Johna Locke’a i Barucha Spinozy w odniesieniu do problemu relacji jednostki i zbiorowości, obywatela i państwa.

O ile Hobbes argumentował, że dla dobra zbiorowości jednostki powinny oddać swoją wolność suwerenowi, o tyle Locke i Spinoza przekonywali, że zakres władzy suwerena powinien być ograniczony wolnością jednostek. Podstawową granicę wolności osobistej w myśl dobrze znanej zasady „nie rób drugiemu, co tobie nie miłe” wyznacza bowiem wolność innych. Miklaszewska przywołuje także myśl Isaiaha Berlina, który wprowadził rozróżnienie na wolność negatywną (wolność od) i pozytywną (wolność do). Wolność negatywna to pozbawienie ograniczeń. Wolność pozytywna to możliwość działania. O ile wolność negatywną powinno obywatelom zagwarantować państwo, o tyle wolność pozytywną obywatele powinni wykorzystywać dla wspólnego dobra.

Pomiędzy anarchią i totalitaryzmem rozciąga się kontinuum ustrojów demokratycznych. Liberalna demokracja równoważy swobody obywateli z autorytetem państwa. Jednostki godzą się oddać część swoich swobód, by zatroszczyć się o bezpieczeństwo, którego stróżem jest państwo. Liberalne demokracje cechuje jednak niestabilność. Kryzysy polityczne, społeczne i ekonomiczne niosą w sobie ryzyko przechylenia się politycznej równowagi w kierunku anarchii lub totalitaryzmu. Aby demokracje mogły trwać, obywatele muszą zachowywać się w sposób etyczny, nawet w obliczu kryzysów. Muszą odpowiedzialnie korzystać ze swej wolności pozytywnej.

Światy sztuki funkcjonują w obrębie systemów politycznych. Choć w liberalnych demokracjach cieszą się dużą autonomią, także one podlegają nadrzędnym zasadom etycznym. Artyści dysponują zwykle szerokim zakresem wolności negatywnej. Często

1 *Music of Change: Expression of Liberation in Polish and Lithuanian Music before and after 1989*, red. Małgorzata Janicka-Słysz, Kraków: Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego – Musica Iagellonica, 2023, ss. 328, ISBN 9788370992507.

mogą sobie pozwolić na więcej niż zwykli obywatele. Z wolnością wiąże się jednak odpowiedzialność. Wolność pozytywna, wolność do działania, oznacza, że sztuki nie należy sprowadzać do wymiaru estetycznego. Głos artystów nie pada w próżnię – kształtuje i wzmacnia postawy obywateli, wyraża sprzeciw wobec niesprawiedliwości i ograniczeń obywatelskich swobód. W tej perspektywie twórczość muzyczna wychodzi spod bezpiecznego klosza estetycznej autonomii w świat i przyjmuje związaną z tym odpowiedzialność.

Otwarcie tomu tekstem filozoficznym skłania do spojrzenia z etycznej perspektywy na opisywaną twórczość polskich i litewskich kompozytorów. Tym samym *Music of Change* wpisuje się w interdyscyplinarne badania dotyczące związków muzyki i społeczeństwa oraz muzyki i polityki. Podjęcie tematu muzyki przemian, skłania mnie do zadania pytania o przemiany w muzykologii. Czy zebrane w tomie teksty są zwiastunem nowego? Czy reagują na najnowsze trendy w muzykologii? Czy aktualizują metodologie badawcze? Czy refleksji o wolności i odpowiedzialności w muzyce towarzyszy poszukiwanie wolności interpretacyjnej i na ile tę wolność ograniczają muzykologiczne autorytety? Pytania te wypływają z troski o rozwój muzykologii jako dyscypliny naukowej oraz podkreślają wagę podstawowych rozstrzygnięć leżących u podstaw hermeneutyki, która, jak wskazuje redaktorka tomu Małgorzata Janicka-Słysz, stanowi jeden z istotnych wymiarów zamieszczonych w tomie tekstów. Hermeneutyka jest ważną, ale nie jedyną metodologią, po którą sięgają autorzy poszczególnych artykułów. Obraz podejmowanych perspektyw badawczych uzupełniają: analiza poststrukturalistyczna, semiotyka oraz poetyka.

Z RĘKĄ NA PULSIE DYSCYPLINY

Najciekawszym metodologicznie artykułem jest dla mnie bez najmniejszych wątpliwości tekst Rūty Stanevičiūtė „Moral Imagination in Late 20th-Century Lithuanian Music” (s. 73–98). Autorka osadza swoją refleksję w dyskursie znaczonego nazwiskami reprezentującymi najciekawsze muzykologiczne trendy ostatnich dekad (Monelle, Hatten, Johnson). Dzięki temu opisywana przez nią plastycznie twórczość Algirdasa Martinaitisa, Vidmantasa Bartulisa i Onutė Narbutaitė nie tylko daje się zrozumieć, lecz także umiejscowić w kulturowym kontekście. Stanevičiūtė dostrzega wyraźnie przemiany muzykologii dokonujące się od ok. 1980 r.: odchodzenie od postawy techniczno-esencjonalistycznej (analiza muzyczna zbudowana wokół pytania: jak to jest zrobione?) w stronę muzykologii krytycznej, zainteresowanej podmiotowością twórców w jej historycznej, uwarunkowanej społecznie i kulturowo postaci. Podąża za nimi, analizując twórczość litewskich kompozytorów, którzy wyraźnie zareagowali na przełom 1991 r., kiedy to Litwa odzyskała niepodległość. Choć Martinaitis, Bartulis i Narbutaitė to twórcy o całkiem odmiennej wrażliwości, Stanevičiūtė odnajduje wspólny mianownik ich twórczości w indywidualizmie autorskich wypowiedzi,

który zaznaczył się szczególnie wyraźnie, kiedy polityczne ograniczenia artystycznej autonomii zostały zniesione. Wyrazisty indywidualizm stał się reakcją na masową estetykę socrealizmu. Co jednak istotne, indywidualizm ten nie miał rysów anarchicznych. Przeciwnie, przejawiała się w nim troska o wspólnotę, co doskonale rezonuje z wnioskami płynącymi z tekstu Miklaszewskiej. Dojrzałe, sprawnie funkcjonujące demokracje budują obywateli odpowiedzialnie korzystający ze swojej wolności.

ZEJŚCIE NA GŁĘBIĘ

W układzie książki uderza pewna dysproporcja. Artykuł Vity Gruodytė „Mythological Content in an Ideological Context” (s. 121–182) zajmuje trzy razy więcej miejsca niż każdy z pozostałych tekstów. Nic dziwnego, że po lekturze tego artykułu pozostaje wrażenie pogłębionej refleksji, na którą nie mogli sobie pozwolić pozostali autorzy. Gruodytė roztacza przed czytelnikiem fascynującą opowieść o tym, jak aparat urzędniczy Związku Radzieckiego, formułując zasady estetyki socrealistycznej, przyczynił się do stworzenia folkloru imaginacyjnego – tworzonego przez zawodowych muzyków na potrzeby masowych odbiorców, i o tym, jak głoszone przez partyjnych propagandystów hasła nawołujące do czerpania ze zdrowego źródła sztuki ludowej umożliwiły powstanie przestrzeni oporu, zwracającej się ku archaicznym korzeniom litewskiej muzyki, zachowanym przez stulecia w przekazie oralnym w postaci polifonicznych pieśni *sutartinės*. Kluczowymi postaciami tego swoistego muzycznego ruchu oporu byli Feliksas Bajoras i Bronius Kutavičius. Dzięki ich następcom, wśród których istotne miejsce zajął Algirdas Martinaitis, najważniejsze rysy nowoczesnej muzyki litewskiej wraz z jej witalnym związkiem z przechowywanymi pamięć przodków *sutartinės* zostały zachowane i podtrzymane w wolnej Litwie po przełomie 1991 roku.

W narracji Gruodytė historia wyzwolenia muzyki litewskiej z okowów radzieckiego totalitaryzmu doskonale oddaje dynamikę historyczną. Już w okresie międzywojennym Juozas Gruodis, autor baletu *Jūratė ir Kastytis*, łączył inspirację rodzimym folklorem z nowoczesnym językiem muzycznym podążającym za duchem czasu (warto wspomnieć, że miał on także istotnego poprzednika, Mikalojusa Konstantinasa Čiurlionisa, który zmierzał w podobnym kierunku i jedynie przedwczesna śmierć nie pozwoliła mu rozwinąć własnej wizji postępowej narodowej sztuki litewskiej). Jego uczeń Julius Juzeliūnas z polifonii *sutartinės* i dodekafonii wyprowadził interesującą metodę kompozytorską. Jednak dopiero Bronius Kutavičius wyciągnął z tradycji *sutartinės* najciekawsze konsekwencje. Jego wyjątkowy język muzyczny kształtował się w powiązaniu z ideą powrotu do mitologicznych prapoczątków litewskiej kultury. Na tej drodze towarzyszył mu Feliksas Bajoras, autor *Suity podań* (1968) czerpiącej z najstarszych podań o stworzeniu świata, i Sigidas Geda, autor librett do przełomowych oratoriów Kutavičiausa *Oratorium pan-*

teistycznego (1970) i *Ostatnich rytuałów pogańskich* (1978). Powiązanie nowatorskich rozwiązań kompozytorskich z mitologiczną osnową okazało się spektakularnym sukcesem. Kolejne pokolenia litewskich kompozytorów z energii utworów Kutiavičiusa czerpały inspirację do własnej twórczości. Choć na zachodzie muzyka Kutiavičiusa zyskała miano litewskiego minimalizmu (istotnie nasuwa skojarzenia ze zredukowanym do prostych składników, pełnym wewnętrznej dynamiki światem dźwiękowym utworów Reicha, Riley'a i Glassa), propozycji nazwania tego charakterystycznego idiomu muzycznego było wiele. Być może najciekawszą z nich był „etnomodernizm” – termin wskazujący jednocześnie na etniczne zakorzenienie i nowoczesność języka muzycznego.

Kulturowa historia *sutartinės* daje asumpt do sięgnięcia po metodologię *gender studies*, a Gruodytė skrzętnie z niego korzysta, włączając w swoje rozważania obszerną dyskusję problemu ciągłości ustnego przekazu tradycyjnych pieśni. Z najdawniejszych zachowanych źródeł wynika, że początkowo utwory te śpiewane były przez kobiety, mężczyźni natomiast towarzyszyli im często, grając na instrumentach. Z biegiem lat stały się one jednak wyłączną domeną kobiet, wykonywane i przekazywane bez udziału mężczyzn. Największe zagrożenie dla *sutartinės* przyniosło chrześcijaństwo, które wydatnie przyczyniło się do rozpowszechnienia patriarchy. W takich warunkach *sutartinės* uznawane za element magii i zabobonu, któremu kościół wytoczył wojnę, stały się przedmiotem prześladowań. Przywoływana przez autorkę Meri Franco-Lao przekonuje, że zakrojone na masową skalę polowanie na czarownice było jedną z największych tragedii w historii niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Znikaniu wiedźm (depozytariuszek tradycyjnej wiedzy) towarzyszyło zacieranie się gromadzonej przez pokolenia wiedzy z zakresu m.in. medycyny naturalnej, ale ofiarą prześladowań stała się także muzyka – *witch music*, muzyka wiedźm.

WYJŚCIE W ŚWIAT

W odniesieniu do muzyki polskiej, najciekawszy i najbardziej pogłębiony artykuł przedstawiła Kinga Kiwała: „The Idyll of Nature in the «New Romanticism» Trend of the «Stalowa Wola Generation»” (s. 233–252). W zaproponowanej przez nią narracji utwory kompozytorów pokolenia stalowowolskiego (Eugeniusza Knapika, Aleksandra Lasonia i Andrzeja Krzanowskiego) przedstawione zostały w kontekście pojęcia głosu natury (*Naturlaute*) wprowadzonego przez Hansa Eggebrechta na potrzeby opisu muzyki Gustawa Mahlera. Dokonane przez Eggebrechta rozróżnienie trzech wymiarów owego głosu natury: 1) ilustracyjnego, 2) związanego z obecnością człowieka w naturze, 3) abstrakcyjnego, pozwala autorce stworzyć wielowymiarowy obraz opisywanych utworów w ich odniesieniu do natury. Interesujące jest także osadzenie fenomenu zainteresowania kompozytorów naturą w realiach społecznych i politycznych czasów powstania tych dzieł. Jak przekonuje Kiwała, natura była dla

omawianych kompozytorów przede wszystkim azylem, w którym szukali schronienia przed bezbarwną, szarą i opresyjną rzeczywistością ostatnich dekad PRL.

W państwie zorganizowanym w zgodzie z poglądami i ideologią wyznawaną przez jedyną oficjalną opcję polityczną utopijny charakter umowy społecznej, o której fantazjował Jean-Jacques Rousseau, stał się aż nadto wyraźny. Francuski filozof traktował powrót do natury jako remedium na bolączki cywilizacji. Świat naturalny, nieskażony ludzkimi ambicjami prowadzącymi nieuchronnie do nierówności, jawi się w świetle jego myśli jako raj utracony. Podobną intuicją kierowali się kompozytorzy pokolenia stalowowolskiego. Natura, a w szczególności góry i morze, stały się przedmiotem nostalgii, rezerwatami lepszego świata, wolnymi od politycznych i społecznych ograniczeń. Jednocześnie pełniły także funkcję rezerwuaru wspólnych doświadczeń, dzięki któremu muzyka mogła docierać do szerszej publiczności – a taki właśnie cel stawiali sobie kompozytorzy uczestniczący w festiwalu „Młodzi muzycy młodemu miastu”.

WYJŚCIE ZE STREFY KOMFORTU

Choć w problemowych muzykologicznych tomach zbiorowych nadal dominują artykuły na temat klasycznej i współczesnej muzyki kompozytorskiej, coraz częściej uzupełniane są tekstami dotyczącymi szeroko pojętej muzyki popularnej. *Music of Change* nie odbiega w tym wymiarze od podobnych publikacji. O litewskiej muzyce jazzowej pisze Daina Urbanavičienė w artykule „Jazz and Cultural Liberation in Soviet Lithuania” (s. 285–304).

Urbanavičienė przyjmuje interesującą perspektywę metodologiczną – obiera drogę (re)konstrukcji historii, która nie pozostawiła wielu źródeł pisanych. Autorka opiera swoje badania na wspomnieniach uczestników badanych wydarzeń. (Re)konstrukcja oznacza tutaj dążenie do odtworzenia historycznych okoliczności ze świadomością, że otrzymany obraz musi być w jakimś stopniu fikcyjny. Konstruktywność opisu opiera się na performatywnej sile aktów mowy². Autorka zdaje sobie sprawę, że dokonując rekonstrukcji, tworzy pewną dyskursywną rzeczywistość – obraz historii zbudowany z fragmentarycznych, przechowanych do naszych czasów informacji.

Jedno z najciekawszych spostrzeżeń Urbanavičienė dotyczy etycznego wymiaru jazzowej estetyki w państwach Zachodu i w bloku sowieckim. O ile na Zachodzie jazz wiązano z wolnością polityczną, a także dążeniem do równouprawnienia różnych grup etnicznych i społecznych, o tyle w bloku wschodnim jazz stał się medium wyrazu wolności osobistej, wewnętrznej, której system polityczny nie był w stanie zdusić.

2 John L. Austin, „Jak działać słowami”, w: John L. Austin, *Mówienie i poznawanie*, przekł. Bohdan Chwedeńczuk, Warszawa 1993, s. 545–713.

Urbanavičienė opisuje historię tria Wiaczesława Ganelina, który w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych konsekwentnie rozwijał estetykę *free jazz* i jazzu awangardowego. Jak wszyscy twórcy działający w bloku wschodnim, uwikłany w relację z aparatem państwowym, stał się wraz ze swoją muzyką narzędziem propagandowym, którego celem miało być budowanie obrazu Związku Radzieckiego na arenie międzynarodowej jako przestrzeni postępu i wolności. W ostatnich dekadach swojego istnienia, władze ZSRR pragnęły kreować wizerunek państwa umożliwiającego twórcom poszukiwanie nowych dróg i zapewniającego artystyczne swobody. Działalność tria Ganelina doskonale realizowała to zadanie. Jednocześnie jednak niosła w sobie potencjał wywrotowy, uczestnicząc w przemianach kulturowych, które ostatecznie umożliwiły obalenie ustroju komunistycznego i transformację demokratyczną państw byłego ZSRR.

ŚLIZGANIE SIĘ PO POWIERZCHNI

O ile po lekturze przekrojowego artykułu Stanevičiūtė pozostaje wrażenie dobrego rozeznania w litewskiej twórczości kompozytorskiej XX w., o tyle artykuł Teresy Maleckiej „The Phenomenon of the Polish School of Composition of the Second Half of the Twentieth Century in the Context of Cultural and Political Changes” (s. 27–46) w podobnym ujęciu ma bardziej powierzchowny charakter. Autorka podejmuje próbę uchwycenia specyfiki tzw. polskiej szkoły kompozytorskiej. W jej narracji kategoria ta ulega jednak całkowitemu rozmyciu. Po pobieżnym omówieniu rozmaitych szkół kompozytorskich znanych z historii muzyki, autorka przechodzi do opisu polskiej twórczości, wymieniając kolejne nazwiska twórców i tytuły utworów. Zapomina przy tym o specyfice zjawiska, które w historiografii określa się mianem szkoły kompozytorskiej rozumianej jako grupa artystów związanych z jednym nauczycielem, środowiskiem akademickim lub ośrodkiem artystycznym. Malecka traktuje pojęcie polskiej szkoły kompozytorskiej jak termin parasolowy, obejmujący całe morze różnorodnych zjawisk. Skoro można mu podporządkować niemal wszystkie pokolenia polskich twórców XX w., cechujące się różnymi zainteresowaniami, pojęcie szkoły traci moc eksplanacyjną.

Warto wspomnieć o tym, że narracja Maleckiej odwołuje się do przejętej od Dahlhaus'a kategorii „ducha czasu”, hołdując zasadom, które nie współgrają z perspektywami nowszej historiografii muzycznej. Nieuchronnie prowadzi to do pominięcia istotnych zjawisk, idących wbrew owemu „duchowi”. W tekście Maleckiej uderza m.in. zdawkowe potraktowanie twórczości Witolda Lutosławskiego. Zamiast twórczej interpretacji przeszłości otrzymujemy w ten sposób powielenie poznawczego schematu, który niekompletnie prezentuje dynamikę bogatej i różnorodnej polskiej twórczości kompozytorskiej XX w., podporządkowując jej obraz pojęciu polskiej szkoły kompozytorskiej stosowanemu ze zbytnią dowolnością.

CZY MOŻNA UFAC FILOZOFOM?

Ciekawszą perspektywę kreśli Małgorzata Janicka-Słysz w artykule „In the Poetics of Experience: On Polish and Lithuanian Music from the Perspective of the Affective Turn” (s. 47–72). W nakreślonej przez autorkę perspektywie imponuje rozległość odniesień. Janicka-Słysz wspiera opis poetyki doświadczenia muzycznego odwołaniami do tekstów filozofów (Sontag, Bielik-Robson, Chęćka, Kivy, Adorno), literaturoznawców (Nycz, Czapliński), a także muzykologów (Tomaszewski, Berger, Hatten). Umyślnie wymieniam partnerów myślowych teoretyczki w tej właśnie kolejności. Odniesienia do tekstów muzykologicznych są bowiem w przypadku jej artykułu skromne i doskonale wpisują się w obecną praktykę krakowskiej szkoły teorii muzyki, ukierunkowanej przez Mieczysława Tomaszewskiego, który dla krakowskiego dyskursu muzycznego stał się figurą ojca (jak powiedziałby Freud) czy też Znaczącego Mistrza (jak powiedziałby Lacan). Jego spadkobiercy podejmują koncepcję analizy integralnej dzieła muzycznego, poszukując momentów autobiograficznych w dziele muzycznym, co, trzeba przyznać, nadal pozostaje interesującą perspektywą badań twórczości kompozytorskiej, zwłaszcza jeśli osobę autora traktować jako symbol określonej historycznie i kulturowo podmiotowości funkcjonującej w wyznaczanych przez epokę ramach emocjonalności i rozumienia, a jednocześnie je przekraczającej i zmieniającej. Janicka-Słysz wspiera humanistyczną perspektywę Tomaszewskiego odniesieniami do estetyki muzycznej Kurta Hubera (muzyka jako wyraz życia duchowego), a także błyskotliwej koncepcji *Ausdrucktur* Roberta S. Hattena, mającej na celu unaocznienie ścisłego powiązania ekspresji (niem. *Ausdruck*) i formy (niem. *Struktur*) w dziele muzycznym. Hatten polemizuje w ten sposób z tradycją muzykologii Dahlhausowskiej i analitycznej, przedkładającej zagadnienia techniczne i formalne nad kwestie ekspresji. Choć w tekście Janickiej-Słysz odniesienie do muzykologii Constantina Florosa się nie pojawia, jest jasne, że to jego wizja muzykologii lepiej zniosła próbę czasu niż perspektywa preferowana przez początkowo bardziej wpływowego i autorytatywnego Carla Dahlhauusa. Muzykologie Florosa i Tomaszewskiego są sobie bliskie, nie dziwi więc, że wznowienie serii *Biblioteka Res Facta*³ w ostatnich latach symbolicznie rozpoczął przekład książek Florosa i Lydii Goehr, która poddała pogłębionej krytyce prymat kategorii dzieła w historiografii muzycznej⁴.

3 Książki opublikowane w prowadzonej przez Michała Bristigera serii wydawniczej trwale, choć z różną siłą, wpisały się w polski dyskurs muzykologiczny. Warto przypomnieć, że do redaktorów należeli wówczas oprócz Bristigera także Florian Dąbrowski, Zygmunt Mycielski, Józef Patkowski, Jan Stęszewski i Mieczysław Tomaszewski.

4 Constantin Floros, *Człowiek, miłość i muzyka*, przekł. Marcin Trzęsiok, Kraków 2022; Lydia Goehr, *Dzieła muzyczne w muzeum wyobraźni. Esej z filozofii muzyki*, przekł. Zbigniew Białas, Kraków 2022. W serii *Biblioteka Res Facta Nova* ukazały się dotychczas jeszcze dwie książki: Marcin Trzęsiok, *Muzyka*

Metoda analizy integralnej jawi się w tym kontekście jako niezmiennie atrakcyjna. Warto przy tym zaznaczyć, że jej cechą charakterystyczną jest perspektywa poetyki. Realizuje więc ona projekt nakreślony przez Michała Bristigera w czasach *Biblioteki Res Facta* w tekście „Krytyka muzyczna a poetyka muzyki”⁵. W kontekście postawionego ostatnio przez Martę Szokę pytania o znaczenie teorii muzyki i jej miejsce w świecie akademickim⁶, humanistyczny profil dyscypliny zaproponowany przez Tomaszewskiego sytuuje ją u boku uprawianej na uniwersytetach muzykologii, tym bardziej, że także w łonie muzykologii w ostatnich dekadach doszło do istotnych przemian, których charakter można uogólnić do rozprawienia się z Dahlhausowską narracją wzorcową (*master narrative*) podporządkowującą historię muzyki przemianom techniki kompozytorskiej (Richard Taruskin ironicznie określa to podejście mianem „historii wyścigu do biura patentowego”⁷). Wymiar praktyczny teorii muzyki związany z nauczaniem kształcenia słuchu i innych przedmiotów teoretycznych w szkołach muzycznych przybliży ją natomiast do wyższej szkoły zawodowej – specjalistycznej, ale nie wymagającej rozbudowanego warsztatu naukowego.

Marta Szoka w tytule obszernego artykułu opublikowanego na łamach *Ruchu Muzycznego* pytała „Komu potrzebna jest teoria muzyki?”. Zaproponowane przez nią odpowiedzi wskazują na dwa istotne obszary aktywności zawodowej teoretyków muzyki. Pierwszy z nich to nauczanie przedmiotów teoretycznych w szkołach muzycznych, drugi – badania naukowe skupiające się najczęściej na poetykach twórczości współczesnych kompozytorów, analizie muzycznej i humanistycznie zorientowanej hermeneutyce muzycznej. Szoka dostrzega potrzebę kształcenia nauczycieli teorii muzyki i kształcenia słuchu, zauważa też, że zamknięcie tego kierunku studiów w akademiach i uniwersytetach muzycznych utrudnia wymianę wiedzy i umiejętności z innymi dyscyplinami naukowymi. Z otoczenia uniwersyteckiego korzystają natomiast instytuty muzykologiczne osadzone obecnie na rozmaitych wydziałach: w Poznaniu na Wydziale Nauk o Sztuce, w Warszawie na Wydziale Nauk o Kulturze i Sztuce, w Krakowie na Wydziale Historycznym, we Wrocławiu na Wydziale Nauk Historycznych i Pedagogicznych, w Lublinie na Wydziale Nauk Humanistycznych, w Opolu na Wydziale Nauk Społecznych. Różnorodne umiejscowienie w uniwersyteckich strukturach organizacyjnych tworzy warunki do interdyscyplinarnej wymia-

doświadczenia. Eseje i studia, Kraków 2023 (= Biblioteka Res Facta Nova); Roger Scruton, *Estetyka muzyki*, przekł. Zbigniew Skowron, Kraków 2024 (= Biblioteka Res Facta Nova).

5 Bristiger proponował w tym artykule wyłonienie osobnej dyscypliny muzykologicznej – poetyki muzycznej, która miała obejmować analizę muzyczną i krytykę muzyczną. Po raz pierwszy Michał Bristiger wygłosił ten tekst podczas sesji poświęconej współczesnej krytyce artystycznej w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie 9 III 1972 r., publikacja: Michał Bristiger, „Krytyka muzyczna a poetyka muzyki”, *Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja* 1 (1972) nr 4, s. 56–66.

6 Marta Szoka, „Komu potrzebna jest teoria muzyki?”, *Ruch Muzyczny* 69 (2025) nr 22, s. 37–38.

7 Richard Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century*, Oxford 2011 (= The Oxford History of Western Music 4).

ny myśli oraz współpracy na polach dydaktyki i nauki. Praktyka pokazuje, że istotne jest także usytuowanie jednostek prowadzących studia muzykologiczne w przestrzeni uniwersyteckich kampusów. W Warszawie dziedziniec pomiędzy Instytutem Muzykologii i Wydziałem Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych stał się pomostem, o czym świadczy współpraca obu wydziałów przy organizacji koncertów z cyklu „Uniwersum Chopina” (w l. 2022–25) oraz „Polityki dźwięku” (cykl zainaugurowany w bieżącym roku akademickim).

Być może przyszłością muzykologii i teorii muzyki są studia międzyuczelniane lub powiązanie instytucjonalne uniwersytetów z uczelniami artystycznymi. Muzykolodzy z pewnością skorzystaliby na wzmocnieniu teorii muzyki w programach studiów muzykologicznych. Prowadzący działalność naukową teoretycy muzyki w środowisku uniwersyteckim mogliby czerpać z bliskości pomocniczych dyscyplin muzykologii. Muzykologia jest obecnie dyscypliną o wysoce interdyscyplinarnym profilu, a jednocześnie zachowuje swoją specyfikę dzięki bliskości dyskursu muzycznego. Wiele zalet ma rozwiązanie przyjęte powszechnie w Stanach Zjednoczonych – instytucjonalne osadzenie studiów muzycznych na uniwersytetach, a muzykologii na wydziałach muzycznych pośród wykonawców i kompozytorów. Podobna sytuacja ma odzwierciedlenie w Polsce w strukturze Związku Kompozytorów Polskich, w którym muzykolodzy tworzą osobną, prężnie działającą sekcję. Przygotowanie nauczycieli przedmiotów teoretycznych i kształcenia słuchu w szkołach muzycznych mogłoby wówczas odbywać się w formie studiów podyplomowych dla muzyków z dyplomem licencjackim. Udałoby się w ten sposób wykorzystać zalety systemu bolońskiego, który umożliwia wybór specjalizacji po trzech latach studiów o profilu ogólnym.

UCHYLANIE SIĘ OD WNIOSKÓW

Iwona Sowińska-Fruhtrunk („Postmodern Polish Music after 1989: Freedom as a Value or a Burden”, s. 99–120) postawiła sobie za cel uporządkowanie refleksji o postmodernizmie w muzyce polskiej XX i XXI wieku. Przegląd klasycznych tekstów o postmodernizmie zrobiony jest rzetelnie i zasługuje na uznanie. Problem polega jednak na tym, że nie wyprowadza się z niego interesujących wniosków.

Autorka zestawia ze sobą dwa rodzaje wolności, o których pisał Isaiah Berlin: wolność negatywną („wolność od”) i wolność pozytywną („wolność do”) z typologią Mieczysława Tomaszewskiego dzielącą muzykę na cztery typy: *musica vera*, *musica conventionalis*, *musica convivalis* i *musica falsa*. Sowińska-Fruhtrunk uznaje, że jedynie *musica vera* (autentyczna, szczerą) stanowi egzemplifikację wolności pozytywnej. Sądzę, że wolność pozytywna równie dobrze może wyrażać się w wyborze prowadzącym do stworzenia muzyki wspólnotowej (*convivalis*), o ile jest to dla kompozytora sposób na umocnienie wspólnoty, do której przynależy. Przejawem „wolności do” może być także decyzja, by stworzyć muzykę konwencjonalną służącą konkretnemu

celowi i dostosowaną do określonej okazji. Powiem więcej, właśnie w tej sferze wyraża się często wolność pozytywna, która w rozumieniu Berlina dotyczy jednostki we wspólnocie, a zatem wymaga odpowiedzialności za dobro wspólnoty i zaangażowania w jej sprawy. Rzeczywistość jest zatem znacznie bardziej złożona, by zaproponowana przez autorkę typologia mogła oddać jej sprawiedliwość⁸. Słabość zaproponowanego rozwiązania dostrzega zresztą sama autorka, zauważając, że stworzona przez nią typologia jest niepełna i wymaga dalszego uszczegółowienia. Problem polega na tym, że pracy uszczegóławiania nie da się w zasadzie dokończyć. Zawsze można zawęzić wyłoniony typ i podzielić go na kolejne odrębne podtypy, i tak w nieskończoność.

Rozczarował mnie także brak jakiegokolwiek podsumowania zgromadzonych na końcu artykułu odpowiedzi współczesnych kompozytorów na pytanie, czym jest dla nich wolność i w jaki sposób odczuli zmiany wywołane transformacją demokratyczną lat dziewięćdziesiątych. Autorka zestawia je bez komentarza, jak gdyby mówiły same przez się. Tymczasem można byłoby je łatwo i z pożytkiem powiązać z filozoficznymi koncepcjami wolności przedstawionymi we wstępnym artykule Justyny Miklaszewskiej. Uchylenie się od wniosków, zarówno w kontekście proponowanej typologii, jak i w odniesieniu do cytowanych wypowiedzi kompozytorów, pozostawia niedosyt.

PUŁAPKA OPISU

Co powstanie ze skrzyżowania typologii z narratologią? Wykaz rozwiązań narracyjnych. Właśnie tego rodzaju sytuację znajdziemy w artykule Małgorzaty Pawłowskiej („Musical Narratives on the *Gates of Jerusalem* by Bronius Kutavičius and Krzysztof Penderecki”, s. 183–232). Wykorzystując rozróżnienia pojęciowe narratologii, autorka odróżnia treść utworów (*story*) od formy muzycznej wypowiedzi (*discourse*), stawiając za cel dokładne opisanie narracji utworów Kutavičiusa i Pendereckiego podejmujących temat bram Jerozolimy.

Artykuł daleki jest jednak od syntezy. Zamiast niej, otrzymujemy tautologiczny opis muzyki, podążający takt po takcie i sekcja po sekcji za obszernymi partyturami. Opis jest plastyczny i konkretny. Czytając go, można wyobrazić sobie ogólne zarysy i charakter obu utworów. Jeśli ktoś woli tego rodzaju wyobrażenia od słuchania

8 Lawrence Kramer zwracał uwagę na problemy związane z ujmowaniem ekspresyjnych aktów twórczych w rozmaite typologie: „Powodem uprzywilejowania tego, co ewokacyjne, wobec tego, co systematyczne, jest fakt, że złożone akty ekspresyjne wykazują silną tendencję do przekształcania regulujących je struktur. Zdarza się to często, a możliwość, że przekroczą one wyznaczone im granice, istnieje zawsze. Nie dają się one wpisać w typologię ani w system konwencji bez ryzyka nadania im nadmiernej sztywności. Nie istnieje bowiem żaden formalny schemat, który mógłby w pełni objąć ich metamorficzną siłę” („The reason of favoring the evocative over the systematic is that complex expressive acts have a powerful tendency to change the structures that regulate them. They often do, and always may, exceed their appointed boundaries. They cannot be fit into a typology or system of conventions without being rendered too rigid. There is no formal schema that can fully contain their metamorphic impetus”), zob.: Lawrence Kramer, *Interpreting Music*, Berkeley 2011, s. 67.

muzyki, będzie zadowolony. Osobiście preferuję muzykę żywą, współtworzoną przez wykonawców (i słuchaczy), w konkretnych wykonaniach, a w przypadku obu wybranych do porównania utworów nie brakuje wybitnych nagrań. Oba utwory zarówno poprzez swoje *story* jak i przez swój *discourse* odnoszą się do pewnego wyobrażenia świata i relacji łączącej kulturę i wiarę Zachodu z kulturami i wierzeniami cywilizacji Wschodu, Południa i Północy. Obydwa zostały skomponowane w określonym i doniosłym kontekście historycznym, politycznym i społecznym. Właśnie dlatego znacznie ciekawsza byłaby w ich przypadku perspektywa badawcza nakreślona przez Christophera Smalla w książce *Musicking*, traktująca wykonanie zachodniej muzyki artystycznej jako rytuał afirmujący, celebrujący lub badający więzi i tożsamość wspólnoty, w której się rozgrywa⁹. Ograniczenie się do opisu partytury w tym konkretnym przypadku wydaje się szczególnie ubogie – traci z oczu istotne znaczenia tej interesującej muzyki.

Na wnioski i interpretację będącą celem badań narratologicznych brakuje autorce miejsca. Zostają więc zaledwie zarysowane. O ile odczytanie przekazu utworu Pendereckiego nie nastrocza trudności – kompozytor wyjaśniał go w autorskich komentarzach, a *discourse* tej opowieści jest bardzo czytelny, o tyle trudno zgodzić się z zaproponowaną interpretacją utworu Kutavičiusa. *Siedem bram Jerozolimy* Pendereckiego przedstawia cywilizację chrześcijańską jako kulminację duchowej drogi ludzkości. Wiara zrodzona ze słów i czynów Chrystusa jawi się w perspektywie tego utworu jako spełnienie duchowych pragnień człowieka. Taką samą opowieść Pawłowska odnajduje w oratorium *Bramy Jerozolimy* Kutavičiusa, choć *discourse* tego utworu wskazuje na całkowicie odmienną historiozofię. W utworze litewskiego kompozytora muzyka czterech stron świata, czterech wielkich obszarów kulturowych, zostaje ze sobą zestawiona w równych proporcjach. Każda z czterech części utworu poświęcona jest jednej z nich. Ostatnia część podejmuje spuściznę najmłodszej – kultury chrześcijańskiego Zachodu. Podniosłe zakończenie w *C-dur* nie wskazuje jednak na jakąś przewagę tej kultury nad pozostałymi. Odczytuję je jako wzniosłe zakończenie dzieła, którego pełna rozmachu koncepcja wymaga odpowiednio wyrazistego zwieńczenia. Nie jest to więc żadna zmiana wartościowania (żadna *transvaluation*, by użyć terminologii proponowanej przez autorkę), bo koncepcja utworu nie jest diachroniczna, ale synchroniczna. Kolejność części jest tu czymś przygodnym, tak jak kolejność prezentacji wariantów powiązań tematu fugi z jego kontrapunktycznymi dopełnieniami¹⁰. Utwór Kutavičiusa rozgrywa się w czasie cyklicznym (jak w Bachowskim kole czasu), utwór Pendereckiego zaś w czasie linearnym (jak w Mozartowskiej strzale czasu). Stwierdzenie, że narracja

9 Por.: Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Hanover 1998.

10 Por.: Karol Berger, *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity*, Berkeley 2008.

Bram Jerozolimy Kutavičiusa realizuje topos *per aspera ad astra* jest więc w najlepszym wypadku wątpliwe, a w mojej ocenie, po prostu błędne.

Wspomniane niedostatki interpretacji wynikają ze zbyt dużej wagi przyłożonej do opisu muzyki i typologicznego podejścia do kategorii poznawczych narratologii. Jak przekonująco argumentował Lawrence Kramer, tego rodzaju szczegółowy opis przydaje się w procesie rozumienia utworu, ale w lekturze przytłacza i przesłania to, co w interpretacji najistotniejsze¹¹. Jej kluczowe punkty giną bowiem pośród detali szczegółowego opisu, a ich wyłowienie wymaga od czytelnika cierpliwości i wysiłku, którego można mu oszczędzić bez straty dla interpretacji i z zyskiem dla klarowności przekazu. Wszystko, co istotne, dałoby się powiedzieć krócej, ukrywając przed czytelnikiem pierwszy, opisowy etap pracy badawczej, który w nieuchronnie ułomny sposób oddaje doświadczenie słuchania, zawsze w jakimś stopniu wymykające się słowom.

OWOCNE ZESTAWIENIA

Pozostałe artykuły przyjmują perspektywę komparatystyczną – zestawiają ze sobą utwory polskich i litewskich twórców dotyczące pokrewnych tematów. W tekstach tych równowaga między plastycznym opisem muzyki i jej interpretacją jest znacznie lepsza, choć punkt ciężkości nadal pozostaje w nich po stronie opisu. Ewa Siemda („The Voice of the Transformation's Generation: Onutė Narbutaitė and Hanna Kulenty”, s. 253–268) zwraca uwagę na utwory podejmujące temat dwojakiego rodzaju żałoby: publicznej (Narbutaitė) i prywatnej (Kulenty). Zestawienie to jest bardzo interesujące, ale wnioski czytelnik musi wyciągnąć sam, bo autorka poprzestaje na wskazaniu hermeneutycznych okien, jak gdyby w obawie, że podejście do nich i spojrzenie na kadrowane przez nie perspektywy interpretacyjne przyniesie zbyt daleko idące konsekwencje. Ma to swoje zalety. Angażuje czytelnika w działanie interpretacyjne, otwierając wielorakie możliwości dookreślenia wskazanych ram hermeneutycznych. Od artykułu naukowego oczekiwałbym jednak dokładniejszego zarysowania tych możliwości.

Dominika Micał („Engagement and Independence: Zygmunt Mycielski's Song Cycles to Words by Czesław Miłosz and Zbigniew Herbert”, s. 269–284) porównuje ze sobą dwa cykle pieśni Zygmunta Mycielskiego, przybliżając kluczowe wątki jego życia i twórczości. Interesująco opisuje zwłaszcza pieśni do słów Zbigniewa Herberta. Pieśń do słów Miłosza traktuje jako zaledwie punkt odniesienia do interpretacji późniejszych utworów Mycielskiego napisanych w schyłkowym okresie życia i świadomie pomyślanych jako dzieła ostatnie. Robi to z dużą wrażliwością, zachowując etykę interpretacji, na którą zwracał uwagę Maciej Jabłoński¹².

11 Lawrence Kramer, *The Thought of Music*, Berkeley 2016.

12 Maciej Jabłoński, „Krytyka muzyczna a etyka interpretacji”, w: *Krytyka muzyczna: teoria, historia, współczesność*, red. Michał Bristiger et al., Zielona Góra 2009, s. 11–22.

Na koniec, *last but not least*, Ewa Czachorowska-Zygor („Behind Closed Doors: Does a Documentary Film Need Music? *Schizophrenia* by Vita Želakevičiūtė and *89mm from Europe* by Marcel Łoziński”, s. 305–316) wybiera dwa interesujące filmy dokumentalne, twórczo, lecz odmiennie wykorzystujące muzykę i muzyczność obrazu filmowego. Artykuł Czachorowskiej-Zygor precyzyjnie i przenikliwie opisuje odmienne podejścia Vity Želakevičiūtė i Marcela Łozińskiego do muzycznego wymiaru filmów dokumentalnych, podejmując w nowym kontekście problematykę znacznie częściej rozważaną w przypadku filmów fabularnych.

UWAGI TECHNICZNE

Książka *Music of Change: Expression of Liberation in Polish and Lithuanian Music before and after 1989* jest wydana starannie i estetycznie: twarda okładka, wygodna do czytania wielkość liter i spora ilość światła na stronie sprawiają, że z przyjemnością bierze się ją do ręki. Istotnym atutem są także indeksy nazwisk i autorów. Dzięki nim można traktować tę książkę jako użyteczne źródło wiedzy o polskiej i litewskiej muzyce XX i XXI wieku. W układzie tomu brakowało mi jedynie biogramów autorów. Znajomość tematyki badawczej, którą na co dzień zajmują się autorzy, pozwala niekiedy lepiej zrozumieć przyjmowane przez nich perspektywy badawcze, dlatego też uważam, że zamieszczanie biogramów autorów w tomach zbiorowych to praktyka warta naśladowania.

Sądzę, że przyjęte rozmieszczenie artykułów w książce można byłoby rozwiązać lepiej. Janicka-Słysz zdecydowała się na przeplecenie ze sobą tekstów autorów polskich i litewskich, co, jak sądzę, miało na celu odzwierciedlenie współpracy pomiędzy dwoma instytucjami badawczymi (Akademią Muzyczną w Krakowie i Litewską Akademią Muzyki i Teatru) i unaocznienie równoważnego zaangażowania obu stron międzynarodowego naukowego dialogu. Efekt jest jednak odmienny. Zestawienie tekstów w ten sposób skłania do porównania dyskursów reprezentowanych przez wypowiadających się w książce autorów (litewskich muzykologów i krakowskich teoretyków muzyki), które, trzeba przyznać, wypada na korzyść autorów litewskich. Sądzę, że znacznie lepiej sprawdziłoby się wyłonienie trzech bloków artykułów: jednego poświęconego muzyce polskiej, drugiego – muzyce litewskiej, i trzeciego – zawierającego artykuły komparatystyczne. W takim układzie czytelnik zainteresowany muzyką polską mógłby łatwiej skupić się na tej tematyce, podobnie jak czytelnik poszukujący informacji o muzyce litewskiej. Ujęcie w jeden blok artykułów porównujących ze sobą muzykę polską i litewską ułatwiłoby czytelnikowi przypatrzenie się podobieństwom i różnicom muzyki komponowanej w dwóch sąsiednich państwach, których sytuacja polityczna w XX w., mimo przynależności do tzw. bloku wschodniego, znacznie się od siebie różniła.

Podsumowując, książka o muzyce przemian okresu transformacji demokratycznej (traktowanego jednak bardzo szeroko – proces przemian ukazany jest tutaj w kon-

tekście historycznym sięgającym początku XX w., a w przypadku muzyki litewskiej – aż do początków litewskiej państwowości), jest ze wszelkich miar godna polecenia przede wszystkim ze względu na bogaty walor faktograficzny. Jest nieocenionym źródłem wiedzy o muzyce polskiej i litewskiej XX i XXI wieku. Także rys interpretacyjny obecny jest w niej bardzo wyraźnie. Wielu przedstawionym w książce interpretacjom dałem się przekonać, z innymi mam ochotę polemizować, niektóre uważam za błędne, ale ta różnorodność stanowi o sile, nie o słabości tej książki.

Z perspektywy metodologicznej *Muzyka przemian* ukazuje potrzebę przemian we współczesnej polskiej muzykologii, która w odróżnieniu od muzykologii litewskiej w mniejszym stopniu czerpie z globalnego, anglojęzycznego dyskursu muzykologicznego. Nie ulega wątpliwości, że sytuacja polskiej muzykologii jest odmienna od tej, która dotyczy naszych sąsiadów. Polski dyskurs muzykologiczny ma jedną z najbogatszych i najdłuższych historii, zdecydowanie rozleglejszą od muzykologii litewskiej. Oznacza to jednak, że zabiegając o świeżość dyscypliny, musimy mierzyć się z dziedzictwem naszych wybitnych poprzedników, nie tylko zresztą polskich, lecz także niemieckich. Polscy badacze mogą czerpać z dziedzictwa polskiej muzykologii, włączając je do dyskursu muzykologii anglojęzycznej (podobnie jak autorzy niemieccy, francuscy czy włoscy), co więcej – są w pozycji, która pozwala korzystać także ze spuścizny muzykologów rosyjskich. Wykorzystanie tego potencjału jest szczególnie istotne w publikacjach wydawanych w języku angielskim. Świadczy o nim najlepiej pokrewieństwo myśli Mieczysława Tomaszewskiego i Michała Bristigera z perspektywami badawczymi czołowych muzykologów o zacięciu hermeneutycznym (Berger, Floros, Kramer, Klein, Monelle i wielu innych). Byłoby dobrze, żebyśmy zaczęli z tego czerpać realne korzyści.

BIBLIOGRAFIA

- Austin, John Longshaw. „Jak działać słowami”. W *Mówienie i poznawanie*, John Longshaw Austin. Przekład Bohdan Chwedeńczuk. Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993.
- Berger, Karol. *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity*. University of California Press, 2008.
- Bristiger, Michał. „Krytyka muzyczna a poetyka muzyki”. *Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja* 1, nr 4 (1972): 56–66.
- Floros, Constantin. *Człowiek, miłość i muzyka*. Przekład Marcin Trzęsiok. PWM, 2022.
- Goehr, Lydia. *Dzieła muzyczne w muzeum wyobraźni. Esej z filozofii muzyki*. Przekład Zbigniew Białas. PWM, 2022.
- Jabłoński, Maciej. „Krytyka muzyczna a etyka interpretacji”. W *Krytyka muzyczna: teoria, historia, współczesność*, redakcja Michał Bristiger, Rafał Ciesielski, Jolanta Guzy-Pasiak i Barbara Literska. Uniwersytet Zielonogórski, 2009.
- Janicka-Słysz, Małgorzata, red. *Music of Change: Expression of Liberation in Polish and Lithuanian Music before and after 1989*. Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego; Musica Iagellonica, 2023.

- Kramer, Lawrence. *Interpreting Music*. University of California Press, 2011.
- Kramer, Lawrence. *The Thought of Music*. University of California Press, 2016.
- Scruton, Roger. *Estetyka muzyki*. Przekład Zbigniew Skowron. Biblioteka Res Facta Nova. PWM, 2024.
- Small, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. University Press of New England, 1998.
- Szoka, Marta. „Komu potrzebna jest teoria muzyki?”. *Ruch Muzyczny* 69, nr 22 (2025): 37–38.
- Taruskin, Richard. *Music in the Early Twentieth Century*. The Oxford History of Western Music 4. Oxford, 2011.
- Trzęsiok, Marcin. *Muzyka doświadczenia. Eseje i studia*. Biblioteka Res Facta Nova. PWM, 2023.

Dr Paweł Siechowicz, muzykolog, tłumacz, krytyk i edukator muzyczny, adiunkt w macierzystym Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie studiował w ramach MISH (licencjat w Kolegium „Artes Liberales”, magisteria w Instytucie Muzykologii i na Wydziale Nauk Ekonomicznych). Jest autorem książki *Wyobraźnia muzyczna Mikalajusa Konstantinasa Čiurlionisa*, licznych artykułów naukowych, projektów edukacyjnych, tekstów popularyzatorskich i krytycznych, laureatem Junior Research Award Komisji Fulbrighta (pobyt badawczy w Stanford University) i Konkursu Polskich Krytyków Muzycznych KROPKA.
p.siechowicz@uw.edu.pl
