



■ Maciej Gołąb

Spór o granice
poznania dzieła
muzycznego



Wydawnictwo Naukowe

seria:
res humanae

SPÓR O GRANICE POZNANIA
DZIEŁA MUZYCZNEGO

Maciej Gołąb

SPÓR O GRANICE POZNANIA
DZIEŁA MUZYCZNEGO



WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersYTETU MIKOŁAJA KOPERNIKA
TORUŃ 2012

A. Kang *SK*

Pierwsze wydanie książki ukazało się
w serii Monografie FNP wydanej przez
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o, Wrocław 2003

Korekty
Kamil Dźwiniel

Projekt okładki
Tomasz Jaroszewski

Printed in Poland
© Copyright by Maciej Gołąb
and Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
Toruń 2012

ISBN 978-83-231-2760-4

**WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIwersytetu MIKOŁAJA KOPERNIKA**
Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń
tel. +48 56 611 42 95, fax +48 56 611 47 05
e-mail: wydawnictwo@umk.pl
Dystrybucja: ul. Reja 25, 87-100 Toruń
tel./fax: +48 56 611 42 38, e-mail: books@umk.pl
www.wydawnictwoumk.pl

Wydanie drugie poprawione
Druk: Wydawnictwo Naukowe UMK
ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń
Oprawa: Abedik sp. z o.o.
ul. Glinki 84, 85-861 Bydgoszcz

SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE	7
ROZDZIAŁ 1. O KLASYFIKACJI ANALIZ DZIEŁA MUZYCZNEGO	19
1. Analiza w świetle systematyzacji nauki o muzyce	19
2. Analiza a historia muzyki	26
3. Analiza a teoria muzyki	35
4. Analiza a estetyka muzyczna	47
ROZDZIAŁ 2. ANALIZA DZIEŁA MUZYCZNEGO I JEJ ŹRÓDŁA	59
1. Heurystyczne przedmioty analizy: między teorią edycji a historią recepcji	59
2. Materiały rękopiśmienne	66
3. Druki muzyczne	73
4. Dokumenty fonograficzne	103
ROZDZIAŁ 3. ANALIZA DZIEŁA MUZYCZNEGO I JEJ PRZEDMIOTY	113
1. Substancje i latencje muzyczne w kontekście psychofizjologicznej teorii poznania	113
2. Substancje proste: zupełny realizm epistemologiczny	122
3. Substancje złożone: ograniczony realizm epistemologiczny	125
4. Latencje formalnie konstytutywne: realizm sceptyczny	128
5. Latencje formalnie niekonstytutywne: „idealizm” epistemologiczny	131
ROZDZIAŁ 4. NORMATYWNE ANALIZY DZIEŁA MUZYCZNEGO	135
1. Substancjalne przedmioty analizy: między obserwacją a eksperymentem	135
2. Liczenie: metroritmika i diastematyka	139
3. Pomiar: tempo i brzmienie	153
4. Metody normatywne a prawa naukowe	163
5. Analiza normatywna a prawa historyczne	168
ROZDZIAŁ 5. DESKRYPTYWNE ANALIZY DZIEŁA MUZYCZNEGO	177
1. Ideologie i praktyki muzycznej moderny a ontologiczne i epistemologiczne konteksty analizy	177
2. Modernizm: aspekty logocentryczne	183
3. Pierwsza moderna: aspekty procesualne	189
4. Moderna wyjęta spod prawa: aspekty pragmatyczne	194

5. Druga moderna: aspekty „strukturalne” – sformalizowane ...	200
6. Postmodernizm: aspekty synkretyczne	207
ROZDZIAŁ 6. ANALIZA DZIEŁA MUZYCZNEGO I JEJ „ARTES	
INTERPRETANDI”	213
1. Jakiej interpretacji wymaga analiza?	213
2. O wewnętrznej i zewnętrznej interpretacji dzieła oraz kategoriach sensu i treści	218
3. O niektórych trudnościach przejścia od analizy do interpretacji zewnętrznej na jednym przykładzie.....	226
4. O skalarnych kryteriach oceny autonomicznych wartości dzieła.....	235
PODSUMOWANIE	247
BIBLIOGRAFIA.....	263
SUMMARY. MUSICAL WORK ANALYSIS. AN EPISTEMOLOGICAL DEBATE	275
INDEKS OSOBOWY	277

WPROWADZENIE

W ostatnim akapicie rozprawy *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości* Roman Ingarden napisał: „Tak oto w przybliżeniu przedstawiają mi się sprawy związane z dziełem muzyki, gdy znajdujemy się u wstępu do filozoficznego wyjaśnienia jego swoistej budowy, sposobu istnienia i tych jego właściwości, które mają podstawowe znaczenie dla ukonkretnienia wartości estetycznych w poszczególnych wykonaniach. Świadom dobrze jestem tego, że to początek i że dopiero pewna współpraca między filozoficznie nastawionym teoretykiem muzyki a muzykologami, usiłującymi głębiej zrozumieć przedmioty swych badań szczegółowych nad istniejącymi f a k t y c z n i e [podkr. – M. G.] dziełami muzyki, może posunąć sprawę naprzód i pozwoli usunąć liczne trudności, jakie się niewątpliwie w dalszych rozważaniach wyłonią” (Ingarden 1973: 186). Jeśli Ingarden zakończył swój tekst wskazaniem na prawomocność nie tylko fenomenologicznego oglądu „intencjonalności” dzieła, ale także muzykologicznego dyskursu o jego „faktyczności”, i jeśli za sprawą muzykologa dokonać się ma rozwinięcie problematyki statusu ontycznego dzieła muzycznego, to książka niniejsza temu postulatowi pragnie wyjść naprzeciw.

Rozprawa Ingardena znajduje się w kręgu – by użyć określenia Władysława Tatarkiewicza – „filozofii ambicji”; refleksji tych, co są przekonani o możliwości dotarcia do istoty dzieła sztuki, do ujęcia jego prawdziwych ontycznych właściwości. Niniejsza książka, wywodząca się z tej dyscypliny szczegółowej, jaką jest muzykologia, pragnie wprowadzić „posunąć sprawę naprzód”, ale nadto dać świadectwo zasadniczej niewiary w możliwość poznania „faktycznie” istniejącego dzieła muzycznego w jego totalności. Nie jest to chyba sprzeczne z filozoficznym programem nauk pozytywnych, jaki przy różnych okazjach kreślił krakowski filozof. Usiłowania muzykologa na tym polu mogą tedy nawiązywać jedynie do takiego minimalistycznego programu badań, jaki Tatarkiewicz nazwał „filozofią rozważnej abs-

tyncji” (Tatarkiewicz 1970: 8). Książka ta nie będzie więc filozoficznym poszukiwaniem istoty dzieła muzycznego, lecz raczej muzykologicznym badaniem granic jego poznania; będzie sytuować się nie w kręgu systematycznej refleksji estetycznej nad dziełem i jego składnikami, lecz ciężać ku tradycji metodologicznego rozpatrywania źródeł, przedmiotów oraz sposobów muzykologicznego poznania i sądzenia¹.

Istnieją dwa tradycyjne sposoby tworzenia metasystemu analizy dzieła muzycznego. Pierwszy z nich, konwencjonalny, zasada się na ugruntowanej tradycji metodologicznej, która – wedle określenia Kazimierza Ajdukiewicza – „czyni przedmiotem swych badań czynności składające się na uprawianie nauki oraz naukę pojętą jako historyczny wytwór tych czynności” (Ajdukiewicz 1985: 121). Tradycja takiej konwencjonalnej „analizy analiz”, historycznie orientowanej (tj. referującej krytycznie poszczególne koncepcje teoretyczne), choć charakterystyczna dla muzykologii dopiero w 2 połowie XX w., jest do dziś najbardziej powszechnym sposobem uprawiania metodologii analizy dzieła muzycznego. Dwie syntetyczne prace zasługują tu z historycznych względów na przypomnienie: książka Diethera de la Motte (1968)² i popularne studium Iana Benta (1990)³. W pierwszej, od początku bardzo krytykowanej, m.in. przez Hansa Heinricha Eggebrechta (1973), przywołano reprezentatywne metody analizy dzieła poprzez analityczne rozbiory określonych utworów; w drugiej – przedstawiono najważniejsze w XX stuleciu koncepcje analityczne, wraz z ich założeniami, cela-

¹ Tym rozróżnieniem także J. J. Jadacki rozpoczyna swoje prolegomena do epistemologii (1985).

² Metody omawiane przez tego autora to (1) wielka forma – struktura detalu; (2) analiza takt-po-takcie; (3) analiza kompozycji typu „Wort-Ton”; (4) analiza kategorialna; (5) analiza porównawcza; (6) analiza specjalna; (7) analiza tendencji; (8) analiza statystyczna; (9) analityczne detale; (10) analiza bez założeń.

³ Bent omawia kolejno: (1) analizę „praosnowy” (Schenker); (2) analizę procesu tematycznego (Reti) i analizę funkcjonalną (Keller); (3) analizę formalną; (4) analizę struktury frazy (Riemann); (5) kategorie i czynniki analizy (Lomax; LaRue); (6) semiotykę muzyczną (Ruwet i Nattiez); (7) teorię informacji oraz (8) teorię zbiorów. Z prac o podobnym profilu metodologicznym por. także pracę Becka (1981).

mi poznawczymi i ogólną charakterystyką norm analizy. Pokażny korpus literatury z tego zakresu stanowią także liczne pragmatyczne antologie poświęcone analizie, zarówno na gruncie niemieckim, jak i amerykańskim⁴.

Przydatność tego typu opracowań jest czysto erudycyjna, a więc ograniczona w swych zadaniach poznawczych. Po pierwsze dlatego, że mistrzowskiej analizie w istocie rzeczy nie można się nauczyć, choć można opanować rudymenty jej poszczególnych norm w takim stopniu, by w procesie poznania postępować poprawnie metodologicznie. Po drugie – z tego powodu, że określoną teorię analizy można poznać, kierując się ku jej źródłowemu opracowaniu. Żadna, nawet najlepsza egzegeza teorii analizy nie przewyższy tych trudności metodologicznych, jakich wprzódy nie przewyżczył w sobie analityk, toteż instruktażowe rozszczenia tego typu opracowań rzadko bywają spełniane, zaś ich walory informacyjne przejmują obecnie bardziej drożne niż kiedyś kanały informacji naukowej. Konwencjonalna metodologia analizy może mieć jednak inny istotny walor, mianowicie wszechstronnej krytyki metod. Funkcję krytyczną tego rodzaju opracowań utrwaliło zwłaszcza piśmiennictwo niemieckie. Pragnę przywołać w tym miejscu dwa opracowania: starsze, nieco już przestarzałe i teoretycznie mało przejrzyste Hartmuta Flechsig (1977)⁵, i nowsze, pod wieloma względami zasługujące na uwagę, Andreasa Moraitisa (1994)⁶. W dydaktyce akademickiej tego rodzaju opracowania odgrywają ważną rolę.

⁴ Nie będę ich tu wymieniał z powodu braku w ich założeniach kontekstu meta-teoretycznego. Por. następujące prace: Schuhmacher (1974), Burkhart (1986), Cook (1987) i *Anthology* (1994).

⁵ Teoretyczno-metodologiczne podstawy rozważań Flechsig nie wydają się do końca jasne. Przedstawia on najpierw (1) sytuację pluralizmu metod w nowszej literaturze muzykologicznej, następnie rozważa (2) relację analizy do systemu (typ i forma, analiza genetyczna, technika redukcji, styl i system, dogmatyzm i tautologia), dalej rozpatruje (3) problem odzwierciedlenia (*Bild*) i znaczenia (przedstawienie i wyraz, muzyka jako symbol, hermeneutyka muzyczna, metoda humanistyczna, marksistowska teoria odbicia, teoria znaku), by w końcu przedstawić (4) problem przebiegu muzycznego jako struktury (kontinuum, dzieło, struktura, syntagmaty i paradygmaty).

⁶ W tej interesującej rozprawie autor dyskutuje następujące problemy: (1) Podstawy teoretycznonaukowe (O związku między naukami przyrodniczymi a humanistycznymi;

Drugi przypadek refleksji metodologicznej wyznacza rozumienie metodologii jako metateorii, jako *sensu stricto* filozoficznej, dedukcyjno-sformalizowanej nauki, uwolnionej od konwencjonalnych założeń i nieposługującej się terminami technicznymi dyscypliny macierzystej. Ajdukiewicz pisze: „[Metanauką są] teorie systemów dedukcyjnych, pojmowanych jako zbiór wyrażen, obojętne przy tym, czy wyrażenia zostały przez kogoś wypowiedziane lub napisane, czy też nie. Nie rozważa więc metanauka jakiejś nauki jako historycznego tworu złożonego z twierdzeń przez kogoś kiedyś uznanych, ale ma na oku naukę pojmowaną w sposób, który nazwalismy poprzednio idealnym pojmowaniem nauki” (Ajdukiewicz 1985: 120). Nurt ten zapoczątkował w muzykologii u schyłku lat 60. amerykański teoretyk, pierwszy redaktor „*Perspectives of New Music*”, Benjamin Boretz, który w otwierającym serię *Meta-wariacji* artykule postulował takie pojmowanie „analitycznej kompletności”, która powinna być „rozumiana za pomocą pojęć wiążących konkretne utwory ze wspólną im »totalną metateorią muzyczną«” (1969: 70). Był to niewątpliwie ważny przełom w tradycji badań muzykologicznych, gdyż wprowadzał zespół kategorii z zakresu semiotyki i logiki formalnej oraz sprzyjał metodologicznej refleksji nad władzą muzykologicznego sądenia na podstawie ogólnych teorii wiedzy.

Zapoczątkowaną przez Boretza ideę tworzenia apriorycznych systemów dedukcyjnych rozwinął Alastair Borthwick (1995), który zbadał relacje teorii muzycznej do analizy, a zwłaszcza towarzyszą-

Prawa i fakty; Modele wyjaśnienia; Teorie empiryczne; Intencjonalność; O pojęciu „rozumienia”). (2) Założenia analizy muzycznej (Relacja przedmiot-podmiot; O związku teorii muzyki, analizy muzycznej i praktyki muzycznej; Postawienie problemów ontologicznych; Repertuar pojęć; Rola obserwacji w obrębie analizy muzycznej; Teoria i obserwacja; Uwagi o relacji muzyka-natura; Problem latencji muzycznych). (3) Dyskusja nad niektórymi teoretycznymi i analitycznomuzycznymi koncepcjami (Typologia metod; Metryka Riemanna; Teoria i metoda Schenkera; Generatywna teoria muzyki; Energetyka Kurtha; Teoria przedętych kwint von Hornbostela; Teoria formy i harmoniki w muzyce Bartóka Lendvaia; O pewnym problemie analizy motywiczo-tematycznej; Ujęcia statystyczne i teorioinformacyjne). (4) Wnioski (Prawa i podobieństwa form wypowiedzi; Struktura analiz muzycznych; Weryfikacja hipotez teoretycznych i analitycznomuzycznych).

ce tej ostatniej ograniczenia logiczne. Jego idea metateorii analizy jest rozumiana jako abstrakcyjna „teoria muzycznych teorii analizy”. Pisze on: „[...] metateoria jest wprawdzie pewną abstrakcją, ale tylko taką, która wywodzi się z teorii muzyki pozostającej w związku z konkretnymi kompozycjami. W tym znaczeniu metateoria może być rozumiana jako pewien nieskończony zbiór niekompletnych teorii muzycznych, które mogą być sprowadzone do stanu kompletności w przypadku, gdy wejdą w specyficzne interakcje z poszczególnymi utworami” (Borthwick 1995: 12). Borthwicka zajmują w szczególności ontologiczne kwestie jednostek muzycznych na różnych poziomach strukturalnych w perspektywie dwóch podstawowych kategorii: zasady identyczności i nieidentyczności⁷. Rozwija on, jak się zdaje, nie tylko oczywiste sugestie tkwiące w koncepcji Schenkera, ale nieświadomie także postulat Adorna, by – abstrahując od repertuaru pojęć klasycznej teorii muzyki – stworzyć „materiałową naukę o formach muzycznych” (*materiale Formenlehre der Musik*), polegającą na systematyce takich ontycznych kategorii muzycznych, jak kontynuacja, kontrast, następstwo, powtórzenie, rozwój itp. (Adorno 1982: 185).

Nie może prawomocnie zaistnieć taka metodologia analizy, jaka nie określi wyraźnie dziedzinowych podstaw, z których wywodzi swoje twierdzenia i oceny. Te dziedzinowe podstawy będzie tworzyć w niniejszej książce muzykologia historyczna, która badania nad dziełem muzycznym (teoria muzyki) stawia w centrum swojej uwagi po to, by artykułować jego horyzont aksjologiczny (estetyka

⁷ Koncepcja pracy Borthwicka opiera się na następujących elementach: (1) Idea metateorii (Etymologia i sposoby zastosowania terminu „metateoria”; Koncepcja metateorii; Kontekst metateorii). (2) Założenia metateorii (Zasada identyczności; Zasada nieidentyczności). (3) Substancja metateorii (Terminologia; Postawienie problemu; Metodologia; Interpretacja). (4) Byty głębokowarstwowe. (5) Byty powierzchowne. (6) Przybliżenia (Delineacja i kojarzenie przez przybliżenie; Wysokość i interwał; Trwanie i jego zaburzenie; Inne komponenty). (7) Identyczność i nieidentyczność (Delineacja i kojarzenie przez identyczność i nieidentyczność; Przykłady z istniejących teorii; Wysokość; Interwał; Kontur; Tempo; Trwanie i jego zaburzenie; Brzmienie; Dynamika). (8) Byty środkowowarstwowe (Delineacja i kojarzenie jako determinanty strukturalne; Podziały strukturalne; Węzłowe momenty strukturalne a warstwy strukturalne).

muzyczna). Wyjdziemy więc z oczywistego założenia, że podstawą wszelkich czynności poznawczych jest najpierw analiza dzieła. Także wówczas, gdy ostatecznie w swych celach kieruje się ona ku poznaniu takich hipostazowanych kategorii muzykologicznego poznania, jak styl (L. B. Meyer 1989), twórczość (Stróżewski 1983) czy język muzyczny (Albersheim 1980). Nie „muzyka jako taka”, lecz jedynie różne teksty dzieła są w poznaniu muzykologowi naocznie dane, stanowią one tedy dla niego podstawę wyłaniania stadiów bardziej zaawansowanych przedmiotowych kategorii poznania, których status ontyczny wiąże się z coraz to wyższym stopniem abstrahowania. Dzieło muzyczne jest substratem kategorii zarówno stylu, twórczości, jak i języka muzycznego. Jest – niezależnie od swych indywidualnych atrybutów – podłożem wywiedzionych z niego wszelkich konceptualizowanych fenomenów muzyki. Analiza dzieła jest zatem w procesie poznawania muzyki czymś w naturalny sposób prymarnym, czymś, co powinno poprzedzać badanie innych niż dzieło muzycznych przedmiotów poznania.

Metodologię analizy tu zaproponowaną, ugruntowaną doświadczeniami historyka i teoretyka muzyki XIX i XX w., chciałbym widzieć odmiennie niż we wspomnianych dwóch grupach opracowań, tj. w kontekście jej związków z historycznie i systematycznie orientowaną muzykologią. Dystansować się więc będę zarówno od drogi wytyczającej konwencjonalny cel badania, jak to jest w większości publikacji o charakterze krytyczno-przeglądowym, jak i od procedur dedukcyjno-formalnego poszukiwania logiczno-językowych podstaw poznania. Pierwsza z perspektyw ma już dziś zbyt ograniczony punkt widzenia, druga wymaga pełni kompetencji filozoficznych i nazbyt abstrahuje od metodologicznie istotnych dla muzykologa kwestii⁸. „Jeżeli metodolog – pisze Kazimierz Ajdukiewicz – chce oceniać pewne sposoby rozumowania i pewne czynności umysłowe, jak definiowanie i klasyfikowanie, oceniać niektóre z nich jako dobre, a inne jako złe, to musi dojść do poznania celów czy też *quasi-ce-*

⁸ Charakterystyczny jest niemal zupełny brak oddźwięku tego typu prac w dyskusjach o analizie. Są one wprawdzie ważne z punktu widzenia filozofii nauki, ale nie mają niestety sankcji żywotnych wzorów poznania muzykologicznego.

łów, do których zmierzają nauki – poznania, które jest równoznaczne z ich humanistycznym zrozumieniem” (Ajdukiewicz 1985: 335).

Podjętej w niniejszej książce próby stworzenia pewnego metasystemu analizy dzieła muzycznego nie utożsamia się z żadnymi konkretnymi szkołami analitycznymi, które przynależą do szczególnej teorii analizy dzieła muzycznego. Nie usiłuje się także budować jej zrębów na gruncie sformalizowanych nauk dedukcyjnych, które nie należą do muzykologii jako pewnej historycznie ukształtowanej dziedziny. Metasystem ten jest raczej efektem „rozpoznania charakteru i struktury metodologicznej samej nauki, jest wynikiem uświadomienia sobie lub skodyfikowania reguł, obowiązujących w danej nauce” (Stępień 1966: 117). W tym sensie tworzony w porządku teoretycznym metasystem jest nauką realną, aposterioryczną. Gdyby natomiast spojrzeć na zaproponowany w niniejszej książce dyskurs z punktu widzenia muzykologii, to należałoby powiedzieć, że mamy tu do czynienia z ogólną muzyczno-analityczną teorią poznania, która – zanim dojdzie do pełnej kodyfikacji jej metod – „wymaga wcześniejszego rozbudowania i sprecyzowania chociażby zasadniczego zrębu teorii poznania” (Stępień 1966: 117). Do owego sprecyzowania na gruncie nauki o dziele muzycznym „zasadniczego zrębu teorii poznania”, w sensie metasystemu, o którym pisze Antoni B. Stępień, w moim przekonaniu jeszcze nie doszło, choć pewne jego ważne elementy pojawiały się już wcześniej, np. w pracach Flechsig (1977) czy Moraitisa (1994).

Zakorzone w literaturze muzykologicznej i historycznie usankcjonowane pojęcie „analizy muzycznej” budzi wątpliwości semantyczno-logiczne. Pierwszy człon terminu, odnoszący się do ogólnego znaczenia pojęcia (greckie „analysis” = rozbiór), to „myślowe, pojęciowe wyodrębnienie cech, części lub składników badanego zjawiska lub przedmiotu; badanie cech elementów lub struktury czegoś” (SWO 1993: 51). Adaptujemy go bez zastrzeżeń na grunt naszych rozważań. Jednak przymiotnik „muzyczna” nie wskazuje na zakorzone w praktykach epistemologicznych człowieka dyskursywno-pojęciowe odniesienie podmiotowe i na stojącą za procesem poznania określoną teorię wiedzy. Błąd semantyczno-logiczny, jaki leży u podstaw tego związku frazeologicznego, staje się dla

muzyczna - muzykologia!

oswojonego z nim przecież muzykologa tym bardziej jasny, gdy – *per analogiam* – będziemy mówić o „analizie psychicznej” (nie psychologicznej) czy „analizie społecznej” (nie socjologicznej). Analiza muzyczna, gdyby termin ten rozumieć bez *de facto* przysługującego mu wyrazu „logos” (analiza muzykologiczna), musiałaby się wiązać jedynie ze skądinąd znaną ideą *wordless analysis*, przedstawienia sensu muzyczności wyłącznie za pomocą bądź żywej muzyki, bądź elementów notacji muzycznej (Keller).

Podanie w wątpliwość tej bardzo rozpowszechnionej praktyki językowej (niem. *musikalische Analyse*, ang. *music analysis*, fr. *analyse musicale*, ros. *muzykalnaja analiza* i in.) musi oznaczać akces na rzecz terminu „analiza dzieła”, nie tylko z powodów, o których była już mowa. Także ze względów teoriopoznawczych. Pojęcie „analizy muzycznej” sugeruje nie tylko analizę przeprowadzaną, jak się rzekło, za pomocą środków samej muzyki, ale także „analizę muzyki”. Tymczasem takie podstawowe dla muzykologii w ogóle pojęcia, jak „muzyka”, „styl”, „gatunek”, są zakorzenionymi w umysłowości Zachodu hipostazami i, zgodnie z tradycją choćby radykalnego realizmu (np. reizmu Tadeusza Kotarbińskiego [1986]), nie odnoszą się do tego, co w poznaniu empirycznym, jakiemu służy analiza, jest najważniejsze – poznawania konkretnych obiektów. Jeśli chcemy bezpośrednio postrzegać rzeczy i o nich orzekać, zadbajmy o to, by praktyka językowa temu stanowi rzeczy odpowiadała. Pojęcie „analizy dzieła muzycznego” odnosi nas zatem do tego i tylko tego, co da się zbadać empirycznie i co stanowi poznawczo konstytutywny moment tej dziedziny muzykologicznego poznania.

Powód trzeci, dla którego obstajemy przy pojęciu analizy dzieła, a nie analizy muzycznej, wykracza zarówno poza argumentację semantyczno-logiczną, jak i teoriopoznawczą. Bezpośrednio wiąże się bowiem także z przedmiotem tej książki, jaki stanowią obecne w literaturze muzykologicznej teksty różnorodnych analiz (właśnie teksty analiz, a nie tych ostatnich metody!)⁹ różnych dzieł muzycznych

⁹ W tym właśnie założeniu metodologicznym książka ta różni się od wszystkich pozostałych, w których wąsko traktowana problematyka skupiała się wyłącznie na metodach analizy. Analiza dzieła to jednak coś więcej niż tylko metoda; to

nowożytnej historii muzyki Zachodu, a zwłaszcza muzycznych arcydzieł, których potrzeba poznania i rozumienia zrodziła w historii analizy potrzebę tworzenia metod oświetlających wielość ich związków wewnętrznych. Teksty te to bodaj główne naoczne dowody istnienia nekanej zawisłości od innych nauk muzykologii w swojej, sobie tylko właściwej specyfice dyscyplinowej. Jeśli zbyt radykalnie brzmiałoby twierdzenie, że tyle jest muzykologii, ile analizy dzieła w niej zawartej, to raczej trzeba w każdym przypadku przyznać Mirosławowi Perzowi, gdy mówi: „Argumentem egzystencjalnym tej naszej dyscypliny, jej warunkiem *sine qua non* są zamierzone struktury dźwiękowe. Pozostają one jej osnową, wyznaczają granice zakresu jej przedmiotu. Muzykologia sięga nie dalej, niż sięgają dźwięki, dostrzegane chociażby już tylko w swych kontekstach” (Perz 1999: 15).

I jeszcze na wstępie i to: dlaczego „spór”?, „kogo z kim”? – zapytano mnie na pozór naiwnie. Ingardenowski, może dziś już nieco staroświecki, tytuł tej książki przywołać ma skojarzenia z fundamentalną dla naszej problematyki kwestią, tą mianowicie, że nie ma analizy dzieła muzycznego bez uświadomienia sobie jej filozoficznych, a zwłaszcza teoriopoznawczych pryncypiów. Spór o granice poznania dzieła muzycznego w tej książce należy więc odczytywać na trzech płaszczyznach: (1) ontologicznej, gdy staje się kwestią tego, co jest źródłem i przedmiotem poznania („co” analizy); (2) epistemologicznej, związanej z zakresem poznawanych jakości dzieła, a więc wyborem metod („jak” analizy) i (3) aksjologicznej, gdy mniej lub bardziej eksplikatywnie sytuujemy kwestie analizy w kulturowej panoramie wartości („po co” analizy). „Spór” w tym przypadku ma, by tak rzec, wymiar „wertykalny”, jest próbą odpowiedzi na pytanie, gdzie kończy się poznawanie dzieła: na zautonomizowanej krytyce źródła?, na substancjach czy latencjach utworu muzycznego, będących wehikułami muzycznego sensu?, może dopiero na treściach,

także szeroko rozumiane kwestie heurystyczne, estetyczne, ideologiczne i filozoficzne. Bez zrozumienia tego szerokiego kontekstu analizy dalsze rozprawianie o samych metodach nie doprowadzi do szerokiego widzenia problemów bezpośrednio z nią związanych, a co za tym idzie – do zrozumienia jej centralnej roli we współczesnej muzykologii.

które sensy te implikują?, a może ostatecznie na kwestiach aksjologicznych czy takiej egzegezie dzieł, która wkracza już na teren hermeneutyki muzycznej?

Jeśli muzykolog w codziennej praktyce badawczej pochłonięty rozwiązywaniem swych doraźnych problemów rzadko zadaje sobie tego rodzaju pytania, to „spór” ma też swój „horyzontalny” sens potoczny, związany z ciągłym wyborem, już na poszczególnych szczeblach, czy to źródłowego przedmiotu analizy, czy konkretnej metody analitycznej, czy wreszcie zakresu interpretacji, jaki decyduje się przyjąć, oraz często intuicyjnej skali wartości, na jakiej oprze swoje oceny. Musi on bezustannie decydować, jaki zakres teorii muzyki, jaki historii, a jaki estetyki muzycznej (owych głównych, ważnych dla analizy subdyscyplin muzykologii) decyduje się przyjąć w swoim postępowaniu badawczym. Pragmatyka tego, towarzyszącego na wszystkich szczeblach „horyzontalnego” wyboru nie ogranicza się więc tylko i wyłącznie do tego, co zwykle wpaja się adeptom muzykologii czy teorii muzyki: jedynie do wyboru, określonej metody analitycznej, której przyjęcie ostatecznie ratuje poznanie dzieła przed chaosem. Jeśli analiza dzieła ma być czymś więcej niż maszyną do mielenia tekstów nutowych, musi znacząco poszerzyć dotychczasowy „spór” o te dwa generalne aspekty wyborów.

Ostatnia kwestia wiąże się z problematyką wyboru przedmiotu naszych metodologicznych dociekań. Spory wokół analizy przybierają zwykle w czasach współczesnych najbardziej spektakularne formy. Toczą się one przede wszystkim wokół proklamowanych metod nowych, związanych z tworzeniem tej infrastruktury technicznej analizy, która jeszcze ćwierć wieku temu nie miała w sztuce analitycznej interpretacji żadnego znaczenia. W książce tej stronię wobec tych – niekiedy zażartych – „sporów dnia codziennego”, dając pierwszeństwo przykładom historycznym w głębokim przekonaniu, że dzisiejsze kontrowersje wokół analizy mają swoje historyczne źródła, a ich poznanie może umożliwić dystans i namysł nad rzeczywistymi problemami poznania dzieła muzycznego, wyrastającymi ponad partykularne spory techniczne. Książka nie jest więc w żadnym mierze historią recepcji różnych teorii analizy; historia ta nadal czeka na swojego badacza.

Książkę tę, pisaną w swym zasadniczym zřębie w latach 1998–2001, a należąca do stosunkowo nielicznej grupy prac z zakresu ogólnej metodologii analizy dzieła muzycznego, zawdzięczam dydaktyce akademickiej. Nie bez znaczenia dla jej podstaw były moje wykłady z „Metodologii badań muzykologicznych” oraz ze „Wstępu do muzykologii”, które prowadziłem na Uniwersytecie Warszawskim, mojej macierzystej uczelni, niemal od początku swojej blisko 30-letniej pracy akademickiej. Wspierana badaniami nad muzyką XIX i XX w. dydaktyka umożliwiła mi, mam nadzieję, całościowe spojrzenie na przedmiot niniejszej książki w kontekście kluczowych dla niej dziedzin muzykologii: historii, teorii i estetyki muzycznej. Jestem świadom, że naukowo-dydaktyczna geneza tej publikacji zasadniczo waży na jej systematyzująco-krytycznym charakterze.

Szczęśliwie złożyło się także, iż w ostatniej dekadzie ubiegłego stulecia prowadziłem seminaria w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego. Doświadczenia tam zdobyte umożliwiły mi takie zdystansowanie się wobec macierzystej dyscypliny, jakie byłoby stosunkowo trudne „od wewnątrz”. Wiązały się one bowiem z próbą dopracowania takiej formacji metodologicznej, która pozwoliłaby na widzenie problemów dzieła muzycznego i dziedzin muzykologii z nim związanych w szerszej perspektywie nie tylko nauk o sztuce, ale humanistycznych w ogóle. Bez tych wrocławskich doświadczeń, licznych przyjacielskich rozmów i koleżeńskich dyskusji książka ta z pewnością nie byłaby w tym kształcie możliwa. Monografia ta powstała dzięki grantowi Komitetu Badań Naukowych (Nr 1 Ho1E 012 15), przyznanemu mi na okres od 1998 do 2001 roku. Do wzbogacenia doświadczeń przyczyniły się także moje pobyty w Indiana University w Bloomington (1999 rok) oraz w Johannes Gutenberg-Universität w Moguncji (2001 rok), a w ich ramach studia nad metodologiczną problematyką analizy (IU, Polish Studies Center) oraz wykłady i seminaria związane z polską tradycją muzyczną XIX i XX w. (JoGU, „Schwerpunkt Polen”). Za inicjatywę zaproszenia mnie w mury tych uczelni pragnę podziękować Pani Profesor Halinie Goldberg oraz Panu Profesorowi Christophowi-

-Hellmutowi Mahlingowi. Wiele cennych uwag zawdzięczam moim dawnym współpracownikom, którzy wsparli mnie w przygotowaniu pierwszej redakcji tej książki, a szczególnie Pani Profesor Barbarze Przybyszewskiej-Jarmińskiej z Instytutu Sztuki PAN oraz Pani Doktor hab. Iwone Lindstedt z Instytutu Muzykologii UW. Szczególnie gorąco dziękuję Pani Profesor Marii Piotrowskiej z Instytutu Muzykologii KUL za wnikliwą lekturę całej monografii i wiele cennych sugestii.

Niniejsze, drugie wydanie nie przynosi zasadniczych zmian w tekście głównym monografii. Jestem przekonany, że – mimo intensywnego przyrostu literatury przedmiotu w ciągu ośmiu lat dzielących ją od pierwszego wydania – moje główne tezy i zasadnicze decyzje systematyzacyjne nadal pozostają w mocy, co pośrednio potwierdza jej niedawne wydanie anglojęzyczne (Peter Lang 2008). Uzupełniłem jednak bibliografię o nowe pozycje, zwłaszcza tych muzykologów polskich, którzy w swoich badaniach mają na uwadze metodologiczną problematykę analizy i interpretacji. Zwróciłem także baczniejszą uwagę na nowe programy analizy komputerowej, gdyż ta dziedzina interesującego nas zakresu metodologii badań muzykologicznych rozwija się najbardziej dynamicznie. Ponieważ w pracy tej staram się ograniczać do niezbędnego minimum techniczne, teoretycznomuzyczne kwestie analizy dzieła, które tak odstręczają od muzykologii szersze rzesze humanistów, mam nadzieję, że będzie ona służyć nie tylko bardziej zaawansowanym studentom muzykologii i wydziałów teorii akademii muzycznych, ale także różnym akademickim środowiskom humanistycznym, zainteresowanym zwłaszcza kwestiami poznawczymi nauk o sztuce. Pisząc ją, starałem się na tyle, na ile było to możliwe, rozhermetyzować dyskurs o dziele muzycznym w taki sposób, aby problemy tu poruszone znalazły się w pobliżu tradycyjnie ważnych „wspólnych miejsc” metodologii nauk humanistycznych. Nieliczne przykłady nutowe są traktowane emblematycznie i nie wymagają znajomości nut.

ROZDZIAŁ 1

O klasyfikacji analiz dzieła muzycznego

1. Analiza w świetle systematyzacji nauki o muzyce

Skoro akceptujemy pogląd, że „analiza muzyczna znajduje się w centrum zainteresowań współczesnej muzykologii” (Eggebrecht 1973: 41), to trzeba postawić następujące pytania: czy ma ona swoją autonomię w kanonie dziedzin muzykologii? Jakie jest jej miejsce w strukturze współczesnej nauki o muzyce? Jaki jest jej stosunek do centralnych działów i dziedzin muzykologii? Odpowiedzi na te pytania nie znajdziemy w systematykach muzykologii, tak historycznych, jak współczesnych. Analiza rzadko była wyodrębniana jako samoistna dziedzina któregokolwiek z działów tej dyscypliny. Nowsze systematyki nie przynoszą pod tym względem istotnej zmiany. Tylko w nielicznych spośród nich analiza znajduje swoje autonomiczne miejsce. Czy jednak jest to pozycja w jednoznaczny sposób wskazywana? Dla Waltera Wiory i Hansa Albrechta (1961) „musikwissenschaftliche Werkbetrachtung” znajduje się – obok akustyki, fizjologii, teorii estetyki i psychologii muzyki – w dziale muzykologii systematycznej. Ale już dla Vladimira Karbusicky’ego (1979: 8) „Analyse und Interpretation musikalischer Werke” mieści się – obok m.in. źródłoznawstwa i paleografii, historii form i gatunków czy krytyki stylu – w dziale muzykologii historycznej.

Ta rozbieżność stosunkowo rzadko akcentowanych i – jak widać – sprzecznych stanowisk wydaje się symptomatyczna, z czego można wysnuć wniosek, że szeroko rozumiana analiza muzyczna, mimo jej tak długiej tradycji, jak długa jest nowoczesna tradycja całej dyscypliny, nie jest „klasyczną” dziedziną muzykologii, taką jak historia muzyki, estetyka czy akustyka muzyczna. Pełną odpowiedź na pytanie czym jest, a czym nie jest analiza, poprzedzić musi jednak próba usystematyzowania nauki o muzyce. Nie będę w niej zmierzał ani do

Normatywne analizy dzieła muzycznego

1. Substancjalne przedmioty analizy: między obserwacją a eksperymentem

U podstaw analizy normatywnej leży postulat zbliżenia muzykologii (a przynajmniej reprezentującej ją analizy dzieła muzycznego) do nauk ścisłych i przyrodniczych. Rezultaty naszych badań – powiadają rzecznicy tej orientacji, działający coraz częściej w ramach uniwersyteckich wydziałów nauk humanistycznych¹ – nie są być może zupełnie oryginalne, lecz za to są całkowicie pewne, gdyż dzieło muzyczne jest traktowane jak ograniczony do klas wysokościowych skończony zbiór dwunastoelementowy. Tak skrajny pozytywizm pod postacią scjentyzmu ujawnił się głównie w latach 60. i 70., gdy hermeneutykę kojarzono z pracami Kretzschmara, a perspektywy „unaukowienia” nauk humanistycznych stosunkowo powszechnie widziano przez metodologiczne zbliżenia tych ostatnich do metodologii nauk przyrodniczych. Tendencja ta wydaje się bardziej obecna w muzykologii 2 niż 1 połowie XX w., tak samo zresztą, jak w tym czasie tendencje technologiczne w kompozycji muzycznej wydają się bardziej dominować nad stylotwórczymi. Odtąd, ponad panującymi paradygmatami i zwykłymi modami w analizie muzycznej, dychotomia metod „miękkich” (deskryptywnych) i „twardych” (normatywnych) jest na stałe wpisana w metodologiczny pejzaż dyscypliny.

Żadna analiza dzieła nie budzi tyle kontrowersji co analiza normatywna. Pod jej pojęciem rozumie się analizę jako opcję scjentystyczną, która – dzięki zastosowaniu metod właściwych dla nauk

składowe
interpret
rozumienie

¹ Charakterystyczna w ostatnich latach jest pod tym względem sytuacja w Niemczech, gdzie uniwersyteckie konkursy na stanowiska profesorskie są ogłaszane niemal wyłącznie dla muzykologów-systematyków.

ścisłych – domaga się z jednej strony takiego drastycznego ograniczenia przedmiotów swych badań, by możliwe było dostosowanie do nich radykalnie empirycznych metod normatywnych (w czym ma się upodobnić do nauk przyrodniczych); z drugiej – uznania przywileju nieodwoływalności sądów z racji dysponowania wyskalowanymi miernikami swych obserwacji i eksperymentów. Spór o prawo do istnienia analizy normatywnej ma w zdominowanej przez historię muzykologii (przynajmniej w Europie) charakter niemal fundamentalistyczny. „Pozytywnemu” charakterowi obserwacji normatywnej systematyka przeciwstawiana bywa relatywizujące badanie deskryptywne historyka. Z tego sporu z natury rzeczy nie mogła się wyłonić żadna forma rozjemczej syntezy, toteż ani scjentystycznie uposażony teoretyk-systematyk, ani „obudowany” wiedzą źródłową analizujący historyk nie mają prawa do przywłaszczania sobie analizy dzieła czy orzekania o wyższości jednej nad drugą. Tak jak głęboko jest zakorzeniona dychotomia muzykologii systematycznej i historycznej, tak samo na obszarze analizy dzieła niezależnie istnieć będą obok siebie te dwa podstawowe jej rodzaje.

Spór ten ma podłoże zarówno historyczne, jak i ideologiczne, a w istocie rzeczy jest sporem o istotę nauki. Gdy w przypadającej na lata 50. i 60. szczególnej popularności nieobecnych jeszcze w muzykologii 1 połowy XX w. metod ścisłych szczególnie dobrze rezonowały postulaty scjentyzacji muzykologii, uwolnienia jej od tego bagażu intelektualnego, który z perspektywy niedawno zakończonej wojny nie budził zaufania środowisk humanistycznych, były one pozytywną próbą odbudowy nauki, opartą na odartych z ideologii podstawach². Nim stały się one same nową ideologią, zdołały na tyle zakorzenić się w świadomości muzykologa, że w całej 2 połowie XX stulecia znalazły stałe miejsce w rozległej panoramie metod analizy dzieła. Już sam ten fakt jest wystarczającym powodem, aby uznać rację bytu dla obiektywnie wyskalowanych prób ingerencji w skomplikowaną materię utworu muzycznego. Zgódźmy się jednak co do

² Podobna sytuacja, na co zwrócił uwagę T. Wielecki (2000: 160), miała po wojnie miejsce w środowisku kompozytorów, gdy zerwano z tradycjami stylistycznymi muzyki przedwojennej na rzecz unaukowienia technik kompozytorskich.

faktu, że analiza preludium Skriabina dokonana w oparciu o teorię zbiorów za pomocą komputera nie należy do tej samej tradycji nauk muzykologicznych co jego warstwowo-redukcyjny rozbiór w poszukiwaniu tonalnych uniwersaliów.

Patrząc jednak na ten spór z rozleglejszej perspektywy historycznej, powiemy, że w scjentystycznych postawach teoretyków muzyki uobecnił się tylko romantyczny paradoks głoszący, że muzyka, owa najbardziej metafizyczna ze sztuk, jest wśród nich najbardziej ścisła – wszak tradycja liczbowa istnieje u początków formowania się europejskiej nauki o muzyce. Do tej tradycji nawiązał później m.in. Mattheson, gdy mówił o „muzycznej matematyce”, tj. sztuce rozmieszczania dźwięków wedle *proportiones* i *rationes*, ale podkreślał, że „sztuka dźwięku czerpie swą wodę z krynicy natury, a nie z kałuż arytmetyki” (Dahlhaus, Eggebrecht 1992: 42), podczas gdy zdaniem Herdera formalne „stosunki” między dźwiękami, czy to matematycznej, czy akustycznej natury, „nie mają żadnego znaczenia dla estetyki dźwięków. Nie mogą nic wyjaśnić – od prostego tonu począwszy” (Dahlhaus, Eggebrecht 1992: 41). Ten bezustannie ożywiany w tradycji nauki o muzyce spór podsumować by trzeba rozjemczo brzmiącym zdaniem Hegla: „określoność tonów i ich zestawień opiera się na momencie ilościowym, na stosunkach liczbowych, które tkwią oczywiście w samej naturze tonu, ale w muzyce korzysta się z nich w sposób wymyślony przez samą sztukę i zawierający w sobie najrozmaitsze odcienie” (Dahlhaus, Eggebrecht 1992: 36). Zarówno emocja, jak i *mathesis* są zakorzenione w naturze: „emocja w naturze człowieka, *mathesis* w naturze dźwięku” (Dahlhaus, Eggebrecht 1992: 42).

Zapytajmy najpierw o to, co stanowi obiekt analizy normatywnej. Otóż obiektem tej analizy może być wszystko to i tylko to, co daje się ująć w stosunki liczbowe, a więc – mówiąc potocznie – co daje się policzyć. Z drugiej strony obiektem takiej analizy może być także to, co wprawdzie nie daje się liczyć w sensie właściwych logice czy arytmetyce abstrakcyjnych działań, lecz jako fenomen fizyczny (w naszym przypadku akustyczny) podlega pomiarowi. Z tego, co powiedziano, wynika, że liczenie i pomiar to dwie ogólne, podstawowe metody normatywnej analizy dzieła. Nie wszystko jednak, jak

wiadomo, w dziele muzycznym daje się policzyć. To, co poddajemy liczeniu, musi bowiem zawsze tworzyć jakiś skończony zbiór przedmiotów danych nam w bezpośrednim doświadczeniu. W naszym przypadku możemy liczyć tylko w trakcie obserwacji niektórych cech zawartych w źródłach notacyjnych dzieła (abstrakcyjnemu językowi matematyki idzie tu w sukurs symboliczno-abstrakcyjny język notacji muzycznej). „Obserwacja – jak pisze Kazimierz Ajdukiewicz – jest to spostrzeżenie kierowane zadaniem. [...] wymaga [ona] ułożenia odpowiedniego planu. Plan ten powstaje przez analizę pytania naczelnego, polegającą na znalezieniu takich pytań pomocniczych, z odpowiedzi na które wynika jakaś odpowiedź na pytanie naczelne” (Ajdukiewicz 1974: 227–228).

Obserwacja przez liczenie wymaga zatem przyjęcia bez zastrzeżeń jako heurystycznego przedmiotu badań druków muzycznych. Praktyka analityczna pokazuje, że krytyka źródeł nie ma tu żadnego znaczenia. Zapytajmy teraz, jakiego dającego się kwantyfikować przedmiotu w sensie rzeczowym (a więc elementów struktury muzycznej) wymaga ona do swych analiz. Są to te cechy dzieła muzycznego, które opierają się na fundamentalnym stosunku wysokości dźwięku do czasu jego trwania, a więc cechy, które stanowią *materia prima* dzieła. Kwantyfikować na podstawie notacji muzycznej można po pierwsze sferę zjawisk metrycznych, ponieważ zapis rytmu w obrębie określonego metrum określa relatywny czas trwania dźwięków wyrażony w liczbowych proporcjach. Po drugie – diastematykę (*diastema* = odległość), a więc – mówiąc językiem teorii sonologii Chomińskiego – struktury wertykalne i horyzontalne, ponieważ opiera się ona na liczbowo określonym zbiorze dźwięków mogących wchodzić między sobą w określone związki. Badania diastematyki (nieprzypadkowo nie mówimy tu o melodyce i harmonice) mają zatem dwa fundamentalne aspekty. Pierwszy dotyczy określonego liczbowo zbioru materiału wysokości dźwiękowych w obrębie określonego systemu, drugi wiąże się z relacjami międzydźwiękowymi (interwałami, strukturami).

Drugą ogólną metodą analizy normatywnej jest, jak się rzekło, pomiar. Wiąże się on z tym szczególnym przypadkiem obserwacji, który określa się mianem eksperymentu. W przeciwieństwie do li-

czenia pomiar polega na czynnej ingerencji badającego w naturalny tok zdarzeń. Związany z pomiarem eksperyment wykonuje się w tym celu, by uzyskane dzięki niemu obserwacje „pozwołyły na gruncie posiadanej już wiedzy zaklasyfikować dany przedmiot lub rozpoznać pewne jego własności” (Ajdukiewicz 1974: 229)³. Przedmiotem pomiaru, dokonywanym za pomocą odpowiedniej aparatury, może być jedynie odrębna klasa heurystycznych źródeł analizy, tj. dokumenty fonograficzne. Jakie substancje muzyczne mogą być rzeczowym przedmiotem polegającej na pomiarze analizy normatywnej? W pierwszym rzędzie te, które odnoszą się do czasowości dzieła, a więc *durata* (całkowity czas trwania wykonania muzycznego) oraz tempo (z uwzględnieniem odchyień od podstawowego modułu); następnie te, które konstytuują sferę głośności, tj. dynamika rozumiana jako efektywna siła brzmienia; wreszcie te, które odnoszą się do sonosfery (rozdzielenia między jakościami brzmieniowymi). Niektóre z tych danych pozwalają pośrednio na wnioskowanie o ważnych aspektach formy muzycznej (np. agogika czy dynamika jako czynnik formotwórczy).

2. Liczenie: metryka i diastematyka

Niektóre z elementów składających się na dzieło muzyczne dają się przełożyć na bity informacji i – jak zaznaczyliśmy – spór o prawo do analizy dzieła między orientacją przyrodoznawczą a humanistyczną w muzykologii jest na trwałe wpisany w rozwój tej dyscypliny. Przesądzenie przez metodologa tego sporu byłoby zadaniem jałowym, obie strony bowiem dysponują równie istotnymi argumentami; tyle tylko, że płaszczyzny ich porozumienia wydają się zawierać mało punktów stykowych. Trzeba zatem zachować dystans zarówno wobec tych uroszczeń, które w dyskursie estetycznym czy hermeneutycznym upatrują zwieńczenie wysiłków człowieka na rzecz ujęcia i zro-

³ Rozszerzam tu nieco pojęcie eksperymentu, które w swym pierwotnym znaczeniu wiąże się z ingerencją w badany przedmiot. W analizie muzycznej są to jeszcze rzadkie przypadki, związane z tzw. partyturą interaktywną (*interaktive Hörpartitur*), będzie o tym jeszcze mowa.



Maciej Gołąb (ur. 1952) ukończył studia muzykologiczne na Uniwersytecie Warszawskim, gdzie w 1981 roku się doktoryzował, a w 1990 habilitował. W 1999 roku uzyskał tytuł profesora nauk humanistycznych. Obecnie kieruje Katedrą Muzykologii na Uniwersytecie Wrocławskim. Specjalizuje się w historii, teorii i estetyce muzyki XIX i XX wieku, chopinologii oraz metodologii badań muzykologicznych. Opublikował ponad 130 prac w Polsce i za granicą, w tym książki: *Dodekafonia. Studia nad teorią i kompozycją pierwszej połowy XX wieku* (1987), *Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina* (1991, wyd. niem. 1995), *Józef Koffler* (1995, wyd. ang. 2004). Za monografię *Spór o granice poznania dzieła muzycznego* (2003, wyd. ang. 2008) otrzymał Nagrodę Ministra Edukacji Narodowej. Do jego ostatnio wydanych książek należą: *Józef Michał Chomiński. Biografia i rekonstrukcja metodologii* (2008) oraz *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu* (2011). Jest redaktorem naukowym serii „Musicologica Wratislaviensia”.

Spór o granice poznania dzieła muzycznego to całościowe spojrzenie na problematykę teoriopoznawczą związaną z dziełem muzycznym. Jest próbą określenia miejsca analizy dzieła muzycznego we współczesnej muzykologii, zdefiniowania jej źródeł i przedmiotów, usystematyzowania pojęć, problemów i metod analiz normatywnych i deskryptywnych oraz naświetlenia relacji między analizą dzieła a jego interpretacją. Obecne drugie wydanie uwzględnia najnowsze badania z tego zakresu.

ISBN 978-83-231-2760-4



9 788323 127604