

KRZYSZTOF MORACZEWSKI

RICHARDA TARUSKINA

KULTUROWA HISTORIA MUZYKI

KRZYSZTOF MORACZEWSKI

Dr hab., prof. UAM, pracownik Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się zagadnieniami teorii kultury i kultury muzycznej. Autor m.in. takich książek jak *Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury* i *Cultural Theory and History. Theoretical Issues*.

Wielotomowe dzieło amerykańskiego muzykologa i krytyka muzycznego Richarda Taruski-
na, wydane jako *The Oxford History of Western Music* (New York 2010), miało pierwotnie nosić inny tytuł. Obecna jego wersja, której nie ośmieliłby się zapewne zaproponować żaden autor, pochodzi od kolegium edytorskiego Oxford University Press. Nikomu jako tako obeznanemu z historią nauk o muzyce nie trzeba objaśniać wagi takiej decyzji: dzieło Taruski-
na zostało oto wpisane w ciąg kluczowych dla historii muzyki pozycji, który tworzą *The Oxford History of Music*, *The New Oxford History of Music* i obecnie także *The Oxford History of Western Music*. Ciąg ten ma charakter propozycji paradygmatycznych, niekoniecznie bezdyskusyjnych, ale niemożliwych do zignorowania. To też współczesna dyskusja o historii muzyki i wiedzy o muzyce w dużym stopniu obraca się wokół książki Taruski-
na i nie sposób już sobie, raptem siedem lat po ukazaniu się ostatecznej wersji i dwanaście po wydaniu wersji pierwotnej, wyobrazić uprawiania wiedzy o muzyce bez uwzględnienia zarówno jej samej, jak i krytycznych wokół niej dyskusji, czasem, czego przykładem stanowisko wybitnego holenderskiego analityka muzycznego Pietera van der Toorna, wręcz zapiekłej.

Temperaturze dyskusji trudno się dziwić. *The Oxford History of Western Music* to synteza wszystkiego, co składało się w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku na amerykańską tzw. *new musicology* lub – według innego określenia – muzykologię kulturową. Taruskin stosuje właściwy jej i swego czasu przełomowy kwestionariusz badawczy wraz

z zasadniczym postulatem rozpatrywania muzyki jako kultury o pewnej rozpoznawalnej organizacji z wszystkimi będącymi konsekwencjami takiego spojrzenia uwikłaniami społecznymi, religijnymi, ideologicznymi, politycznymi i ekonomicznymi. Nic więc dziwnego, że środowisko muzykologii kulturowej przyjęło zarówno dzieło Taruskina, jak i decyzję Oxford University Press o takim, a nie innym wyborze tytułu z niekłamany entuzjazmem. Susan McClary, jedna z fundatorek muzykologii feministycznej, stwierdziła wręcz, iż książka ta stanowi triumf *new musicology*. Taruskin, jeśli wierzyć ustnym przekazom docierającym z Atlantyku, pozostaje względem tego entuzjazmu sceptyczny. Nie ma w tym nic dziwnego, gdyż jego książka jest krytyczną rozprawą z tzw. nową muzykologią: podejmuje jej pytania, ale nie jej metody, jej intencje, ale nie jej wybory teoretyczne. Choćby rozważania wspomnianej Susan McClary zostają potraktowane przez Taruskina dość surowo. Taka konstrukcja książki wymusza specyficzny tryb jej pisania – nie tylko jako historii muzyki, ale też rozprawy polemicznej o gigantycznym zasięgu erudycyjnym. Miejsce, jakie w konstrukcji *new musicology* zajmowało silne zakorzenienie w tradycji anglojęzycznych *cultural studies*, w książce Taruskina zajmuje kontekst teoretyczny określany przede wszystkim przez historię i socjologię kultury, po części także przez filozofię. Nie ucieka on też przed analizą muzyczną i nie neguje jej wagi, raczej szukając dla niej miejsca w nowym kwestionariuszu, niż próbując ją, wzorem Josepha Kermana, porzucić. Jego stanowisko zbliża się zatem do poglądów tych badaczy, którzy jak Victor Kofi Agawu, pochodzący z Ghany wybitny analityk i semiotyk muzyki, nie negowali wagi kulturowego punktu widzenia, ale ze względów metodologicznych odrzucili muzykologię kulturową w jej konkretnej amerykańskiej postaci.

Kontekst teoretyczny odgrywa w *The Oxford History of Western Music* dość szczególną rolę. Pomijając wstęp zatytułowany znacząco *History of what?*, gdzie Taruskin mówi o swych założeniach *explicite*, amerykański historyk muzyki wydaje się postępować podobnie jak klasyczni historycy z tzw. Szkoły Annales: pozostaje historykiem, a konsekwencje teoretyczne jego rozważań trzeba mu niemal wydzierać, tak jakby gdzieś w tle brzmiało ciągle echo sławnych słów Luciena Febvre'a, że „filozofowanie jest zbrodnią główną historyka”. Z jedną ważną różnicą, gdyż Taruskin pisze swoją historię w epoce wszechogarniającej, metodologicznej nieoczywistości, dzieli się więc nieustannie, choć zawsze w odniesieniu do konkretnych kwestii, dylematami historyka i dokonując metodologicznych wyborów, wtajemnicza w nie czytelnika, czyniąc ze swej książki także gruntowne wprowadzenie do współczesnego warsztatu badań historycznych.

Można więc *The Oxford History of Western Music* uznać nie tyle za triumf *new musicology*, ile raczej za realizację starszego postulatu „ukulturowienia” wiedzy o muzyce. Konieczność takiego postulatu i jego problematyczność wynikają już z założycielskiego programu muzykologii sformułowanego przez Guida Adlera, w którym kwestie społeczno-kulturowe zostały umieszczone w dziale *Vergleichende Musikologie*, muzykologii porównawczej, która miała się koncentrować na muzyce pozaeuropejskiej. Wiedza o elitarnej muzyce europejskiej szukała podstaw raczej w filozofii transcendentalnej niż w teorii kultury. Rozdział ten pogłębił się wraz z wyodrębnieniem się wyspecjalizowanej etnomuzykologii, której przyzna-

wano prawo do kulturowego punktu widzenia, ale zarazem odmawiano prawa do zajmowania się zachodnią muzyką kompozytorską. W samej etnomuzykologii konflikt między analityczno-autonomistycznym a kulturowo-kontekstualnym punktem widzenia odnowił się i stanowił punkt wyjścia projektu antropologii muzyki Alana P. Merriama. Dopiero w latach siedemdziesiątych XX wieku brytyjski pianista i etnomuzykolog John Blacking, człowiek, którego terenowe badania nad muzyką południowoafrykańskich Vendów doprowadziły do pełnego gorczy zwątpienia we własne dziedzictwo, ośmielił się nazwać trafnie „wyjątkową” muzykę artystyczną Europy zwykłą „muzyką etniczną europejskich elit” i zażądać objęcia jej kulturowymi badaniami etnomuzykologicznymi. Od półwiecza postulat ten jest przedmiotem dyskusji, budząc emocje i wywołując sprzeczne opinie zarówno co do jego celowości, jak i możliwości realizacji. Rozwiązania szukano w prostym przeniesieniu na muzykę zachodnią procedur etnomuzykologicznych, ale bez powodzenia, bo okazywały się zwykle nadmiernie wyspecjalizowane. Szukano w *new musicology*, w *cultural studies*, ale nie milkły uzasadnione zarzuty dotyczące logicznej i metodologicznej dyscypliny badań, a przede wszystkim zarzut porzucenia intencji badawczych na rzecz kreowania dyskursów pożądanym politycznie. Sądząc z decyzji oxfordzkiego *editorial board*, propozycja Taruskiną wydaje się wreszcie czymś przekonującym (oczywiście nie dla wszystkich).

The Oxford History of Western Music w wersji z 2010 roku liczy pięć parusetstronicowych tomów oraz tysiące przypisów. Charakter stawianych pytań oraz sytuacja metodologiczna powodowały, że Taruskin, mimo syntetycznego charakteru pracy, musiał przeprowadzić mnóstwo nowych badań źródłowych, nie zawsze mogąc się oprzeć na odpowiednich pracach szczegółowych – albo z powodu ich braku, albo ze względu na wątpliwości budzone przez istniejące opracowania. W rezultacie powstało dzieło, którego każde streszczenie okaże się nieuchronnie okaleczeniem. Zamiast więc streszczać, prześlę kilka wybranych, ale ważnych wątków, które przenikają jako nici przewodnie całość dociekań amerykańskiego uczonego.

Po pierwsze zatem wątek pisemności. Już na wstępie Taruskin przytacza prze-myślane zarzuty Roberta Walsera, muzyka jazzowego i wybitnego badacza heavy metalu, pod adresem takich koncepcji, jak muzyka artystyczna, kanon muzyczny itp. Wskazując brak technicznomuzycznego lub funkcjonalnego kryterium, które mogłoby uzasadnić ich konstrukcję, Walser uznaje takie pojęcia za „tradycje wynalezione” w rozumieniu Erica Hobsbawma, znajdujące uzasadnienie jako narzędzia dystynkcji społecznej. Taruskin bynajmniej się temu nie sprzeciwia, ale zwraca uwagę na jeden fakt przeoczony przez Walsera, że tzw. kanon obejmuje wyłącznie muzykę powstającą na piśmie, za pomocą notacji muzycznej, i w przeciwieństwie do koncepcji typu „muzyka poważna” koncepcję *literate music* nazywa konkretną i znajdującą istotny wspólny mianownik z tradycją historyczną. Historię tej tradycji można i należy napisać na nowo w perspektywie pytania o skutki pisemności. Tak też Taruskin określa zasadniczy cel swojej książki.

Perspektywa ta oznacza pisanie historii muzyki zachodniej jako dziejów gry między pisemnością i oralnością, gry o złożonej i zawsze zmiennej równowadze, obracającej się między nieosiągalnymi biegunami czystej oralności i czystej pi-

semności. Czysta oralność usunęłaby oczywiście daną manifestację muzyczną z interesującej Taruskina tradycji, natomiast czysta pisemność prowadziłaby do podważenia samej kategorii muzyki. Taruskina interesują oczywiście zawsze pouczające ekstrema. Przedmiotem analizy staje się więc na przykład twórczość Milтона Babbitta, u którego koncentracja na wyznaczanym przez zapis idealnym układzie strukturalnym prowadziła do postulowania zarówno usunięcia konieczności realizacji owej struktury w medium dźwięku, jak i aktu słuchania muzyki. Niemożliwa w oralnych kulturach muzycznych krańcowa postawa Babbitta ujawnia zarazem inną grę, która zostaje uruchomiana wewnątrz *literate music*, tzn. grę między performatywnym a przedmiotowym rozumieniem muzyki, między muzyką jako zbiorem działań a muzyką jako zbiorem artefaktów, „dźwiękowych rzeczy”, nazywanych dziełami muzycznymi. Możliwość reifikacji muzyki zostaje bezpośrednio uznana przez Taruskina za jeden z zasadniczych skutków pisemności. Drugi biegun zdaje się reprezentować praktyka włoskiej *opera seria* z jej incydentalnym wykorzystaniem pisma jako poręcznego narzędzia używanego lokalnie w performatywnych z zasady manifestacjach. Struktura nie tylko rynkowa, ale też medialna ustanawia łączność między pozornie od siebie oddalonymi taruskinowskimi analizami *opera seria* i innych wytworów muzycznego przemysłu, czyli twórczości z Tin Pan Alley i Broadwayu. Gdzieś między tymi biegunami rozciąga się olbrzymie pole możliwych postaw. Mapowanie tego pola – przypomnijmy raz jeszcze, że Taruskin chce być historykiem, a nie teoretykiem – oznacza powolne i staranne, chronologiczne śledzenie przemian i synchronicznych różnicowań, od incydentalnego znaczenia pisma muzycznego (Taruskin akceptuje hipotezę, że narodziło się ono okazjonalnie na marginesie karolińskiej reformy liturgii i projektu *renovatio imperii Romanii*) poprzez jego prestiżowe użycie (przypadek pisemnych utrważeń oralnej skądinąd twórczości rycerskich muzyków-poetów z Akwitanii, Prowansji i Langwedocji), kruchą równowagę aż po dziewiętnastowieczny triumf pisma i jego dwudziestowieczne ekstrema widoczne w integralnym serializmie powojennej awangardy. Szczególnym aspektem triumfu pisma jest reinterpretacja muzyki pochodzącej sprzed XX wieku w kategoriach muzyki zreifikowanej, która wyznaczyła europejskie rozumienie kanonu, a nie wytrzymuje krytyki historycznej. Zadaniem tej krytyki jest przywrócenie pierwotnej gry między oralnością i pisemnością, całej złożoności muzyki jeszcze niezreifikowanej, w wysokim stopniu performatywnej. Wyjątkowym przykładem takiego podejścia są rozdziały poświęcone twórczości Wolfganga Amadeusa Mozarta, na przykład znakomita analiza pokazująca wyrastanie formy fantazji fortepianowej z praktyki improwizacji.

Taka krytyka historyczna staje się szczególnie ważna, gdy przyjmiemy za Taruskinem, że przełom XX i XXI wieku przynosi swoiste rozliczenie z doświadczeniem pisemności, które wynika z kontaktu z domagającymi się uznania oralnymi formami muzyki nieeuropejskiej i nieelitarną muzyką europejskiej (oraz amerykańskiej). To rozliczenie umieszcza pisemność na nowo w zróżnicowanym kontekście rozmaitych mediów przekazu i organizacji oraz wielości praktyk, sposobów robienia (a nie pisania) muzyki. Sytuację tę, ilustrowaną twórczością Meredith Monk i Johna Zorna, opisuje Taruskin jako „postpisemność” (*postliteracy*).

Innym z wielu interesujących Taruskina efektów pisemności jest specjalizacja wyobraźni kompozytorskiej, czyli substytucja przestrzeni w miejsce czasu. Jako działanie muzyka jest nieuchronnie temporalna, ale kluczowe znaczenie pisma jako medium kreacji, a nie tylko transmisji muzycznej, powoduje, że wszelkie relacje między dźwiękami zaprojektowane zostają jako stosunki przestrzenne. Europejski ideał spójności formalnej, specyficznie zachodni typ przekształceń muzycznych, w tym wiele klasycznych zależności kontrapunktycznych, realizują się w pełni nie tyle jako zależności między dźwiękami w czasie, ile przestrzenne stosunki między znakami notacji muzycznej. Dotyczy to zwłaszcza tych procedur kompozytorskich, które jak ruch retrogradalny w kontrapunkcie albo tak zwane zależności diagonalne w serialnym utworze Pierre'a Bouleza, czy nawet złożone zależności motywiczne w kwartecie smyczkowym Johannes Brahmsa, pozostają zasadniczo niesłyszalne, ale względnie łatwo możliwe do ustalenia dzięki analizie partytury. Raz jeszcze wzmiankowana wyżej postawa Milona Babbitta okazuje się w swojej krańcowości konsekwentna. Uprzestrzennienie wyobraźni muzycznej stanowi zapewne najsilniejszą barierą oddzielającą świat *literate music* od otaczających go światów oralnych i półoralnych kultur muzycznych. Ta odmienna konstrukcja utrudnia wzajemne zrozumienie i pociąga za sobą przekształcenie warsztatu wykonawczego muzyka tak dalekie, że wykonawca wystarczająco kompetentny w dźwiękowym odtwarzaniu tekstu muzycznego – dokonujący zatem ponownego przekładu przestrzeni na czas – może okazać się zupełnie niezdolny do skutecznej egzekucji rzeczy oczywistych dla muzyka nieeuropejskiego czy rockowego. Typowe dla *literate music* utożsamienie komponowania z pisemnym projektowaniem przestrzennych zależności między dźwiękami – zawsze w muzycznych dziejach kontestowane i z rzadka jedynie osiągnięte swą biegunową postacią – prowokuje do fałszywych wyobrażeń o muzyce niepisanej, prowadząc na przykład do zrównania twórczości muzycznej w kontekście oralnym z improwizacją. Analizowane przez Taruskina przykłady kompozycji, a nie improwizacji, w kontekście oralnym czerpane z wczesnej muzyki liturgicznej i z muzyki rockowej skutecznie podważają to zrównanie.

Jeśli książka Taruskina jest w pierwszym rzędzie próbą napisania historii muzyki zachodniej z perspektywy faktu jej pisemności, to przecież jej zamysł się w tym nie wyczerpuje. Jest to zarazem wielka rozprawa z konceptualnymi ramami i głównymi narracjami dotychczasowej historii muzyki. Najpierw jest to kwestia aktorów lub, jeśli ktoś woli, *active agents* historii muzyki, czyli – jak to określa Taruskin – pytanie o to, co jest potrzebne (oprócz Beethovena), aby powstała *Dziwiąta symfonia*? Tradycyjnej historii dzieł i kompozytorów oraz wizji autonomicznie ewoluujących stylów muzycznych przeciwstawia zatem amerykański historyk skomplikowaną tkaninę społecznych zależności, w której trzeba z niezwykłą drobiazgowością śledzić fluktuacje rynku i przekształcenia instytucji, zmiany społecznych makro- i mikrostruktur, sploty idei i działań, opór przedmiotów, przesunięcia w społecznej własności muzyki i szczegóły codzienności. Dokładność tej gigantycznej pracy w dużym stopniu decyduje o jakości (i objętości) książki Taruskina. Należy zatem obserwować zależności między pozycją twórczości Josquina des Prés a polityką weneckich drukarzy muzycznych, prze-

łomem w rachunkowości i księgowości oraz sformułowaniem teorii liczb harmoniczych a możliwościami konstrukcji rytmicznych w muzyce *ars nova*, między formowaniem się nowoczesnej orkiestry jako instytucji i specyfiką sal koncertowych Paryża a zmianami w stylu symfonicznym Mozarta, między systemami finansowania muzyki awangardowej a jej możliwością oderwania się od jakiegokolwiek publiczności muzycznej, między politycznymi ograniczeniami komunikacji społecznej a specjalną hermeneutyką otaczającą muzykę w Związku Radzieckim itd. Od wcześniejszych pozycji tego rodzaju książka Taruskina różni się jednak nie tylko szczegółowością i dokładnością. Porzucenie koncepcji deterministycznych i zastąpienie ich koncepcją pól możliwości i ograniczeń stwarzanych przez warunki oraz aktywnej sprawczości działających na tych polach ludzi – w duchu braudelowskim, choć wielkiego francuskiego historyka Taruskin nie przywołuje – pozwoliło na powiązanie wszystkich tych uwarunkowań z kształtem i brzmieniem samej muzyki. Dzięki temu prezentowane obszernie formalne analizy konkretnych dzieł muzycznych nie tylko nie sprawiają wrażenia „przyklejonych” do społeczno-kulturowych wywodów, ale wręcz pozwalają zrozumieć, jak skuteczne, a zarazem jak głęboko ukryte są nici łączące konkretny twór muzyczny z jego otoczeniem.

Głównym poszkodowanym rozprawy Taruskina z historią muzyki jest klasyczna niemiecka muzykologia: nie tylko przez swój idealizm, powodujący oderwanie praktyk muzycznych od ich środowiska i zamieniający muzykę w odrębne królestwo ontologiczne, i nie tylko przez nacjonalistyczny germanocentryzm, choć temu ostatniemu poświęca Taruskin sporo kąśliwych uwag. Bardziej chodzi o zaproponowaną w weimarskim środowisku Ferenc Liszta i zradyzalizowaną w myśleniu awangardowym konceptualną ramę historii muzyki, akcentującą przede wszystkim opozycję progresywne *vs.* konserwatywne. Przedmiotem krytyki staje się nie tylko progresywistyczna historiozofia, nakazująca pisać historię muzyki jako historię innowacji, a wraz z nią całość mitologii awangardy. Stwierdzenia te wymagają dwóch zastrzeżeń. Po pierwsze, krytyka oznacza tutaj nie tylko podważenie pewnych poglądów, ale przede wszystkim poszukiwanie genealogii narracji progresywistycznej, jej historycznych funkcji i możliwości, a więc jest to krytyka w znaczeniu mocno zbliżonym do strategii stosowanych przez Nietzschego i Foucaulta. Po drugie, rewizja awangardowego myślenia o muzyce nie oznacza postawy antyawangardowej, lecz próbę umieszczenia awangardy muzycznej w jej właściwym miejscu historycznym, w tym w sieci uwarunkowań instytucjonalnych i finansowych. Zwłaszcza ten ostatni punkt okazuje się istotny, Taruskina interesuje bowiem pozycja przypisana tzw. sztuce wolnego świata w strukturze zimnej wojny oraz cały szereg konkretnych decyzji dotyczących finansowania muzyki podejmowanych zaraz po II wojnie światowej zarówno przez władze okupacyjne w Niemczech, jak i władze amerykańskie we własnym kraju, a więc historia budowania ekonomicznej i instytucjonalnej osłony dla tych form aktywności artystycznej, które zostały uznane za reprezentujące antytotalitaryzm, a które pozbawione takiej osłony nie wytrzymałyby zapewne konfrontacji z publicznością i rynkiem muzycznym. Nie ulega jednak wątpliwości, że dla Taruskina narracja awangardowa utraciła już swoją wiarygodność, co musi pro-

wadzić do przemyślenia na nowo zarówno zawartych w niej wartościowań, jak i sprowokowanej przez nią konceptualizacji wcześniejszej, przedawangardowej (a więc niemal całej) historii muzyki. Oznacza to nie tylko przewartościowanie stosunku do twórców takich jak Arvo Pärt czy Dymitr Szostakowicz (wielkich wyśmiewanych awangardowej historii muzyki), ale też analogiczne przewartościowanie zjawisk historycznych. Dobrym przykładem jest rozdział poświęcony twórczości Oswalda von Wolkensteina, reprezentującego mistrzowskie wydanie monofonicznego stylu truverów. Z tym jednak zastrzeżeniem, że Wolkenstein urodził się około 1376 roku, a więc z punktu widzenia progresywistycznej historii muzyki reprezentuje nieistotny anachronizm. Większość dostępnych historii muzyki nie trzusi się więc wymianianiem jego nazwiska. Taruskin czyni z tego małą rozprawę poświęconą samej kategorii anachronizmu, mocno zresztą przypominającą rozprawę Bronisława Malinowskiego z kategorią przeżytku w antropologii ewolucyjnej. „Kiedy rzeczy stają się naprawdę anachroniczne – pisze Taruskin – znikają”. To więc, co myślenie progresywistyczne uznaje za anachronizm i pomija, domaga się uwagi i wyjaśnienia z punktu widzenia polichronii zjawisk historycznych, różnaitości uwarunkowań lokalnych i wielości modeli przekształceń różnych sektorów życia i różnych społeczeństw. Ta część rozważań Taruskina oznacza więc w sumie projekt napisania historii muzyki na nowo, bez awangardowych okularów. Projekt ten domaga się realizacji nie tylko dla historii muzyki.

W szczególny sposób amerykański muzykolog wpisuje się też w spory o muzyczne znaczenie, będące jednym z najważniejszych dylematów współczesnej wiedzy o muzyce. W odróżnieniu od ujęć semiotycznych i psychologicznych stanowisko Taruskina określiłbym jako pragmatyczno-historyczne, zbliżone do historii recepcji. Jeśli znaczenie utworu muzycznego określone jest przez historię sposobów jego używania, zasadniczej wagi nabiera analiza gry pomiędzy pierwotnym kontekstem ideowym a różnaitością owych użyć, pomiędzy codziennym używaniem utworu a karkołomnymi nieraz próbami hermeneutycznymi, pomiędzy użyciami rozmaicie usytuowanymi geograficznie, klasowo, płciowo itd., wreszcie pomiędzy dźwiękową strukturą utworu a sposobami jej społecznej obróbki. Czytelnik nie znajdzie u Taruskina odpowiedzi na źle postawione pytania, na przykład co znaczy „Eroica”, ale dowie się, w jaki sposób rzeczywiste historyczne wspólnoty, wewnątrz ram określonych przez dźwiękową strukturę *Eroiki*, dokonywały sprzecznych nieraz dookreśleń i przesunięć jej znaczenia, w jaki sposób znaczenie to było i jest budowane przez grę interpretacji, grę użyć i grę władzy. Znaczenie muzyczne okazuje się więc złożonym historycznym procesem bez określonego celu, grą o znaczenie, ale też czymś konkretnym: grą, w której niektóre posunięcia – na przykład powstanie utworu – zostały już dokonane i umożliwiają oraz ograniczają posunięcia następne. Znakomitymi przykładami takich analiz są rozważania poświęcone muzyce Beethovena, Wagnera czy Szostakowicza.

Wszystkie refleksje Taruskina przenika też kluczowe dziś pytanie o miejsce dawnych praktyk elitarnych – w tym przypadku *literate music* – w demokratyzujących się społeczeństwach. Ogólna diagnoza, że muzyka pełni rolę znaku

społecznej dystynkcji, nie zadowala oczywiście historyka. Taruskin śledzi zatem historyczne postaci i zmiany społecznej dystrybucji stylów muzycznych, od Gwidona z Arezzo i Johanna de Grocheo przez ideologie i uzasadnienia muzycznych elitaryzmów w rodzaju narracji narosłych wokół twórczości Brahmsa i muzyki awangardowej po strategię rzadkiej inkluzji i świadomych wykluczeń. Jest to historia gorzka i nieprzyjemna, od innych, popularnych dziś rozważań tego rodzaju różniąc się przede wszystkim historyczną precyzją i – niestety, bardzo dziś rzadką – znajomością rzeczy. Brak tu oczywiście rozstrzygnięć. Taruskin jest niewątpliwie człowiekiem demokracji i ideałów równościowych oraz człowiekiem *literate music*, zdaje więc sobie sprawę z zawartej w tym sprzeczności i na naszych oczach próbuje sobie z tą sprzecznością radzić.

Nie wyczerpię i nie wyliczę w krótkim przedstawieniu nawet najważniejszych wątków dzieła Richarda Taruskina. Pozostaje odesłać czytelnika do *The Oxford History of Western Music* jako dzieła, które w wybitny sposób przekonuje, że kulturową analizę sztuki muzycznej Zachodu można z powodzeniem uprawiać, i bez którego nie sposób już sobie tej analizy wyobrazić. Błyskotliwe piarstwo Taruskina, jego werwa, ironia i poczucie humoru gwarantują, że nie będzie to wysiłek nieprzyjemny.

