

Karolina Kolinek-Siechowicz¹

Zmartwychwstanie kompozytora, czyli o muzycznej autentyczności w okowach kontraktu interpretacyjnego²

Przedmiotem artykułu jest problem moralnego uwikłania kategorii muzycznej autentyczności. Autorka – w formie przypowieści – stawia tezę o hiperbolizacji statusu intencji kompozytora oraz fetyszyzacji źródeł historycznych, które w pewnym momencie stały się czynnikiem krępującym kreatywność wykonawców i stwarzającym iluzję „prawdy historycznej”. W artykule zostały przywołane rozważania Richarda Taruskina, który koncepcję autentyczności na gruncie wykonawstwa muzyki dawnej omawia ze szczególną skrupulatnością, włączając weń problem ekspresji samych muzyków. Dyskusja na temat autentyczności, szczególnie żywa w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, a także współczesne wypowiedzi artystów zaliczanych do nurtu wykonawstwa historycznego służą przedstawieniu omawianej kategorii jako koncepcji ulegającej ciągłej transformacji w kierunku wyzwolenia się z okowów kontraktu interpretacyjnego i objawienia własnej – zgodnej z duchem czasu – tożsamości artystycznej. Ostatecznym wnioskiem autorki jest próba wskazania na niekompatybilność sądu moralnego (dotyczącego wierności intencjom kompozytora oraz źródłom), jak również sądu estetycznego (który skłonny jest przyznać pierwszeństwo wykonaniom bardziej ekspresyjnym, choć może nie całkiem „autentycznym”) oraz postulat, aby ten drugi uczynić wiążącym w ocenie wykonawstwa muzyki dawnej.

Słowa kluczowe: filozofia muzyki, wykonawstwo historyczne, autentyczność, muzyka dawna, moralność muzyki

¹ Absolwentka muzykologii i filozofii w ramach Kolegium MISH UW, doktorantka Wydziału „Artes Liberales” UW oraz Akademii Artes Liberales. Dwukrotna stypendystka MNiSW, laureatka nagrody za najlepszy tekst o muzyce w roku 2014 w Konkursie Polskich Krytyków Muzycznych „Kropka”. Redaktorka „Ruchu Muzycznego”, aktywnie działa na polu krytyki i publicystyki muzycznej; karolinakolinek@gmail.com.

² Niniejszy tekst jest rozbudowaną wersją artykułu, który ukazał się w „Ruchu Muzycznym” nr 2/2015.

The resurrection of the composer
– musical authenticity bound with interpretative contract

The main thesis of the article is the problem of moral implications of the “authenticity” category. The author – in a form of moral tale – hyperbolically describes the fact that idea of fulfilling the intention of the composer as the necessary condition of authentic performance became a source of constraint of performers’ self-creation and expression. The discussion about authenticity, prevailing in the eighties and nineties, as well as contemporary statements of musicians representing historically informed practice movement bring our attention to the transformation of authenticity concept from strict realisation of (imagined) composer’s intention to more flexible (and modern) interpretation creating an identity of the musician. Finally comes the thesis about incompatibility of moral and aesthetic judgement – the author finds the second one more appropriate to evaluate musical performances (also performances of early music).

Key words: philosophy of music, historically informed performance, authenticity, early music, morality of music

Autentyczność jest słowem, które nadzwyczaj często pojawia się w kontekście muzyki dawnej. Nurt wykonawstwa historycznego (*historically informed practice*) w swej wczesnej fazie był wszak ochrzczony jako *authentic performance movement* („ruch wykonawstwa autentycznego”). Muzykolodzy i muzycy występujący pod tym szyldem szybko dostrzegli jednak niewygodną sieć konotacji z nim związaną i ukuli szereg neutralnych określeń, które mogłyby oddać specyfikę ich działalności, m.in.: *historically-aware* („historycznie świadome”), *historically accurate* („historycznie odpowiednie”), *contextual* („kontekstowe”) i w końcu – najbardziej chyba rozpowszechnione – *historically informed* (sławetne „historycznie poinformowane”, choć lepiej brzmiałoby „historycznie uzasadnione”)³. Mimo wyrugowania „autentyczności” z nazwy działań zmierzających do wiernego odtworzenia muzycznych realiów epoki, pojęcie to, a także cały zestaw pojęć mu pokrewnych, nadal pozostaje obecne w dyskursie badaczy muzyki dawnej, co stwarza pole do rozważań na temat rzekomego moralnego zobowiązania wykonawcy wobec intencji kompozytora/prawdy historycznej/wierności źródłom.

Niniejszy esej jest przyczynkiem do opisanie moralnego uwikłania kategorii autentyczności oraz zbadania relacji między sądem estetycznym a moralnym w odniesieniu do wartościowania wykonawstwa muzyki dawnej. Skoro zatem jesteśmy na gruncie moralistyki, zaczęń rozważania od przypowieści.

³ Ten terminologiczny spór omawia we wstępnych akapitach obszernego tekstu o muzycznej autentyczności Richard Taruskin (1998). Interesującym (choć nieco tendencyjnym) studium poświęconym dziejom „autentyczności” w kontekście muzyki dawnej jest także artykuł D. Fabian (2001).

* * *

Nurt wykonawstwa historycznego doprowadził do wskrzeszenia kultu intencji kompozytora. Wyidealizowany, absolutystyczny obraz niedostępnej wizji dzieła, w którą wgląd ma tylko jego twórca, stał się miarą autentyczności wykonania. Swawola dowolności interpretacji, pleniąca się po symbolicznej śmierci autora nie tylko w literaturoznawstwie, lecz także w muzyce, została ukrócona przez reformatorski ruch historycyistów. Ci, szerząc kult jedynie słusznej prawdy historycznej, stali się głosicielami etyki interpretacyjnego grzechu. Grzechu niewierności wobec absolutnej i niedościgłej w swej doskonałości intencji kompozytora. Jeśli istnieje muzyczne zbawienie – którym bez wątplenia byłaby możliwość usłyszenia dzieła tak, jak słyszał je w swoim twórczym umyśle kompozytor – to dla historycyistów jedyną drogą, która może nas do tego zbliżyć, jest niedoskonała, lecz szlachetna próba odtworzenia brzmienia epoki. Niemal biblijna hermeneutyka źródeł muzycznych pozwala odczytać znaki pozostawione przez geniusz kompozytora – jedyne wskazówki otwierające nam dostęp do jego wizji.

Grzechem więc byłoby owych wskazówek nie zgłębić, korzystając ze wszystkich dostępnych informacji, które pozwolą interpretatorowi choćby częściowo odzyskać utracony raj pierwszych słuchaczy danego dzieła. To oni bowiem, zdaniem historycyistów, mieli szansę dostąpić łaski obcowania z autentycznym wykonaniem utworu, który dziś znamy jedynie z niedoskonałych wyobrażeń na temat tego, jak owa muzyczna arkadia mogła brzmieć. Wyobrażenia tworzone na podstawie partytury, stanowiącej jedyne relikwie intencji kompozytora, mają status niemal mistycznego przeżycia. Hołdując Urtextowi odzwierciadlającemu, wedle historycyistów, najbardziej pierwotny zamysł kompozytora, prorocy wykonawstwa historycznego stają się wyznawcami muzycznej zasady *sola scriptura*, odrzucającej interpretacyjne doktryny narosłe wokół dzieła w późniejszych wiekach.

W obliczu takiej wizji, wykonawca dążący w swej interpretacji do autentyczności nie może pozostać obojętny na moralne zobowiązania, jakie stawia przed nim kult intencji kompozytora. Czy zatem powinien stać się jedynie medium, niczym religijny mistyk, którego głosem przemawia wola stwórcy? Czy, ztracając swą własną tożsamość, powinien zjednoczyć się z absolutną prawdą zawartą w umyśle kompozytora? Jeśli jego powinnością jest odtworzenie woli tego, kto powołał dzieło do życia, to czy jakiegokolwiek odstępstwo od informacji zawartych w źródłach stanie się interpretacyjnym grzechem, którego konsekwencje dotyczyć będą nie tylko jego samego, lecz także słuchaczy, będących świadkami owego oddalenia od prawdy?

* * *

Ta hiperboliczna przypowieść opiewająca nurt wykonawstwa historycznego ma na celu zobrazowanie złożoności problemu moralnych implikacji, wynikających z użycia pojęcia autentyczności w odniesieniu do muzyki dawnej. Trudno bowiem

zaprzeczyć, że przywołanie kategorii takich jak wola, intencja, wierność, powinność i wreszcie – sama autentyczność – jest nierozdzielnie związane ze sferą moralności i zmusza do podjęcia refleksji na temat relacji kompozytor – wykonawca, która w tym kontekście nabiera charakteru relacji natury moralnej. Relacja ta jest jednak jednokierunkowa: domniemana powinność dotyczy tylko jednej ze stron – wykonawcy, który w przedstawionej wizji sam narzuca sobie system odniesień, w którego centrum stoi postulat autentyczności.

Na kłopotliwość zastosowania terminu „autentyczność” w odniesieniu do muzyki zwraca uwagę Richard Taruskin w tekście *The Limits of Authenticity* (1995). Podkreśla on nie tylko moralne, lecz także aksjologiczne konotacje tego pojęcia. „Autentyczny” może znaczyć tyle, co szczerzy, zgodny z aktualnym stanem badań, ale również: prawdziwy, pochodzący od autora, któremu jest przypisywany. Taruskin porównuje muzyczną autentyczność w drugim znaczeniu do autentyczności artefaktów: odkrycie proveniencji obrazu Rembrandta z miejsca podnosi jego wartość materialną, która bezpośrednio przekłada się nie tylko na przypisaną mu konkretną cenę, lecz także na jego wartościowanie w kontekście estetycznym. Odkrycie proveniencji kompozycji Mozarta nie ma wprawdzie bezpośredniego wpływu na jego cenę (choć bez wątpienia jest to mierzalne pośrednio, na przykład w częstotliwości wykonań i liczbie nagrań, które generują określone skutki ekonomiczne), niewątpliwie przekłada się jednak na jego ocenę estetyczną.

To porównanie, choć uwzględnia swoistość muzycznej autentyczności rozumianej jako ustalenie autora dzieła, ukazuje po raz kolejny moralne uwikłanie omawianej kategorii. Uwzględnienie zewnętrznych czynników wynikających z hierarchizacji twórców i przypisania im określonej pozycji w kanonie dzieł muzycznych, które wpływa na ocenę wartości estetycznej dzieła, przeczy bezinteresowności sądu estetycznego, wykracza zatem poza sferę estetyki, wkracza zaś w sferę etyki. Warto więc postawić pytanie o to, czy moralne implikacje zastosowania pojęcia autentyczności w odniesieniu do muzyki są skutkiem uwikłania terminologicznego. Czy użycie tego pojęcia, jak również wcześniej wymienionych kategorii – wierności, intencji, prawdy – jest konieczne w kontekście interpretacji dzieła muzycznego? Wreszcie: jeżeli nie możemy tych kategorii uniknąć, to jaka jest relacja między wiążącymi się z nimi sądami moralnymi a sądami estetycznymi, którymi zwykliśmy się legitymować w odniesieniu do dzieł muzycznych – i ogólnie dzieł sztuki⁴?

⁴ Warto w tym miejscu odnieść się do funkcjonowania pojęcia „autentyczność” w dyskursie filozoficznym, gdzie ma ono odmienną konotację. Autentyczność dotyczy tu przede wszystkim wykluczenia się podmiotu w jego nowoczesnym kształcie, sięgania w głąb siebie, szukania prawdy w sobie samym, uwolnienia się od schematów wyznaczanych przez społeczeństwo. Najbardziej chyba inspirującą interpretację autentyczności w tym duchu przedstawia Martin Heidegger, włączając to pojęcie do słownika swych podstawowych kategorii filozoficznych. Jak jednak wskazują badacze tej kategorii, a wśród nich Michał Warchała (2006), tak rozumiana autentyczność ma swoje korzenie w oświeceniu, zwłaszcza zaś w pismach Rousseau. Autentyczność jako poszukiwanie siebie stała się także przedmiotem koncepcji etycznej, przeciwstawiającej się tradycyjnej etyce cnót (Nowak 2011). Autorem terminu „etyka autentyczności” jest Charles Taylor (1996), który w swojej pracy nieco

* * *

Nurt wykonawstwa historycznego zdaje się odnawiać międzypokoleniowy kontrakt interpretacyjny, dodając jednak do niego rygorystyczny aneks, którego niebezpieczną konsekwencją może stać się sprowadzenie roli wykonawcy do beznamiętnego odtwórcy partytury. Wczesna faza poszukiwania muzycznej autentyczności była wszak swoistą muzykologią stosowaną – sterylną, kurczowo trzymającą się wyznaczonych reguł, głośną lekturą zapisu muzycznego. W latach osiemdziesiątych problem ten był przedmiotem ożywionych dyskusji na konferencji „The Limits of Authenticity”, której echem jest wspomniany tekst Taruskina oraz liczne krytyczne artykuły publikowane na łamach czasopisma „Early Music”.

Nie wdając się w szczegóły tego historycznego już dziś sporu, warto zwrócić uwagę na wnioski Daniela Leech-Wilkinsona, który postanowił porównać nagrania cechujące się nieskrepowaną swobodą twórczą wykonawcy oraz takie, w których artyści starali się zrealizować postulaty wierności realiom historycznym (1984). Zdaniem angielskiego klawesynisty, który sam jest specjalistą od muzyki dawnej, to jednak te pierwsze wychodzą zwycięsko z podobnego trybunału płytowego. Te drugie bywają – jego zdaniem – zimne, pozbawione ekspresji oraz oznak kreatywności artysty – i nawet jeśli przekonują od strony argumentacji historycznej, to rzadko budzą w nas emocje. Ich ocena estetyczna nie współgra więc z oceną moralną. Autentyczne czy nieautentyczne wykonania, w których artysta staje się kimś więcej niż tylko mechanicznym odtwórcą zrekonstruowanych na podstawie licznych źródeł wskazówek, po prostu uważamy za lepsze.

Taruskin również odnosi się do tego problemu, porównując nagrania *V Koncertu brandenburskiego* z lat trzydziestych, pięćdziesiątych i osiemdziesiątych (1998). Jego refleksja jest jednak znacznie bardziej pogłębiona: muzykolog nie ogranicza się bowiem do oceny estetycznej kolejnych wykonania, ale próbuje uchwycić ich znaczenie w procesie kształtowania się nurtu wykonawstwa historycznego i wyjaśnić je za pomocą odwołań do koncepcji dotyczących natury tworzenia, relacji między wykonawcą a kompozytorem, poglądów na temat natury emocji w muzyce, a także stosunku do tradycji. Wykonania romantycyzujące, wyrastające z tradycji straussowsko-wagnerowskiej, Taruskin zalicza do przejawu sztuki witalistycznej (według podziału Hulme’a), afirmującej naturę ludzką, cechującą się pewnym nadmiarem. Późniejsze, „historycznie odpowiednie” nagrania są zaś, jego zdaniem, przejawem sztuki geometrycznej, a więc – posługując się nazwą utrwaloną przez estetykę post-hanslickowską – formalistyczne, emocjonalnie przezroczyście.

uwagi poświęca także autentyczności na gruncie sztuki, rozumie ją jednak raczej w kategoriach ekspresji podmiotu tworzącego (w nomenklaturze Kivy’ego użylibyśmy etykiety *personal authenticity*). Związek między funkcjonowaniem pojęcia autentyczności w dyskursie filozoficznym (zwłaszcza zaś etycznym) a jego użyciem w dyskursie muzykologicznym jest więc nikły. Tematem na osobny tekst byłoby zgłębienie tej relacji, która mogłaby okazać się kolejnym probierzem adekwatności omawianego pojęcia do fenomenu wykonawstwa historycznego.

Taruskin opublikował swój tekst w roku 1988 – dziś, z perspektywy kolejnego ćwierćwiecza, możemy chyba mówić o rehabilitacji perspektywy witalistycznej, która nie ma już jednak nic wspólnego z monumentalnymi wykonaniami Furtwänglera. W zakresie ekspresji współcześni interpretatorzy muzyki dawnej zdają się zbliżać w swych poczynaniach do postulatów wyznawanych przez Wandę Landowską, dla której wejście w osobistą, emocjonalną relację z utworem było tyleż istotne, co przejrzenie intencji kompozytora (na zasadzie wspólnoty ekspresji, nie zaś odtworzenia „autentycznego” brzmienia z epoki). W wymiarze historyczno-estetycznym, wykonania te są jednak ściśle związane z zapleczem naukowym, które ma dopomóc w uzyskaniu wiedzy kontekstowej, stwarzającej bazę (i dająca – prawdopodobnie w jakimś stopniu złudne – poczucie historycznej poprawności) do nadania dziełu osobistego rysu, i, co może jeszcze bardziej istotne, przybliżenia go współczesnej publiczności. Takie podejście byłoby więc rodzajem kompromisu między „zimnym” formalizmem skoncentrowanym na partyturze a bujającym w obłokach „romantycznym” witalizmem, który podkreśla indywidualność wykonawcy.

Próbę pogodzenia dwóch – do tej pory przeciwstawnych – perspektyw odzwierciedla działalność artystów takich jak Jordi Savall albo Christina Pluhar, których projekty budzą tyleż entuzjazmu, co kontrowersji i krytyki (zapewne dlatego, że w niektórych przypadkach szalała przechyła się zdecydowanie w kierunku subiektywnego witalizmu). Mniej kontrowersyjna pozostaje działalność twórców zespołów takich jak Europa Galante albo Il Giardino Armonico (by wymienić tylko dwa z najpopularniejszych), których cechą wyróżniającą jest żywiołowość interpretacji, a więc Fabia Biondiego albo Giovanniego Antoniniego.

Pierwszy z nich jasno daje do zrozumienia, że muzykologiczna wiedza – choć niezbędna – nie wystarczy do stworzenia porywającej interpretacji:

W owym czasie była to teoria gry skrzypcowej na skalę europejską [mowa o szkole gry skrzypcowej Leopolda Mozarta – K.K.S.]. Ale tu znów rodzi się pytanie: czy jeśli zagram według wskazówek Leopolda Mozarta, to w efekcie odtworzę to, jak wówczas grano, czy po prostu wykorzystam rady Mozarta, którego szkoła tworzyła przecież pewien paradygmat? Warto korzystać choćby w części ze wszystkich tych źródeł, ponieważ tym, czego potrzebujemy w dzisiejszym wykonawstwie, jest bogactwo, różnorodność naszej gry – powinniśmy wiedzieć jak najwięcej i tę wiedzę dopasowywać do muzyki. (...) Najważniejsze jest więc pokazanie, że naprawdę wiemy, jak było, ale jednocześnie nie chcemy wyzbywać się współczesności. Nie zaprzeczamy, że jesteśmy współczesnymi ludźmi i nie próbujemy żyć tylko przeszłością, to byłoby przecież rozdwojenie jaźni! (Biondi 2014)

Również Antonini wyraźnie podkreśla konieczność osiągnięcia konsensu w sprawie proporcji opisywanych wyżej elementów:

W centrum filologii muzycznej stoi partytura, czyli tekst, który czasami jest tak tajemniczy, jak starożytna poezja. Filolog zatem stara się ustalić brzmienie najbardziej zbliżone do oryginału. Mogę wziąć do ręki instrument z tamtego czasu, taki,

na jakim grał Bach, mam wiele informacji o sposobie grania w tamtej epoce, ale to za mało. Moi słuchacze żyją w 2012 roku, a nie w 1730. Oczekują elementu kreacji. Tak czy inaczej, podstawą wykonawstwa historycznego powinien być szacunek dla kompozytora. (Antonini 2012)

Znamienne, że Antonini mówi o szacunku do kompozytora – w jego wypowiedzi obecny jest zatem element relacji etycznej, nie jest on jednak tożsamy z relacją zupełnej uległości (czy wręcz spolegliwości) wykonawcy wobec (wyobrażonej) wizji kompozytora.

* * *

Z moralnego punktu widzenia byłoby zapewne najlepiej, aby wykonawca stał się przezroczysty, zatracając swe grzeszne skłonności do współuczestnictwa w chwale twórcy dzieła. Pytanie jednak, czy taka była intencja kompozytora? Trudno wyobrazić sobie twórcę, który nie pragnie, aby jego dzieło oddziaływało na słuchaczy na płaszczyźnie estetycznej. Wkraczając w sferę twórczości artystycznej, kompozytor jest wszak świadomy, że jego dzieło będzie oceniane przede wszystkim przy użyciu sądu smaku. Czy w jego intencji nie mieści się więc udział wykonawcy, za sprawą którego utwór znajduje swe właściwe miejsce w porządku muzycznego świata⁵?

Dziś problem wykalkulowanych i pozbawionych emocji wykonań historycznych zdaje się już nieaktualny, środek ciężkości został bowiem przesunięty w innym kierunku. Oto staliśmy się świadkami interpretacji, które wprawdzie opierają się na źródłach i najnowszych badaniach dotyczących wykonawstwa danych epok, noszą jednak silne znamiona osobowości wykonawców, którzy wykraczają poza to, co zapisane i wiadome z całą pewnością⁶.

Wplatanie elementów współczesnej improwizacji, dopisywanie brakujących fragmentów niekompletnych partytur, zastosowanie inspirowanych współczesnością technik gry na instrumentach dawnych budzi opór historycznych purystów, którzy natychmiast włączają w ocenę tych wykonań argumenty moralne doty-

⁵ Nie sposób pominąć tu także argumentu często przywoływanego w dyskusjach o muzycznej autentyczności: muzyka dawnych epok była wszakże tworzona i wykonywana na bieżąco. Problem wykonawstwa muzyki, której kompozytora dawno już nie ma wśród żywych, w ogóle nie istniał, w związku z czym cały konstrukt myślowy pt. „Jak Bach chciałby, aby jego utwory były wykonywane dzisiaj” (Kivy 1995) jest całkowicie nieprawomocny, bo taki problem raczej w światopoglądzie Bacha się nie mieścił. Odwracając ten argument, można sobie zadać pytanie, czy współczesne wykonania muzyki stworzonej w ostatnich dekadach są autentyczne. Jeśli tak, to na jakiej zasadzie – wspólnego *Zeitgeistu*? A jeśli nie, to dlaczego mielibyśmy przyznawać rangę wzorców wykonaniom Bacha z jego epoki?

⁶ Można w tym miejscu przywołać podział Petera Kivy'ego, który wyróżnia „autentyczność historyczną” oraz „autentyczność personalną” (zob. Kivy 1995; Edidin 1998). Wydaje się, że nurt wykonawstwa historycznego dąży obecnie do osiągnięcia równowagi między *historical authenticity* a *personal authenticity*, co oznacza, że w mocy pozostaje zarówno zobowiązanie wobec intencji kompozytora, jak i chęć twórczego zinterpretowania jego „testamentu”.

czące intencji kompozytora oraz nienaruszalnego ideału dzieła, które powinno pozostać niezmiennie doskonałe.

Reakcja ta jest jednak symptomem charakterystycznej – a w przypadku wykonawstwa muzyki dawnej także anachronicznej – wizji historii muzyki jako historii dzieł, których samoistna i idealna egzystencja jest nadrzędna wobec jednostkowego wykonania. Taki sposób dążenia do autentyczności krytykuje Lydia Goehr w swej głośnej pracy *The Imaginary Museum of Musical Works*, w której odnosi się także do nurtu wykonawstwa historycznego, dostrzegając w ramach jego działań możliwość wyjścia z impasu wyznaczonego przez estetykę romantyzmu nabożnego stosunku do dzieła muzycznego:

Ruch wykonawstwa historycznego, bardziej niż jakikolwiek inny ruch istniejący obecnie w obrębie tradycji europejskiej muzyki klasycznej, jest zdolny do zaprezentowania się nie tylko jako „inny sposób myślenia o muzyce”, lecz także jako alternatywa dla praktyki wykonawczej zdominowanej przez koncept dzieła [*work-concept*]. Ta pozycja żywotnej i dynamicznej alternatywy, będąca wyzwaniem dla innych praktyk, pozwala mu stale przypominać wszystkim muzykom, że ideał *We- rktreue* może mieć ograniczony zasięg. To ograniczenie, wynikające z prezentacji i akceptacji żywotnych alternatyw w praktyce wykonawczej, jest bardzo dobre. Otwiera nam bowiem oczy na możliwość tworzenia muzyki w nowy sposób regulowany przez nowe ideały. Otwiera nam oczy na inherentnie krytyczny i podatny na przedefiniowanie charakter pojęć regulujących nasz dyskurs. A co najważniejsze, pomaga nam przezwyciężyć głęboko zakorzenione pragnienie utrzymania najbardziej niebezpiecznego przekonania, że w jakimkolwiek momencie nasza praktyka była absolutnie słuszna. (Goehr 1994: 284)

Okazuje się więc, że twórcze podejście do muzyki dawnej pozwala jej na nowo odżyć w ludzkich – a nie laboratoryjnych – warunkach. I nie można zaprzeczyć, że dzieje się tak za sprawą charyzmy i wirtuozerii artystów, którzy z badań nad wykonawstwem historycznym czerpią inspirację dla wykonań oryginalnych, a jednocześnie uwzględniają kontekst powstania dzieła. Czy grzeszą nadmierną swobodą? Czy zmartwychwstały kompozytor nie wygraża im z muzycznych zaświatów, a my słuchacze oddajemy się razem z nimi występnyemu uciechom? A może lepiej, trawestując klasyka, zapytać po prostu: jak nam się podoba?

Literatura

- Antonini G., 2012, *Wizerunek Artysty. Z Giovannim Antoninim rozmawia Bartosz Panek*, Muzyka w mieście, nr 12, s. 4–7.
- Biondi F., 2014, *Jesteśmy tu, żeby służyć muzyce. Z Fabiem Biondim rozmawia Karolina Kolinek*, Ruch Muzyczny, nr 4, s. 46–48.
- Edidin A., 1998, *Playing Bach His Way: Historical Authenticity, Personal Authenticity, and the Performance of Classical Music*, Journal of Aesthetic Education, vol. 32, no. 4, s. 79–91.

- Fabian D., 2001, *The Meaning of Authenticity and The Early Music Movement: A Historical Review*, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 32, no. 2, s. 153–167.
- Goehr L., 1994, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in Philosophy of Music*, Oxford: Clarendon Press.
- Kivy P., 1995, *Authenticities*, Ithaca: Cornell University Press.
- Leech-Wilkinson D., 1984, *What We are Doing with Early Music is Genuinely Authentic to such a Small Degree that the Word Loses Most of its Intended Meaning*, *Early Music*, vol. 12, no. 1, s. 13–16.
- Nowak W.M., 2001, *Etyka cnót i etyka autentyczności* [w:] Z. Zuziak, J.M. Byrska (red.), *Autentyczność w życiu publicznym*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II.
- Taruskin R., 1995, *The Limits of Authenticity* [w:] tenże, *Text and Act. Essays on Music and Performance*, Oxford: Oxford University Press.
- Taruskin R., 1998, *Minionność terażniejszości i obecność przeszłości*, przeł. C. Zych, *Canor*, nr 23 i 24.
- Taylor Ch., 1996, *Etyka autentyczności*, przeł. A. Pawelec, Kraków: Znak.