

Brackett, John Lowell

Zorn : Avant/Après/Passé

Avant 3/T, 287-295

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Zorn: Avant/Après/Passé

John Lowell Brackett

Department of Music

University of North Carolina

Chapel Hill, USA

przełożył: Błażej Brzostek

Abstrakt:

Krótki wywiad Witolda Wachowskiego z Johnem Zornem zawiera wiele cennych spostrzeżeń związanych z estetyką tego kompozytora. Rzekoma niechęć Zorna do publiczności, jego wiara w kreatywny instynkt „artysty” oraz jego przekonanie o transcendentalnej naturze dzieł muzycznych (które są bramą do świata „prawdy” i „piękna”) niczym refren powtarzają się w wielu wywiadach z muzykiem. Zorn w krótkim wywiadzie z Wachowskim podkreśla właśnie te przekonania, dlatego możemy przyjąć, że stanowią one fundament jego muzycznej i artystycznej estetyki. Dla każdego, kto posiadał choćby podstawową wiedzę o zachodniej tradycji estetycznej, jest jasne, że te same cechy i stanowiska estetyczne charakteryzują muzyczne instytucje wspólne dla zachodniej tradycji artystycznej, a w szczególności „romantyczny” ideał muzyki i kompozytora rozwinięty w XIX wieku. Filozofowie (głównie Hegel i Kant) razem z krytykami muzycznymi i kompozytorami (Schiller, Hofmann, Schlegel, Schuman, Hanslick) przyczynili się do stworzenia romantycznej estetyki muzycznej w XIX wieku, akcentującej rolę artysty („geniusza” lub „boga”), który tworzy „dzieła” odsłaniające – poprzez czysto muzyczne związki istniejące niezależnie od wrażliwości słuchacza – ukryte światy prawdy i piękna, światy odległe od trosk życia codziennego. Zważywszy na bliskie związki Zorna z estetykami/filozofami XIX-wiecznymi, można powiedzieć, że wyznaje on „romantyczny” pogląd na muzykę i sztukę.

Słowa kluczowe: *awangarda, estetyka, John Zorn, muzyka, romantyczność.*

Krótki wywiad Witolda Wachowskiego z Johnem Zornem zawiera wiele cennych spostrzeżeń związanych z estetyką tego kompozytora. Rzekoma niechęć Zorna do publiczności, jego wiara w kreatywny instynkt „artysty” oraz jego przekonanie o transcendentalnej naturze dzieł muzycznych (które są bramą do świata „prawdy” i „piękna”) niczym refren powtarzają się w wielu wywiadach z muzykiem.

Zorn w krótkim wywiadzie z Wachowskim podkreśla właśnie te przekonania, dlatego możemy przyjąć, że stanowią one fundament jego muzycznej i artystycznej estetyki. Dla każdego, kto posiada choćby podstawową wiedzę o zachodniej tradycji estetycznej, jest jasne, że te same cechy i stanowiska estetyczne charakteryzują muzyczne instytucje wspólne dla zachodniej tradycji artystycznej, a w szczególności „romantyczny” ideał muzyki i kompozytora rozwinięty w XIX wieku. Filozofowie (głównie Hegel i Kant) razem z krytykami muzycznymi i kompozytorami (Schiller, Hoffmann, Schlegel, Schuman, Hanslick) przyczynili się do stworzenia romantycznej estetyki muzycznej w XIX wieku, akcentującej rolę artysty („geniusza” lub „boga”), który tworzy „dzieła” odsłaniające – poprzez czysto muzyczne związki istniejące niezależnie od wrażliwości słuchacza – ukryte światy prawdy i piękna, światy odległe od trosk życia codziennego. Zważywszy na bliskie związki Zorna z estetykami/filozofami XIX-wiecznymi, można powiedzieć, że wyznaje on „romantyczny” pogląd na muzykę i sztukę.

Rozdźwięk między ideą „Zorna-romantyka” i jego praktyką kompozytorską staje się wyraźniejszy po uwzględnieniu faktu, iż on sam często mówi o sobie jako o „autsajderze” i o kimś, kto ma wiele wspólnego z kompozytorami takimi jak wywodzący się z tradycji „muzyki niezależnej” Charles Ives i Henry Cowell. Zorn, krótko mówiąc, zazwyczaj utożsamia to, co robi z awangardą. Pierwszą rzeczą, jaką można przeczytać, odwiedzając stronę wytwórni płytowej Zorna Tzadik jest: „Tzadik jest poświęcony pokazywaniu tego, co najlepsze w awangardzie i muzyce eksperymentalnej...”. I o ile nie używa on terminu „awangarda” w swoim wywiadzie z Wachowskim, o tyle wspomina o Hildegardzie z Bingen i Williamie Blake’u, „autsajderach” w muzyce i literaturze, znanych nie tylko ze swoich dzieł, ale także ze swoich „mistycznych” skłonności. Z jednej strony Zorn stara się połączyć różnorodne stanowiska estetyczne, typowe dla niezwykle konserwatywnego, romantycznego poglądu na sztukę i muzykę. Z drugiej jednak strony Zorn utożsamia się z awangardą, ruchem (jeżeli można ją tak nazwać), który często jest uważany za niezgodny z większością (jeśli nie wszystkimi) stanowisk estetycznych związanych z romantycznym ideałem.

Poniżej zajmę się sprzecznością między wyraźnie romantycznymi poglądami estetycznymi Zorna, a jego awangardową pozą, skoncentruję się na sposobie w jaki pojmuje on „dzieło” oraz miejsca „prawdy” i „piękna”, na ich związku z koncepcją Dzieła oraz jego stosunku do słuchacza/widowni. Zamierzam badać te stanowiska z perspektywy XIX-wiecznego idealizmu romantycznego i z punktu widzenia negacji tych ideałów, głoszonej i praktykowanej przez awangardę na początku XX wieku.

Jak wykażę, wysiłek potrzebny do zachowania tych sprzecznych stanowisk ostatecznie rozmywa sens awangardy, pozbawiając ją znaczenia. Skończę stwierdzeniem, iż wizerunek Zorna jako kompozytora awangardowego można podważyć analizując jego poglądy estetyczne.

Dzieło

W wywiadzie Zorn konsekwentnie nazywa swoje kompozycje dziełami, wyjaśnia, w jaki sposób „artysta zainteresowany jest głównie swoją pracą”, jak jego uwaga i zainteresowanie skupia się „wyłącznie na dziele”. Dość powszechnie nazywa się pojedyncze utwory dziełami, ale, jak wykazała to filozofka Lydia Goehr, jest to stosunkowo nowa tendencja w historii zachodniej estetyki. Według Goehr, poczynając od około 1800 roku, przeobrażenie estetyki „dało początek nowemu spojrzeniu na muzykę jako na czynność niezależną, której poważne aspiracje były traktowane czysto muzycznie. Dlatego też praktyka muzyczna w tym okresie była wyraźnie nastawiona na produkcję muzyki nieprzemijającej, którą oceniano pod tym właśnie względem. Innymi słowy, dzięki powstaniu odrębnej koncepcji muzyki, jej twórcy zaczęli myśleć o muzyce głównie w kategoriach dzieł” (Goehr 1994:123).

Znakomita większość muzyki, napisanej przed 1800, służyła ściśle określonymu celowi i była często komponowana na konkretne okazje, zazwyczaj były to msze święte bądź inne ceremonie. Taka muzyka nie miała przetrwać – była funkcjonalna i poniekąd jednorazowa. W XVIII wieku, aż do jego rozkwitu w XIX wieku, nastąpiło niezwykle przeobrażenie roli kompozytora. Uwolniony od gildii i patronów, zaczyna on myśleć o sobie jako o artyście niezależnym, który tworzy trwałe dzieła sztuki. Pojęcie „dzieła” odróżnia ontologiczne koncepcje kompozycji muzycznych - poczynając od wieku XIX - oraz wpływa na sposób w jaki mówimy o, i jak rozumiemy większą część sztuki po dziś dzień. Jednakże koncepcja „dzieła” także zakłada przeobrażenie funkcji muzyki (jeżeli nie została napisana do wykonywania podczas mszy świętej lub ceremonii, to jaki jest jej cel?), znaczenia kompozytora i roli widowni.

Funkcja Dzieła: „Prawda” i „Piękno”

Według Zorna „najlepszy sposób w jaki artysta może służyć światu prawdy i piękna to bezkompromisowe wsłuchiwanie się w swoją muzykę”. Gdy muzyka stała się przedsięwzięciem niezależnym, a jej czysto instrumentalna odmiana osiągnęła znaczącą pozycję w późnym XVIII i na początku XIX wieku, kompozytorzy i krytycy musieli znaleźć sposób, aby uzasadnić jej użyteczność.

Jeżeli muzyka nie służyła spełnianiu określonych praktycznych celów (np. podczas świąt religijnych lub koronacji), to jaki był jej cel? Muzyka (teraz już *dzieła muzyczne*), dla wielu XIX-wiecznych krytyków, była ważna, ponieważ wykraczała poza prozaiczność codziennych trosk świata realnego - dzieła muzyczne były transcendentne wobec świata codzienności. Dla tych krytyków dzieła muzyczne były znaczące funkcjonalnie, ponieważ ukazywały światy uniwersalnych i wiecznych prawd. To podkreślenie transcendentnej ważności sztuki pięknej – w tym muzyki – znacząco różniło się od wcześniejszych poglądów, które akcentowały praktyczny cel sztuki i wiązały ją z moralnością jednostki oraz z właściwym dla tej jednostki miejscem w świecie. Ponadto poprzez ciąg negacji, estetycy pod koniec XVIII wieku i na początku XIX wieku całkowicie uwolnili sztukę od odpowiedzialności za „świat realny”. Jak zauważyła Goehr „pod koniec XVIII wieku powszechne stało się mówienie o sztuce jako o idei kompletnie niezwiązanej ze światem zwyczajnym, przyziemnym i codziennym” (Goehr 1994: 157). Tę przemianę estetyki zwięźle opisał Hegel, objaśniając jak sztuka „oswobodzona od tej służebności, [może] wznieść się w wolnej samoistności, na wyżyny prawdy, gdzie od niczego zawisła, służy li tylko swym własnym celom. Dopiero w takiej wolności sztuka piękna staje się prawdziwą sztuką” (Hegel 1964: 14).

Dzieło, Kompozytor i Rola Widowni

Według Zorna „dostawca rozrywki nasłuchuje głosu świata zewnętrznego, podczas gdy artysta wsłuchuje się w swój własny głos wewnętrzny”. Po raz kolejny takie rozróżnienie znajdujemy już w XIX wieku. W koncepcji Dzieła, rola kompozytora jako twórcy dzieł była przeciwstawiana roli kompozytora, który pisał muzykę rozrywkową. E.T.A Hoffman, jeden z ważniejszych krytyków odpowiedzialnych za rozpowszechnienie romantycznego idealizmu w muzyce w XIX wieku, był twórcą podobnego rozróżnienia, które przedstawił w „Kapelmistra Jana Kreislera muzycznych cierpieniach” (1815):

Czy właściwe jest torturowanie uczciwych muzyków muzyką, jaką byłem torturowany dzisiaj i jaką torturowany jestem tak często? Prawdę powiedziawszy, żadna inna sztuka nie jest tak bardzo znieważana, jak szlachetna i święta sztuka muzyki, której delikatną naturę tak łatwo można pogwałcić. Jeżeli posiadasz prawdziwy talent i uczucie dla sztuki, to dobrze – studiuj tedy muzykę, stań się godny tej sztuki i obdarz obficie jej miłośników pięknem swego talentu. Jeżeli wolisz szczebiotanie i nic cię sztuka nie obchodzi, to rób to sam i dla siebie, i nie torturuj tym Kapelmistrza Kreislera i innych. (Hoffmann 1989: 85)

Zorn rozważnie mówi o sobie jako o „artyście”, a nie jako o dostarczycielu rozrywki. Będąc artystą jest zobowiązany do realizowania „własnej wizji”, wsłuchiwania się w swój „głos wewnętrzny” i ignorowania „motłochu”. Nie odpowiada przed nikim innym poza sobą samym i istnieje tylko po to, aby służyć dziełu. Podobnie Hoffmann, pisząc o Beethovenie w 1813, prezentuje wczesnoromantyczny punkt widzenia bliski Zornowi:

Muzyczna hałastra, udręczona potężnym geniuszem Beethovena, na próżno stawia mu opór. (...) [Beethoven] nie zwraca sobie dłużej głowy wybieraniem czy kształtowaniem swoich pomysłów, ale wykorzystując tak zwaną metodę demoniczną, szkicuje wszystko tak, jak jego żarliwa wyobraźnia mu to dyktuje. A co, jeżeli twoja nieudolność obserwowania zasłania ci ukrytą głębię każdej kompozycji Beethovena? Czy jest twoją winą, gdy nie rozumiesz języka mistrza, tak jak on był go zamyślił, że brama do najskrytszego sanktuarium pozostaje zamknięta dla ciebie? (Hoffmann 1998: 1149)

Gdy zmieniała się rola kompozytora (z tego, po którym spodziewano się komponowania muzyki na określone okazje w „geniusza” tworzącego niezależne dzieła), przeobrażeniom ulega także funkcja widowni. Według „romantycznej estetyki”, zdominowanej przez idee Dzieła muzycznego, „widownia powinna zachować literalną i metafizyczną ciszę, tak aby prawda i piękno mogły być słyszalne w dziele” (Goehr 1994: 236). Zorn przyznaje, że „może mi być przyjemnie, gdy dowiaduję się, że ktoś czerpie pożytek z mojej pracy, ale nie skupiam się nigdy na publiczności ani na tym, jakie korzyści może ona z tej pracy wydobyć, tylko na samym dziele”. Muzyczne własności, przedstawiane przez twórcę/kompozytora dzieła, wymagają uważnej i refleksyjnej publiczności, wysmakowanej wystarczająco, aby zrozumieć transcendentalny sens i znaczenie dzieła, które słyszą. Istotnie, można twierdzić, że muzyczne własności same w sobie wystarczają do zapewnienia transcendencji, a publiczność jest zbędna – muzyka i jej znaczenie istnieje niezależnie od publiki.

Zdaje się, że Robert Schumann wysnuł podobne wnioski, pisząc, że „dawno temu chciałem zorganizować koncerty dla głuchoniemych, co mogłoby posłużyć ci za wzór jak się zachować na koncertach, szczególnie tych najważniejszych... Jak Tsing-Sing musiałbyś zostać zamieniony w kamienną pagodę, gdybyś odważył się powtórzyć coś z tego, co zobaczyłeś w magicznym świecie muzyki” (Schumann 1998: 49). Zorn prawdopodobnie zgodziłby się z Schumannem. Zapytany „Czy nauczyłeś się czegoś od swoich słuchaczy?”, odpowiada: „Tak – że najlepiej ignorować ich tak bardzo, jak to możliwe, i kontynuować swoją pracę”.

Awangarda: Antysztuka/Antydzieło

Theodor Adorno w 1948 zwięźle opisał pogląd awangardy na temat statusu dzieła sztuki: „jedyne dzieła, które się dzisiaj liczą, to te, które dziełami w ogóle już nie są” (Adorno 1973: 30). Koncepcja Dzieła, która zdominowała sztukę – w tym muzykę – od początku wieku XIX, była nieustannie krytykowana przez artystów związanych z XX-wiecznymi ruchami awangardowymi, łącznie z futuryzmem, dadaizmem i surrealizmem. Oczywistym przykładem są readymady Marcela Duchampa, które z powodzeniem podważały koncepcję dzieła. Obowiązująca przeszło sto lat estetyczna i kulturowa tradycja związana z koncepcją Dzieła – artysta/twórca podobny bogu, dostęp zapośredniczony przez dzieło do „prawdy” i piękna”, zbędność widowni – wszystko to straciło znaczenie po wystawieniu pisuaru podpisanego „R. Mutt”. Mówić o „dziełach” po dadaizmie, to mówić o przeszłości.

Romantyczna estetyka zinstytucjonalizowała sztukę; niezależne dzieła były postrzegane jako przedmioty wieczne, których wartość leżała w ich zdolności do przekraczania świata codzienności, oferując wgląd w światy prawdy i piękna. Wczesno-dwudziestowieczne historyczne grupy awangardowe – sklasyfikowane przez Petera Bürgera jako futuryzm, dadaizm i surrealizm – odrzuciły ten pogląd na sztukę i dzieło (Bürger 1984). Artyści awangardowi uważali, że prawda i piękno nie miały określonego znaczenia, szczególnie w świetle okropności dwóch wojen światowych. Aby sztuka miała w ogóle znaczenie, nie mogła być dłużej odseparowana od życia. Dla artystów awangardowych sztuka i życie były nierozłączne. Jak to ujął Bürger: „intencją historycznych ruchów awangardowych było unicestwienie sztuki jako instytucji oderwanej od życia” (Bürger 1984: 83). Elementem wspólnym dla artystów awangardowych działających w pierwszej połowie XX wieku było zastępowanie idei dzieła sztuki ideą „antysztuki”. Antysztuka była krytyką instytucji sztuki, tworzonej pod sztandarem estetyki romantycznej, która dała początek koncepcji Dzieła.

Ponadto antysztuka nie była oderwana od życia i poprzez prowokację, wywołanie szoku, oburzenia i gniewu zmuszała publiczność do konfrontacji z okropieństwem powszedniej egzystencji. Intencje i cele historycznych ruchów awangardowych zostały dosadnie wyrażone w pamiętnych słowach André'a Bretona: „najprostszym aktem surrealistycznym jest ganieanie po ulicy z bronią w rękę i strzelanie w tłum na chybił trafił”. (Breton 1969: 125)

Jednakże idee i praktyki historycznych ruchów awangardowych nie mogły równać się z zinstytucjonalizowanymi siłami, które rozwinęły się wraz z estetyką romantyczną.

Antysztukę tworzoną przez artystów awangardowych bardzo szybko zaczęto wystawiać w muzeach razem z bardziej tradycyjnymi dziełami sztuki. W połowie XX wieku, dzieła Marcela Duchampa, Salvadora Dali'ego i innych były wystawiane w muzeach obok dzieł starych mistrzów, a muzyka Erika Satie'ego i Edgara Varèse była wykonywana razem z utworami Bethovena i Brahmsa w czasie koncertów na całym świecie. Pierwotne cele ruchów awangardowych zostały skutecznie wchłonięte przez instytucję sztuki – antysztuka została przekształcona w sztukę.

Z perspektywy czasu byłoby naiwnością sądzić, że artyści i ich sztuka mogli skutecznie osłabić obficie dotowane i potężne instytucje, które rozwinęły się w kontekście estetyki romantycznej. Najwyraźniej misja historycznej awangardy była skazana na niepowodzenie. Mimo iż jej pierwotne cele i zamiary nigdy nie mogły zastąpić Sztuki (przez duże S) i jej dzieł, to historycznie rozmyta etykieta awangardowości przetrwała. Według Bürgera można celniej opisać współczesnych artystów i grupy artystyczne identyfikujące się jako „awangarda” za pomocą terminu „neoawangarda”. Chociaż nazwa neoawangarda wskazuje na pokrewieństwo z jej historycznymi prekursorami, ma ona niewiele wspólnego z artystami działającymi w takich grupach jak futuryzm, dadaizm, surrealizm czy sytuacjonizm. Sztuka neoawangardy i instytucje, które wystawiają i promują prace awangardowych artystów może być — przy niewielkim wysiłku — rozumiana jako niewyłamująca się z tradycyjnego i konserwatywnego modelu, w sposób charakterystyczny związanego z romantyczną estetyką. Jak zauważa Bürger:

Na ile było to możliwe, środki wykorzystywane przez awangardzistów, które miały doprowadzić do upadku tradycyjnie rozumianej sztuki, uzyskały status dzieł sztuki, podobnie jak stwierdzenie, że praktyka życia musi zostać odnowiona nie może zostać powiązane z późniejszym wykorzystaniem ich dzieł.

Mówiąc dobitniej, neoawangarda zinstytucjonalizowała awangardę, która stała się sztuką i zaprzeczyła autentycznym awangardowym intencjom. (...) Sztuka neoawangardy jest autonomiczną sztuką w pełnym znaczeniu tego słowa, co oznacza, że zaprzecza awangardowym intencjom sprowadzenia sztuki do życia. Cały wysiłek, włożony w zanegowanie sztuki, stał się artystyczną manifestacją; manifestacją, która wbrew intencjom jej twórców, przyjmuje charakter sztuki (Bürger 1984: 58).

Takie stwierdzenie, jak się zdaje, właściwie opisuje Zorna i jego stosunek do awangardy. Zorn, jako artysta awangardowy, bardzo skutecznie wykorzystuje wiele zabiegów retorycznych i rozwiązań instytucjonalnych związanych z ideą koncepcji Dzieła i romantyczną estetyką. Stał się kimś w rodzaju odzwiernego w nowojorskim świecie muzyki eksperymentalnej.

Dzięki wytwórni Tzadik i przestrzeni koncertowej The Stone¹, Zorn ostatecznie decyduje kto może, a kto nie może przystąpić do działalności metkowanej jego awangardą. Co ciekawe, „swoboda” przyznawana artystom awangardowym nie jest tak swobodna, gdy koniec końców trzeba odpowiadać jednej osobie (Bürger 1984: 58). Zorn ponadto wydaje się całkowicie zadowolony z tego, że znaczenie i wpływ jego muzyki nie wykracza poza zapis nutowy. Pomysłowe techniki kompozycyjne, które stosuje w swojej muzyce – gierki znalezione w starożytnych traktatach mistycznych, zapożyczenia od dawnych mistrzów itd. — wszystkie one służą zwróceniu naszej uwagi na „dzieło” a nie na to, jakie dane dzieło może mieć znaczenie poza salą koncertową czy studiem nagrań. Awangarda dla Zorna nie jest stylem życia, ale etykietką, którą się posługuje, kiedy chce. Nie ma nic szokującego w zromantyzowanej awangardzie.

Literatura:

Adorno, T.W. 1973. *Philosophy of Modern Music*. Tr. A.G. Mitchell and W.V. Blomster. New York: Continuum.

Breton, A. 1969. Second Manifesto of Surrealism. In *Manifestoes of Surrealism*. Tr. R. Seaver and H.R. Lane. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Bürger, P. 1984. *Theory of the Avant-Garde*. Tr. M. Shaw. Minneapolis: The University of Minnesota Press.

Charlton, D., edited, annotated, and introduced by. 1989. *E.T.A. Hoffman's Musical Writings*:

¹ *The Stone* to elitarny klub muzyczny, zajmujący się muzyką eksperymentalną i awangardową, którego dyrektorem artystycznym jest Zorn. [przyp. tłum.]

- Kreisleriana, The Poet and the Composer. *Music Criticism*. Translated by M. Clarke. Cambridge: Cambridge University Press.
- Enzensberger, H.M. 1974. The aporias of the avant-garde. In *The Consciousness Industry*. M. Roloff, ed. New York: Seabury Press.
- Goehr, L. 1994. *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford: Clarendon Press.
- Hegel, G. W. F. 1964. *Wykłady o Estetyce*. Tom 1. tr. Janusz Grabowski i Adam Landman. Warszawa: PWN.
- Hoffmann, E.T.A. 1989. Kapellmeister Johannes Kreisler's Musical Sufferings. In *E.T.A. Hoffman's Musical Writings: Kreisleriana, The Poet and the Composer. Music Criticism*. Edited, annotated, and Introduced by D. Charlton. Translated by M. Clarke. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hoffmann, E.T.A. 1998. Beethoven's Instrumental Music. In *Strunk's Source Readings in Music History*. L. Treitler, ed. New York: W.W. Norton & Company.
- Manifestoes of Surrealism*. Tr. R. Seaver and H.R. Lane. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Roloff, M., ed. 1974. *The Consciousness Industry*. New York: Seabury Press.
- Schumann, R. 1998. Davidsbündlerblätter. In *Strunk's Source Readings in Music History*. L. Treitler, ed. New York: W.W. Norton & Company.
- Treitler, L., ed. 1998. *Strunk's Source Readings in Music History*. New York: W.W. Norton & Company.

* * *

John Lowell Brackett – wykładowca w *Department of Music (University of North Carolina Chapel Hill, USA)*. Jego zainteresowania badawcze obejmują wczesną historię kompozycji dwunastotonowych, filozofię teorii muzycznej okresu powojennego w Ameryce, muzykę awangardową i eksperymentalną dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku, a także historię i analizę różnych gatunków i stylów muzyki popularnej.

Więcej na: <http://music.unc.edu/faculty-staff/john-brackett>