

Krzysztof MORACZEWSKI

SŁUCHANIE MUZYKI I JEGO SPOŁECZNE A PRIORI

Bez względu na to, jak wielką wagę przywiązalibyśmy do habitualnego aspektu słyszenia muzyki – od treningu kulturowego określającego podstawowe dyspozycje do rozróżniania muzycznych cech dźwięku po szerokie modele sposobów słuchania – nie można bagatelizować konceptualnej organizacji słuchania muzyki, to znaczy sposobu, w jaki słyszenie muzyki określone jest na poziomie aparatu pojęciowego i systemu świadomie przyjmowanych wartości, którymi dysponuje indywiduum i które cechują określone kultury muzyczne.

NATURALIZACJA KULTUROWYCH KATEGORII MUZYCZNYCH I BŁĘDNE KOŁO BADAŃ NAD MUZYKĄ

Do standardowego repertuaru etnomuzykologicznych anegdot należy apokryficzna być może opowieść o tureckim ambasadorze lub pośle, którego zaproszono w Paryżu na koncert symfoniczny i któremu najciekawszą i najpiękniejszą częścią koncertu wydało się strojenie instrumentów przez orkiestrę. Opowieść ta, która wcale nie jest dla nas przykładem tureckiego barbarzyństwa – sama myśl, że można by ją tak zrozumieć, stanowi dobry powód do zażenowania – stawia nas jednym gestem wobec kwestii społecznego i kulturowego charakteru słuchania muzyki. Dźwięk nie przekracza granicy między muzyką a nie-muzyką, gdy nie zostaje rozpoznane samo umiejscowienie tej granicy, gdy nie widać ograniczającej muzykę ramy. Turecki ambasador umieszcza tę ramę gdzie indziej niż społeczność, w której się znalazł, i staje się dla tej społeczności śmieszny. Śmieszność Turka bierze się z *qui pro quo*, które dla niego samego nie jest widoczne – z nieodpowiedniości sposobu, w jaki wyodrębnia on muzykę, z przypadkowości jego decyzji, z jego niekompetencji, a także z naszego poczucia absurdalności całej tej sytuacji. Turecki gość jest niczym barbarzyńca w ogrodzie. Śmieszność ta może się jednak ujawnić tylko wówczas, gdy ci, których jego niekompetencja rozbawia, nie wykazują woli przemyslenia zaistniałej sytuacji. Ambasador imperium otomańskiego jest bowiem śmieszny tylko wtedy, gdy kategorie, których nie rozpoznaje, mają charakter oczywisty i naturalny. Tymczasem to, co – i jak – usłyszał, ujawnia arbitralność samego wyodrębniania muzyki z dźwiękowego uniwersum. Ontologia muzyki, w jakiej tkwią rozbawieni paryżanie, okazuje się bowiem historycznie skonstruowana, okazuje się zespołem kategorii kulturowych i decyzji społecznych, które uległy naturalizacji i które wydają się jedynie – a złudzenia tego nie można

egzorcyzmować przez proste wyjaśnienie jego genezy – przynależeć do struktury samego świata. Jeśli Turek może być niekompetentny, to oznacza, że aby prawidłowo – z punktu widzenia paryżan – oddzielić muzykę od nie-muzyki, trzeba nabyć określonych kompetencji, trzeba nabyć pewnej kultury.

NATURALIZOWANIE KATEGORII MUZYCZNYCH

Pojawszy to wszystko, można śmiać się z Turka jedynie za cenę uznania, że cywilizacja muzyczna, do której należą paryżanie, jest prawidłowa, ta zaś, którą reprezentuje Turek, taka nie jest. Twierdzenie o prawidłowości i nieprawidłowości kultur muzycznych nie jest pustym frazesem i niesie z sobą ściśle określoną treść: pewna kultura muzyczna (elitarna kultura muzyczna Europy) zostaje odróżniona od całego uniwersum muzyki (które być może nawet nie jawi się jako muzyka, a jedynie jako modus privativum muzyki w ścisłym sensie) jako muzyka, której konstrukcja muzyczna nie nosi znamion arbitralności, gdyż jej historia to dzieje odkrywania właściwych reguł muzyki ustanowionych poza społeczeństwem. Reguły te umieszcza się wówczas w samej konstrukcji świata, a ich ustanowienie to wówczas element kosmogenezy¹. Aktywność liczby w kosmogonii pitagorejskiej jest jednocześnie ustanawianiem świata i ustanawianiem muzyki, Europa zaś utrzymała to przekonanie przynajmniej do czasu, gdy okazało się, że reguły faktycznie praktykowanej muzyki nie dają się wywieść z systemu pitagorejskiego, a być może przekonanie owo zachowało ważność jeszcze dłużej. W istocie system muzyki europejskiej stracił łączność z pitagorejską kosmogonią kwart i kwint w epoce Johna Dunstable’a i ostatecznego uznania tercji i seksty za konsonanse. Inercja myśli nie pozwoliła jednak na wyciąganie nazbyt pospiesznych wniosków z tego przewrotu i echa koncepcji pitagorejskiej odezwały się jeszcze w wieku siedemnastym w Leibnizjańskiej koncepcji muzyki jako „duszy przeliczającej samą siebie” (dokładniej: „exercitum arithmeticae occultum nescientis se numerare animi”²), koncepcji, która zdawała się na nowo łączyć muzykę – konkretną postać muzyki zastępującą wszelką muzykę – z *mathesis universalis*. Tego rodzaju naturalizacja reguł pewnej kultury muzycznej zyskała potwierdzenie poprzez sankcję teologiczną, kosmologiczna filozofia muzyki otwarła się zaś na taką sankcję, gdy tylko chrześcijaństwo sformułowało swoją teologię w języku filozofii greckiej, a więc najpóźniej wraz z dziełem Klemensa z Aleksandrii i – tuż poza chybliwą granicą ortodoksji – z dziełem Orygenesusa.

¹ Szerzej na temat historii przytaczanych koncepcji zob. E. F u b i n i, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 1997.

² G.W. L e i b n i z, *Epistolae ad diversos*, w: tenże, *Philosophische Werke*, t. 2, Teubner, Leipzig 1906, s. 132.

Dopiero wiek osiemnasty przyniósł przesunięcie podstawy naturalizacji muzyki. Wizję muzyki jako dźwiękowego rozwijania tego samego arche, które przekształca chaos w kosmos, zastąpiła wizja Natury zainicjowana już przez Hugona ze św. Wiktora; jej kontynuację można znaleźć w dziele Giordana Bruna, Galileusza i Newtona, a także francuskich encyklopedystów. Trudno by opisać tutaj wieloznaczność tej wizji, rozciągającej się pomiędzy przynajmniej czterema organizującymi ją stanowiskami: (1) rozróżnieniami „natura naturans” i „natura naturata”, (2) przyjęciem aktywności stawania się physis bądź regularności mechanicyzmu w ujęciu La Mettriego, (3) pojmowaniem natury jako istoty bądź jako przyrody, (4) Newtonowskim ujęciem natury, jako tego, co dane, a rozumieniem Natury jako ukrytej przeszłości cywilizacji i ideału myśli w sensie, o którym pisał Jean-Jacques Rousseau. W istocie naturalizacja muzyki nie dokonywała się bowiem w sposób świadomy w przestrzeni tych filozoficznych kategorii, lecz zamknęła się w rozróżnieniu prostszym (o ile było to rzeczywiście rozróżnienie i dopiero ex post nie rozróżnia się jego biegunów): między naturą samej muzyki a przyrodniczym ufundowaniem jej podstaw; między ufundowaniem go albo w przyrodzie „zewnętrznej” (stanowisko to reprezentowane jest przez tradycję myślową przebiegającą od *Traktatu o harmonii wywiedzionej z zasad naturalnych* Jeana-Philippe’a Rameau po dzieło Hermanna von Helmholtza i jego koncepcję naturalności skali chromatycznej), albo też w przyrodzie „wewnętrznej”, wyrażającej się jako neurofizjologiczne zasady słyszenia, do których powinny dać się sprowadzić odpowiednie reguły psychologiczne.

BŁĘDNE KOŁO BADAŃ NAD MUZYKĄ

Naturalizacja pewnej postaci muzyki, a ponadto muzyki tej samej warstwy społeczeństwa, która stworzyła naukę, wywołała prawdziwie błędne koło badań: przyjmując równość artystycznej muzyki Europy i muzyki we właściwym sensie w ogóle, uczeni mogli badać tę właśnie muzykę i doświadczenie jej słuchaczy, czyniąc to w uczciwym przekonaniu, że odnajdują uniwersalne, przyrodnicze podstawy muzyki jako takiej. W efekcie odnajdywali poprzedzające ich badania reguły kulturowe jako odkryte w badaniu fakty przyrodnicze. Innymi słowy, niewypowiedziane i nieuświadomione uprzywilejowanie jednej postaci muzyki zniosło konieczność odróżniania w odkrytych jej prawidłowościach tego, co uniwersalne, od tego, co przygodne, brak więc było kryterium pozwalającego odróżnić w tym, co odkryte, uniwersalne uwarunkowania przyrodnicze, akustyczne i neurofizjologiczne od partykularnych (co nie znaczy, że dowolnych) reguł kultury. W tym błędnym kole utkwiły zresztą nie tylko badania przyrodnicze, ale – częściowo – nawet badania transcendentalne. Pułapki tego koła uniknęło jedynie transcendentalne badanie dźwięku, które – jak na przykład Husserlow-

skie badanie słyszenia dźwięku, retencji i czasowości słyszenia – nie wymaga kategorii muzyki. Nie bez racji rozważania Husserla stały się dla Paula Ricoeura punktem wyjścia w budowie filozofii pamięci i czasowości, nie zaś filozofii muzyki³. Już jednak estetyka Romana Ingardena⁴ w dobrej wierze zakłada zrównanie muzyki z jej partykularną postacią, a nie odróżniając ich od siebie, stoi przed ryzykiem utożsamienia tego, co kulturowe, z tym, co transcendentalne. Czym jest dziś dla nas estetyka muzyczna Ingardena? Fenomenologią muzyki czy filozofią pewnej kultury muzycznej? Pytanie to nie dezawuuje bynajmniej estetyki Ingardena, lecz jedynie problematyzuje jej status. Kofi Agawu, uczulony na tę właśnie ogólną kwestię, dokonał podobnej reinterpretacji muzycznej koncepcji znaczenia stworzonej przez Derycka Cooke'a⁵. Zdaniem Agawu teoria ta, uwięziona w tym samym błędnym kole, zawodzi jako ogólna semiotyka muzyki, ale stanowi udaną teorię społeczno-kulturowego i historycznego kształtowania się znaczenia muzycznego w pewnej wyodrębnionej wspólnotie.

Błędne koło badań nad muzyką można było jednak przewyciężyć już wdziewiętnastym stuleciu. Badania fizyka Alexandra Johna Ellisa, ucznia Hermanna von Helmholtza, wykazały bowiem empiryczną fałszywość przekonania o uniwersalności wielu reguł muzyki. Pracując z muzykami indonezyjskimi i japońskimi i zastępując własne doświadczenie słuchowe precyzyjnym pomiarem wysokości dźwięku przy wykorzystaniu opracowanego w tym celu systemu centowego, Ellis wykazał, że trening słuchowy Europejczyka powoduje, iż jego słuch „zaokrągla” słyszane interwały do znanych mu odległości. Precyzyjny pomiar wykazuje, że odległości między dźwiękami w muzyce indonezyjskiej nie odpowiadają pozornie uniwersalnym odległościom skali chromatycznej. Wyniki eksperymentalnych badań Ellisa opublikowano sto kilkadziesiąt lat temu i znane są one każdemu etnomuzykologowi⁶.

W roku 1999 Robert Gjerdingen, specjalista z zakresu eksperymentalnej psychologii muzyki, przeprowadził dogłębną i dość bezlitosną krytykę innych eksperymentalnych badań tego rodzaju przedsięwziętych wcześniej przez Nicholasa Cooka⁷. Gjerdingen postawił Cookowi wiele zarzutów, ale mimo to nie zaniepokoił go fakt, że grupa, którą badał Cook, była jednolita

³ Zob. P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t. 1-3, tłum. M. Frankiewicz, J. Jakubowski, U. Zbrzeźniak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

⁴ Zob. R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1973.

⁵ Zob. K. Agawu, *The Challenge of Semiotics*, w: *Rethinking Music*, red. N. Cook, M. Everist, Oxford University Press, Oxford–New York 1999, s. 138-160.

⁶ Zob. A.J. Ellis, *On the Musical Scales of Various Nations*, „The Journal of the Society of Arts” 33(1885) nr 1688, s. 485-527.

⁷ Zob. R. Gjerdingen, *An Experimental Music Theory?*, w: *Rethinking Music*, s. 161-170.

kulturowo. Tymczasem tego rodzaju wybór grupy poddanej eksperymentom pociąga za sobą znaną już nam sytuację. Jednolity trening kulturowy badanych powoduje, że ostatecznie nie wiadomo, co zostało w badaniach stwierdzone: uniwersalne prawidłowości percepcji czy też efekty kulturowego treningu. Jak dotąd, eksperymentalne badania nad muzyką, które wprowadzałyby grupę kontrolną o odmiennym treningu kulturowym stanowią raczej wyjątek niż regułę. Nie opuściliśmy zatem jeszcze błędnego koła naturalizacji muzyki. Powiedzmy jednak, że znajdujemy się na jego okręgu i niektórzy zdołali się już odeń oderwać, ale siła dośrodkowa trzyma jeszcze koło w wyszczerbionej całości.

NIEZGODNE ETNOCENTRYZMY

Europa nie jest zresztą w swej skłonności do uniwersalizacji własnej muzyki wyjątkiem. Tradycje indyjskiej teorii muzyki dokonują podobnego utożsamienia zasad muzyki z zasadami religijnymi i zasadami kosmosu, a w dawniejszych Chinach utożsamienie kosmogonii i muzyki było zapewne mocniejsze niż kiedykolwiek w Europie. Zasada istnienia pozahistorycznego, doskonałego wzoru zasad muzyki, znalazła najdoskonalszą zapewne artykulację nie na zachodzie Europy, lecz w świecie bizantyjskim, w koncepcji odślaniającego ów wzór hymnu, który preegzystuje w Bożym umyśle i w Bożej stwórczości). Koncepcję tę sformułowano w kręgu myśli Maksyma Wyznawcy⁸. Aby utrzymać kosmologiczne uzasadnienie muzyki o tak różnych regułach, jak zachodnia muzyka liturgiczna, hindustańska raga czy muzyka dworska cesarskich Chin, trzeba by zatem zakorzenić je w rozmaicie ustrukturuowanych wszechświatach. Etnocentryzmy te nie mogą się bowiem spotkać.

Zachodni etnocentryzm muzyczny ma jednak status wyjątkowy i chociaż nie jest konsekwencją samej muzyki europejskiej, prowokuje dwa istotne problemy. Nie należy do nich sam ów etnocentryzm jako taki, jako codzienne i potoczne nastawienie. „Každy naród mówi swoim językiem dobra i zła: nie rozumie sąsiad mowy tej” – pisał Nietzsche⁹. Problemem staje się natomiast przeniesienie etnocentryzmu na poziom wiedzy o muzyce, która to wiedza przypisuje sobie miano nauki, a posługując się nim, zgłasza pretensje do statusu episteme. Tymczasem podtrzymywanie znaturalizowanych kategorii

⁸ Szerzej na temat tych koncepcji zob. E. W e l l e s z, *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*, tłum. M. Kaziński, Wydawnictwo Hoini, Kraków 2006.

⁹ F. N i e t z s c h e, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Wydawnictwo Tenet, Gdynia 2000, s. 54.

historyczno-kulturowych jako kategorii naturalnych oznacza uwięzienie na poziomie doksy, a zatem na poziomie humanistyki przedteoretycznej¹⁰, która, nie dysponując teoretycznymi narzędziami autorefleksji i autokrytyki, pozostaje skazana na uogólnianie i porządkowanie wiedzy potocznej. Pierwszy problem ma zatem charakter poznawczy. Istnieje też jednak problem etyczny i polityczny. Muzyka uznana za „właściwą” – co jest faktem – to muzyka warstwy historycznie dominującej w Europie, która w dobie kolonializmu zdołała eksportować swą władzę na skalę globalną. W tej sytuacji inne etnocentryzmy okazały się bezsilne i struktura przeciwstawiająca sobie „muzykę we właściwym sensie tego słowa” oraz modi *privativi* muzyki (muzykę „ludową”, „etniczną”, „pozauropejską” czy „popularną”) stała się strukturą podwójnej – zapożyczmy termin Antonia Gramsciego¹¹ – hegemonii, skierowanej zarówno ku wnętrzu własnego społeczeństwa, jak i ku jego zdominowanemu otoczeniu. Naturalizujący kategorie kulturowe etnocentryzm elitarnej muzyki europejskiej przestał być zatem jednym z nierozumiejących się nawzajem muzycznych etnocentryzmów i nabrał charakteru narzędzia przemocy symbolicznej w znaczeniu, jakie wyrażeniu temu nadał Pierre Bourdieu¹². Dopiero uwzględniając tę sytuację można zrozumieć, dlaczego stwierdzenie Johna Blackinga, że muzykę artystyczną Europy należy badawczo traktować jak każdą inną muzykę, jako, by się tak wyrazić, „muzykę etniczną białych elit”¹³ – stwierdzenie, w którym nie ma nic dyskusyjnego, nic prowokacyjnego, żadnej polemicznej przesady ani najmniejszego posmaku skandalu – stało się wyzwaniem rzuconym porządkowi władzy. Tyle tylko, że to koło także zgrzyta: kiedy Zachód traci zdolność do rzeczywistej dominacji, a dawne elity muszą dokonywać ustępstw na rzecz demokratyzacji i żyć w świecie „buntu mas”, reprodukcja kulturowa przestaje być w oczywisty sposób pożądana, a hegemonia – usprawiedliwiona. Nie oznacza to jednak, że poza błędnym kołem nie miejsca dla akustycznego, neurofizjologicznego czy też transcendentnego rozważania muzyki. Rozważania te jednak muszą wyznaczać pole tego, co muzycznie możliwe: pole, wewnątrz którego powinny zmieścić się niepodobne do siebie postaci muzyki.

Dla rozważań nad słuchaniem muzyki sytuacja ta ma znaczenie fundamentalne. Nie mogą one popaść w błędne koło naturalizacji kategorii kulturowych,

¹⁰ Por. G. B a n a s z a k, J. K m i t a, *Spoleczno-regulacyjna koncepcja kultury*, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 102-105.

¹¹ Por. A. G r a m s c i, *Zeszyty filozoficzne*, tłum. B. Sieroszevska, J. Szymanowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1991, s. 145.

¹² Por. P. B o u r d i e u, L.J.D. W a c q u a n t, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, tłum. A. Sawisz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2001, s. 162.

¹³ J. B l a c k i n g, *How Musical Is Man?*, University of Washington Press, Seattle-London 1973, s. 3-7.

nie mogą roztopić się w doksie. Turecki ambasador w Paryżu przestał być zabawny. Sposób, w jaki usłyszał on symfoniczny koncert, kiedy to nie-muzyka, jaką jest strojenie orkiestry, przyjęła na siebie funkcje muzyki, a nawet okazała się muzyką najbardziej interesującą, ujawnia rzecz podstawową: to, co słyszeli paryżanie, i to, co usłyszał ottomański dyplomata, nie daje się wyprowadzić z czysto fenomenologicznej lub neurofizjologicznej analizy słyszenia. Paryżanie wyposażeni byli w conceptualne narzędzia formowania i kategoryzacji tego, co słyszane, były one jednak inne niż narzędzia, którymi dysponował Turek. Odmienność owego muzycznego *ouillage mental* jednoznacznie wskazuje na jego społeczno-kulturowe pochodzenie i na jego historyczny charakter. Rozważania dotyczące odbioru muzyki zostają zatem umieszczone przed słuchaniem, na poziomie uprzedniej ramy, która umożliwia dopiero czynność słuchania muzyki, wytwarza jej konkretną postać. „Uprzedniość” oznacza tutaj pierwszeństwo w porządku analizy i zarazem fakt społecznej preegzystencji ramy słuchania, która niemal zawsze jest czymś, co chronologicznie wyprzedza słuchające indywiduum – niemal, gdyż istnieją przecież skuteczne poetyki awangardy, w których to sama rama słuchania może być przedmiotem destrukcji i ponownej konstrukcji. Czy uprzedniość ta pojawia się także w biograficznym porządku kształtowania się dowolnej słuchającej jednostki? Być może tak, z góry jednak należy założyć istnienie interakcji między społecznym wpajaniem ramy muzycznego słuchania a jednostkowym doświadczeniem słyszenia dźwięków – interakcji, w wyniku której wyłania się dopiero doświadczenie muzyki. Interakcję tę mogłyby dokładnie opisać badania eksperymentalne uwolnione od błędnego koła naturalizacji muzyki.

MUZYCZNY HABITUS

Jeśli jednak przykład tureckiego ambasadora na paryskim koncercie symfonicznym prawidłowo umieszcza nasze rozważania nad słuchaniem muzyki w miejscu uprzednim względem samego aktu słuchania, to zarazem plasuje je – przedwcześnie – „zbyt wysoko”, od razu na poziomie kognitywnym, poziomie rozstrzygnięć pojęciowych, kategoryalnych i aksjologicznych. Wcześniej jednak ma miejsce przygotowanie do czynności słuchania muzyki pojęte jako trening słuchającego ciała, jako wdrożenie do pewnej praktyki. Chcielibyśmy wiedzieć, jaką pozycję przybrał, siadając, turecki ambasador (bo i pozycja ciała podczas słuchania muzyki nie jest pozbawiona znaczenia) i jak – cielesnie – reagował na muzykę. Chcielibyśmy wiedzieć coś, czego wiedzieć nie możemy, a co wyrazić można w pytaniu: Co usłyszał? Analiza musi więc mieć charakter stopniowy, a jej przedmiot ulegać zmianie: powinna ona przechodzić od ciała

ku czynności i od czynności ku kognitywnemu opracowaniu tego, co słyszane. Musi ona wyróżniać poziomy ramy słuchania.

Rozpoczynając od skupienia uwagi na kształtowaniu słuchającego ciała, zapożyczmy od Pierre'a Bourdieu i zmodyfikujemy pojęcie habitusu¹⁴. Cieleśny i praktyczny wymiar habitusu podkreślał Bourdieu wielokrotnie: określmy za nim habitus jako zestaw dyspozycji do pewnych sposobów posługiwania się ciałem, w jakie wyposażona jest jednostka. Organiczna niepowtarzalność ludzkiego indywiduum i wariabilność w realizacji przez człowieka jakiegokolwiek wzoru nie stoi w sprzeczności z faktem, że między habitusami występują „rodzinne podobieństwa” na kształt podobieństw między gramami językowymi, opisywanymi przez Ludwiga Wittgensteina. Istnieje też pewna empirycznie stwierdzalna społeczna dyspozycja owych rodzin habitusów. Nie powtórzymy wprost za Bourdieu, że dystrybucja habitusów ma charakter klasowy. Oczywiście tak też może być, ale nie łączmy kategorii habitusu tylko ze społeczeństwami klasowymi. Społeczeństwa zbudowane inaczej – społeczeństwa stanowe, społeczeństwa podzielone na warny i kasty, społeczeństwa rasowego apartheidu i społeczeństwa o wielu nakładających się na siebie zasadach hierarchizacji – także dystrybuują wzory habitusów. Dystrybucja ta ma bowiem charakter społeczny: habitus jest wynikiem gry między niepowtarzalnością indywiduum a procesami socjalizacji i enkulturacji, jest tworzony przez zarazem nauczanie i uczenie się zbiorowych, wedle określenia Marcela Maussa, sposobów posługiwania się ciałem¹⁵.

Bez wątplenia można też mówić o habitusach muzycznych, o ich rodzinach i społecznej dystrybucji. Gdyby sam Bourdieu nie zakładał specyficznego udziału muzykalizacji w kształtowaniu habitusu, nie mógłby uznać gustu muzycznego za tak potężny znak społecznej, a w pierwszym rzędzie klasowej dystynkcji. Lektura *Dystynkcji* nie pozostawia przecież wątpliwości, że francuski socjolog przekonany był o potężnej dystynktywnej mocy muzyki. Pod pojęciem muzykalizacji rozumiemy tutaj będziemy ów specyficznie wyodrębniony zestaw procesów socjalizacyjnych i enkulturacyjnych, który – w połączeniu ze wszystkim zmiennymi czynnikami indywidualnymi – odpowiada za ukształtowanie się muzycznych dyspozycji jednostki. Sam zespół dyspozycji jednostki do reagowania na muzykę czy też szerzej: na sytuację muzyczną, określimy jako habitus muzyczny. Poszerzenie to jest o tyle istotne, że pod pojęciem habitusu rozumiemy będziemy nie tylko dyspozycje słuchowe, ale też zespół dyspozycji do takich, a nie innych sposobów zachowania (na przykład do pozostawiania w ciszy, skupienia, tańca czy pewnej

¹⁴ Zob. P. B o u r d i e u, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. P. Biłos, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2005; P. B o u r d i e u, J.C. P a s s e r o n, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, tłum. E. Neyman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

¹⁵ Zob. M. M a u s s, *Sposoby posługiwania się ciałem*, tłum. M. Król, w: tenże, *Socjologia i antropologia*, tłum. M. Król, K. Pomian, J. Szacki, Wydawnictwo KR, Warszawa 2001, s. 391-424.

określonej pozycji ciała) w sytuacji społecznie określonej jako muzyczna, a nawet w antycypacji takiej sytuacji (począwszy od wyboru ubrania, aż po zachowanie się, na przykład przed koncertem). Kształtowanie habitusu muzycznego, którego, jak widać, nie sposób zredukować do świadomie żywionych przekonań na temat muzyki, stanowi zapewne najgłębszy poziom muzykalizacji, decydujący między innymi o odczuwaniu przyjemności z kontaktu z muzyką pewnego rodzaju i o odruchowym niemal odrzuceniu, a wręcz wstręcie (w odniesieniu do reakcji na muzykę słowo to nie jest zbyt mocne) do muzyki innego rodzaju oraz o poczuciu komfortu i dyskomfortu w określonej sytuacji muzycznej czy też o poczuciu przynależności doń bądź też o obcości względem niej. Reakcje tego rodzaju jedynie częściowo dają się wytłumaczyć przez formułowane *explicite* sądy o muzyce. Należałoby pytać, ale czynić to uczciwie – „w C-dur”, jak mawiają muzycy – na ile nasze przekonania na temat muzyki wyznaczają naszą reakcję na jej określony rodzaj i na ile deklarowane przez nas przekonania stanowią racjonalizację reakcji habitualnych. Należałoby też wziąć pod uwagę sytuację dysonansu poznawczego, w której nabyte w toku enkulturacji przekonania na temat muzyki i muzycznej wartości pozostają w niezgodzie z dyspozycjami habitualnymi jednostki.

Podkreślenie pozasłuchowych elementów składowych habitusu muzycznego nie powinno oczywiście przesłaniać fundamentalnej wagi dyspozycji do określonych reakcji słuchowych, począwszy od słyszenia interwałów i słyszenia tonalnego, po koncentrację na takich, a nie innych warstwach muzycznego tworu czy zdolność do rekonstrukcji złożonych struktur rytmicznych. Nie ulega zatem wątpliwości, że muzyczny habitus jednostki jest efektem gry między predyspozycjami o charakterze biologicznym danego indywiduum, w tym predyspozycjami gatunkowymi, a społecznymi procesami muzykalizacji. Dostrzeżenie tego faktu pozwala nam zatem wyróżnić dwie pierwsze warstwy tego, co wydarza się przed słuchaniem muzyki, a więc przedkulturową warstwę uwarunkowań neurofizjologicznych i kognitywnych, która wyznacza zakres tego, co w ogóle muzycznie możliwe – warstwę tę można badać na różne sposoby poprzez eksperymenty neurofizjologiczne oraz dociekania transcendentalne pod warunkiem uwolnienia ich z błędnego koła naturalizacji muzyki – oraz warstwę efektów społecznej muzykalizacji. Dopiero łącznie decydują one o muzycznym habitusie jednostki. Łatwość czysto pojęciowego odróżnienia tych warstw nie gwarantuje niestety podobnej łatwości empirycznego przypisywania do nich poszczególnych składników habitusu.

HABITUS I HETEROGENICZNOŚĆ KULTUR MUZYCZNYCH

Kilka jeszcze komentarzy potrzebnych jest w odniesieniu do muzycznego habitusu. Po pierwsze, możliwe, a w wielu społeczeństwach współczesnych

typowe, jest kształtowanie habitusu wielostronnego, zawierającego dyspozycje do reakcji skutecznych w odmiennych sytuacjach muzycznych. Tak ukształtowany habitus muzyczny stanowi podstawę dla zróżnicowanych form muzycznej wielokulturowości, która nie musi okazać się zrozumiała dla indywidualów o habitusie jednorodnym ani przez nie akceptowana – tak, jak jednostce w całości jednoznacznie przynależnej do świata elitarnej muzyki artystycznej niezrozumiała może wydawać się fakt, że wielbiciel muzyki Josquina des Prés i Antona Weberna może być zarazem równie szczerym wielbicielem The Clash i Sex Pistols i czuć się równie przynależny sytuacjom koncertu filharmonicznego i rockandrollowego. Po drugie, habitus muzyczny kształtowany jest we wczesnym okresie życia jednostki, a decydują o tym ogólne zasady procesów socjalizacyjnych i enkulturacyjnych. Kwestią otwartą pozostaje, jaki stopień trwałości należy mu przypisać. Rozstrzygnąć mogłyby ją odpowiednio zaprojektowane badania, ale badań takich – o ile mi wiadomo – dotąd nie podjęto. Badania samego Bourdieu wskazują jednak, że przynajmniej ogólnemu, nieograniczonemu do zakresu muzycznego habitusowi można przypisać względną trwałość, skoro nosi on trwałe ślady swej społecznej, a zwłaszcza klasowej genezy. Po trzecie, habitus muzyczny nie powinien być oddzielany inaczej niż tylko pojęciowo od całości habitusu, a więc procesy muzykalizacji muszą być traktowane nie jako zjawiska odrębne, lecz jako analitycznie wyróżniony aspekt ogólnego procesu socjalizacji-enkultuacji. Nabywanie dyspozycji do życia w określonym społeczeństwie oraz nabywanie kultury stanowi ramę dla muzykalizacji, która może dokonywać się poprzez życie obrzędowe, udział w liturgii religijnej, formy życia politycznego czy towarzyskiego i w wielu przypadkach jedynie zewnętrzny obserwator może wydzielić właściwy jej zakres. Po czwarte, choć przynależny jednostce i uzależniony nie tylko od gatunkowych, ale też od osobniczych dyspozycji biologicznych, habitus w ogóle – a więc i habitus muzyczny – posiada społeczną genezę. Muzykalizacja, jako aspekt socjalizacji-enkultuacji nie ma charakteru abstrakcyjnego, lecz dokonuje się zawsze w określonej pod wieloma względami grupie społecznej. W odniesieniu do współczesnych społeczeństw europejskich grupa ta określona jest pod względem etnicznym i wyznaniowym, pod względem swego miejsca w hierarchicznej strukturze społeczeństwa, w pierwszym rzędzie więc pod względem klasowym, pod względem dominujących orientacji światopoglądowych, politycznych i estetycznych; będzie też określona mikro-strukturalnie, w zależności od typu więzi rodzinnej czy sąsiedzkiej począwszy, poprzez sposób międzypokoleniowego przekazu doświadczeń aż po cechy osobnicze jednostek tworzących grupę. Grupa taka ma także własną historię i pamięć oraz własne, przekazywane w niej tradycje, w tym zazwyczaj również tradycje muzyczne. Habitus jednostki, w tym jej habitus muzyczny, jest więc nieuchronnie „naznaczony” przez swą genezę, a zatem cechując się domnie-

maną względną trwałością, potrafi – jako zespół dyspozycji cielesnych, a nie świadomie wybieranych i wygłaszanych przekonań – ujawniać w odpowiednich okolicznościach społeczne pochodzenie jednostki. Dla Pierre’a Bourdieu mamy w tym wypadku do czynienia w pierwszym rzędzie z kwestią warunków i ograniczeń mobilności społecznej oraz procesów dystynkcji. Pożądany w określonych warunkach społecznych habitus jednostki stanowi element jej kapitału, umożliwiającego awans w hierarchicznej strukturze społeczeństwa, podczas gdy habitus nieodpowiedni, to znaczy noszący znamiona nieodpowiedniej do danej sytuacji genezy społecznej, może stanowić poważną przeszkodę, a także element umożliwiający natychmiastową identyfikację jednostek, które w toku biografii zmieniły przynależność klasową. Uwagi te, należące do sedna rozważań Bourdieu, dotyczą w całej rozciągłości habitusu muzycznego. Eliminacja habitusów niepożądanych, czy to poprzez nacisk nowej grupy społecznej, czy to poprzez praktyki edukacyjne, nosi wszelkie znamiona przemocy symbolicznej i służy kulturowej reprodukcji. Może być także odpowiedzialna za powstanie wspomnianej już sytuacji dysonansu poznawczego, kiedy to deklarowane przekonania na temat muzyki, zgodne z oczekiwaniami nowej grupy społecznej, pozostają w niezgodzie z habitualnymi reakcjami na muzykę określonymi przez muzykalizację w odmiennym środowisku społecznym (a więc i muzycznym). Po piąte wreszcie, wytwarzanie habitusu we współczesnych, złożonych społeczeństwach zachodnich nie da się sprowadzić do prostego modelu spójnej grupy enkulturującej. Wskażmy przynajmniej cztery środowiska, niejednokrotnie konfliktowe, odpowiedzialne za proces muzykalizacji, a więc zarazem za ukształtowanie się habitusu muzycznego. Procesy określone na poziomie mikrostrukturalnym, a więc wciąż w pierwszym rzędzie na poziomie grupy rodzinnej, zderzają się z efektami muzykalizacji w środowisku rówieśniczym, muzykalizacji za pośrednictwem formalnych systemów edukacyjnych oraz za pośrednictwem muzycznych przekazów medialnych. Nie sposób ad hoc określić proporcji oddziaływania tych środowisk i ich wzajemnej zależności, nie ma też powodu, by zakładać, że proporcje te są stałe i podobne w różnych grupach społecznych.

SPOSOBY SŁUCHANIA MUZYKI

Wyróżniliśmy zatem pierwszy element społecznego a priori słuchania muzyki (określenie „społeczne a priori” zapożyczamy z żargonu austromarkсистów) – element, który wydaje się mieć decydujące znaczenie. Pamiętajmy jednak, że habitus muzyczny nie jest zbiorem konkretnych zachowań ani przekonań, lecz zestawem dyspozycji do zachowań i reakcji. Sam z siebie nie odpowiada w sposób samodzielny za aktualizację takich czy innych dyspozycji. Aktualizacja (zawsze) potencjalnych elementów habitusu dokonuje się

bowiem nie w sytuacji abstrakcyjnej, lecz zawsze w społecznie wyznaczonej ramie behawioralnej i kognitywnej. Jeśli habitus danej osoby zawiera na przykład dyspozycję do pełnej koncentracji słuchowej na muzyce, to dyspozycja ta z reguły aktualizowana jest dopiero w odpowiedniej ramie społecznej, jaką może stanowić na przykład sytuacja koncertu, lub w warunkach, w których jednostka może samodzielnie określić behawioralne zasady kontaktu z muzyką (na przykład w sytuacji odsłuchu nagrań fonograficznych w warunkach domowych). W wielu innych kontekstach społecznych dyspozycja do słuchania skoncentrowanego nie musi być aktualizowana. Ta sama jednostka może nie aktualizować owej dyspozycji w kontakcie z muzyką na przykład podczas prowadzenia samochodu czy robienia zakupów. Jeśli jednak dyspozycja do słuchania skoncentrowanego stanowi zasadniczą dyspozycję habitusu jednostki, a zwłaszcza gdy dyspozycja ta wiąże się z silną sankcją aksjologiczną, której źródłem jest świadomie przyjęty światopogląd estetyczny, wówczas kontakt z muzyką w ramie społecznej wykluczającej słuchanie skoncentrowane może wiązać się z psychologicznym uczuciem dyskomfortu lub irytacji, a także z odczuciem pogwałcenia wartości samej muzyki – przede wszystkim, gdy w owej niesprzyjającej koncentracji ramie wykorzystywana jest muzyka, dla której słuchanie skoncentrowane jest dyspozycją macierzystą (wyobraźmy sobie *Kwartet cis-moll* Beethovena rozbrzmiewający w hipermarkecie).

Można się pokusić o typologię behawioralnych ram słuchania w zależności od pożądanego zachowania słuchacza. Elementy takiej typologii wyłaniają się jako pary przeciwieństw z wszelkich rozważań nad muzyką i jej społecznym tłem prowadzonych w okresie ostatnich stu lat humanistyki, zwłaszcza z zakresu krytyki kultury uprawianej w duchu choćby Adornowskim. Wskażmy tylko przykładowe przeciwstawne sobie pożądane typy słuchania, których odróżnienie przynależy już do naukowego *sensus communis*. Rysują się tutaj wyraźnie zwłaszcza dwa typy przeciwieństw: słuchanie skoncentrowane a słuchanie rozproszone oraz słuchanie kontemplacyjne a słuchanie współuczestniczące. W opozycjach tych brakuje miejsca dla dobrze znanej etnomuzykologom postaci społecznej konstrukcji aktu muzycznego, w której w ogóle nie istnieje wyodrębniona funkcja słuchacza. Nawet jednak pomijając tę kwestię, nie sposób poprzestać na tego rodzaju rozróżnieniach. Po pierwsze, operują one nazbyt czystymi modelami biegunowymi, nie uwzględniając całej gamy rzeczywiście zachodzących stopni pośrednich, a nawet wewnętrznej dynamiki sytuacji biegunowych. Każdemu słuchaczowi muzyki artystycznej znana jest z doświadczenia swoista fluktuacja koncentracji, w której poszczególne fragmenty utworu muzycznego percypowane są z nierównym stopniem uwagi, a która ma podstawę nie tylko w charakterze samych procesów kognicji muzycznej, ale też w czynnikach okazjonalnych. Z tego też względu rzeczywiste słuchanie skoncentrowane angażuje zwykle czynniki pomocnicze: słuchanie wielokrotne, które wyrównuje

niejako nierówności koncentracji, wsparcie pamięci, pozwalające na rekonstrukcję miejsc, w których nastąpiła dekoncentracja słuchacza, a przede wszystkim wykorzystanie notacji, której lektura pozwala nie tylko na kompensację momentów nieuwagi, ale też na analogiczną kompensację niedokładności słyszenia. Popularny niegdyś zwyczaj słuchania muzyki z partyturą w rękę można zresztą interpretować jako remedium na naturalne nierówności koncentracji i niewystarczającą selektywność fizjologicznego słyszenia.

Konsekwencje przeciwstawiania sobie typów słuchania sięgają dzięki wszystkim tym elementom bardzo głęboko, aż po ontologiczny status muzyki. Nie ma powodu, by rozstrzygać genetyczne pierwszeństwo słuchania skoncentrowanego i koncepcji muzyki jako przedmiotu kontemplacji – wystarczy konstatacja ich współzależności. Pojawienie się notacji, choćby tylko jako uzupełnienia aktu słuchania, powoduje zresztą, że muzyka – przynajmniej każda muzyka zawierająca notację – nie może być dłużej redukowana w planie ontologicznym do wymiaru słyszalności i zaczyna wymagać odwołania do tak lub inaczej artykułowanej ontologii idealistycznej, bez względu na to, czy będzie to idealizm interpretowany – zgodnie z terminologią Kazimierza Ajdukiewicza – immanentnie, transcendentnie¹⁶, czy też, co dzisiaj najczęstsze, konstruktywistycznie. Ta sama sytuacja powoduje, że właściwości repertuaru wytworzonego w ramach kultury muzycznej zawierającej notację, które nie są uchwytnie słuchowo, nie ulegają bynajmniej anihilacji. Wynika z tego jednoznacznie, że analiza słuchania ma różną doniosłość dla różnie skonstruowanych kultur muzycznych, a dla niektórych form muzyki – przychodzi na myśl w pierwszym rzędzie skrzydło awangardy muzycznej powiązane z Miltonem Babbitem – może to być wręcz analiza marginalna lub nawet myląca. Konsekwencje ontologiczne różnorodności behawioralnych ram słyszenia są jeszcze bardziej uderzające w przypadku opozycji między słuchaniem kontemplacyjnym a słuchaniem współuczestniczącym, przy czym drugi człon tej opozycji rozumieć możemy szeroko, włączając weń zarówno sytuację, gdy normą jest współuczestnictwo wykonawcze przy słabo wyodrębnionej osobnej funkcji słuchacza, jak i sytuację, gdy słuchanie stanowi element innego zespołu czynności, najczęściej tańca i (lub) czynności obrzędowych. Rozróżnienie to pokrywa się z rozróżnieniem muzyki wyodrębnionej i muzyki wplecionej w inne praktyki społeczne, w przekonaniu Philipa V. Bohlmana należącym do szeregu podstawowych opozycji, określających możliwe ontologie muzyki¹⁷.

¹⁶ Por. K. A j d u k i e w i c z, *Zagadnienia i kierunki filozofii. Teoria poznania. Metafizyka*, Czytelnik, Warszawa 1949, s. 71-82.

¹⁷ Zob. Ph.V. B o h l m a n, *Ontologies of Music*, w: *Rethinking Music*, s. 17-34.

KOGNITYWNE RAMY SŁUCHANIA MUZYKI

Bez względu na to, jak wielką wagę przywiązalibyśmy do habitualnego aspektu słyszenia muzyki – od treningu kulturowego określającego podstawowe dyspozycje do rozróżniania muzycznych cech dźwięku po szerokie modele sposobów słuchania – nie można bagatelizować konceptualnej organizacji słuchania muzyki, to znaczy sposobu, w jaki słyszenie muzyki określone jest na poziomie aparatu pojęciowego i systemu świadomie przyjmowanych wartości, którymi dysponuje indywiduum i które cechują określone kultury muzyczne. Zagadnienia te stanowią tradycyjny już obszar zainteresowania kognitywnej antropologii muzyki, wywodzącej się z tradycji zapoczątkowanej w pierwszym rzędzie przez Warda Goodenougha¹⁸. Nacisk, jaki sam Bourdieu kładł na cielesny, nie zaś intelektualny wymiar habitusu, jest zrozumiały. Wiązał się on zarówno z wagą owej cielesności dla procesów dystynkcji i reprodukcji kulturowej, jak i z intencją polemiczną, kierowaną przez francuskiego socjologa przeciw swoistemu redukcjonizmowi intelektualistycznemu, wynikającemu z bezkrytycznego przyjmowania modelu ludzkiego działania, który tworzony jest w ramach teorii decyzji, zwłaszcza w jej zastosowaniach w ekonomii. Ta intencja polemiczna nie należy już do współczesnej sytuacji poznawczej – raczej przeciwnie, polemiki domagałyby się tendencje odwrotne, wiodące ku bagatelizowaniu pojęciowej i aksjologicznej orientacji działania.

DYSTRYBUCJA WIEDZY MUZYCZNEJ

Procesy dystynkcji i reprodukcji kulturowej, których część stanowią praktyki muzyczne, pozostają zresztą widoczne na poziomie kognitywnym nie mniej niż na poziomie habitualnym. Pierwszym aspektem tego zagadnienia, jaki nasuwają wyniki osiągnięte w badaniach antropologicznych, jest nierównomierność społecznej dystrybucji aparatu pojęciowego związanego z praktykami muzycznymi. Wystarczy nam modelowe rozróżnienie społeczeństw, w których enkulturacja muzyczna obejmuje na identycznych lub niemal identycznych zasadach całość społeczeństwa, oraz społeczeństw, w których wiedza muzyczna ma charakter specjalistyczny i dystrybuowana jest wewnątrz wyspecjalizowanej podgrupy. Rozróżnienie to należy do kręgu badawczego wyznaczonego przez klasyczne pytanie Alana Lomaxa o relację między stylem muzycznym a całością kultury¹⁹ –

¹⁸ Zob. W.H. Goodenough, *Componential Analysis and the Study of Meaning*, „Language” 32(1956) nr 1, s. 195-216.

¹⁹ Zob. A. Lomax, *Folk Song Style and Culture*, Transaction Publishers, New Brunswick–London 1968.

pytanie, któremu podporządkowana była metoda kantometryczna. Możliwości stylistyczne pewnego świata muzycznego zależą bowiem bez wątpienia od stopnia specjalizacji, a więc i ekskluzywności muzycznej, te zaś warunkowane są równie niewątpliwie przez charakter i zasięg społecznego podziału pracy w ramach interesującej nas całości. Specjalistyczność wiedzy muzycznej wydaje się bowiem wprost proporcjonalna do wyrazistości wyodrębnienia profesji muzycznych w obowiązującym w danym społeczeństwie podziale pracy. Tam, gdzie podział pracy zarysowuje się słabo i wiąże się głównie z funkcjami obrzędowymi i podziałem pracy między płcie, tam też wiedza muzyczna stanowi z zasady element powszechnej enkulturacji, co oznacza, że indywidua z reguły dysponują podobnym zasobem bogatej zresztą i szczegółowej wiedzy muzycznej (przywołać w tym kontekście można badany przez Stevena Felda przykład nowogwinejskich Kaluli²⁰). Z kolei w społeczeństwach o złożonym i hierarchicznym podziale pracy z dobrze wyodrębnionymi profesjami muzycznymi – na przykład w Europie Zachodniej, w Chinach czy w Stanach Zjednoczonych) zaobserwować można dwie cechy charakterystyczne. Po pierwsze, wyodrębnienie profesji muzycznych i stopniowe ograniczanie zasięgu dystrybucji wiedzy muzycznej nadaje praktykom muzycznym charakter elitarny, co oznacza, że jedynie wąska część społeczeństwa zostaje wyposażona w narzędzia pojęciowe niezbędne dla kompetentnej interpretacji wytworów muzycznych. Podział pracy przenika zresztą głębiej, gdyż powoduje nierówną dystrybucję wiedzy także wewnątrz samej grupy profesjonalnych muzyków, w wyniku czego na przykład wokalistów przestaje się wyposażać w wiedzę z zakresu kompozycji i teorii muzyki w zakresie przekraczającym wymogi ich funkcji. Nie należy widzieć w tym jedynie „upadku”, jak określają to publicyści, szkolnictwa muzycznego oraz nauczania muzyki w szkolnictwie powszechnym, w pierwszym rzędzie dostrzegać bowiem należy konsekwencję niewypowiedzianej reguły, wedle której zadaniem edukacji jest dostarczanie repertuaru wiedzy niezbędnej do spełnienia przez daną jednostkę przewidzianej dla niej funkcji społecznej, uzupełnionego przez zakres wiedzy enkulturującej do modelu aksjologicznego pożądanego przez projektantów edukacji, czyli przede wszystkim przez władze państwowe. Oznacza to, że dla „reszty społeczeństwa”, a zatem dla jego większości, której nie dostarcza się wiedzy muzycznej – pomijamy tutaj istotny indywidualnie, ale marginalny ilościowo przypadek autodydaktycznego nabycia wysokich kompetencji muzycznych przez jednostki usytuowane zawodowo poza praktykami muzycznymi – muzyka produkowana przez kompetentne elity staje się nieuchronnie czymś innym niż dla owych elit, podlega ona bowiem recepcji w ramach muzycznego

²⁰ Zob. S. Feld, „Flow Like a Waterfall”: *The Metaphors of Kaluli Musical Theory*, „Yearbook for Traditional Music” 13(1981), s. 22-47.

outillage mental, odmiennego niż w kręgu elitarnym. Recepja ta może obejmować wykorzystanie muzyki jako znaku dystynkcji wedle modeli opisanych przez Bourdieu, reinterpretację w ramach estetyk odmiennych niż estetyki genetycznie powiązane z daną muzyką – co może pociągać za sobą wartościowania skrajnie odmiennie niż dokonane w elitarnym obiegu muzycznym, gdy na przykład twory muzyczne powstałe w zasięgu oddziaływania estetyki muzyki absolutnej lub poetyk awangardowych zostają umieszczone w obcym im kontekście potocznej koncepcji autoekspresji lub w ramach muzycznego hedonizmu – oraz, co dla nas najbardziej zajmujące, zmianę modelu słuchania, który pierwotnie powiązany był z określoną muzyką.

Jeśli bowiem nieuchronnym skutkiem włączenia praktyk muzycznych w zaawansowany podział pracy i powiązany z nim model społecznej dystrybucji wiedzy jest elitaryzm muzyczny, to skutkiem równie nieuchronnym wydaje się powołanie ekwiwalentnej sfery tego, co „popularne” – sfery tak szerokiej i wewnętrznie zróżnicowanej, że samo słowo „popularne” zdaje się raczej zakrywać heterogeniczność zjawisk, niż nazywać jakąś spójną całość. Sfery społeczne nienależące do muzycznej elity, wyposażanej w muzyczną wiedzę, nie zaprzestają przecież praktyk muzycznych, zarówno odbiorczych, jak i twórczych. Sfera „popularnego” wydaje się zatem obejmować przynajmniej trzy charakterystyczne podsferesy: (a) podsferę popularnej reinterpretacji wytworów elitarniej praktyki muzycznej; (b) podsferę własnych, popularnych praktyk muzycznych z właściwymi im formami wiedzy muzycznej, odmiennymi niż w obiegu elitarnym, własnymi kanonami wartościowania czy własnymi wzorami słuchania muzyki i (c) podsferę alternatywnej profesjonalizacji muzyki, obejmującą przekształcanie praktyk popularnych w nowe postaci praktyk profesjonalnych (tak na przykład współczesne społeczeństwa typu zachodniego zawierają przynajmniej dwie odrębne sfery profesjonalizacji muzyki: tradycyjną sferę muzyki artystycznej oraz sferę przemysłowej produkcji muzyki). Nie będziemy tutaj kontynuować tego wątku, należy on bowiem do powiązanego z naszym tematem, lecz odrębnego kręgu pytań. Zaznaczamy jedynie pewne jego elementy, aby uwypuklić związek między ogólną strukturą społeczeństwa a charakterem i dystrybucją elementów kognitywnych kultury muzycznej.

Powyższe, poczynione na marginesie uwagi wystarczają jednak, by unaocznić konieczną heterogeniczność muzycznego outillage mental i powiązanych z nim sposobów słuchania muzyki w każdym wystarczająco zróżnicowanym społeczeństwie (przy czym pomijamy wariabilność indywidualną zachowań muzycznych, koncentrując się jedynie na rozpoznawalnych modelach grupowych). Heterogeniczność ta może zostać przedstawiona – w sposób oczywiście nazbyt czysty w sensie teoretycznym – jako rozgrywająca się w dwóch wymiarach. Pierwszy z tych wymiarów można nazwać aksjologiczną orientacją słuchania. W kontakt z muzyką – pomijając bardzo wczesne etapy dzie-

cięcej muzykalizacji – nie wchodzi bowiem nigdy abstrakcyjny podmiot, lecz konkretny podmiot „hermeneutyczny”. „Hermeneutyczny” to słowo, które w sposób wystarczający wydobywa nieomijalny aspekt kulturowej uprzedniości kategorii, którymi posługuje się myślenie, względem tego, co myślane. Kategorie te, podobnie jak język, którym jednostka mówi, należą do świata przez nią zastanego, i choć mogą ulec i ulegają przebudowie w toku indywidualnych dziejów jednostki, wyprzedzają jej świadomość zarówno genetycznie, jak i logicznie, formując sferę, którą Martin Heidegger w epoce *Bycia i czasu*²¹ oraz Hans-Georg Gadamer²² badali pod nazwą „przedrozumienia” (niem. Vorverstehen). Kategorie pojęciowe i wartości związane ze sferą muzyki nie są pod tym względem wyjątkiem: także i one, chociaż wrażliwe na biografię jednostki i na jej moc krytycznego myślenia, są w punkcie wyjścia czymś otrzymanym i odziedziczonym, należą do sfery określanej w różnych tradycjach myślowych terminami już tutaj używanymi: „Vorverstehen”, „outillage mental”, „społeczne a priori”, „kultura”.

AKSJOLOGICZNA ORIENTACJA SŁUCHANIA

Jednostka nie przystępuje więc do słuchania muzyki jako „relatywna tabula rasa”, wyposażona jedynie w neurofizjologiczne wyznaczniki tego, co słuchowo możliwe oraz uniwersalne, w transcendentalne sposoby organizacji doświadczenia (nie rozstrzygamy tutaj oczywiście, jaka może być między nimi relacja). Nawet poziom habitualny i poziom behawioralnych wzorów słuchania nie wystarczają. Mamy przede wszystkim pewne wyobrażenie o tym, czym jest wartość muzyczna, gdzie tej wartości poszukiwać, a nawet dość dokładne oczekiwania co do tego, jakie formy muzyki są w stanie określonej wartości realizować. Wyobrażenia i oczekiwania tego rodzaju stanowią uprzednią względem samego słuchania orientację aksjologiczną tego aktu: objaśnijmy to za pomocą przykładu pochodzącego z centrum sporów o społeczny charakter muzyki.

Adornowskie rozróżnienie typów słuchania melodycznego i rytmicznego jako podstawy słuchania indywidualistycznego i regresyjnego, zaproponowane w eseju *O fetyszyzmie w muzyce i o regresji słuchania*²³, zachowuje wartość

²¹ Zob. M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.

²² Zob. H.G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.

²³ Por. T.W. Adorno, *O fetyszyzmie w muzyce i o regresji słuchania*, w: tenże, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 116-127.

także poza kontekstem krytycznej teorii społeczeństwa, choć traci wówczas właśnie swój krytyczny wymiar. Nazywa ono jednak nie tylko ścieżkę „regresji słuchania” – takie jego rozumienie wymaga od nas podzielenia nie tylko Adornowskiej aksjologii, ale przede wszystkim Adornowskiej wizji obiektywnej zawartości społecznej dzieła muzycznego, która to wizja pozostaje dziś równie nieoczywista, jak w czasie powstawania *Filozofii nowej muzyki*²⁴ – ale także opozycję między dwoma aksjologicznymi orientacjami słuchania: nastawieniem poszukującym wartości muzycznej w warstwie organizacji procesów harmonicznym i melodycznym oraz nastawieniem na poszukiwanie decydującej wartości muzycznej w metrycznej organizacji utworu. Powiązanie tych nastawień przez Adorna z tradycją reinterpretowanej w duchu Hanslickowskim muzyki niemieckiej, od muzyki instrumentalnej Johanna Sebastiana Bacha począwszy, po muzykę Arnolda Schönberga (zwłaszcza z okresu tak zwanej atonalności swobodnej, czyli sprzed *Suite für Klavier*) oraz – dla modelu „rytmicznego” – ze skrzydłem muzycznego modernizmu związanego w pierwszym rzędzie z twórczością Igora Strawińskiego oraz z ekspansją jazzu, nie jest oczywiście bezpodstawne, nawet jeśli stanowi uproszczenie pod nazbyt wieloma względami – tak, jakby kontrapunkt Bacha lub Brahmsa nie wiązał wartości muzycznej z rytmem, jakby słuchanie „melodyczno-harmoniczne” było jakoś „zbędne” w przypadku muzyki Strawińskiego lub Bartoka, jakby nie było centralne dla takiej formy jazzu jak bebop (którego istnienie Adorno pomija milczeniem), tak jakby nie było muzyki przekraczającej to przeciwstawienie. Przeciwstawienie to wciąż może mieć wartość modelu, i to nie tylko dlatego, że odpowiada pewnemu etapowi sporu o Neue Musik (zauważmy, że podobne Adornowskim wartościowania przeprowadzał Heinrich Schenker²⁵). Należałoby oczywiście – aby zachować wartość tego modelu – model ów uhistorycznić, wprowadzając na przykład problematykę motetu izorytmicznego do sfery słuchania rytmicznego, oraz uwolnić go od bezkrytycznego etnocentryzmu, który przenika wszystkie rozważania Adorna o muzyce. Trudniej byłoby bronić powiązań dalszego rzędu: modelu „melodyczno-harmonicznego” z autoekspresją podmiotowości (tutaj istnieje przynajmniej wsparcie w formie dziewiętnastowiecznej, niemieckiej filozofii idealistycznej), a zwłaszcza powiązania modelu rytmicznego z „destrukcją podmiotowości” (która to „destrukcja” też jest pojęciem nazbyt szerokim, gdyż nie odróżniając form destrukcji podmiotowości, takich jak unicestwienie jednostki poprzez totalne panowanie zbiorowości oraz unio mystica, Adorno może z przerażającą łatwością zrównywać wszelkie doświadczenie ekstatycz-

²⁴ Zob. t e n ż e, *Filozofia nowej muzyki*, tłum. F. Wayda, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.

²⁵ Zob. H. S c h e n k e r, *Free Composition*, tłum. E. Oster, Pendragon Press, Hillsdale 2001.

ne, także muzyczne doświadczenie ekstazy rytmicznej, z „totalitaryzmem”). Adorno może więc jedynie naprowadzić nas na problem, który trzeba dalej podjąć samodzielnie. Nawet bowiem nastawienie na poszukiwanie wartości muzycznej w rytmicznej warstwie utworu w przeciwieństwie do poszukiwania tej wartości na przykład w procesie tematyczno-harmonicznym – a więc biorąc uproszczenie Adorno za dobrą monetę – oznacza wystawienie na dalsze różnicowania.

Wartość muzyczna – przyjmijmy na chwilę – tkwi w pierwszym rzędzie w organizacji rytmicznej – jaki jednak rytm jest wartościowy? Złożony w ustruktrowany sposób, jak w rytmach nieodwracalnych Oliviera Messiaena lub pozbawionych repetycji konstrukcjach Karlheinz Stockhausena czy też złożony, ale w nieprzewidywalny sposób, jak indyjska improwizacja perkusyjna? A może wprost przeciwnie, nie rytm abstrakcyjnie złożony, ale repetytywny i zgodny z rytmem ludzkiego ciała? Czy zaś taki rytm powinien być sprowadzony do ekstatycznej prostoty, jak w tanecznej muzyce house, czy też powinien stanowić wyrafinowaną grę z metrum, jak w jazzowym groove lub w tanecznej muzyce kubańskiej? Jeśli natomiast wartość tkwi w organizacji procesów motywicznych, to czy wartościowe są związki czytelne i jawne, organizujące doświadczenie słuchowe odbiorcy, jak w tradycyjnych kompozycjach „z jednego jądra”, takich jak pierwsza część *Symfonii g-moll* Mozarta lub fuga es-moll z pierwszej części *Das Wohltemperierte Klavier* Bacha, czy też związki bardziej „tajemne”, „ezoteryczne”, uchwytnie dopiero na poziomie analizy partytury, jak związki organizujące *Symfonię kameralną* Schönberga i *Młot bez mistrza* Pierre’a Bouleza? Czy w muzyce opartej na notacji słyszalność ma rozstrzygające znaczenie? Ogólniej: czy wartością jest innowacja, czy też perfekcyjna realizacja kulturowego wzoru muzycznego? Ciąg znaków zapytania kończący wszystkie te zdania nie ma znaczenia retorycznego: uwypukla on brak bezstronnej odpowiedzi, podkreśla charakter wypytywania o decyzje aksjologiczne, które podlegają uzasadnieniu jedynie do tego stopnia, do jakiego decyzje aksjologiczne można w ogóle uzasadniać, aż więc do momentu osiągnięcia – wedle określenia Richarda Rorty’ego – naszego „słownika finalnego”²⁶, wewnątrz którego uzasadnienia wartości tworzą nieuchronnie błędne koło. Wewnątrz swego „muzycznego słownika finalnego” jednostka jest tak wolna, jak wewnątrz każdego układu, który Bourdieu nazywał zależnością „sprawczości” i „struktury”, a Bruno Latour – mutatis mutandis – zależnością „aktora” i „sieci”²⁷: ani autonomiczna, ani bezwolna,

²⁶ R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, tłum. W.J. Popowski, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1996, s. 24.

²⁷ Zob. B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. A. Derra, K. Abriszewski, Universitas, Kraków 2010.

wystawiona na grę między możliwościami własnych posunięć oraz zastanymi regułami strukturalnymi. Jeśli więc nastawienia aksjologiczne stanowią a priori słuchania, a przynajmniej ważną (może najważniejszą) część tego a priori, to jako element gry między własną sprawczością jednostki, a tym, co przez nią zastane i na co pozwala struktura kultury, stanowią one a priori społeczne.

ŚWIATOPOGŁĄDOWY KONTEKST AKSJOLOGII MUZYCZNYCH

Adornowska typologia sposobów słuchania muzyki jest jednak najbardziej pouczająca właśnie tam, gdzie staje się najbardziej wątpliwa: w swoim powiązaniu ich z postawami etycznymi i politycznymi. W tym aspekcie niczego ona nie wyjaśnia, ale sama domaga się wyjaśnienia: czy wartości muzyczne są jakoś stowarzyszone z wartościami innego rodzaju? Między pełnym uświatopoglądowaniem wartości muzycznej w skrajnych wizjach autonomistycznych – gdy wartość muzyczna sama staje się wartością światopoglądową sensu stricto, a więc wartością nieinstrumentalną, niesłużącą już realizacji wartości wyższego rzędu – a pełną funkcjonalizacją muzyki rozciąga się olbrzymie spectrum możliwości i odcieni, które przynajmniej częściowo są także prefigurowane społecznie. Podejmowana dzisiaj lektura *Filozofii nowej muzyki* – książki, której główną regułą jest stałe stowarzyszenie wartości muzycznych z wartościami innego rodzaju – ujawnia zasadniczą różnicę między pozostającą do dziś w dyskusji częścią poświęconą Schönbergowi, a rażącą już, arbitralną niesprawiedliwością części poświęconej muzyce Strawińskiego²⁸. Różnica między tymi częściami wydaje się jednak polegać na tym, że stowarzyszenie koncepcji muzyki opartej na prymacie procesów motywiczych i harmoniczych z filozofią podmiotu i jego autonomii przygotowywane było przez całą tradycję dziewiętnastowiecznej filozofii muzyki i myśli muzycznej w ogóle, ma więc sankcję kulturową, podczas gdy za skojarzeniem ekstazy rytmicznej *Święta wiosny* z totalitaryzmem nie odnajdujemy żadnej tradycji, żadnej obowiązującej decyzji kulturowej (przyjmując rozpoznanie Marcela Maussa, że decyzje takie wyznaczają sferę społecznej obligatoryjności). Powiązanie to razi więc arbitralnością, stanowiąc przykład owych nieuzasadnionych „krótkich śpięć”, które zdaniem Milana Kundery przenikają myśl Adorna²⁹. Pozostaje nam z tej lekcji świadomość możliwości trwałego stowarzyszenia wartości muzycznych z wartościami innego rodzaju – świadomość wyłożona chyba po raz pierwszy w sławnej mowie Damona przed

²⁸ Zob. A d o r n o, *Filozofia nowej muzyki*.

²⁹ Por. M. K u n d e r a, *Zdradzone testamenty*, tłum. M. Bieńczyk, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 1996, s. 74.

ateńskim areopagiem o etycznych efektach muzyki i z całą mocą potwierdzona w drugiej księdze Platónskich *Praw*³⁰.

Równie pouczający jest beztroski i uprawiany w epoce w pełni rozbudzonej świadomości antropologicznej etnocentryzm Adorna: choćby brak podejrzenia, że potępiany jazz może należeć do odmiennej tradycji muzycznej, że słuchanie oparte na prymacie rytmu dotyczy tyleż Strawińskiego, co indonezyjskiej tradycji gamelanowej. Nie będziemy bronić ani atakować tego etnocentryzmu, mówiąc z równą słusnością, że problemy Adorna są wewnętrznymi problemami tradycji artystycznej Zachodu oraz że relacja muzyki i społeczeństwa to problem, którego nie da się przemyśleć w oparciu o materiał pochodzący z jednego społeczeństwa. Podkreślimy natomiast obecny u Adorna element prefiguracji słyszenia muzyki (ale i myślenia o muzyce): miejscem prawomocnego poszukiwania wartości muzycznej jest artystyczna tradycja Zachodu. Prefiguracja ta nie jest własnością Adorna, ale należy do konstrukcji pewnej kultury muzycznej, pewnego społecznego a priori słuchania, które każe szukać wyrafinowanej harmoniki u Skriabina, ale nie w *A Small Plot of Land* Davida Bowie i wyrafinowanej tonalności u Wagnera, ale nie u Johna Coltrane'a. Ma ona naprzeciw siebie inne społeczne a priori, które każą szukać organicznego groove w zbiorowej improwizacji Count Basie Orchestra i w *Under My Thumb* The Rolling Stones, ale nie w *Koncertach brandenburskich* Bacha. Nie są to po prostu błędy ignorancji, ale procesy dystynkcji prefigurujące słyszenie muzyki. Dystynkcja ta nie jest pozbawiona elementu merytorycznego, gdyż niewątpliwie włącza wstępne rozpoznanie różnych form muzyki pod względem ich zdolności do realizacji określonych wartości muzycznych, które to rozpoznanie opiera się na definicyjnych właściwościach stylu. Zawiera jednak w sobie także pewną mapę mentalną całości pola muzyki, hierarchizującą wstępnie możliwe jej postaci wedle przyjmowanej przez daną grupę aksjologii.

SŁUCHANIE POZA ESTETYKĄ

Możliwe są wreszcie pewne tryby słuchania, które w ogóle nie uwzględniają kwestii wartości muzycznej czy też szerzej: kwestii wartości estetycznej. Wiąże się to z sytuacją nieobecności w pewnej konstrukcji kulturowej kategorii sztuki lub z rozdzieleniem kategorii sztuki i muzyki. Pojęcie sztuki – i muzyki jako sztuki – które definiuje sztukę jako praktykę, której celem jest ustanawianie wartości estetycznych, bez względu na to, jak by tę wartość definiować, jest późnym historycznie konstruktem rodzącej się nowoczesności i znajduje swą pełną artykulację dopiero w pismach Charlesa Batteaux.

³⁰ P l a t o n, *Prawa*, ks. II, tłum. M. Maykowska, Wydawnictwo Alfa, Warszawa 1997, s. 54-87.

Dokonując świadomie anachronicznej reinterpretacji wcześniejszych dzieł sztuki i wcześniejszych koncepcji teoretycznych, można oczywiście napisać atrakcyjną z naszej perspektywy myślowej wielusetletnią prehistorię takiego rozumienia sztuki, w ten sam sposób, w jaki posługując się podobną reinterpretacją, można napisać – i wyklądać – historię estetyki przed Baumgartem. Użyteczność, atrakcyjność, a nawet niezbędność takich konstrukcji dla dzisiejszej świadomości estetycznej – świadomości głęboko zakorzenionej w takich płodach anachronicznej reinterpretacji, jak „estetyka Arystotelesa” czy „sztuka bizantyjska” – nie może jednak przesłaniać zasadniczej obcości tych pojęć względem nazywanej rzeczywistości historycznej. Muzyka, tak jak i malarstwo lub literatura, może odbywać się w całości poza kontekstem estetycznym, poza pojęciem sztuki, a nawet poza pojęciem muzyki. Rozpoznać tę różnicę można jedynie poprzez utrzymanie tradycyjnej i uważanej za „przebrzmiałą” opozycji między interpretacją historyczną i adaptacyjną, bez względu na niemożliwość realizacji którejkolwiek z nich w modelowo czystej postaci.

Różnica, o której mowa, dzieli na przykład „muzyczne” – z naszego punktu widzenia – elementy tradycyjnej sufickiej adaptacji dikhr i ich artystyczną reinterpretację w dokonaniach artystów takich, jak pakistański śpiewak Nusrat Fateh Ali Khan. Dikhr w ścisłym rozumieniu to akt niemej recytacji, „rozpamiętywania” lub „wspominania”, wedle znaczenia samego słowa, krótkich, fundamentalnych fraz określających Boga i jego Proroka, czasem fragmentów Koranu, często z pomocą różańca. Dla podejmującego tę czynność muzułmanina (arab. *dākir*) oznacza ona w pierwszym rzędzie poszukiwanie pogłębienia wiary. Sufici w wielu kręgach nadali dikhr ceremonialną postać zwaną sama: rozbudowanego rytuału, włączającego elementy teatralne i taneczne, a zwłaszcza muzyczne. Ceremonia ta stanowi źródło dla qawwali z subkontynentu indyjskiego, miejscowej sufickiej, muzycznej (dla naszej świadomości) formy pobożności. Qawwali praktykowana jest dziś nie tylko w północnych Indiach i w niektórych okolicach Bangladeszu, ale przede wszystkim w Pakistanie, zwłaszcza w regionie Sidh i w Pendżabie³¹. Jeszcze kilka dekad temu qawwali było – pozostawało od około siedmiu wieków – najściślej powiązane z kręgiem sufizmu i praktykowane w dargh, kaplicach budowanych na grobach świętych sufickich mędrców i derwiszy. Qawwali nie było wówczas muzyką, lecz modlitwą, jak każda forma dua, czyli inwokacji: było formą praktykowania pobożności. Kategorie estetyczne nie miały do niej dostępu: zapewne nie kategorie „muzycznej” sprawności technicznej, ale estetyczne kryteria

³¹ Zob. H. Zia d, *Qawwali Devotional Music: Prayer and Performance Interwoven*, w: *Words to Live By: Sacred Sources for Interreligious Engagement*, red. O. Rose, S. Hessler, H. Ziad, Orbis Press, Maryknoll 2018.

wartościowania – tak, jak nie mają one żadnego znaczenia dla oceny muzyki w obrzędzie magicznym, który dąży do skuteczności, a nie „estetyczności” lub dla oceny śpiewu wiernych w katolickim kościele (przypomnijmy sobie Augustyna, czyniącego sobie w *Wyznaniach* wyrzuty, gdyż zachwycił się śpiewem w kościele). Qawwali, jak każda forma dua nie tylko nie jest muzyką, ale wręcz stanowi jej przeciwieństwo. W islamie, przynajmniej w kręgu oddziaływania języka arabskiego, istnieje przecież pojęcie muzyki. Zostało ono zaczerpnięte z greki i w swych całkowicie świeckich, a czasem wręcz satanicznych powiązaniach stanowi religijne przeciwieństwo względem praktyk pobożności w rodzaju qawwali. Nazwanie takich praktyk „muzyką” to świętokradztwo.

Jak mają się wszystkie nasze dotychczasowe uwagi do słuchania czegoś takiego, jak qawwali? Muzyka czy nie, jest to praktyka posługiwania się dźwiękiem, wrażliwa na te jego cechy, które my uważamy za muzyczne: wysokość, czas trwania, barwę, artykulację. Rozstanie z naszym pojęciem muzyki – i z naszymi strategiami słuchania – następuje dopiero na poziomie pojęciowym i poziomie posługiwania się dźwiękiem jako relacji mającej na celu realizację innych praktyk społecznych. Praktyki takie są zresztą podatne na interpretację wewnątrz obcego im genetycznie aparatu conceptualnego, której to reinterpretacji nie musi dokonywać koniecznie obserwator zewnętrzny. Kiedy wspomniany wyżej Nusrat Fateh Ali Khan wykonuje elementy qawwali na poświęconym Nelsonowi Mandeli koncercie w Birmingham lub w czasie festiwalu WOMAD w Yokohamie, wymusza natychmiastowe ich przesunięcie w conceptualną sferę muzyki, a więc zarazem w sferę muzycznych, a nie religijnych strategii słuchania. Przesunięcia te, dokonane przez niego i kilku innych śpiewaków pod koniec wieku dwudziestego, zdołały zmienić status qawwali nawet w Indiach i Pakistanie, radykalnie zbliżając tę praktykę do opozycyjnego dotąd pola muzyki.

Przykład i losy qawwali w ostatnich dziesięcioleciach unaocniają jednak nie tylko możliwość słuchania niewrażliwego na wartościowania estetyczne – wyrażmy to radykalniej i dokładniej: możliwość pozamuzycznego słuchania tego, co jawi się nam jako muzyka – ale przede wszystkim ujawnia wagę rozstrzygnięć poznawczych co do tego, czym właściwie jest muzyka, jakie jest jej miejsce i jakie są jej cechy. Nazwijmy ów zespół przekonań, nawiązując do terminologii antropologii historycznej Aarona Gurevicha³², „kulturowym obrazem muzyki” i przypiszmy obrazowi temu jednoznacznie pojęciowy, a nie habitualny charakter oraz kulturową, a więc społeczną genezę.

³² Por. A. Gurevich, *Historical Anthropology of Middle Ages*, University of Chicago Press, Chicago 1992, s. 3-20.

KILKA PYTAŃ

Rozciągnęliśmy więc akt słuchania muzyki między tym, co habitualne, a tym, co pojęciowe, starając się przy okazji pokazać na różnych poziomach słuchania ich różnicowanie się, przenikanie z procesami społecznej dystynkcji oraz – zbyt słabo, ale to osobny temat – sposób, w jaki sposoby słuchania i różne postacie muzyki wzajemnie się warunkują. Staraliśmy się wydobyć społeczny i uprzedni względem samego aktu słuchania charakter owej ramy. Nasza analiza nie wystarcza, gdyż nie zdołaliśmy nawet dotknąć sprawczości ani możliwości ruchu indywiduum w społecznym a priori słuchania muzyki, możliwości oporu, innowacji, kontestacji i zmiany. Nie możemy więc pokusić się o podsumowanie. Zastąpmy je zatem dalszymi domagającymi się odpowiedzi pytaniami.

Po pierwsze, jeśli słuchanie muzyki opisujemy jako „warstwowe” czy „komponentowe”, to jak uchwycić i w jakim języku opisać jego integralność, rozciągającą się między koniecznością tego, co biologiczne, a przygodnością tego, co kulturowe, oraz syntetyzującą te bieguny? Czy nie potrzebujemy w tym celu (i czy nie jest to największe wyzwanie wiedzy o muzyce?) języka rozgrywającego się poza opozycją kultury i natury? Czy kategorie próbujące nazwać takie zintegrowane formy słuchania muzyki, jak analizowane przez Rose Rosengard Subotnik „słuchanie strukturalne”³³, mogłyby stracić swą problematyczność, gdybyśmy znaleźli taki język?

Po drugie, jak oddać sprawiedliwość nieprzystawalności form słuchania muzyki i nieporównywalności powiązanych z nimi różnych jej postaci, a zarazem uniknąć tego rodzaju banalnego relatywizmu, który uznając wszystko za „kulturowe”, bagatelizuje obligatoryjność kultury i gatunkowość uwarunkowań biologicznych oraz dokonuje anihilacji samej wartości muzyki? Jak wyjść z takiego relatywizmu i nie ześlizgnąć się z powrotem w błędne koło etnocentryzmu?

Po trzecie, jeśli słuchanie muzyki rozciąga się nieuchronnie między tym, co habitualne, a tym, co pojęciowe, to gdzie kończy się słuchanie muzyki, a zaczyna jej myślenie? Czy słuchać muzyki już oznacza myśleć ją, choćby przedfilozoficznie? Czy w takim razie antropologiczne i kulturoznawcze badanie muzyki – badanie kultury muzycznej – nie napotyka granicy, gdzie musi ustąpić pola filozofii muzyki? Czy filozofia muzyki nie okazuje się wewnętrzną koniecznością jej słuchania?

³³ Zob. R.R. Subotnik, *Toward a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky*, w: *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, red. E. Narmour, R.A. Solie, Pendragon Press, Hillsdale 1988, s. 87-122.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Adorno, Theodor W. "O fetyszyzmie w muzyce i o regresji słuchania." In Adorno, *Sztuka i sztuki: Wybór esejów*. Translated by Krystyna Krzemień-Ojak. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990.
- . *Filozofia nowej muzyki*. Translated by Fryderyka Wayda. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1974.
- Agawu, Kofi. "The Challenge of Semiotics." In *Rethinking Music*, edited by Nick Cook and Mark Everist. Oxford and New York: Oxford University Press, 1999.
- Ajdukiewicz, Kazimierz. *Zagadnienia i kierunki filozofii. Teoria poznania. Metafizyka*. Warszawa: Czytelnik, 1949.
- Banaszak, Grzegorz, and Jerzy Kmita. *Spoleczno-regulacyjna koncepcja kultury*. Warszawa: Instytut Kultury, 1994.
- Blacking, John. *How Musical Is Man?* Seattle and London: University of Washington Press, 1973.
- Bohlman, Philip V. "Ontologies of Music." In *Rethinking Music*, edited by Nick Cook and Mark Everist. Oxford and New York: Oxford University Press, 1999.
- Bourdieu, Pierre. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*. Translated by Piotr Biłos. Warszawa: Wydawnictwo Scholar, 2005.
- Bourdieu, Pierre, and Jean-Claude Passeron. *Reprodukcja: elementy teorii systemu nauczania*. Translated by Elżbieta Neyman. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.
- Bourdieu, Pierre, and Loïc J. D. Wacquant. *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*. Translated by Anna Sawisz. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2001.
- Ellis, Alexander John. "On the Musical Scales of Various Nations." *The Journal of the Society of Arts* 33, no. 1688 (1885): 485–527.
- Feld, Steven. "'Flow Like a Waterfall': The Metaphors of Kaluli Musical Theory," *Yearbook for Traditional Music* 13 (1981): 22–47.
- Fubini, Enrico. *Historia estetyki muzycznej*. Translated by Zbigniew Skowron. Kraków: Musica Iagellonica, 1997.
- Gadamer, Hans-Georg. *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Translated by Bogdan Baran, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004.
- Gjerdingen, Robert. "An Experimental Music Theory?" In *Rethinking Music*, edited by Nick Cook and Mark Everist. Oxford and New York: Oxford University Press, 1999.
- Goodenough, Ward H. "Componential Analysis and the Study of Meaning." *Language* 32, no. 1 (1956): 195–216.
- Gramsci, Antonio. *Zeszyty filozoficzne*. Translated by Barbara Sieroszevska and Joanna Szymanowska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1991.
- Gurevich, Aaron. *Historical Anthropology of Middle Ages*, Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Heidegger, Martin. *Bycie i czas*. Translated by Bogdan Baran. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1994.

- Ingarden, Roman. *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973.
- Kundera, Milan. *Zdradzone testamenty*. Translated by Marek Bieńczyk. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 1996.
- Latour, Bruno. *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii akto-ra-sieci*. Translated by Aleksandra Derra and Krzysztof Abriszewski. Kraków: Universitas, 2010.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Epistolae ad diversos*. In Leibniz, *Philosophische Werke*. Vol. 2. Leipzig: Teubner, 1906.
- Lomax, Alan. *Folk Song Style and Culture*, New Brunswick and London: Transaction Publishers, 1968.
- Mauss, Marcel. "Sposoby posługiwania się ciałem." Translated by Marcin Król. In Mauss, *Socjologia i antropologia*, translated by Marcin Król, Krzysztof Pomian, and Jerzy Szacki. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2001.
- Nietzsche, Friedrich. *Tako rzecze Zaratustra*. Translated by Wacław Berent. Gdynia: Wydawnictwo Tenet, 2000.
- Platon, *Prawa*. Translated by Maria Maykowska. Warszawa: Wydawnictwo Alfa, 1997.
- Ricoeur, Paul. *Czas i opowieść*. Volume 1–3. Translated by Mirosław Frankiewicz, Jarosław Jakubowski, and Urszula Zbrzeźniak. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- Rorty, Richard. *Przygodność, ironia i solidarność*. Translated by Wacław Jan Popowski. Warszawa: Wydawnictwo Spacja, 1996.
- Schenker, Heinrich. *Free Composition*. Translated by Ernst Oster. Hillsdale: Pendragon Press, 2001.
- Subotnik Rose, Rosengard. "Toward a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky." In *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, edited by Ruth A. Solie and Eugene Narmour. Hillsdale: Pendragon Press, 1988.
- Wellesz, Egon. *Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej*. Translated by Maciej Kaziński. Kraków: Wydawnictwo Homini, 2006.
- Ziad Homayra. "Qawwali Devotional Music: Prayer and Performance Interwoven." In *Words to Live By: Sacred Sources for Interreligious Engagement*, edited by Or Rose, Homayra Ziad, and Soren M. Hessler. Maryknoll: Orbis Press, 2018.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Krzysztof MORACZEWSKI – Słuchanie muzyki i jego społeczne a priori
DOI 10.12887/32-2019-2-126-05

Artykuł poświęcony jest rozpatrzeniu społeczno-kulturowych wyznaczników aktu słuchania muzyki. Wyznaczniki te analizowane są na czterech zasadni-

czych poziomach: (1) poziomie habitusu muzycznego jako efektu społecznego procesu muzykalizacji; (2) poziomie behawioralnie określonych sposobów słuchania; (3) poziomie aksjologicznego zorientowania aktu słuchania oraz (4) poziomie pojęciowej organizacji aktu słuchania.

Słowa kluczowe: kultura, muzyka, kultura muzyczna, słuchanie, socjalizacja, enkulturacja, habitus

Kontakt: Zakład Badań nad Kulturą Artystyczną, Instytut Kulturoznawstwa, Wydział Nauk Społecznych, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, ul. Szamarzewskiego 89a, 60-568 Poznań

E-mail: kmoracz@amu.edu.pl

Tel. 61 8292130

https://usosweb.amu.edu.pl/kontroler.php?_action=katalog2/osoby/pokazOsobe&os_id=2333

Krzysztof MORACZEWSKI – Listening to Music and Its Social *a priori*

DOI 10.12887/32-2019-2-126-05

The essay aims at a specification of socio-cultural characteristics of listening to music. The characteristics in question are considered on four interdependent levels: (1) the one of musical habitus as an effect of the social process of musicalisation; (2) the one of behaviorally organized ways of listening; (3) the one of the axiological orientation of an act of listening; (4) the one of the conceptual organization of the act of listening.

Keywords: culture, music, musical culture, listening, socialization, enculturation

Contact: Zakład Badań nad Kulturą Artystyczną, Instytut Kulturoznawstwa, Wydział Nauk Społecznych, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, ul. Szamarzewskiego 89a, 60-568 Poznań, Poland

E-mail: kmoracz@amu.edu.pl

Phone: +48 61 8292130

https://usosweb.amu.edu.pl/kontroler.php?_action=katalog2/osoby/pokazOsobe&os_id=2333