

Bogumiła Mika

Społeczne determinanty odbioru muzyki

Wartości w muzyce 2, 13-23

2009

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.

Bogumiła Mika

Uniwersytet Śląski
Katowice

Spoleczne determinanty odbioru muzyki

„Proces odbioru, jeśli nawet przebiega w poczuciu pełnej swobody odtwórczych reakcji, podlega całemu złożonemu układowi społecznych i psychospołecznych uwarunkowań, zaś jego rezultaty pełnią różnorodne funkcje przejawiające się w realnym, nie fikcyjnym, nie wyobrażonym tylko, lecz społecznym działaniu. Zrozumienie kultury symbolicznej wymaga więc umieszczenia jej w społecznych ramach” — pisze Antonina Kłoskowska¹. Autorka dodaje, że badania i teorie mające za przedmiot sztukę i kulturę symboliczną w dominującej części koncentrują się właśnie wokół zazębiających się kultur: społecznej i symbolicznej, a pozbawienie socjologii sztuki tego społecznego kontekstu napotkać powinno zdecydowany, słuszny protest².

Potwierdzenie przytoczonej tezy znajdujemy w opiniach wielu socjologów. Marian Golka³ zauważa, że odbiór sztuki jest złożonym procesem obejmującym zarówno zmysłowy odbiór, jak i właściwe odczytanie dzieła, jego interpretację, przyswojenie czy wreszcie internalizację wartości tkwiących w dziele, a nawet zmianę postaw odbiorczych pod wpływem oddziaływania dzieła. Odbiór sztuki łączy się też z badaniem motywów i uwarunkowań recepcji, wzorów reakcji, ról społecznych odbiorcy czy jego świadomości. Ivo Supićić, koncentrując się na muzyce, która „stanowi pod pewnym względem część składową społeczeństwa i działalności społecznej”⁴, zwraca uwagę, iż muzyka może być warunkowana poprzez ową działalność społeczną, a także ona sama może ją w pewnej mierze

¹ A. Kłoskowska: *Socjologia kultury*. Warszawa 1981, s. 426—427.

² Por. ibidem, s. 427.

³ M. Golka: *Transformacja systemowa a kultura w Polsce po 1989 roku*. Warszawa 1997, s. 36—37.

⁴ I. Supićić: *Wstęp do socjologii muzyki*. Warszawa 1969, s. 30.

warunkować. Te uwarunkowania społeczne stanowią pewne ograniczenia „nieuniknione, narzucone obiektywnie, a zarazem wzbogacające”⁵.

Andrzej Tyszka takie „społeczne ramy” uczestnictwa w kulturze określa w sposób następujący: „kulturowe doznania percepcyjne i działania ekspresyjne są stanami aktywności [...] determinowanymi z jednej strony przez czynniki wynikające ze struktury świadomości, przez zespół wewnętrznych »motorów« działania, z drugiej — przez zewnętrzne okoliczności, uwarunkowania sytuacyjne, bodźce i ograniczenia natury materialno-bytowej, ekonomicznej i społecznej”⁶.

Podobne stanowisko zajmuje Tomasz Misiak, który zauważa, że „odbiorca [muzyki — B.M.] nie jest czystym podmiotem świadomości (w filozoficznym rozumieniu tego określenia), ale realnym indywiduum, które podejmuje różnorodne role w sferze praxis społecznej”⁷. Autor ten dodaje również, iż odbiorca nawet przed wejściem w bezpośredni kontakt z dziełem „aktualizuje mniej lub bardziej spójny zespół swoich doświadczeń muzycznych zdobytych w toku akulturacji; aktualizuje rodzaj »apriorycznej wiedzy« (preknowledge) na temat tego, co w utworze typowe, będące układem odniesienia dla interpretacji tego, co niepowtarzalne”⁸ (tu Misiak powołuje się na Alfreda Schütza⁹). Ta zaś „aprioryczna wiedza” o muzyce wiąże odbiorcę „z wszystkimi ludźmi, których działania lub myśli przyczyniły się do jej stworzenia” (tj. z kompozytorem, wykonawcą, krytykami kształtującymi opinię społeczną i tymi ludźmi, którzy naucyli danego, konkretnego odbiorcę takiego a nie innego sposobu interpretacji — odczytywania — rozumienia muzyki)¹⁰.

Równocześnie jednak Misiak zwraca uwagę, że tzw. empiryczna socjologia muzyki — korelująca fakt bycia odbiorcą takiego konkretnego rodzaju muzyki z szeregiem „danych metryczkowych” (wiek, płeć, wykształcenie, zawód, pochodzenie społeczne, miejsce zamieszkania, zamożność itd.) pozwala, co prawda, naszkicować pewne społeczne charakterystyki różnych grup odbiorczych, ale są one bardzo powierzchowne i nie sięgają jakościowej, świadomościowej głębi wyznaczającej teren kontaktu człowieka z muzyką¹¹.

Każdy indywidualny proces recepcji odbywa się zatem w złożonym kontekście świadomości społecznej, podlega uwarunkowaniom o podłożu społecz-

⁵ Ibidem, s. 31.

⁶ A. Tyszka: *Uczestnictwo w kulturze*. Warszawa 1971, s. 54—55.

⁷ T. Misiak: *Estetyczne i społeczne przesłanki kulturowych wzorów recepcji muzycznej*. „Muzyka” 1987, nr 2, s. 24.

⁸ Ibidem, s. 19.

⁹ A. Schütz: *Making Music Together. A Study in Social Relationship*. „Social Research” 1951, No. 1, s. 76—97.

¹⁰ Por. A. Sochor: *Socjologija i muzykalnaja kultura*. W: *Woprosy socjologii i estetiki muzyki*. Red. J. Kapustin. T. 1. Leningrad 1980, s. 103.

¹¹ Por. T. Misiak: *Muzyka jako wspólnota. Kulturowe wzory odbioru muzyki w europejskiej kulturze muzycznej XX wieku*. Warszawa 1990, s. 95.

nym, bardziej lub mniej oddziałującym na taką a nie inną postawę słuchacza — odbiorcy muzyki.

Jeśli obszar naszych rozważań ograniczymy do tzw. muzyki poważnej, której twórcy opierają się na pewnych zasadach i związkach znaczeniowo-formotwórczych¹², to do całej gamy determinant społecznych będziemy musieli dodać jeszcze pewne wewnętrzne predyspozycje jednostki i umiejętność słuchania muzyki, która — jak pisał Stefan Szuman — „rozwija się wraz z doświadczeniem i jest sztuką, która się doskonali i pogłębia w swej istocie w miarę tego, jak wzrasta poziom artystycznej wrażliwości i estetycznego smaku słuchacza”¹³.

Ową wielość zewnętrznych i wewnętrznych uwarunkowań recepcji muzyki, rozmaicie uwypuklanych w zależności od konkretnej perspektywy badań nad odbiorem „sztuki dźwięku”, postaram się teraz zaprezentować.

W percepcji dzieła muzycznego możemy wyróżnić dwie fazy zachowań odbiorczych. Pierwsza z nich polega na bezpośrednim, niejako naturalnym ujęciu zjawiska akustycznego, druga stanowi interpretację słuchanej muzyki według zinternalizowanych przez odbiorcę kanonów społecznych¹⁴. Muzyka będąca zatem sama w sobie zjawiskiem asemantycznym nabiera w kontekście historii i kultury swoistego kulturowego znaczenia. Jest rozumiana w sposób pełniejszy, najbardziej adekwatny do intencji jej twórcy.

Istnienie takiego „skutecznego komunikowania”¹⁵ zależne jest od wielu czynników uwarunkowanych społecznie, ale i od natury wewnętrznej jednostki. To one determinują jakość percepcji, różnicują jej poziom od „naturalistycznego” po adekwatny, wreszcie służą dokonywaniu klasyfikacji odbiorców muzyki. Badania nad wyodrębnieniem owych czynników różnicujących percepcję prowadzone są od wielu lat w ramach psychologii muzyki, estetyki muzycznej, socjologii muzyki i muzykologii.

W 1959 roku muzykolog Zofia Lissa¹⁶ wskazała na następujące czynniki (występujące w różnym stopniu nasilenia i tworzące różnorakie struktury), które należy brać pod uwagę w rozważaniach o odbiorze muzyki:

- wrodzone uzdolnienia muzyczne,
- szerokość i poziom ogólnych zainteresowań kulturalnych,
- środowisko, które wyznacza zakres i kierunek zainteresowań (dostarczając określonych impulsów artystycznych lub zamykając do nich dostęp).

¹² L.B. Meyer zwraca uwagę, że: „Termin »poważna« w zastosowaniu do sztuki nie znaczy »trudna« lub »wstrząsająca«, w przeciwieństwie do »komicznej« czy »lekkiej«, lecz raczej, że związki przedstawione w dziele sztuki powinny być traktowane poważnie”. Por. L.B. Meyer: *Emocja i znaczenie w muzyce*. Przekł. A. Buchner i K. Berger. Kraków 1974, s. 99.

¹³ S. Szuman: *O sztuce i wychowaniu estetycznym*. Warszawa 1969, s. 361—362.

¹⁴ Por. T. Miśk: *Muzyka a semiotyczne kryterium kultury*. „Muzyka” 1996, nr 2, s. 83.

¹⁵ Por. T. Goban-Klas: *Świadomość kulturalna społeczeństwa polskiego*. Kraków 1985, s. 5.

¹⁶ Z. Lissa: *O wielowarstwowości kultury muzycznej*. „Muzyka” 1959, nr 1, s. 5.

Osiem lat później Maria Gołaszewska w swej pracy *Odbiorca sztuki jako krytyk*¹⁷ powyższy schemat uwarunkowań odbioru poszerza. Czynnikiem kształtującymi postawy odbiorcze (pogląd na sztukę), widzianymi z perspektywy estetycznej, są więc:

- aktualne zainteresowania jednostki,
- doświadczenia w dziedzinie kontaktów ze sztuką i twórczością artystyczną — to, z jakimi dziełami sztuki miało się bezpośredni kontakt (np. jakiej muzyki się słuchało i jakie rodziła ona uczucia),
- pragnienia i przekonania na temat „ideału” sztuki — np. przekonanie, że prawdziwa sztuka to tylko sztuka określonego kierunku, stylu,
- wiadomości dotyczące osoby twórcy, warunków powstawania dzieła, różnych stylów i kierunków w sztuce,
- rodzaj i stopień wrażliwości estetycznej odbiorcy (odpowiednio kształtowanej i rozwijanej),
- możliwość realizowania zamierzonych, upragnionych kontaktów ze sztuką.

Czynnik szeroko pojętego doświadczenia w dziedzinie kontaktów ze sztuką i twórczością artystyczną zostaje w sposób szczególny uwypuklony w rozważaniach koncentrujących się wokół odbioru muzyki podjętych przez estetyków. To estetycy zwracają uwagę na istotną rolę doświadczenia muzycznego w kształceniu ogólnej kultury muzycznej. Nieznajomość określonej muzyki, a także przypadkowość i powierzchowność kontaktów z nią, brak refleksji nad muzyką, niedostatek wiedzy muzycznej, nieznajomość reguł interpretacyjnych sprawia bowiem, iż przekaz artystyczny nie dostarcza przeżyć emocjonalnych i intelektualnych, nie poddaje się rozszyfrowaniu komunikacyjnemu, nie jest właściwie rozumiany¹⁸.

Wiedza o sztuce nabyta w trakcie zdobywania doświadczenia w dziedzinie kontaktów ze sztuką jest też podstawą teoretycznego, potencjalnego aspektu „kompetencji artystycznej odbiorcy” sformułowanej najpełniej przez Pierre’a Bourdieu (aspekt realizacyjny, praktyczny takiej kompetencji artystycznej wydzielony przez Annę Matuchniak-Krasuską „przejawia się w sposobach interpretacji dzieła sztuki, w stosowaniu odpowiednich dla sztuki kryteriów a nie sprowadzania odbioru dzieła do kontekstu potocznego doświadczenia życiowego”¹⁹).

Jak twierdzi Pierre Bourdieu, „każda percepcja artystyczna wymaga świadomej lub nieświadomej operacji odcyfrowania przekazu, prowadzącej do różnych znaczeń w zależności od zastosowanej siatki interpretacyjnej”²⁰, a poziom

¹⁷ M. Gołaszewska: *Odbiorca sztuki jako krytyk*. Kraków 1967, s. 31—42.

¹⁸ Por. M. Gałuszka, K. Kowalewicz: *Z badań potocznego odbioru muzyki. Przykład recepcji pieśni „Erlkönig” Franciszka Schuberta*. „Muzyka” 1987, nr 2, s. 36.

¹⁹ Por. A. Matuchniak-Krasuska: *Wiedza o sztuce i kompetencja artystyczna jako warunki odbioru sztuki*. „Kultura i Społeczeństwo” 1989, nr 1, s. 198.

²⁰ Por. ibidem, s. 42.

kompetencji artystycznej odbiorcy według tego autora z definicji oznacza już „wcześniejszą znajomość swości artystycznych zasad klasyfikacji, które pozwalają umieścić dzieło zgodnie z jego cechami stylistycznymi w uniwersum sztuki, a nie w uniwersum przedmiotów codziennego użytku”²¹, a poziom ten zależy „od stopnia opanowania systemu klasyfikacji oraz od złożoności i wyrafinowania tego systemu”²².

Osadzenie dzieła w kontekście uniwersum artystycznego i uwzględnienie jego stylu, autora czy tematyki charakteryzuje rzeczywistą percepcję estetyczną, będącą przeciwieństwem „percepcji naiwnej” sytuującej dzieło w kontekście doświadczeń potocznych²³.

Na trochę inne spektrum czynników warunkujących rozwój wrażliwości na muzykę, a tym samym zdolność jej odbioru zwraca uwagę Stefan Szuman. Uważa on ją od²⁴:

1. Wrodzonych zadatków organicznych i zawiązków tworzących podstawę, a zarazem punkt wyjścia dla tego rozwoju.

2. Jakości i zasobu doświadczeń, które ktoś nabywa w zakresie słuchania oraz wykonywania utworów muzycznych.

3. Czynnika wychowawczego, tj. od jakości i gruntowności wykształcenia muzycznego.

4. Aktywności własnej danej osoby, czyli od jej rozbudzonego, czynnego, coraz bardziej samodzielnego zainteresowania muzyką wyrażającego się m.in. w dociekliwości słuchania, w intensywności przeżywania muzyki.

Szuman podkreśla, że „właściwy odbiór muzyki wymaga nie tylko poddawania się nastrojowi danego utworu, lecz uświadomienia sobie zasad, stylu i odrębności jego budowy”²⁵. Jego też zdaniem, w warunkach korzystnych nawet przeciętne uzdolnienia muzyczne pozwolą jednostce orientować się w utworach bardziej skomplikowanych i poprzez uświadomienie niezwykłości tych kompozycji umożliwią adekwatny ich odbiór²⁶.

Wreszcie przydatne muzycznie — według Szumana — stają się też „poza-muzyczne w swej istocie” czynności i właściwości psychiczne jednostki takie jak: uwaga (skoncentrowana na muzyce), pamięć (muzyczna, jako współczynnik uzdolnienia muzycznego), wyobraźnia (na jej tle rozwija się pomysłowość, fantazja i inwencja muzyczna), inteligencja, uczuciowość (emocjonalna wrażliwość)²⁷.

²¹ Por. ibidem, s. 42—43.

²² Por. ibidem.

²³ A. Matuchniak-Krasuska: *Wiedza o sztuce i kompetencja artystyczna...*, s. 195.

²⁴ S. Szuman: *O sztuce i wychowaniu...*, s. 410—411.

²⁵ Ibidem, s. 409.

²⁶ Por. ibidem, s. 413.

²⁷ Por. ibidem, s. 422—429.

Te również właściwości psychiczne jednostki zaakcentowane zostają w definicji recepcji muzyki zawartej w pochodzącej z połowy lat dziewięćdziesiątych *Encyklopedii muzyki*²⁸. Autorzy definicji, opierając się w dużej mierze na osiągnięciach z zakresu psychologii muzyki, uzależniają percepcję od następujących czynników:

- od rodzaju muzyki (programowa — nieprogramowa, instrumentalna — wokalna, sceniczna — niesceniczna, jedno głosowa — wielogłosowa, solowa — zespołowa itp.),
- od wykonania muzyki oraz zespołu zjawisk i warunków temu towarzyszących,
- od właściwości indywidualnych odbiorcy (słuch muzyczny, pamięć muzyczna, wyobrażenia muzyczne, zdolność do koncentracji i uwagi, cechy procesów myślowych, osobowość — szczególnie emocjonalna wrażliwość na muzykę, zainteresowania i preferencje muzyczne, zasób wiedzy teoretycznej o muzyce, doświadczenia wynikające ze słuchania i wykonywania muzyki),
- od wieku odbiorcy,
- od uwarunkowań historycznych i kulturowych.

Definicja encyklopedyczna zbiega się poniekąd z Ingardenowskim rozumieniem „indywidualnej konkretyzacji dzieła” zależnej od takich okoliczności jak: „podłoże anatomiczno-fizjologiczne danego słuchacza (jego tzw. słuch), stan psychofizjologiczny podczas słuchania, jego przygotowanie muzyczne i muzykologiczne, jego kultura artystyczna, wrażliwość artystyczna, sala, w jakiej się znajduje, ludzie go otaczający itd., a przede wszystkim także jego codzienne życie emocjonalne i sposób, w jaki potrafi się od niego odizolować dla wysłuchania koncertu”²⁹.

Własną aktywność jednostki pragnącej właściwie odbierać i przeżywać muzykę — wyartykułowaną przez Stefana Szumana w formie czynnego zainteresowania muzyką — podkreślał też już w XIX wieku wybitny muzykolog niemiecki Hugo Riemann. Pisał on: „Powtarzam z całą stanowczością, że rozumienie wielkiego i skomplikowanego dzieła sztuki wymaga ćwiczenia i dobrej woli”³⁰. Leonard B. Meyer zajmujący się psychologią muzyki dodaje, że ćwiczenie takie musi być zarówno natury psychicznej, jak i motorycznej. Twierdzi on, parafrazując słowa Bertranda Russella: „rozumienie muzyki nie jest sprawą słownikowych definicji, znajomości tego, tamtego czy jeszcze innego prawa muzycznej składni i gramatyki, jest ono raczej sprawą nawyków, prawidłowo przyswojo-

²⁸ *Encyklopedia muzyki*. Red. A. Chodkowski. Warszawa 1995, s. 682; por. też A. Jordan-Szymańska: *Percepcja muzyki*. W: *Wybrane zagadnienia z psychologii muzyki*. Red. M. Manturzevska, H. Kotarska. Warszawa 1990, s. 117—162.

²⁹ R. Ingarden: *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków 1973, s. 180—181.

³⁰ H. Riemann: *Catechism of Musical Aesthetics*. Przekł. H. Bewerung. London [b.r.w.], s. 31, podają za: L.B. Meyer: *Emocja i znaczenie w muzyce...*, s. 82.

nych sobie i odpowiednio przewidywanych w danym utworze”³¹. Te właśnie prawidłowo przyswojone nawyki są pochodną świadomości określonej tradycji historycznej i doświadczenia kulturowego. One też znajdują swą realizację w znajomości konwencji muzycznej i łączą się bezpośrednio z emocją. Ta zaś, będąca wynikiem oczekiwania, pełni szczególną funkcję w odbiorze utworu muzycznego rozpatrywanym z punktu widzenia psychologii muzyki.

Meyer³² podkreśla również, że słuchanie muzyki, podobnie jak i inne rodzaje intencjonalnej aktywności, poprzedzone jest szeregiem aktów przygotowawczych o podłożu psychicznym i fizycznym. Te tzw. nastawienia przygotowawcze (*preparatory set*) są wynikiem:

- przeświadczeń słuchacza odnośnie do przeżycia estetycznego w ogóle, a przeżycia muzycznego w szczególności,
- doświadczenia i wiedzy nabytej uprzednio w trakcie słuchania i studiów nad muzyką,
- informacji zebranych w związku z danym szczególnym przypadkiem (rola afiszy, programów koncertowych, notek biograficznych wykonawców).

Antycypacyjne postawy motoryczne — pisze Meyer — będące częścią nastawienia przygotowawczego słuchacz wprowadza na podstawie:

- informacji o kompozytorze, stylu lub formie, która każe oczekiwać powtórzenia przeszłych doświadczeń motorycznych wywołanych przez określony typ dzieła,
- notek programowych lub innych stwierdzeń dotyczących tempa, napięcia, trybu, nastroju itp., które dostarczają informacji o odpowiedniej postawie motorycznej,
- wskazówek przekazywanych wizualnie przez wykonawców — w postaci gestów i póż, sugerujących słuchaczowi przyjęcie podobnej postawy³³.

Można zatem dostrzec wyraźnie, że Meyer uwypukla znaczenie informacji posiadanych o utworze w prawidłowej jego recepcji. Równocześnie jednak słusznie zauważa, że notki programowe, popularne biografie kompozytorów, wypowiedzi autorytatywnej krytyki bezpośrednio nie pomagają w ocenie dzieła muzycznego, natomiast ją wspomagają, „wzmacniając przeświadczenie i tworząc przychylną postawę”³⁴ słuchacza.

Mieczysław Gałuszka i Kazimierz Kowalewicz, sytuując swoje rozważania w kontekście konkretnych badań (przeprowadzonych w latach osiemdziesiątych), wydzielają następujące czynniki determinujące proces odbioru muzyki³⁵:

³¹ B. Russell: *Selected Papers*. New York [b.r.w.], s. 358 za: L.B. Meyer: *Emocja i znaczenie...*, s. 82.

³² L.B. Meyer: *Emocja i znaczenie...*, s. 96.

³³ Por. ibidem, s. 103.

³⁴ Ibidem, s. 99—100.

³⁵ M. Gałuszka, K. Kowalewicz: *Muzyka z perspektywy odbiorcy (środowisko studenckie)*. „Muzyka” 1982, nr 3—4, s. 67.

- warunki społeczne związane z zajmowanym przez odbiorcę miejscem w klasowo-warstwowej strukturze społecznej, przynależność do określonego środowiska społecznego, religijnego, grupy towarzyskiej itp.,
- prezentowany styl życia i związany z nim określony „model świata”, miejsce wartości kultury w ogólnej hierarchii wartości,
- wrodzone uzdolnienia muzyczne, uwarunkowania psychologiczne,
- wiedza o cenionych dokonaniach muzycznych, wiadomości z zakresu historii muzyki, szczególnie znajomość klasycznej muzyki poważnej,
- upodobania do poszczególnych gatunków muzyki, potrzeby muzyczne, szerokość, poziom i kierunki zainteresowań muzycznych, a także rodzaj oczekiwań,
- zewnętrzne warunki odbioru muzyki, dostęp do instytucji muzycznych, ilość i jakość sprzętu odtwarzającego muzykę, jakość nagrań, częstotliwość występowania i jakość poszczególnych audycji muzycznych w PR i TV itp.

Perspektywa socjologiczna wyakcentowuje oczywiście społeczne determinanty sytuacji odbiorczej. Zdaniem Tomasza Misiaka, zobiektywizowanymi wyznacznikami odbioru muzyki są:

- forma i stopień uczestnictwa w kulturze muzycznej, wynikające z usytuowania w strukturze społecznej,
- poziom wykształcenia muzycznego i ogólnego,
- preferencje odbiorcze rozumiane jako efekt oddziaływania pewnych modeli i stylów uczestnictwa w kulturze, przypisanych warstwom, grupom, czy kręgom społecznym³⁶.

Antonina Kłoskowska zauważała natomiast, że „w dziedzinie sposobu rozumienia i interpretacji symbolicznych przekazów można oczekiwać szczególnie silnego wpływu kultury społecznej unifikującej i standaryzującej doświadczenia kulturalne”³⁷.

Muzyka, będąca jednym z rodzajów takiego symbolicznego przekazu, poddaje się również czynnikom standaryzacji i dlatego można się zgodzić, że w pewnych granicach niższe czynniki mają zastosowanie w odniesieniu do niej. A są to zdaniem Kłoskowskiej:

- wpływ rodziny („w rodzinie dokonuje się przede wszystkim doniosłe społecznie zadanie przekazywania podstawowego, ogólnonarodowego kodu językowego oraz jego ewentualnych subkulturowych odmian klasowych i regionalnych”³⁸),
- wpływ szkoły (jako głównego narzędzia tego procesu, który P. Bourdieu nazywał gwałtem symbolicznym),
- istniejąca w różnych postaciach krytyka kulturalna,

³⁶ T. Misiak: *Muzyka jako wspólnota...*, s. 95.

³⁷ Por. A. Kłoskowska: *Socjologia kultury...*, s. 481.

³⁸ Por. ibidem.

— repertuar obiektywnie dostępnych przekazów uzależniony w nowoczesnych społeczeństwach od polityki kulturalnej³⁹.

Zaprezentowane stanowiska badawcze dotyczące odbioru muzyki wyraźnie koncentrują się wokół dwóch obszarów. Pierwszy z nich stanowią wrodzone predyspozycje słuchacza, takie jak: muzykalność, dobry słuch, wrażliwość na dźwięki, zdolność estetycznego rozkoszowania się nimi, właściwości psychiczne (uwaga, pamięć, wyobraźnia, inteligencja, uczuciowość). Drugi obszar tworzą wszystkie te czynniki, które służą rozwijaniu umiejętności i uzdolnień muzycznych, a także procesowi internalizacji wartości muzycznych przez jednostkę i są uwarunkowane społecznie. Analizie należałoby więc poddać wpływ takich czynników jak:

- środowisko rodzinne, środowisko, w jakim się wychowywał odbiorca,
- typ i rodzaj szkolnej edukacji, także muzycznej („W szkole nabywa się pewnej porcji wiedzy kulturalnej, ale ona też dostarcza punktów odniesienia oraz kształtuje podatność na nabywanie nowych doświadczeń kulturalnych. Mimo więc tego, iż media mają charakter uniformizujący, obejmując swym zasięgiem często całe społeczeństwo, zróżnicowane wykształcenie sprawia, że utrzymuje się i nawet niekiedy pogłębia zróżnicowanie kulturalne”⁴⁰),
- tradycje muzyczne w domu,
- środowisko, w jakim dany człowiek przebywa, pozycja społeczna i role, jakie przyjmuje w społeczeństwie, krąg towarzyski, do jakiego należy, i stopień aktywności kulturalnej tego środowiska (szczególne znaczenie w przypadku uczestnictwa w koncertach ma ranga, jaką takiemu uczestnictwu przypisują różne kręgi społeczne, dla pewnych środowisk koncert stanowić będzie bowiem wartość odczuwaną istotnie atrakcyjną, dla innych będzie wyłącznie wartością uznawaną, reprezentującą jakieś wartości obiektywne, społecznie doniosłe), a także wynikający stąd styl życia,
- posiadana wiedza muzyczna, a także ogólna wiedza o sztuce (w tym znajomość pewnego kanonu kulturowego),
- preferowane muzyczne treści, kierunki i poziom zainteresowań muzycznych, potrzeby muzyczne, aprobowane przez słuchacza kanony piękna,
- doświadczenia w dziedzinie kontaktów ze sztuką, zwłaszcza z muzyką (umiejętność tworzenia muzyki, jej wykonywania),
- tradycja muzyczna regionu, w którym żyje odbiorca, a także stan współczesnej kultury muzycznej tego obszaru (również bogactwo infrastruktury, bowiem istnienie instytucji kulturalnych sprzyja powstawaniu u odbiorców nawyku korzystania z nich oraz zapewnia względnie intensywny kontakt z odbiorcą dzięki różnorodnej ofercie repertuarowej, ważna wydaje się też

³⁹ Por. *ibidem*, s. 481—483.

⁴⁰ T. G o b a n - K l a s: *Świadomość kulturalna...*, s. 75.

opinia wyrażana w stosunku do różnych instytucji kulturalnych przez osoby będące autorytetem dla odbiorcy),

- dostępność informacji o muzyce drogą środków masowego komunikowania (programy radia i telewizji, czasopisma muzyczne, publikacje), a także rodzaj tych przekazywanych treści (często wzmacniających poczucie tego, co społecznie ważne),
- możliwość realizowania określonych kontaktów z muzyką uwzględniająca sytuację finansową poszczególnych odbiorców (słuchanie muzyki na dobrym sprzęcie, systematyczne lub nawet okazjonalne uczestnictwo w koncertach), a także dostępność środków transportu ułatwiających przybycie na koncert, a co jeszcze ważniejsze powrót do domu po jego zakończeniu (zwykle o późnej porze, co szczególnie ważne w przypadku słuchaczy spoza miasta będącego siedzibą danej instytucji kulturalnej).

Uczestnictwo w koncertach, będące szczególnym przypadkiem odbioru muzyki, ale i częścią ogólnie pojętego uczestnictwa w kulturze jest też funkcją czasu wolnego jednostki. Różnicuje je więc ilość tego czasu związana z wiekiem jednostek, ich stanem rodzinnym, obowiązkami zawodowymi i domowymi, a także wszystkimi tymi czynnikami pojmowanymi łącznie.

Wreszcie uczestnictwo w koncertach służy zaspokajaniu różnych potrzeb słuchaczy: potrzeb wyłącznie estetycznych, potrzeb towarzyskich, potrzeb relaksacyjnych, potrzeby zdobywania nowej wiedzy i poszerzania zakresu wiadomości itp. Czynniki motywacyjny w rozważaniach o recepcji też więc musi być brany pod uwagę.

Rację miał zatem Roman Ingarden, gdy pisał „U dwu obok siebie siedzących słuchaczy konkretyzacja »tego samego« wykonania pewnego dzieła muzycznego może być bardzo różna”⁴¹. Bardzo bowiem różnie, co starałam się wykazać, jest ona zdeterminowana.

I o takich odmiennych czynnikach wpływających na głębię zainteresowania muzyką i na sposoby jej odbioru musi pamiętać student przygotowujący się do pracy w roli nauczyciela muzyki. Wychowując młodego słuchacza „sztuki dźwięków”, nauczyciel bowiem powinien brać pod uwagę społeczne uwarunkowania wynikające ze środowiska rodzinnego ucznia, z przebytej już przez niego edukacji (czy to ogólnokształcącej, czy to specyficznie muzycznej), jego uzdolnienia muzyczne, a także szerokość i poziom ogólnych zainteresowań kulturalnych. Pominięte nie mogą też zostać ewentualne rodzinne muzyczne tradycje ucznia, a zatem treści dotyczące „sztuki dźwięków” przez niego preferowane.

Może się też oczywiście zdarzyć, że dotychczasowa edukacja i uwarunkowania środowiskowe absolutnie nie sprzyjały zainteresowaniom kulturą wysoką, konkretnie zaś muzyką. Wtedy rola nauczyciela zdaje się jeszcze ważniejsza. Bo oto będzie on musiał oddziaływać pozytywnie na niepożądane do tej pory

⁴¹ R. Ingarden: *Studia z estetyki*. T. 2. Warszawa 1966, s. 300.

efekty ukształtowania społecznego i edukacyjnego oraz czynić tym większe wysiłki w celu wzbudzenia preferencji w zakresie muzyki artystycznej. **Tylko własna muzyczna pasja, kompetencje i posiadana wiedza nauczyciela, słowem: własny jego przykład będzie w stanie sprostać takim wymogom.**

Bogumiła Mika

Social determinants of music reception

S u m m a r y

Music, being a sphere of symbolic culture, undergoes a whole complex system of social and psychosocial conditions, and needs to be placed within its social frame. Music reception, as any other art reception, is thus a multidimensional process covering both the sensual reception, as well as correct “interpretation of the work”, its interpretation, and acquisition. What is more, music, in a sense, constituting, a component of society and social activity, can be conditioned by the latter as well. The complexity of the subject-matter places it within the sphere of music sociologists’, psychologists’ and aesthetics’ interests. All of them, and each from his/her own perspective, distinguish specific determinants of music reception, modifying this process focal to our interest, and differentiating it from an adequate reception (typical of professionals) to the naïve one. The knowledge of such determinants seems to be necessary in the case of students working as music teachers in the future because it is their role to educate a candidate well-prepared to receive the “art of sounds”, face the very social conditions, and take an effort to positively influence what has already been shaped in the young generation.

Bogumiła Mika

Les déterminants sociaux de la réception de la musique

R é s u m é

La musique, en tant qu’un domaine de la culture symbolique, se soumet à un système complexe de conditionnements sociaux et psychosociaux et nécessite une analyse dans des cadres sociaux. La réception de la musique, comme toute réception de l’art, est alors un processus pluri-dimensionnel, qui comprend de même une réception sensuelle qu’une « interprétation correcte » de l’œuvre, son compréhension. En plus, en étant dans un sens une partie de la société et de l’activité sociale, la musique peut être aussi conditionnée par cette activité. La complexité de la problématique place la musique dans le cercle d’intérêt des sociologues, des psychologues et des esthétiques de la musique. Ils distinguent tous, chacun dans son domaine, des déterminants spécifiques de la réception de la musique qui modifient ce processus, central pour notre réflexion, et le différencient d’une réception adéquate, propre aux professionnels, jusqu’à une réception naïve. La connaissance de ces déterminants semble être indispensable pour les étudiants qui pensent travailler comme les enseignants de musique car pour réaliser le but de former un auditeur bien initié dans le monde des sons ils doivent affronter des conditionnements sociaux et entreprendre l’effort d’influencer positivement un jeune homme déjà formé.