

Grzegorz Banaszak

Założenia teoretycznych badań kultury muzycznej

Sztuka i Filozofia 8, 59-76

1994

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Grzegorz Banaszak

ZAŁOŻENIA TEORETYCZNYCH BADAŃ KULTURY MUZYCZNEJ

Celem artykułu jest przedstawienie założeń, leżących u podstaw projektu badań kultury muzycznej — projektu opierającego się na ogólnym paradygmacie analiz kulturoznawczych, ukształtowanym w ośrodku poznańskim¹. Określając badania, będące przedmiotem tego projektu, mianem „teoretycznych”, odwołuję się do — wypracowanej również w ramach wspomnianego paradygmatu — koncepcji odróżniającej *przedteoretyczne* i *teoretyczne formy refleksji naukowej*. Tytułem wstępu wspomnę jedynie, że dystynkcja ta związana jest z ideą postępu poznawczego, realizującego się w przypadku przekroczenia przez jakąś dziedzinę wiedzy stadium przedteoretycznego i osiągnięcia przez nią statusu teoretycznego. Kwalifikacji takiej dokonuje się w oparciu o pewne wyróżnione kryteria metodologiczne, które dziedzina nauki pretendująca do miana teoretycznej winna spełniać.

Rozważania poświęcone badaniom kultury muzycznej poprzedzone będą generalną charakterystyką przedteoretycznego i teoretycznego badania kultury. Do tego z kolei przydatne będzie krótkie omówienie wizji kultury akceptowanej w ośrodku poznańskim.

1. Kultura i jej sfery

W pracach J. Kmity kultura utożsamiana jest ze zbiorem przekonań *normatywnych* i *dyrektywalnych*, regulujących wszelkie formy praktyki

¹ Podstawowe założenia i metody tego paradygmatu sformułowane zostały w pracach J. Kmity: *O kulturze symbolicznej*. Warszawa 1982 oraz *Kultura i poznanie*. Warszawa 1985.

społecznej². Pierwsze z przekonań ustalają *cele* realizowane w ramach tych praktyk, drugie — określają *sposoby* ich osiągnięcia. W ramach tak pojętej kultury wyróżnia się *kulturę techniczno-użytkową* (zwaną zwykle materialną), regulującą praktykę produkcji, konsumpcji i wymiany dóbr techniczno-użytkowych, oraz *kulturę symboliczną*, organizującą pozostałe typy praktyk społecznych (językową, obyczajową, artystyczną etc.). Za cechę definicyjną drugiej grupy praktyk (a zarazem kultury symbolicznej) uznaje się to, że realizacja efektów związanych z ich funkcjonowaniem uzależniona jest od *respektowania* w skali społecznej *norm i dyrektyw* składających się na regulującą je kulturę symboliczną. Mówiąc inaczej, efektywność owych praktyk wymaga, by uczestniczące w nich jednostki aktualizowały każdorazowo określone normy i dyrektywy, by w kontekście tej aktualizacji rozumiejąco interpretowały percywowane przez siebie czynności lub wytwory.

Wymóg respektowania scharakteryzowanych wyżej przekonań nie oznacza, że muszą być one przez określoną społeczność w pełni rozpoznawane i uświadamiane, w indywidualno-psychologicznym znaczeniu ostatniego z terminów. Mówimy bowiem, że dana jednostka respektuje określone przekonanie, jeśli w systematyczny sposób *podejmuje pewną czynność* tak, jak gdyby trwale przekonanie to akceptowała (świadomie uznawała) w charakterze subiektywnej przesłanki owej czynności. Konstatując, iż jednostka respektuje pewne przekonania, nie wykluczamy tym samym, że mogą być one przez nią świadomie uznawane. Kwestii tej po prostu nie przesadzamy, dopuszczając zarówno sytuację faktycznej akceptacji odnośnych przekonań, jak też sytuacje, w których jednostka postępuje zgodnie z wyuczonymi standardami kulturowymi, nie uświadamiając sobie w ogóle lub uświadamiając sobie co najwyżej „mgliście” leżące u ich podstaw zaplecze kulturowe. Z typowym przykładem respektowania przekonań mamy do czynienia w ramach praktyki językowej, której uczestnicy uświadamiają sobie reguły językowe zazwyczaj w bardzo ograniczonym zakresie, respektują je natomiast w omawianym tutaj sensie.

W kontekście przedstawionej wyżej charakterystyki kultury symbolicznej powiedzieć można, że jest ona ponadindywidualną „*r e - c z y w i s t o ś c i ą m y ś l o w ą*” (termin ten zapożyczony został od N. Chomsky’ego, którego znana koncepcja lingwistyczna stanowiła zre-

² Omówienie reformowanych w tym rozdziale kwestii zawarte jest w cytowanych wyżej pracach J. Kmity.

sztą inspirację dla prezentowanego tu pojęcia kultury). Mówiąc o przekonaniach normatywnych i dyrektywalnych, za ich formalne odpowiedniki uznaje się sądy w sensie logicznym, stąd też w pracach, akceptujących założenia omawianej kultury, używa się określenia „sądy kulturowe” zamiennie z terminem „przekonania kulturowe”.

Obszar kultury symbolicznej dzielić można na różne węższe sfery, stosując do tego różne kryteria. Za podstawowy uznać należy jej podział na dziedziny odpowiadające określonym typom praktyki społecznej. W jego kontekście wyróżnia się np. kulturę artystyczną, obyczajową, językową, naukową, religijną itd. Stosując inne kryterium odróżnić można kulturę wartości uchwytnych praktycznie oraz tzw. światopoglądowtвірczą sferę kultury.

Symboliczna kultura wartości uchwytnych praktycznie zawiera *przekonania normatywne*, ustalające wartości praktycznie uchwytnie (a więc z grubsza rzecz biorąc pewne obserwowalne, empiryczne stany rzeczy), takie np. jak komunikowanie określonych przeświadczeń, tworzenie określonych konstrukcji artystycznych, formułowanie praw naukowych itp., oraz *przekonania dyrektywne*, instruujące, jakie praktycznie uchwytnie czynności należy podjąć, by wartości te osiągnąć. Dyrektywalny składnik omawianej sfery kultury stanowi jedną z części tzw. potocznego doświadczenia społecznego, które rozumieć można jako powszechnie respektowaną, potoczną wiedzę technologiczną (przy szerokim pojmowaniu ostatniego z terminów, obejmującym zarówno technologię ściśle produkcyjną, jak i „technologię” komunikacyjno-kulturową, edukacyjną itp.).

Światopoglądowtвіrча sfera kultury obejmuje *sądy normatywne* i *dyrektywne* regulujące tworzenie systemów światopoglądowych, a także praktykę wdrażania i respektowania odpowiednich sądów światopoglądowych o charakterze religijnym, bądź świeckim. *System światopoglądowy* (w skrócie — światopogląd) pojmuje się tu jako taki zespół sądów, który nie implikuje żadnych dyrektyw efektywnych technologicznie, zawiera zaś sądy, dzięki którym konstytuuje się całościowy obraz świata obejmujący wartości „ostateczne” (a więc takie, których kultura danej społeczności nie podporządkowuje już instrumentalnie żadnym innym), a także przekonania łączące wartości „ostateczne” z innymi wartościami wiodącymi do realizacji tych pierwszych. Wartości realizowane na gruncie tej sfery kultury nazywać można światopoglądowo-

wymi, ze względu na centralną funkcję, jaką pełnią w ramach systemów światopoglądowych. Wartości światopoglądowe są z reguły wartościami praktycznie nieuchwytnymi, mają charakter „metafizyczny”.

Rola wartości światopoglądowych w kulturze danej społeczności zaznacza się dobitnie między innymi w tym, że wspomniane wartości łączone są z wartościami działań praktycznych, stanowiąc ich „światopoglądowe uzupełnienie”. Kontekst działań praktycznych wzbogacany jest zwykle o pewną ponadpraktyczną, „metafizyczną” treść, określającą „wyższy sens” owych działań; wartości praktyczne podlegają wówczas waloryzacji światopoglądowej, czy inaczej — mitologizacji.

Odnotujmy jeszcze, że na gruncie omawianej tu teorii zjawisk kulturowych, analizuje się fakt zdeterminowania podmiotowo pojmowanej kultury przez obiektywizująco rozumiane czynniki zewnętrzne. Konkretny historycznie kształt każdej z dziedzin kultury wyjaśniany jest wówczas przez zapotrzebowania, jakie kierują pod adresem owych dziedzin kultury regulowane przez nie dziedziny praktyki społecznej. Wskazuje się w tym przypadku, iż normy i dyrektywy określonej dziedziny kultury przybierają postać, która umożliwi regulowanym przez nie praktykom odpowiadanie na owe zapotrzebowania. W tym kontekście wyróżnia się określone (pojęte obiektywizująco) funkcje pełnione przez te praktyki, np. funkcję integrowania społeczności, funkcję waloryzacyjno-światopoglądową czy też funkcję edukacyjną. Obok wskazanych wyżej determinant funkcjonalnych, każdej z dziedzin kultury przypisać można determinanty genetyczne, w postaci wcześniejszego historycznie kształtu norm i dyrektyw konstruujących określoną dziedzinę. Wyłaniające się pod wpływem determinacji funkcjonalnej nowe przekonania nawiązują bowiem w jakimś zakresie do poprzedzającego je stanu świadomości kulturowej.

2. Przedteoretyczne i teoretyczne badanie kultury

Wyróżniając w rozwoju nauki fazę przedteoretyczną i teoretyczną powiedzieć można, że nauka przedteoretyczna reprezentuje horyzont poznawczy *potocznego doświadczenia społecznego*³. Oznacza to, iż pra-

³ Koncepcję faz rozwoju nauki przedstawia A. Pałubicka: *Orientacje epistemologiczne a rozwój nauki*. Poznań 1977. Kwestie związane z przedteoretycznym i teoretycznym badaniem kultury referuje za J. Kmitą: *Kultura i poznanie*, op.cit., s. 49 i n.

widłowości, konstатовane przez sądy należące do tego doświadczenia, uznawane są w jej ramach za obiektywnie poznawaną rzeczywistość. W ten sposób usankcjonowany zostaje „naukowo” potoczny punkt widzenia na użytковую praktycznie wiedzę, traktujący właśnie jej uogólnienia jako wyraz rzeczywistych prawidłowości obiektywnych. Przyjmując taką perspektywę, nauka przedteoretyczna koncentruje się na uściśleniu i systematyzowaniu potocznego doświadczenia społecznego. W miarę rosnących zapotrzebowań praktyki społecznej dochodzi do przekraczania omawianego horyzontu poznawczego i kształtowania się *nauki teoretycznej*, „produkującej” wiedzę pozwalającą na bardziej efektywne zaspokojenie owych zapotrzebowań. W coraz szerszym zakresie systemy twierdzeń naukowych stają się logicznie nieporównywalne z uogólnieniami doświadczenia potocznego. Teoretyczny aparat pojęciowy odbiega w dużej mierze od pojęć potocznych. Ten stan rzeczy nie oznacza jednak, że nauka teoretyczna zrywa wszelkie związki z doświadczeniem potocznym. Z jej perspektywy wyjaśnić można względną efektywność odpowiednich uogólnień przedteoretycznych czy też uogólnień potocznego doświadczenia społecznego, tym samym zaś wskazać na źródła ich społecznej akceptacji.

Charakteryzowany tu proces zapoczątkowany został na gruncie fizyki (jej faza przedteoretyczna kończy się na badaniach Galileusza i Newtona), co związane było z faktem, iż techniczno-użytkowa część potocznego doświadczenia społecznego nie była w stanie sprostać zapotrzebowaniom rozwijającej się praktyki produkcyjnej. Później objął także biologię i ekonomię, zaś w humanistyce jego początki wiąże się z koncepcją językoznawczą N. Chomsky’ego. Dodać przy tym należy, że znaczna część badań poświęconych społeczeństwu i kulturze *reprezentuje nadal fazę przedteoretyczną*.

Podstawowym składnikiem przedteoretycznych analiz kultury jest *rejestracja* pojmowanych obiektywizująco prawidłowości rządzących zachowaniem kulturowym. Badacze reprezentujący wspomnianą perspektywę, oprócz obiektywizującego stosowania sądów dyrektywalnych, składających się na określone doświadczenie kulturowe, stosują zwykle *obiektywizująco* także normatywne sądy określonej kultury. W sposób typowy dla „zwykłego” uczestnictwa w określonej kulturze, traktują jako obiektywną prawidłowość na przykład to, że wykonując w pewnych okolicznościach pewne gesty manifestuje się szacunek dla pewnej

kategorii osób, ponadto zaś akceptując rejestrują jako zobiektywizowany fakt także pewną wartość, a więc to, że należy manifestować szacunek wobec pewnej kategorii osób. Obiektywizacja należącego do określonej kultury doświadczenia potocznego, oraz jej norm wyznaczających wartości praktycznie uchwytny, połączona jest dosyć często z obiektywizacją *ponadpraktycznych sądów światopoglądowych*, określających „wyższe sensy” badanych zjawisk kulturowych. Tą drogą wprowadza się milcząco do analiz elementy wartościowań światopoglądowych.

Akceptując rozpowszechniony w świadomości naukowej pogląd, że do wyników badań naukowych nie mogą należeć ani normy, ani opisy zjawisk „metafizycznych”, zauważyć można, iż scharakteryzowany wyżej typ refleksji nad kulturą jest badaniem naukowym tylko w tym zakresie, w jakim dotyczy sądów dyrektywalnych kultury, wartości uchwytne praktycznie. Pozostałe ustalenia należą już do innego rodzaju aktywności intelektualnej, a mianowicie — refleksji światopoglądowej. Przedteoretyczna nauka o kulturze podlega jeszcze pewnemu ograniczeniu dodatkowemu. Nie jest ona w stanie badać żadnej innej kultury poza tą, w której wychował się i partycypuje sam badacz. Kultury społeczności, do których badacz nie należy, nie są już dlań uchwytne naukowo w trybie obiektywizującym. Stąd też *przedteoretyczny obszar badań naukowych ogranicza się do ujętych obiektywizująco zjawisk, stanowiących odniesienia przedmiotowe sądów dyrektywalnych*, należących do reprezentowanej przez badacza kultury wartości uchwytne praktycznie. Wszelkie inne ustalenia, spotykane w pracach humanistycznych i traktowane tam jako twierdzenia naukowe, są efektem spontanicznie obiektywizującego ujęcia innych kultur, dokonanego przy użyciu sądów dyrektywalnych należących do kultury rodzimej badacza, albo też stanowią światopoglądową waloryzację „obcych” czynności kulturowych i wytworów, imputującą im respektowane przez badacza wartościowania światopoglądowe. Przykładów tego zjawiska dostarczają liczne badania etnologiczne i historyczne, nakierowane na opisy czynności kulturowych przeszłości (bądź ich wytworów) czy też czynności należących do kultur różnych od nowożytneuropejskiej.

Przedstawione wyżej ograniczenia poznawcze przezwydzielalne są na gruncie teoretycznych badań nad kulturą. Możliwość tę stwarza podmiotowe ujęcie (czy jak powiedziała by F. Znaniecki — ujęcie ze współczynnikami humanistycznym) zjawisk kulturowych, „widzianych” obie-

ktywizująco w ramach „zwykłego” uczestnictwa w kulturze, a także na gruncie badań przedteoretycznych. Dostępne dla badania naukowego stają się wartości praktyczne kultury symbolicznej a także jej sfera światopoglądowa; „odprzedmiotowienie” pozwala bowiem na ich neutralny aksjologicznie opis. Dokonać można tym sposobem wyraźnego oddzielenia zorientowanych normatywnie dociekań światopoglądowych od opisowej refleksji naukowej. Traktując własne doświadczenie kulturowe w kategoriach podmiotowych, może też badacz rekonstruować podmiotowe konteksty kulturowe różne od własnego, bez narzucania im kategorii ukształtowanych w tej społeczności, do której należy. Dodajmy teraz, że zadania, jakie stawia przed sobą teoretycznie zorientowana refleksja nad kulturą, nie ograniczają się do podmiotowego opisu różnych dziedzin kultury. Za niezbędne uznaje się tu wskazanie przesłanek, wyjaśniających społeczną akceptację zrekonstruowanych podmiotowo sądów kulturowych. Przesłanek tych poszukuje się w różnych sferach zjawisk, pojmowanych obiektywizująco. Odnotujmy za J. Kmitą, że teoretycznie ukierunkowane badania nad kulturą, w gruncie rzeczy dopiero się konstytuują, dzielą się w tym względzie na dwie opcje: biologizującą i przedmiotowo-antynaturalistyczną (wykluczającą redukcję eksplanacyjną teorii kultury do biologii). Zakładana w niniejszym szkicu wizja badań kulturoznawczych opowiada się za tą drugą, wskazując — jak już wspominaliśmy — na *zdeteminowanie kultury przez praktykę społeczną*.

3. O badaniu kultury muzycznej

Dość oczywisty wydaje się związek omawianych dotąd zagadnień z praktyką badań etnomuzykologicznych czy też analizami dawniejszej kultury muzycznej. Nie umniejszając znaczenia pojawiających się tu problemów (zresztą podejmowanych w różny sposób już przez muzykologów), chciałbym zwrócić uwagę na powiązanie poruszanych wcześniej kwestii z badaniami tzw. muzyki artystycznej, należącej do współczesnej kultury europejskiej. Wewnętrzne zróżnicowanie kultury muzycznej tego kręgu powoduje, że zagadnienia dotyczące przedteoretycznych lub teoretycznych sposobów jej badania uzyskują w kontekście owego zróżnicowania niezwykłą doniosłość.

Kultura muzyczna wskazanego wyżej kręgu składa się z *norm i dyrektyw nakierowanych na realizację trojakiemu typu wartości*: komunikacyjno-światopoglądowych, estetycznych i artystyczno-konstrukcyjnych⁴. Sensy pierwszego typu, którymi się teraz zajmujemy, związane są z traktowaniem muzyki jako specyficznego sposobu „mówienia o świecie”.

Przyjmując, że dzieła sztuki komunikują określone wizje świata, dodać należy, iż wyposażone są one w dwie warstwy semantyczne, powstające z odpowiedniego przekształcenia struktur syntaktycznych (tekstu językowego, układu plam malarskich, układu dźwięków itp.). Warstwa pierwsza to rzeczywistość przedstawiona, zaś druga — to wspomniana komunikowana wizja świata, którą „wydobyć” można ze świata przedstawionego w dziele. Przekształcanie struktur przedstawiających we wspomniane warstwy znaczeniowe, związane jest z respektowaniem w ramach danej społeczności określonego zbioru reguł kulturowych zwanych regułami semantycznymi (krócej — semantyką).

Słuchając muzyki mamy zazwyczaj wrażenie, że doświadczamy zdarzeń brzmieniowych o dość szczególnej charakterystyce. Zdarzenia te zdają się tworzyć jakiś wewnętrznie uformowany świat, posiadający swą własną przestrzeń i niezależną od otoczenia organizację czasu. Materia owego świata jest jakby zanimizowana, zaś jej własności przypominają różne własności sfery natury, jak i różnorodne jakości cechujące stany psychiczne. Świat ów to właśnie *muzyczna rzeczywistość przedstawiona*, będąca efektem semantycznej interpretacji konstruktywów dźwiękowych, składających się na strukturę syntaktyczną utworu. Ludzie wychowani w określonej kulturze muzycznej dokonują takiej interpretacji spontanicznie, na ogół nie zdając sobie sprawy, że przekształcają konstrukcje dźwiękowe w rzeczywistość specyficznych znaczeń muzycznych, że respektują — mówiąc inaczej — *określone reguły semantyczne*. Struktury syntaktyczne muzyki, w wyraźnie skryzystalizowanej postaci, charakteryzowanej przez techniczne kategorie analizy muzycznej, są dla odbiorców nie dysponujących określonym przygotowaniem praktycznie niedostępne. Dopiero profesjonalna kompetencja, wyposażona w owe kategorie, jest w stanie zneutralizować projekcję semantyczną i wydobyć z utworów pewne powtarzalne konstrukcje syntaktyczne. Gdy „zwykły” odbiorca doświadcza na przykład czegoś

⁴ Szerszą analizę kulturowego kontekstu muzyki przedstawiam w pracy *Formy współczesnej kultury muzycznej*. Warszawa 1991.

na kształt rosnącego napięcia, przeradzającego się w spokojne falowanie, analiza konstrukcyjna odkryje współzależność między dźwiękami oraz poda np. dynamiczną i agogiczną charakterystykę „kryjącego się” za semantyką segmentu konstrukcji dźwiękowej.

Semantyka muzyczna, jak zresztą wszelka semantyka komunikacji kulturowej, buduje swą rzeczywistość przedstawioną odwołując się do określonych elementów doświadczenia społecznego, składającego się na respektowaną przez uczestników praktyki muzycznej wiedzę o świecie i funkcjonującego jako założenia tej semantyki (tzn. sądy zawierające niejako z góry zakładaną charakterystykę odniesień przedmiotowych określonych dyrektyw semantycznych). Korzysta jednak z tego doświadczenia w sposób dość szczególnie. *Neutralizuje jego organizację przedmiotową*, koncentrując się na wyabstrachowanych z kontekstu przedmiotowych charakterystykach, ujętych wraz z ich dynamicznym, zmiennościowym aspektem. Jeśli dla celów teoretycznych scharakteryzujemy doświadczenie jako odpowiednio zorganizowany zbiór sądów, to powiedzieć możemy, że każda ze wspomnianych charakterystyk przewidziana jest przez jakiś sąd, należący do owego doświadczenia. Każda z tych charakterystyk, stanowiących względnie wyodrębnione jednostki rozważanego doświadczenia, może być z kolei niejako rozłożona na charakterystyki składowe, przewidziane również przez odpowiednie sądy składające się na doświadczenie. Jeśli teraz pewien segment konstrukcji dźwiękowej spełnia dostatecznie dużą liczbę sądów, przewidujących wspomniane charakterystyki składowe, to — na zasadzie analogii — elementem rzeczywistości muzycznej staje się owa charakterystyka „złożona”. Tak np., gdy zamiarem kompozytora jest uzyskanie w rzeczywistości muzycznej efektu wywołującego wrażenie „kołysania”, to wystarczy, że zrealizuje on dźwiękowo takie składowe charakterystyki tego typu ruchu, które za pomocą dźwięków można wytworzyć (choć sam ów przebieg dźwiękowy nie będzie kołysał się w zwykłym, dosłownym znaczeniu tego terminu).

Semantyka muzyczna, operując na wyabstrahowanych z konkretnych charakterystykach, niejako oderwanych od swoich nośników, funduje im nowy nośnik w postaci materii brzmieniowej. Mówiąc inaczej, określone własności lub stany świata mogą być w rzeczywistości muzycznej przedstawione jedynie jako *atrybuty pewnej materii brzmieniowej*, stanowiącej „tworzywo” rzeczywistości muzycznej. Do rzeczywistości owej materia brzmieniowa zostaje zaczerpnięta z konstrukcji dźwiękowej, w

takim jednak zakresie i tak uformowana, by funkcjonować właśnie jako efektywny nośnik rozważanych charakterystyk. Buduje się w ten sposób specyficznie muzyczny świat brzmień, wyposażonych w jakości wywiedzione z różnych sfer doświadczenia, świat, w którym jakości te połączone zostają w charakterystyczny dla muzyki, a nieznanym doświadczeniu potocznemu sposób. Nie stanowi on wizerunku żadnego konkretnego fragmentu rzeczywistości doświadczenia potocznego, lecz jest nową, *sztucznie wytworzoną rzeczywistością*.

Rzeczywistość muzyczna stanowi „bazę”, umożliwiającą komunikowanie określonych wizji świata. Wizje te, utożsamiane z symboliczną treścią muzyki, odnoszą się do różnych obszarów rzeczywistości pozamuzycznej i ujmują je w sposób światopoglądowo zwaloryzowany, a więc jako pewną przestrzeń życiową przesyconą ponadpraktycznymi, „metafizycznymi” wartościami.

Treść symboliczną uzyskuje się poprzez operacje myślowe polegające na naturalizacji konkretnej „zawartości” rzeczywistości muzycznej i wydobyciu z niej znaczeń ogólniejszych. Właściwości rzeczywistości muzycznej, w tym momencie oddzielane od innych brzmieniowego podłoża, obudowane zostają, w mniejszym lub większym stopniu, wyobrażeniami dotyczącymi takich obszarów świata czy życia, których rzeczywistość muzyczna bezpośrednio nie uwzględnia. Ponieważ w świadomości społecznej wyobrażenia te nasycone są elementami światopoglądowymi, komunikowana symbolicznie wizja uzyskuje niejako automatycznie aksjologiczny wymiar. Jeśli, dla przykładu, wyniesione zostanie z rzeczywistości muzycznej odczucie jakby hamowanego, lecz ciągle odnawiającego się wznoszenia, to stać się może ono podstawą do przypisania utworowi sensu symbolicznego, obejmującego wizję ludzkiego dążenia do *przekroczenia granic swej egzystencji*, wizję tkwiącego w człowieku *imperatywu doskonalenia się* itp.

Inna jest natura drugiego typu wartości muzycznych, które chciałbym określić mianem *wartości estetycznych*. Realizując sensy tego rodzaju nie traktuje się muzyki jako specyficznego języka, pozwalającego mówić o świecie i umożliwiającego szczególnego rodzaju dialog światopoglądowy. Recepcja nakierowana jest tu na „doświadczenie”, „przeżycie”, będące kontaktem z obiektami wyposażonymi w jakości, mające na gruncie określonej kultury silne zabarwienie aksjologiczne i wywołujące różnorodne reakcje emocjonalne. Nastawiony estetycznie odbior-

ca nie odnosi się do rzeczywistości muzycznej jak do źródła, z którego wydobywa elementy komunikowanej wizji światopoglądowej, lecz poszukuje *satysfakcji* w kontakcie z — odczuwanym jako „obecny zmysłowo” — światem muzycznym. Kontempluje wszelkie jakości rzeczywistości przedstawionej, wzbogacając ją drogą projekcji semantycznej we własności ponadpraktyczne. Własności te — wywodzą się ze światopoglądowych założeń semantyki — nie służąc w tym przypadku konstytuowaniu wizji symbolicznej, wiązane są z przedmiotowymi składnikami muzycznej rzeczywistości w taki sposób, iż powstaje całość doświadczana jako *specyficzny świat muzyczny*, „*przesycony metafizyką*”.

W przypadku nakierowania praktyki muzycznej na trzeci typ wartości muzycznych, nazywanych tu wartościami *artystyczno-konstrukcyjnymi*, sens muzyki sprowadza się na ogół do „wytwarzania” *wyrafinowanych konstrukcji dźwiękowych*. Semantyczny wymiar utworu ulega neutralizacji, zaś ośrodkiem zainteresowania staje się obszar syntaktyki muzycznej, swoiście zautonomizowanej i podniesionej do rangi pierwszoplanowego składnika kompozycji. Recepcja nastawiona jest w omawianym przypadku na kontakt z efektami twórczymi, ujmowanymi jako przejawy kunsztu artystycznego, talentu czy też profesjonalnej kompetencji warsztatowej. Wartość tego rodzaju praktyki muzycznej ulega dodatkowemu *wzmocnieniu* poprzez odwołanie do przekonań światopoglądowych, które waloryzują ową praktykę, przypisując jej określone sensy „wyższe” (np. ucieleśnianie w konstrukcjach dźwiękowych idei ładu kosmicznego, arystokratyczne sublimowanie „czystej formy” itp.).

Charakteryzowane dotąd warianty praktyki muzycznej nakierowane są na osiągnięcie jednego z wyróżnionych typów wartości. Obserwując praktykę muzyczną można dostrzec, iż wartości te łączone bywają w pewne „kombinacje”, konstytuujące *założone sensy muzyczne*, które realizowane są ponadto w różnych odmianach w zależności od tego, jakie wartości składowe brane są pod uwagę oraz jaką ich wzajemną hierarchizację przewiduje dany wariant. Ogólniej powiedzieć można, iż na praktykę muzyczną składa się *wiele jej wariantów* regulowanych przez różne zespoły przekonań. Przekonania te tworzą swoiste *muzyczne subkultury*, wyznaczające wartości muzyki oraz sposoby jej doświadczania. Dodać przy tym należy, że tak pojęte subkultury nie są w jakiś zasadniczy sposób powiązane z konkretnymi okresami historycznymi czy też grupami społecznymi, wyróżnianymi wedle kryteriów etnicznych

badź socjologicznych, choć pewne godne uwagi zależności można tu odnotować. Rzucającą się w oczy ich cechą charakterystyczną jest *współistnienie różnych subkultur* w ramach jednej — wyróżnionej w oparciu o wyżej wymienione kryteria — społeczności, gdzie stanowią rodzaj *zestawu propozycji*, uniemożliwiających różne typy uczestnictwa w praktyce muzycznej. Zauważyć można ponadto, że dzieła, które historycznie związane były z określoną subkulturą, bywają później adaptowane przy zastosowaniu optyki odmiennego wariantu kultury muzycznej. Co więcej, utwory, których twórcy deklarują wyraźnie akceptację określonego wariantu owej kultury, są dość często odczytywane przez odbiorców hołdujących odmiennym gustom muzycznym w kontekście ich własnego sposobu recepcji. Jednostki uczestniczące w praktyce muzycznej, zarówno nadawcy jak i odbiorcy, poruszają się też niekiedy w przestrzeni *kilku subkultur jednocześnie*, odróżniając różne typy muzyki, z którymi wedle ich przekonań związane są odmienne rodzaje wartości muzycznych.

Akty recepcyjne, realizujące się na gruncie respektowania określonej subkultury muzycznej, cechują się na ogół — znamiennym dla wszelkich form „zwykłego” uczestnictwa w kulturze — *obiektywizującym* stosowaniem norm i dyrektyw tej subkultury. W kontekście tym sensy i jakości muzyczne, wyznaczone przez sądy określonej subkultury, jawią się jej reprezentantom jako *obiektywne własności muzyki*, jako elementy konstytuujące jej „naturę”. Biorąc pod uwagę stosunek uczestnika pewnej subkultury do subkultur odmiennych, zauważyć można, że zachodzi tu pewna analogia do odczuć, jakie żywi członek ogólniej pojętej grupy kulturowej (np. grupy etnicznej) względem kultur innych społeczności. Poczuciu zadomowienia w świecie własnej subkultury towarzyszy odczuwanie pewnej obcości, nie do końca rozumianej odmienności subkultur pozostałych. Odnotować ponadto można, iż omawiana relacja współokreślana jest przez postawy bądź to bliższe zainteresowaniu i tolerancji, bądź też bliskie apologii subkultury własnej, przy jednoczesnej negacji innych sposobów uczestnictwa w kulturze muzycznej.

Scharakteryzowana wyżej perspektywa towarzysząca recepcji muzyki, stosowana jest — w sposób typowy dla refleksji przedteoretycznej — na gruncie znakomitej większości badań nad muzyką⁵. Badacze, będący zarazem „zwykłymi” uczestnikami określonych subkultur mu-

⁵ Mam tu na myśli tendencję dominującą w tej dziedzinie badań, pewne z nich bowiem w różny sposób przekraczają perspektywę przedteoretyczną.

zycznych, nadają opisom własnego doświadczenia rangę analizy „obiektywnych” własności muzyki. Gdy horyzont poznawczy wyznaczany jest przez kontekst subkulturowy, łączący co najmniej dwa typy charakteryzowanych wcześniej wartości muzycznych, respektująca go koncepcja poruszać się może (obiektywizująco) na stosunkowo szerokim obszarze zjawisk muzycznych. Jeśli związany jest on z subkulturą nakerowaną na jeden tylko typ wartości, obszar ten ulega wyraźnemu zawężeniu.

I tak, wiele ujęć odnoszących się wyłącznie do sfery związanej z *artystyczno-konstrukcyjnym aspektem muzyki*, uparcie ignoruje wszelkie kwestie związane z semantyką i specyfiką komunikacji muzycznej. Muzyka jawi się tam jako świat form, jako teren realizowania idei syntaktycznych czy też jako przestrzeń konkurowania różnych technik kompozytorskich. Jej wymiar semantyczny ulega degradacji i na ogół jest w ogóle nieobecny. Niekiedy czyni się na jego rzecz pewne koncesje, wówczas jednak rozpatrywana przez licznych odbiorców sfera znaczeń traktowana jest raczej jako efekt akcydentalnych skojarzeń, uznawanych zresztą za typowe dla mniej wyrobionych słuchaczy. Odnotować w tym miejscu trzeba, że koncentracja na problematyce syntaktycznej posiada także inne źródło, w dużej mierze niezależne od tego, z jaką subkulturą muzyczną ktoś się identyfikuje. Estetycy, upatrujący wzoru dla swej dziedziny w empirycznym modelu badań, ograniczają się często do analiz związanych z warstwą syntaktyczną, gdyż traktują ją jako jedyną nadającą się do empirycznego, a więc naukowego badania. Dzieje się tak wtedy, gdy uznają konieczność oddzielenia nauki od refleksji wartościującej, nie dostrzegają jednak możliwości naukowego badania świata wartości poprzez uchylenie się nauki od wartościowań i ujęcie sfery światopoglądowej jako *odniesienia przedmiotowego* pewnego typu przekonań kulturowych. Rozpoznając w świecie znaczeń muzycznych wyraźną obecność wartości „metafizycznych” i nie mogąc jednocześnie wyzwolić się od obiektywizującego ujmowania tych wartości oraz związków zachodzących między nimi i układami dźwiękowymi, traktują wspomnianą sferę znaczeń jako *dziedzinę dla siebie zakazaną*.

Innego rodzaju ograniczeniom poddana jest refleksja nad muzyką koncentrującą się wokół *estetycznego* wymiaru utworów. W tym przypadku zanikowi ulega sfera artystyczno-konstrukcyjna, a dzieło staje się na ogół „przedmiotem estetycznym”, bytem o pewnych aksjologi-

cznych jakościach, często „metafizycznych”. Droga wiodąca do jego powstania jest dla tego nurtu estetyki mało ważna. Liczą się specyficzne wartości, w które jest wyposażone, i które czynią zeń pewien autonomicznie bytujący obiekt doświadczenia. Ujęcia tego typu są często silnie przesycane elementami normatywnymi i poruszają się w sferze pojęć filozoficznych, związanych z obszarem zjawisk praktycznie nieuchwytnych. Mniej „metafizyczna” odmiana tego nurtu odczytuje muzykę w kategoriach wartości dynamicznych czy też specyficznie energetycznych lub witalnych. Utwór jest tu pewną całością stworzoną dla wywołania określonych *reakcji emocjonalnych*; w szczególności mogą być to reakcje typu napięcie — odprężenie, o których z upodobaniem mówi wielu badaczy muzyki. Charakteryzowany tu nurt dość często łączy się z dociekaniem typu psychologicznego.

W koncepcjach akcentujących symboliczny wymiar muzyki, powyższa problematyka wypiera na ogół analizy związane z innymi wartościami muzycznymi. Wymiar ten, w niniejszym szkicu ujmowany jako *komunikacyjno-światopoglądowy*, bywa zresztą często omawiany bez wskazania na kulturowy („myślowy”) charakter powiązań między strukturami dźwiękowymi a określonym odniesieniem semantycznym. Mówi się tu co prawda o symbolicznej treści muzyki, lecz nie porusza się wprost kwestii związanych z semantyką. Nieobecność problematyki semantycznej charakterystyczna jest bowiem nie tylko dla koncepcji ograniczających się z różnych względów do kwestii syntaktycznych, ale także dla pewnych ujęć muzyki, wykraczających wyraźnie poza syntaktykę i poruszających się w obrębie zagadnień, które z naszej perspektywy wiążą się z wartościami estetycznymi oraz komunikacyjno-światopoglądowymi, i wymagają tym samym odwołania się do reguł kulturowych konstytuujących semantykę muzyczną. Badacze, których kontakt z muzyką nakierowany jest na osiąganie wartości estetycznych i którzy w pracach swych podejmują analizy, koncentrujące się na własnym — odpowiednio przez nich absolutyzowanym — typie doświadczenia muzyki, mogą bez uwzględniania zagadnień semantycznych oddawać te rysy owego doświadczenia, które pokrywają się także z żywionymi w tym względzie przeświadczeniami innych słuchaczy. Jak to już wcześniej wspominaliśmy, odbiorcy muzyki przekształcają warstwę syntaktyczną utworu w rzeczywistość muzyczną, *nie uświadamiając sobie* tego, iż kierują się regułami semantycznymi i odwołują

się do określonych założeń semantyki. Specyfika występującej w muzyce projekcji semantycznej rodzi skłonność do „stapiania” konstrukcji dźwiękowej ze sferą jej semantycznych znaczeń. Stąd utwór muzyczny jawi się w doświadczeniu jako układ dźwiękowy, któremu przypisuje się własności faktycznie będące już wynikiem wspomnianej projekcji, a wywodzące się ze sfery doświadczenia społecznego. Uwzględnienie światopoglądowych założeń semantyki wywołuje w omawianym przypadku odczucie specyficznego powiązania dzieła muzycznego ze sferą „metafizyczną”. Związki owe, traktowane jako realne, nie zaś tylko pomyślane, ujmowane być mogą przy tym jako relacje między dziełem a jakąś odrębną sferą ponadpraktyczną, bądź też elementy „metafizyczne” dołącza się do układu dźwiękowego, gdzie traktowane są na przykład jako „warstwa metafizyczna” utworu. Słuchacze „wytwarzający” tego typu całości muzyczne mogą mieć przy tym świadomość wyraźnej różnicy między składnikami, mającymi swe odpowiedniki w doświadczeniu potocznym, a składnikami „metafizycznymi”, często jednak gotowi są ich od siebie nie odróżniać w sposób typowy dla świadomości zwanej magiczną. Badacze, będąc wyrazicielami charakteryzowanego sposobu doświadczenia muzyki, wypowiadając się o niej mówią np. o *ucieleśnianiu się w muzyce sił fizycznych*, o *inkarnacji absolutu*, o *magicznym strumieniu dźwięków* — i, co ważne podkreślenia, zwroty te w omawianym przypadku nie są stosowane metaforycznie. Nietrudno zauważyć, iż przedstawiona wyżej optyka nie stwarza szans dla ukonstytuowania się problematyki semantycznej. Problematyka ta nie może się także szerzej rozwinąć, gdy na gruncie owej perspektywy dotyka się zjawisk zaliczanych przez nas do sfery komunikacji światopoglądowej. Symbolizowanie przez muzykę wartości ponadpraktycznych jawi się wówczas jako obiektywna relacja między układem dźwiękowym a tymi wartościami, których układ ów jest „reprezentantem” czy „ucieleśnieniem”.

Do charakteryzowanych wyżej zawężeń perspektywy poznawczej, związanych z odwoływaniem się do doświadczenia muzycznego, realizującego się w kontekście określonej subkultury, dochodzą zawężenia dodatkowe. Koncepcje estetyczne ograniczają się bowiem często do horyzontu doświadczenia właściwego dla formy kultury muzycznej, ukształtowanej w trzech ubiegłych stuleciach. Refleksja tego typu bądź to w ogóle pomija nowe nurty twórczości, bądź też spogląda na nie

stosując optykę wykształconą w kontakcie z dziełami tradycyjnymi. Nierzadko zawężenia natury historycznej łączą się z ograniczeniami charakteryzowanymi wcześniej. I tak, na przykład, absolutyzacja artystyczno-konstrukcyjnego wymiaru muzyki, połączona z omawianą absolutyzacją historyczną, owocuje pracami nie wychodzącymi poza obszar związany z regułami systemu tonalnego dur — moll. Prace te akceptują na ogół tezę, iż system ów jest jedynym „naturalnym” sposobem muzycznej organizacji dźwięków. Utwory nie respektujące jego kanonów są dla badaczy z tego kręgu przejawami twórczości mniej wartościowej, nie zasługującymi tym samym na analizie.

Sądzę, że przynajmniej część omawianych ograniczeń poznawczych przewycięzalna jest na gruncie perspektywy badawczej, związanej z teorią kultury, której tezy i pojęcia zakładane były w niniejszym szkicu. Teoria ta, stojąc na gruncie podmiotowego ujęcia kultury, stwarza optykę pozwalającą na refleksyjny dystans wobec różnych wariantów kultury muzycznej. Przewyciężyć można tą drogą obiektywizującą absolutyzację różnych wariantów tej kultury, ujmując je jako zespoły przekonań wyznaczające różne typy twórczości i recepcji muzyki. Odróżniając ponadto przekonania kulturowe, związane ze sferą praktycznie uchwytnych zjawisk muzycznych, od przekonań światopoglądowych, wskazuje się linię demarkacyjną między empirycznie rozpoznawalnymi elementami praktyki muzycznej, a tą warstwą świadomości muzycznej, która funduje owej praktyce światopoglądowe wzmocnienie, mówiąc inaczej — mitologizuje ją. Z jednej więc strony rejestrować można realizacje różnych typów praktycznie uchwytnych sensów muzycznych (stanowiących konkretyzację ramowo wyróżnionych kombinacji wartości komunikacyjno-światopoglądowych, estetycznych i artystyczno-konstrukcyjnych), z drugiej zaś — rekonstruować można różne odmiany światopoglądów związanych z różnymi nurtami muzycznej praktyki. Rekonstrukcja taka zakłada przy tym zasadę *neutralizmu aksjologicznego*, zawieszającego wartościujący stosunek badacza do obiektów przezeń analizowanych. Wartości muzyczne, zarówno empirycznie uchwytnie jak też „metafizyczne”, ujęte zostają jako *korelat pewnych przekonań kulturowych*, tracą swój „obiektywny” charakter.

Wspomniana teoria dostarcza też ogólnego wyjaśnienia faktu spo-

tecznej akceptacji określonych przekonań kulturowych, który zastosowany być może dla wyjaśniania zjawisk muzycznych. W ramach tej procedury wskazać należy na genetyczne źródła różnych nurtów kultury muzycznej, ponadto zaś, wysledzić trzeba społeczne determinanty funkcjonalne, powodujące upowszechnienie się określonych wariantów owej kultury.

Analizy odwołujące się do powyższych założeń mogą prowadzić w konsekwencji do uformowania się teorii kultury muzycznej, przekraczającej przedteoretyczny horyzont tradycyjnej refleksji nad muzyką. Teoria ta, opierająca się na danych empirycznie weryfikowalnych, odróżniana byłaby od filozofii muzyki uprawianej normatywnie. Ta ostatnia, której elementy w ramach tradycyjnej estetyki muzycznej zespolone są w jedną całość z elementami empirycznymi, staje się w omawianym kontekście odrębnym rodzajem aktywności intelektualnej, nakierowanym na światopoglądową waloryzację różnych efektów praktyki muzycznej.

Rozumiana jak wyżej, teoria kultury muzycznej stanowić by mogła *plaszczynę integracji różnych nurtów estetyki muzycznej*. Powstające w ich ramach koncepcje traktować bowiem można jako mniej lub bardziej adekwatne obiektywizujące werbalizacje różnych wariantów kultury muzycznej. Koncepcje te, po ich sparafrazowaniu — zakładającym optykę omawianej teorii kultury — stają się swoistym punktem odniesienia i bogatym zapleczem danych dla projektowanej tu teoretycznej refleksji nad muzyką.

