

# Maksymilian Kapelański

---

## Strojenie instrumentów metodologicznych : ku analizie interdyscyplinarnego tekstu o pejzażu dźwiękowym

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (63), 37-56

---

2000

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# Maksymilian KAPELAŃSKI

## Strojenie instrumentów metodologicznych: ku analizie interdyscyplinarnego tekstu o pejzażu dźwiękowym

### I. Problematyka interdyscyplinarności

#### I. Interdyscyplinarność w świetle nowych nauk

Pisząc w 1984 roku o nowych tendencjach w naukach społecznych, Clifford Geertz nie powstrzymuje się od punktowania swej wypowiedzi określeniami i wyrażeniami, takimi jak: „gatunki zmacone”, „niebывале pomieszenie form gatunkowych”, „zatarcie granic między gatunkami”, „skotłowanie form”, „powszechne zamieszanie”, „rozgardiasz”. Cytuje on ponadto Clyde’a Kluckhohn’a, który mianuje antropologię „licencjonowanym kłusownictwem intelektualnym”<sup>1</sup>. Tektoniczne przesunięcia i wstrząsy towarzyszące rekonfiguracjom filiacji dziedzinowych i interdyscyplinarnym zapożyczeniom znane są – co oczywiste – nie tylko socjologom i antropologom. „Zamieszanie” (używając określenia Geertza) jest największe, gdy mamy do czynienia z dziedzinami młodymi, dopiero powstającymi lub pozostającymi w fazie koncepcyjnego postulatu.

Stworzona przez R. Murraya Schafera i jego grupę naukowo-badawczą nauka o pejzażu dźwiękowym<sup>2</sup> (*soundscape studies*) i wzornictwo akustyczne (*acoustic de-*

---

<sup>1/</sup> C. Geertz *O gatunkach zmaconych. (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, przeł. Z. Łapiński, w: *Postmodernizm. Antologia przykładów*, red. R. Nycz, Kraków 1988, s. 214-235.

<sup>2/</sup> R.M. Schafer definiuje pejzaż dźwiękowy następująco: „[Jest to] środowisko dźwiękowe [*sonic environment*]. Technicznie rzecz biorąc, chodzi o dowolną część środowiska dźwiękowego pojmowanego jako obszar poddany badaniom. Termin ten może się odnosić do rzeczywistych środowisk bądź abstrakcyjnych konstrukcji, takich jak muzyczne kompozycje lub montaż nagrań taśmowych, szczególnie gdy są one rozumiane jako środowisko” (przeł. M. Kapelański, dalej M.K.), *The Tuning of the World*, New York 1977, s. 274.

## Szkice

*sign*) należą do nowych, hybrydycznych dziedzin wiedzy. Pierwsza z nich koncentruje się na stwarzaniu deskryptywnej wykładni środowiska dźwiękowego w kontekście społeczno-ekologicznym. Druga jest z kolei normatywną dziedziną stosowaną, w której celem jest projektowanie dźwiękowo-ekologicznych środowisk.

Do dziedzin młodych należy również nauka o komunikacji (*communication studies*), powstała z intelektualnego dziedzictwa Kanadyjczyka Marshalla McLuhana, koncentrująca się na badaniu mediów i przekazu informacji we wszelkich jej postaciach. Nowszym odgałęzieniem w jej zakresie jest nauka o komunikacji akustycznej (*acoustic communication*), kanadyjskiego kompozytora muzyki elektroakustycznej i teoretyka pejzażu dźwiękowego, Barry'ego Truaxa<sup>3</sup>. Kolejną dziedziną o orientacji dźwiękowej jest sonologia – nauka, której reformą zajął się Otto Laske (dawny profesor Truaxa), działający w Instytucie Sonologii w Utrechcie. W jednej ze swych definicji sonologii Laske określa ją jako „naukę o wzornictwie dźwiękowym” (*science of sonic design*)<sup>4</sup>, powołując się zresztą na myśl Schafera. Stworzenie nowej nauki zostało z kolei pośmiertnie przypisane Johannesowi Gabrielowi Granö, w momencie pojawienia się angielskiego tłumaczenia jego dzieła *Reine Geographie* (oryg. niem. 1929, tłum. ang. 1997 pt. *Pure Geography*) – pracy teoretyczno-metodologicznej z zakresu geografii środowiska ludzkiego<sup>5</sup>. Zwracając uwagę na percepcyjnie orientowane, holistyczne i wręcz ekologiczne podejście Granö, Helmi Järviluoma uważa autora za „jednego z pionierów badań pejzażu dźwiękowego”. Według niej, „połączenie socjologii, geografii i historii było dlań nową nauką: ekologią człowieka (*human ecology*). Ma więc on swój udział w interdyscyplinarnym podejściu cenionym dziś w ekologii akustycznej”<sup>6</sup>. Nauka o pejzażu dźwiękowym, wzornictwo akustyczne, nauka o komunikacji akustycznej i sonologia wyznaczają krąg nowych, powiązanych ze sobą nauk o dźwięku. Nauka o komunikacji i „ekologia człowieka” łączą się z nimi w sposób pośredni.

Najbardziej namacalnym i konkretnym wytworem i śladem „gatunkowo zmaconego” dyskursu dziedzinnego jest tekst pisany, w którym niejako utrwalone są „transjenty” lub „wstrząsy” zachodzące w dziedzinie *in statu nascendi*. Geertz słusznie jednak zauważa, że dziś „nie tylko trudno zaszeregować autora (kim jest Foucault – historykiem, filozofem, politologiem? kim Thomas Kuhn – historykiem, filozofem, socjologiem wiedzy?), ale i zaklasyfikować dzieło (czym jest *After Babel* Georga Steinera – studium językoznawczym, szkicem krytycznoliterackim, pracą z historii kultury? czym *On Being Blue* Williama Gassa – traktatem, gawędą, apologią?)<sup>7</sup>. Pisma R. Murraya Schafera (kompozytora, filozofa, pedagoga, bada-

<sup>3/</sup> B. Truax *Acoustic Communication*, Norwood, New York 1984.

<sup>4/</sup> O. Laske *Musical acoustic (sonology). A questionable science reconsidered*, „Numus-West” 1974 nr 6, s. 35-40.

<sup>5/</sup> H. Järviluoma *J. Granö's „Pure Geography” Now Available in English*, w: „Yearbook of Soundscape Studies” 1998 nr 1, s. 164-165.

<sup>6/</sup> Tamże, s. 165.

<sup>7/</sup> C. Geertz *O gatunkach...*, s. 215.

## Kapelański Strojenie instrumentów metodologicznych

cza, filologa-amatora) również wymykają się prostej klasyfikacji. We wstępie do zbioru własnych esejów przytacza on anegdotę znaną w jednym z czasopism niemieckich:

„Nie”, spontanicznie odparł sprzedawca spośród ścian wypełnionych książkami. Jako pomocnik działu samoobsługowego był otoczony setkami tematów. „Nie”. Jednak po chwili dodał nieco bardziej uprzejmie: „Proszę powtórzyć tytuł”.

„*Strojenie Świata* R. Murraya Schafera, S-C-H... Wydaje mi się, że już nie jest w druku, ale myślałem...”.

„Dział muzyczny”.

„Ale to nie jest książka o muzyce”, zaprotestowałem, „raczej o dźwiękach, całkiem zwykłych, codziennych dźwiękach”.

„Rozumiem”, powiedział sprzedawca. „Literatura ezoteryczna”.

Schafer kontynuuje: „książka była pozytywnie przyjęta przez ekspertów z wielu różnych dziedzin: architektury, inżynierii miejskiej, geografii, inżynierii akustycznej, muzyki, nauki o komunikacji i nauki o środowisku”. *Strojenie Świata* to dość trudna do zaklasyfikowania, interdyscyplinarna wykładnia nauki o pejzażu dźwiękowym, opublikowana w 1977 roku.

W obliczu nowych dziedzin wiedzy, bądź gruntownej reorganizacji starszych, często mówi się o zjawisku interdyscyplinarności. Wspomniana już nauka o komunikacji akustycznej Truaxa jest według jej twórcy nauką interdyscyplinarną. Charakter interdyscyplinarności przypisano też „czystej geografii” Granó. Również Schafera koncepcja nauki o pejzażu dźwiękowym jest – wedle jej autora – tworem interdyscyplinarnym:

W różnych częściach świata podejmuje się badania w wielu niezależnie traktowanych zakresach badań dźwiękowych: akustyce, psychoakustyce, otologii, procedurach i praktyce międzynarodowego prawa dotyczącego ograniczania hałasu, nauce o komunikacji i w reżyserii nagrań dźwiękowych (elektroakustyka i muzyka elektroniczna), wzorach percepcji słuchowej i strukturalnej analizie języka i muzyki. Badania te są [jednak] ze sobą powiązane; każde z nich dotyczy aspektów pejzażu dźwiękowego świata. W taki lub inny sposób badacze zajęci tymi wielorakimi tematami zadają to samo pytanie: jaki jest związek między człowiekiem a dźwiękami jego środowiska, i co zachodzi, gdy te dźwięki są zastąpione przez inne? *Soundscape studies* mają na celu zespolenie tych różnych badań.<sup>8</sup>

Nieco dalej autor książki wyraźnie zachowuje założenia interdyscyplinarności, przechodząc od omówienia podstaw koncepcyjnych jednej postulowanej dziedziny (*soundscape studies*) do kolejnej (*acoustic design*):

Rodzimym obszarem nauki o pejzażu dźwiękowym będzie wspólny obszar nauk ścisłych, społecznych i sztuki. Od akustyki i psychoakustyki dowiemy się o fizycznych właściwościach dźwięku i o sposobie, w jaki jest on interpretowany przez ludzki mózg. Za

---

<sup>8/</sup> R.M. Schafer *The Tuning...*, s. 3-4, przeł. M.K.

## Szkice

pomocą badań socjologicznych poznamy dźwiękową działalność człowieka i w jaki sposób dźwięk wpływa na zachowanie się człowieka. Sztuki, a szczególnie muzyka, pokażą nam, jak człowiek stwarza idealne pejzaże dźwiękowe dla swego wewnętrznego, „drugiego” życia – życia wyobraźni i refleksji psychicznej. Za pomocą tych badań zaczniemy kłaść podstawy dla nowej „interdyscypliny” – wzornictwa akustycznego. [...]

Zadaniem naszym jest teraz wynaleźć dziedzinę, którą można by nazwać wzornictwem akustycznym – „interdyscyplinę”, w której muzycy, akustycy, psychologowie, socjologowie i inni naukowcy zajęliby się badaniem pejzażu dźwiękowego świata w celu przedłożenia ugruntowanych w wiedzy zaleceń ku jego poprawie.<sup>9</sup>

Badania pejzażu dźwiękowego podejmowane coraz częściej w wielu krajach pozostają wierne Schafera idei interdyscyplinarności. W niedawnej publikacji<sup>10</sup> międzynarodowej dotyczącej nauki o pejzażu dźwiękowym wzięło udział czternaścioro autorów, mających doświadczenie w jednej lub (część) kilku z następujących dziedzin: urbanistyce, architekturze, wzornictwie akustycznym, psychologii środowiskowej, reżyserii radiowej, teorii mediów, filozofii, muzykologii (w tym i etnomuzykologii), dyrygenturze, wykonawstwie muzycznym, kompozycji, pedagogice muzycznej i bibliotekoznawstwie. Ponadto, tylko dwóch autorów nie posiadało doświadczenia w zakresie muzycznym.

Natomiast *Strojenie Świata* – nie pierwszy i nie ostatni „interdyscyplinarny” tekst kanadyjskiego „człowieka Renesansu” – dotrzymuje obietnicy przedstawionej we wstępie do książki, dostarczając szeroką gamę odniesień dziedzinowych, przyprawiającą partykularnie myślącego badacza o zawrót głowy i powodującą zaniechanie próby zobiektywizowania tak dobitnie przejawiającego się zjawiska interdyscyplinarności, często zresztą pojmowanego w kategoriach inspirowanej twórczości i spontanicznej fantazji wymykającej się racjonalnemu ujęciu.

### 2. Interdyscyplinarność w świetle starszych nauk

Tropem, który warto prześledzić w poszukiwaniu krytycznego aparatu poznawczego do obiektywizacji wytworów interdyscyplinarności, jest wspomniane już zjawisko szczególnie wyraźnego występowania jej oznak przy powstawaniu nowych dziedzin wiedzy, które zresztą – po wstępnym okresie „interdyscyplinarnej młodości” – okazują się w pełni zdolne do zdobycia miana samodzielnych, względnie jednorodnych nauk. W istocie swej taka zmiana statusu nie musi się łączyć z rzeczywistym procesem homogenizacji danej nauki. Tezą niniejszej części artykułu będzie twierdzenie, iż każda dziedzina jest w istocie swej interdyscyplinarna, czyli polegająca w pewnej mierze na zestawieniu i wzajemnym współdziałaniu szeregu nauk tworzących coś, co jest niesprowadzalne do zwykłej „sumy” poszczególnych składników. Stanowisko to może, z jednej strony, paradoksalnie podważyć prawomocność mówienia o interdyscyplinarności w o g ó l e (skoro leży ona w ja-

---

<sup>9/</sup> Tamże, s. 4.

<sup>10/</sup> H. Järviluoma *J. Granö's...*

## Kapelański Strojenie instrumentów metodologicznych

kimś stopniu u podstaw każdej dziedziny), a z drugiej – skłaniać nas do myślenia o k a ż d y m polu ludzkiej aktywności intelektualnej bądź twórczej jako interdyscyplinarnym. Jednak w obu przypadkach ułatwia sprawę, sugerując, że w przypadku „interdyscyplinarnych” dziedzin nie mamy wcale do czynienia ze zjawiskiem niewytłumaczalnej inwencji czy twórczej fantazji, przywołującej do życia dziedzinę fundamentalnie odmienną od dotychczasowych, lecz z powracającym schematem, działającym zawsze na tej samej zasadzie: tworzenia nowej kategorii poprzez mieszanie znanych nam składników. Rezultat z czasem przestaje być postrzegany jako forma hybrydyczna lub „interdyscyplinarna”.

Powszechnym, niejako podświadomie przyjmowanym kryterium w przypisywaniu interdyscyplinarnej jakości określonej dziedzinie wydaje się jej nowość (młodość). We wspomnianej już próbie ujęcia zmian filiacji i inspiracji dziedzinowych powstałych na gruncie nauk społecznych, Geertz neguje istnienie interdyscyplinarności, co zresztą pasuje do nie najwcześniejszego stadium rozwoju tychże nauk: „nie chodzi tu o żadne bractwo międzydyscyplinarne ani nawet o bardziej prostoduszny eklektyzm. Potrzeba tylko, aby wszystkie strony uznały, iż linia wytyczająca wśród społeczności intelektualnych przynależność grupową czy też, co na jedno wychodzi, wyodrębniająca uczonych w nowe zbiorowości – przebiega dzisiaj pod kątem niekiedy osobliwym”<sup>11</sup>. Geertz traktuje antropologię jako naukę, która może „ustalić *ex post* związek swego działania z dyscyplinami pokrewnymi”<sup>12</sup>, co wydaje się świadczyć zarówno o jej wewnętrznej labilności, jak i na tyle dostatecznej dojrzałości, by, zamiast pozostawać „wypadkową interdyscyplinarną”, mogła funkcjonować jako nadrzędny wobec wszelkich przeobrażeń tej nauki centralny punkt odniesienia.

Podobne podejście, warunkujące kategorię interdyscyplinarności poprzez kryterium czasowego stażu dziedziny, widoczne jest w pracach Danielle Boutet o teorii i pedagogice interdyscyplinarności procesu twórczego (lub „generatywnego”, jak woli autorka). Choć Boutet traktuje wszelką twórczość artystyczną jako w gruncie rzeczy powstającą z tych samych „elementów pierwszych”<sup>13</sup>, zaznacza jednocześnie, że podejście interdyscyplinarne od podejścia wpasowującego się w ustalone ramy dziedziny różni to, iż w obrębie tego pierwszego artysta odrzuca tradycyjne „gotowe zestawy” (*package deals*) mediów, technik i podejść leżących u podstaw jego aktywności i twórczo je reorganizuje, podczas gdy drugie polega na przyjmowaniu tradycyjnie usankcjonowanych „zestawów” i ograniczaniu wyboru twórczego do kilku pozostałych parametrów lub „zmiennych”. Generatywne procesy interdyscyplinarne są według niej szczególnie wartościowe w próbach odtwarzania (i nauczania) procesu twórczego jako takiego, ponieważ funkcjonuje on wtedy w postaci wyboru na każdym etapie twórczej działalności, nie będąc zdeter-

---

<sup>11/</sup> C. Geertz *O gatunkach...*, s. 220.

<sup>12/</sup> Tamże, s. 217.

<sup>13/</sup> D. Boutet *Interdisciplinarity in the arts*, „Harbour6” 1993 nr II/2, s. 66-72, przeł. M.K.; teje *A challenge to art discourses*, „Parallelogramme” 1995 nr XX/4, s. 40-46, przeł. M.K.

## Szkice

minowanym w żadnym zakresie przez tradycyjnie utwierdzone wstępne „dane” i ich konfiguracje<sup>14</sup>. Wydaje się, że dla Boutet interdyscyplinarność nie może polegać na tradycyjnych konfiguracjach elementów składających się na twórczość, choć – paradoksalnie – elementy wykorzystane do dzieła interdyscyplinarnego wcale nie muszą się różnić od tych znajdujących w tradycyjnych konfiguracjach. Nadrzędnym kryterium znów jest opozycja: tradycja (dojrzałość czasowa) – nowoczesność (młodość). Nasuwa się tu jednak pytanie: czy, jeśli weźmiemy zespół decyzji twórczych składających się na ustalenie podstawowych parametrów konkretnego, niepowtarzalnego w swej inwencji dzieła interdyscyplinarnego i stworzymy z nich normy, inicjując nowy nurt twórczy, dzieła powstałe w tym nurcie rzeczywiście przestaną być tworamia interdyscyplinarnymi? W moim rozumieniu interdyscyplinarności – wprawdzie dość szerokim – odpowiedź brzmi: nie.

Demistyfikacja interdyscyplinarności, polegająca na odrzuceniu kryterium czasowego stażu istnienia danej dziedziny, umożliwia włączenie tzw. dziedzin interdyscyplinarnych do rodziny pozostałych nauk, rozumianych zgodnie z systematykami definiującymi ich wewnętrzną budowę. Systematyka dowolnej nauki humanistycznej stanowi w istocie twór interdyscyplinarny, którego zadaniem jest ogólne określenie stosunku nadrzędnej, „rodzimej” dziedziny do składających się na nią nauk cząstkowych, dziedzin pokrewnych i pomocniczych. Gdy systematyka dyktowana jest tradycją, upodabnia się do „gotowych zestawów” opisanych przez Boutet. Natomiast systematyki dziedzin nowych są bardziej ruchome i podatne na mutacje, co utrudnia ich jednoznaczną definicję. W obu przypadkach mamy jednak do czynienia z tworamia heteronomicznymi pod względem dziedzinowym. Jak wiadomo, struktura systematyk jest hierarchiczna, co jest widoczne na przykładzie muzykologicznej systematyki Eggebrechta z 1967 roku<sup>15</sup>:

### I. Historia muzyki

1. historia notacji muzycznej
2. historia teorii muzyki
3. historia piśmiennictwa muzycznego (wraz z filologiczną analizą i interpretacją literatury o muzyce)
4. historia instrumentów i instrumentologia
5. ikonografia muzyczna
6. historia praktyki wykonawczej

### II. Systematyczny dział muzykologii

1. akustyka muzyczna
  - a) systemy dźwiękowe
  - b) fizyka dźwięków i szumów

---

<sup>14/</sup> D. Boutet *Interdisciplinarity...*, s. 66-72.

<sup>15/</sup> Systematykę Eggebrechta cytuję za: Z. Lissa *Wstęp do muzykologii*, Warszawa 1974.

## Kapelański Strojenie instrumentów metodologicznych

- c) akustyka przestrzeni
  - d) odbiór dźwięków i ich reprodukcja
  - e) zapis dźwięków i ich pomiary
2. fizjologia muzycznego postrzegania i reprodukcji
  3. psychologia elementów słyszenia (psychologia słyszenia)
  4. psychologia muzyki
  5. estetyka muzyczna
  6. filozofia muzyki
- III. Etnologia muzyczna
1. folklor muzyczny
  2. muzyka ludów pierwotnych
- IV. Socjologia muzyki
- V. Muzykologia stosowana
1. pedagogika muzyczna
  2. krytyka muzyczna
  3. technologia muzyczna (budowa instrumentów muzycznych)

Istotnym faktem jest, że przedstawiona powyżej systematyka (lub „gotowy zestaw”, który sam zresztą może być przedmiotem badań historii metodologii muzykologicznej) nie rozбивa dziedziny nadrzędnej na coraz to bardziej indywidualne lub elementarne składniki, ponieważ każdy z jej czterech poziomów przedstawia twory złożone, a zarazem interdyscyplinarne. Nie sposób wyobrazić sobie psychologii muzyki, która nie ma wiele wspólnego z akustyką, fizjologią słyszenia bądź estetyką. Z kolei już w samej nazwie „historia teorii muzyki” (I.2. w systematyce Eggebrechta) wyodrębniają się trzy współzależne elementy: historia, teoria i muzyka.

### 3. Interdyscyplinarność a synteza i analiza

W teoretycznych podejściach do interdyscyplinarności wyodrębnić można tendencje do akcentowania syntezy bądź analizy składających się na nią elementów. Obie tendencje polegają na określeniu podstawowych składników takiego zjawiska. W swym nacisku na analizę i „rozbitcie” twórczego procesu Boutet wymienia: techniki, procedury, metody i media; intencje i cele; posługiwanie się narzędziami i metodami, procesy myślowe, podejmowanie decyzji; komunikowanie i prowadzenie dialogu samemu ze sobą, swoimi umiejętnościami i zespołem określonych możliwości i ograniczeń<sup>16</sup>, ponadto – „gesty”, materiały, teorie generatywne, konteksty, zręby koncepcyjne, formę i treść dzieła<sup>17</sup>. Odizolowanie

---

<sup>16/</sup> D. Boutet *Interdisciplinarity...*, s. 68.

<sup>17/</sup> Tamże, s. 70.



## Szkice

i uchwycenie każdego z tych elementów jest według niej konieczne, ponieważ decyzje co do każdego z nich podejmowane są na każdym etapie twórczego procesu interdyscyplinarnego.

Swoiste „destylowanie” elementów interdyscyplinarności obecne jest również w myśli R. Murraya Schafera, zarówno w zakresie filozofii twórczości, jak i myśli pedagogicznej. Opisy Schaferowskiej koncepcji „teatru połączeń sztuk” (*theatre of confluence*) również wykazują wielką troskę o „czystość” składników i dogłębne poznanie elementów złożonego, interdyscyplinarnego tworu artystycznego. W eseju z 1966 roku Schafer pisze:

Idealna postać tego, do czego zmierzam, jest teatrem, w którym wszystkie sztuki się spotykają, zalecają się do siebie i kochają się. Miłość implikuje dzielenie się przeżyciami; nigdy nie powinna oznaczać negacji osobowości. To właśnie uważam za nadrzędne zadanie: stworzenie teatru, w którym łączone są wszystkie sztuki, lecz bez negowania mocnego i zdrowego charakteru każdej z nich.<sup>18</sup>

Schafer chce uchronić swoją wizję przed losem tzw. *total theatre*, „kojarzącego się z niesmacznymi wydzielinami *mixed media*”, niebezpieczeństwem „przeladowania zmysłów aż do utraty zdolności wyraźnego postrzegania” i „zbytнім nawarstwianiem środków, powodującym dezorientację zmysłów zamiast wyostrenia przeżycia”. Ostrzega przy tym, że „nie rozumie się nic, jeśli się jest «całkowicie wciągniętym»”<sup>19</sup>. Elementy dzieła muszą wedle jego koncepcji przejść długą i rzetelną destylację:

Wolę zacząć od najbardziej elementarnych gestów każdej dziedziny sztuki – tych, które posiadają w swej prostocie znaczenie kosmogoniczne. Dogłębne studium, które Kandinsky, Klee i inni w Bauhausie poświęcili podstawowym elementom sztuk graficznych (Kandinsky np. przez prawie 40 stron omawia znaczenie kropki w swojej książce *Punkt i linia a płaszczyzna*), powinno być naśladowane w innych sztukach – w muzyce na przykład przez długotrwałe studia nad pojedynczym dźwiękiem. Jedynie wtedy, kiedy elementy „matrycy” są „oczyszczone” i dokładnie zrozumiane, możliwe jest stworzenie podstawowego „słownictwa” dla każdej sztuki. Z niego z kolei będzie można stworzyć kontrapunktyczną „gramatykę”, umożliwiającą wykorzystanie sprawdzonych elementów dla określonych celów. Stopniowo coraz bardziej skomplikowane związki mogą być poddane próbom i obserwacji, aż do wyłonienia pełnego bogactwa każdej sztuki, pozostającej w sąsiedztwie każdej z pozostałych sztuk. Twórczość stanie się wtedy działalnością czerpiącą z pełnego zespołu zmysłów, podobnie jak życie jest działalnością, w której wszystkie zmysły współpracują i kontrapunktują się wzajemnie.<sup>20</sup>

---

<sup>18/</sup> R.M. Schafer *The Theatre of Confluence (Note in Advance of Action)*, „Open Letter” 1979 nr IV/4-5, s. 30-47, przel. M.K.

<sup>19/</sup> Tamże, s. 31-33, 35-36.

<sup>20/</sup> Tamże, s. 33.

## Kapelański Strojenie instrumentów metodologicznych

Parafrazę powyższego cytatu znajdujemy w publikacji pedagogicznej Schafera z 1975 roku, *The Rhinoceros in the Classroom*<sup>21</sup>, gdzie autor twierdzi, że jeden z głównych problemów, na których się koncentruje w zakresie pedagogiki, to próba „odkrycia punktu lub miejsca, w którym wszystkie sztuki mogłyby się spotkać i harmonijnie się rozwijać”<sup>22</sup>.

Mówiąc o problematyce pedagogicznej, Schafer więcej nacisku kładzie na syntezę poszczególnych sztuk, ostrzegając przed nieodwracalnym „rozbięciem” postawy dziecka, dla którego „sztuka jest życiem, a życie sztuką”. Według niego, „oddzielamy zmysły, by wykształcić określoną «ostrość» postrzegania i wykształcony rodzaj odbioru. [...] Lecz całkowite i długotrwałe oddzielenie zmysłów kończy się fragmentacją doznań”<sup>23</sup>. Próba odnalezienia złotego środka między syntezą a analizą interdyscyplinarną prowadzi Schafera do zaproponowania trójfazowego modelu pedagogicznego:

W pierwszych latach szkoły powinniśmy znieść nauczanie poszczególnych sztuk. Zamiast nich powinniśmy mieć jeden wszechstronny przedmiot, być może nazwany „media” lub lepiej: „ćwiczenia we wrażliwości i wyrażaniu się”, w skład którego wchodziłyby wszystkie, a zarazem żadna z tradycyjnych sztuk. W środkowym okresie nauki powinniśmy jednak oddzielić sztuki jako osobne przedmioty, pamiętając zarazem, że robimy to dla wykształcenia określonej wnikliwości postrzegania. Wreszcie, po oczyszczeniu każdej z „soczewek” percepcji, moglibyśmy wrócić do rekonfiguracji wszystkich sztuk w pełne dzieło sztuki, stwarzając sytuację, w której „sztuka” i „życie” byłyby tożsame.<sup>24</sup>

Tendencje syntetyczne interdyscyplinarności, by móc stanowić dobrze wyartykułowany kształt, muszą więc znaleźć swój odpowiednik w analizie kontrolującej stan poszczególnych składników zamierzonej symbiozy.

### II. Model analizy interdyscyplinarnego tekstu o pejzażu dźwiękowym

#### I. Wyodrębnienie „dziedzin elementarnych” – materiału budulcowego interdyscyplinarności

Analityczne „rozbięcie” interdyscyplinarnego tworu dziedzinowego na szereg elementarnych składników (określanych dalej eliptycznym pojęciem „dziedzin elementarnych”<sup>25</sup>), wydaje się stanowić prawomocną metodę ukierunkowaną na

---

21/ R.M. Schafer *The Thinking Ear: Complete Writings on Music Education*, Toronto 1986, s. 261, przeł. M.K.

22/ Tamże, s. 243.

23/ Tamże, s. 249.

24/ Tamże, s. 249.

25/ Eliptycznym, ponieważ będzie się odnosić zarówno do przedmiotu badań danej dziedziny, jak i samej dziedziny – co zresztą jest powszechnie spotykaną dwuznacznością (np. „historia socjologii” odnosić się może do „historii zjawisk będących przedmiotem badań socjologii” i do „historii nauki zwanej socjologią”; nie ma takiej dwuznaczności w przypadku terminów „historia muzyki” i „historia muzykologii”).

## Szkice

poznanie jego struktury i praw. Należy jedynie uznać, że żaden z tak wyizolowanych składników nie stanowi bytu funkcjonującego na prawach autonomicznych w warunkach nieanalitycznych (jak wskazaliśmy, psychologia muzyki nie może istnieć bez odniesień do innych dziedzin elementarnych). Prawdopodobnie najistotniejszą cechą autonomicznie pojmowanej dziedziny elementarnej jest jej hipotetyczny charakter. Jak już zauważyliśmy na przykładzie systematyki Eggebrechta, każdy podzbiór nauki humanistycznej, bez względu na jego miejsce w hierarchii systematyki, pozostaje tworem heteronomicznym. Istota jego przejawia się w dużym stopniu poprzez zawarte w nim związki interdyscyplinarne. Wyodrębnienie szeregu hipotetycznych w swej założonej autonomiczności „dziedzin elementarnych” zmusza – jak widać w analizie tekstu, przedstawionej w przykładzie 1 – do jednoczesnego uznania, że te „nieadekwatne” wobec rzeczywistości byty łączą się w znaczące całości bądź konfiguracje, co uwydatnia wewnętrzną strukturę, złożoną z odniesień do różnych dziedzin wiedzy. „Nieadekwatność” kategorii „dziedziny elementarnej” stanowi więc nieodzowny element podstaw proponowanego modelu analitycznego – ukazuje bowiem spoiwa zapewniające „adekwatne”, znaczące całości złożone z kilku elementów.

Treści znajdujące się w książce R. Murraya Schafera pt. *The Tuning of the World* odnieść można do ponad tuzina dziedzin elementarnych, najczęściej połączonych w szersze zestawy. W przykładowej analizie fragmentu tekstu każdej dziedzinie elementarnej i jej przedmiotowi badań został przypisany skrótowy zapis:

akustyka (AK)	kulturologia (KU)
nauka o środowisku (NS)	literaturoznawstwo (LI)
antropologia (AN)	
ekologia (EK)	medycyna (ME)
estetyka (ES)	muzyka (MU)
etnologia (ET)	pedagogika (PE)
filozofia (FI)	politologia (PO)
historia (HI)	prawo (PR)
psychoakustyka (PS-AK)	teoria (TE)
psychologia (PS)	nauka o komunikacji (KO)
socjologia (SO)	wzornictwo akustyczne (WZ)

Podstawowym założeniem modelu analizy tekstu interdyscyplinarnego jest możliwość wyłonienia odniesień do różnych dziedzin wiedzy na każdym niemal poziomie wypowiedzi, do poszczególnych zdań i ich fragmentów włącznie. Następujący przykład ilustruje następstwo dziedzin elementarnych i ich konfiguracji

## Kapelański Strojenie instrumentów metodologicznych

w dwóch fragmentach rozdziału pt. *Music, the Soundscape and Changing Perceptions* z książki Schafera:

Tekst Schafera	Zestawy dziedzinowe	Zapis symboliczny
[...] Zajmiemy się teraz dokładniej związkiem muzyki z pejzażem dźwiękowym.		
Muzyka jest najlepszym trwałym zapisem dźwięków przeszłości,	filozofia historii muzyki	FI/[HI/MU]
co czyni ją pomocnym przewodnikiem w badaniu przemian zachodzących w słuchowych nawykach i rodzajach postrzegania.	historia muzyki jako metodologia historii psychologii środowiskowej	HI/MU = HI/[PS/NŚ]
Ponieważ Europa pozostawała najbardziej dynamicznym kontynentem na przestrzeni ostatnich pięciuset lat, przemiany te trzeba odkrywać właśnie w postaciach muzyki europejskiej – przynajmniej do momentu, w którym w dwudziestym wieku dominujący wpływ kulturowy przenosi się do Ameryki.	wpływ kulturologii historycznej na badania historii psychologii środowiskowej	[HI/KU] > HI/[PS/NŚ]
Powyższy temat rzadko stanowił teren poszukiwań badawczych, ponieważ historycy i analitycy woleli koncentrować się na ukazywaniu, w jaki sposób muzycy czerpali swą sztukę z wyobraźni bądź innej twórczości muzycznej.	teoria i historia muzyki	[TE i HI]/MU
Muzycy ci jednak żyli jednocześnie w świecie rzeczywistym, a dźwięki i rytmy różnych epok i kultur w wyraźny sposób wpływały na ich twórczość – zarówno na płaszczyźnie świadomej, jak i podświadomej.	historia psychologii muzyki	HI/[PS/MU]

## Szkice

Tekst Schafera	Zestawy dziedzinowe	Zapis symboliczny
<p>[...]</p> <p>Nawet formy muzyczne wykształcone w dziewiętnastym wieku wydają się mieć imperialistyczne podłoże: w pierwszej części symfonii ustalona zostaje główna baza (ekspozycja) i rozwijane są kolonie (Durchführung), po czym następuje konsolidacja imperium (reprzyza i koda).</p>	<p>[...]</p> <p>wpływ historii filozofii polityki na historię muzyki</p>	<p>[...]</p> <p>HI/[FI/PO] &gt; [III/MU]</p>
<p>W tym samym czasie wzmocniono belki basowe wszystkich instrumentów smyczkowych, aby mogły wytwarzać większy wolumen dźwięku; doszły też nowe instrumenty dęte blaszane i perkusyjne, a fortepian zajął miejsce klawesynu, którego ciche brzmienie było zagłuszone w nowym zespole muzycznym. Zastąpienie szarpiącego struny klawesynu fortepianem, w którym struny są uderzane, było typowe dla większej agresywności nowych czasów, kiedy to przedmioty zaczęto wytwarzać na zasadzie wielokrotnego uderzania w materiał wyjściowy za pomocą nowych technik przemysłowych. [...]</p>	<p>wpływ historii kultury na historię akustyki muzycznej</p>	<p>HI/[AK/MU] &lt; [HI/KU]</p>
<p>Wzmocnienie fortepianu, które wyparło jakość dźwięku jego mocą, zaniepokoiło wiedeńskiego krytyka Eduarda Hanslicka, który zauważył, że głośniejsza muzyka wzmoże ilość przypadków zakłócenia spokoju.</p>	<p>wpływ historii akustyki muzycznej na historię socjologii</p>	<p>HI/[AK/MU] &gt; [HI/SO]</p>

Przykład 1. Fragment wstępnej analizy tekstu interdyscyplinarnego

## Kapelański Strojenie instrumentów metodologicznych

Możliwość różnych interpretacji powyższego tekstu (np. wynikających z obniżenia poziomu szczegółowości analizy) nie wydaje się podważać ogólnego zarysu analizy, który odnosi treści przedstawione w powyższym fragmencie tekstu do filozofii, historii, muzyki, psychologii, kulturologii, teorii, akustyki, socjologii i politologii, rozumianych tu jako szereg „dziedzin elementarnych”, połączonych w konfigurację odgrywającą niezbędną rolę w przekazywaniu znaczenia.

### 2. Morfologia i składnia dziedzinowa

Kolejnym zagadnieniem po wyodrębnieniu poszczególnych dziedzin elementarnych jest problem r e l a c j i rządzących wyżej określonym materiałem. Podstawową relacją jest stosunek metody do przedmiotu (wyrażany znakiem „/” w zapisie symbolicznym analizy). Na poziomie relacji międzydziedzinowych historię powszechnie znamionuje rola metody, sygnalizowana umieszczeniem historii w charakterze przedrostka w określeniach dziedzin złożonych (np. historia socjologii [HI/SO], historia teorii [HI/TE] *etc.*). Natomiast jeśli historia odgrywa rolę przedmiotu w międzydziedzinowej relacji przedmiot-metoda, postawić należy pytanie: „czy jest historia” (faktami? procesami? szeregami powiązań i rozłamów?), a tam, gdzie pytanie to się pojawia, polem dyskusji staje się historiozofia, czyli teoria historii (względnie filozofia historii). Dla celów analitycznych zastosowane zostało upraszczanie pewnych związków dziedzinowych (np. „wpływ zjawisk będących przedmiotem badań historii filozofii polityki na zjawiska będące przedmiotem badań historii muzyki” oddany jest w powyższym przykładzie jako następstwo relacji dziedzin elementarnych HI/[FI/PO] > [HI/MU]). Wprowadzenie znaku > (i jego odwrócenia <) umożliwia tu w prosty sposób oddanie relacji wpływu lub określonego odniesienia; znak >< może natomiast oznaczać obustronne oddziaływanie.

Relacje wiążące pojedyncze elementy dziedzinowe w symultaniczną konfigurację, taką jak wspomniana już „historia teorii muzyki” HI(TE/MU), określić można jako dziedzinową morfologię tekstu. Z kolei chronologiczne następstwo konfiguracji dziedzin elementarnych można rozumieć jako dziedzinową syntaktykę tekstu<sup>26</sup>. Obie kategorie, będące dwoma podstawowymi parametrami przebiegu danego pisma interdyscyplinarnego, przedstawić można w postaci tabeli, opartej na osi synchronicznej (dla morfologii) i diachronicznej (dla syntaktyki):

Przestrzeń dziedzinowa	Chronologiczny tok tekstu i jego syntaktyka dziedzinowa (oś pozioma)														
	Określony moment w tekście i jego morfologia dziedzinowa (oś pionowa)														
	s. 103 ----- [...] s. 109 ----- etc.														
MU	3	2					2	3				2	3		3
FI	1									2					

<sup>26/</sup> Istnieją tu pewne analogie do analizy utworu muzycznego (morfologia akordyki, składnia melodyki).

## Szkice

Przestrzeń dziedzinowa	Chronologiczny tok tekstu i jego syntaktyka dziedzinowa (oś pozioma) Określony moment w tekście i jego morfologia dziedzinowa (oś pionowa)																		
	s. 103					[ ] s. 109					etc.								
HI	2	1	=	1	1		1	1	1		1		1	1		1	1		1
TE								1											
ES																			>
AK																			
PS-AK																			
PS				2		>	2		2										
SO																			2
PO										3									
NŚ				3			3												
PE																			
ME																			
KU					2														
EK																			
KO																			
etc.																			

Przykład 2: Tabela syntaktyczno-morfologicznego przebiegu dziedzinowej struktury tekstu (na podstawie danych z analizy przedstawionej w przykładzie 1). Liczby oznaczają kolejność symultanicznie oddziałujących elementów konfiguracji morfologicznych.

Graficzne zobrazowanie przebiegu dziedzinowego umożliwia wykrycie ewentualnych obecności syntaktycznych prawidłowości, takich jak:

- Stabilność dziedziny pozostającej w roli metody z równoczesną zmiennością dziedzin pełniących rolę przedmiotu (np. historia filozofii [HI/FI], historia muzyki [HI/MU], historia akustyki [HI/AK]);
- Stabilność dziedziny pozostającej w roli przedmiotu z równoczesną zmiennością dziedzin pełniących rolę przedmiotu (np. psychologiczne aspekty mediów [PS/KO], estetyczne aspekty mediów [ES/KO], ekologiczne aspekty mediów [EK/KO]);
- Oscylacja dwóch stosunkowo autonomicznych dziedzin (np. socjologia-psychologia [SO – PS], lub psychologia-psychoakustyka [PS – PS-AK]).

Niewykluczone jest oczywiście istnienie związków ambiwalentnych, trudnych do sprecyzowania, bądź takich, które wymagają rozszerzenia podstawowego zestawu symboli. Wyodrębnienie dziedzinowej struktury tekstu umożliwia ponadto wskazać:

## Kapelański Strojenie instrumentów metodologicznych

- a. Stopnia jednolitości bądź różnorodności dziedzinowej tekstu (autonomii względnie heteronomii dziedzinowej);
- b. Stopnia „obecności” danej dziedziny elementarnej w toku narracji;
- c. Chronologicznych fluktuacji tej obecności (intensywność względnie ekstensywność obecności danej dziedziny);
- d. Łączącej się z tym labilności względnie statyczności dziedzinowej tekstu.

Graficzne przedstawienie wyników analizy abstrahować może od chronologicznego toku narracji pisma i służyć ukazywaniu, w wybranych fragmentach lub odizolowanych konfiguracjach:

- a. Dziedzin dominujących ilościowo;
- b. Roli wybranej dziedziny;
- c. Szczególnych rodzajów powiązań.

### 3. Endogeniczna zawartość dziedzin elementarnych

Następny etap proponowanego modelu analitycznego dotyczy pytania, co zostało powiedziane przez autora analizowanego tekstu w obrębie każdej z dziedzin elementarnych (pytanie o treść, zawartość lub materiał). Etap ten polega na rozdzielaniu i przenoszeniu treści i stwierdzeń, którym zostały przypisane symbole poszczególnych dziedzin elementarnych na odrębne karty analityczne bądź koncepcyjnie pojmowane obszary dziedzinowe, których wewnętrzne rozplanowanie może polegać na systematyce danej dziedziny. Przydatne będą tu również pojęcia granic tych obszarów, stopnia jego pokrywania (momenty ekstensywne) i właściwej dla niego dominanty (momenty intensywne). Mówiąc o sposobie rozmieszczenia materiału na obszarze danej dziedziny elementarnej, wykorzystujemy mentalną reprezentację omawianego problemu, posługującą się przestrzennymi wyobrażeniami określonych kategorii. Wizualna reprezentacja kategorii modelu analitycznego będzie nam towarzyszyła w dalszym toku rozważań.

Trudności związane z przedstawieniem materiału bądź treści należącej do autonomicznie pojmowanego obszaru danej dziedziny elementarnej nawiązują do wspomnianej hipotetyczności autonomii „dziedzin elementarnych”. Problemy te występują bowiem tam, gdzie mocne morfologiczne relacje łączą kilka dziedzin elementarnych w szersze, wręcz nierozzerwalne konfiguracje, a tworzenie sensu polega na ściślejszej interdyscyplinarności, czyli na takich właśnie związkach. Obszary zaniku autonomii dziedziny elementarnej (czyli jej zrozumiałości bez odnoszenia się do innych dziedzin elementarnych) pozwalają jednak wskazać dokładnie, w jakich momentach „zanurza” się ona w sieci pozostałych dziedzin, co niejako w negatywny sposób określa jej rolę interdyscyplinarną w analizowanych tekstach. Kolejnym zjawiskiem (również polegającym na pewnej użytecznej dla naszych potrzeb „niewydolności” proponowanego systemu analizy) wskazującym na istnienie integralnej interdyscyplinarności jest powstanie identycznych danych (tj. identycznego materiału) w obrębie dwóch lub więcej „elementarnych dziedzin”,



## Szkice

które współlistniały w pojedynczej kombinacji morfologicznej (na przykład materiał z konfiguracji HI/[FI/MU] przydzielony może być każdemu z trzech obecnych odnośników dziedzinowych).

Pozytywna wartość powyżej opisanej niewydolności analitycznej nie powinna być jednak przeceniana. W niektórych przypadkach pomocne może być określenie dziedziny lub dwóch dziedzin dominujących w danej konfiguracji. Po rozbiciu dziedzinowych treści i ich badaniu w obrębie każdej z dziedzin (fragmentaryczną obecność również traktujemy jako ceną informację), można ustalić hierarchię jakościowej i ilościowej relacji dziedzin elementarnych. Ważną rolę odegrać tu może postawienie pytania o c e l e i i n t e n c j e autora, zawarte w jego tekście. Silny wektor teleologiczny w narracji *Strojenia Świata* (przejawiający się w próbie stworzenia podwalin ideowych dla ekologicznie pozytywnej przyszłości) ukazuje ilościową dominację określonych dziedzin w szerszym kontekście: jakkolwiek tekst Schafera polega w dużym stopniu na historycznym opisie i próbie stworzenia podstaw teoretycznych do analizy, dominującym wektorem jest w nim filozofia normatywna.

### 4. Egzogeniczna organizacja materiału dziedzinowego

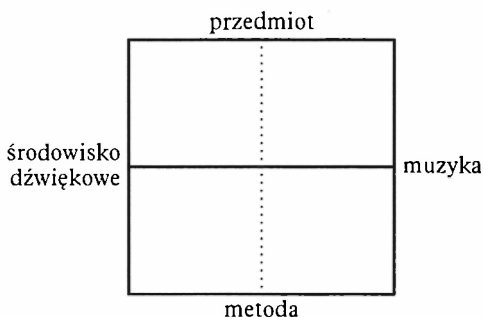
W odróżnieniu od wyodrębnienia endogenicznej (tj. pochodzącej od autora analizowanego tekstu) treści dziedzinowej, możliwa jest również jej egzogeniczna organizacja za pomocą wprowadzenia „pytań” analitycznych. Rolę tę spełniać może pytanie o charakterze aksjologicznej alternatywy z zakresu filozofii ekologii, np. „co jest ekologicznie dobre, a co złe?”, lub pytanie ontologiczne z zakresu filozofii muzyki: „co jest muzyką, a co dźwiękiem środowiskowym?”. Oba przykłady wprost wynikają z charakterystycznej optyki książki Schafera. Zastosowanie pytań o charakterze alternatywy można przedstawić w postaci osi dychotomicznie dzielącej koncepcyjny obszar „dziedziny elementarnej”. Wiąże się to z oceną stopnia „inwazyjności” takiej osi (czyli ilości materiału pozostającego pod jej wpływem) i jej siły organizacyjnej. W przypadku pytania analitycznego nie będącego ścisłą alternatywą (jak w powyższym pytaniu ontologicznym), przydatne będą również pojęcia stopnia „zbierania” osi, czyli jej mocy zbliżania wobec siebie zjawisk należących do przeciwległych obszarów, i jej zdolności tworzenia „szarej” strefy, zawierającej elementy heteronomiczne (tj. należące w pewnym stopniu do obu półstref).

Jednym z wymogów dyktowanych przez tekst *Strojenia Świata* jest zrezygnowanie z ograniczenia dziedzin elementarnych do ich muzycznych elementów lub ostrego podziału na muzyczne i dźwiękowe składniki zakresu danej dziedziny. Choć rozgraniczenie zakresu muzycznego i zakresu dźwiękowego koncepcji pejzażu dźwiękowego jest do pewnego stopnia możliwe, zachowanie „płynnej” strefy ich wzajemnych wpływów i relacji w obrębie każdej z omawianych dziedzin wydaje się konieczne dla zachowania znaczenia wywodu Schafera.

Koncepcyjny obszar lub „mapę” danej dziedziny elementarnej wraz z jej ustalonymi granicami podzielić można dowolnie, np. na cztery strefy, za pomocą dwóch

## Kapelański Strojenie instrumentów metodologicznych

osi (przykł. 3). Relacja wertykalna (przedmiot /metoda, dotycząca roli dziedzin elementarnych w konfiguracjach, takich jak HI/TE) jest rozłączna, natomiast horyzontalna (środowisko dźwiękowe /muzyka) traktowana jest na zasadzie *continuum*, które posiada swoistą „szarą strefę” płynnego przejścia jednej kategorii w drugą.



Przykład 3: „Mapa dziedzinowa”, czyli rozplanowanie obszaru jednej dziedziny elementarnej, z wykorzystaniem dwóch dychotomicznych kwalifikatorów: przedmiot /metoda; środowisko dźwiękowe /muzyka.

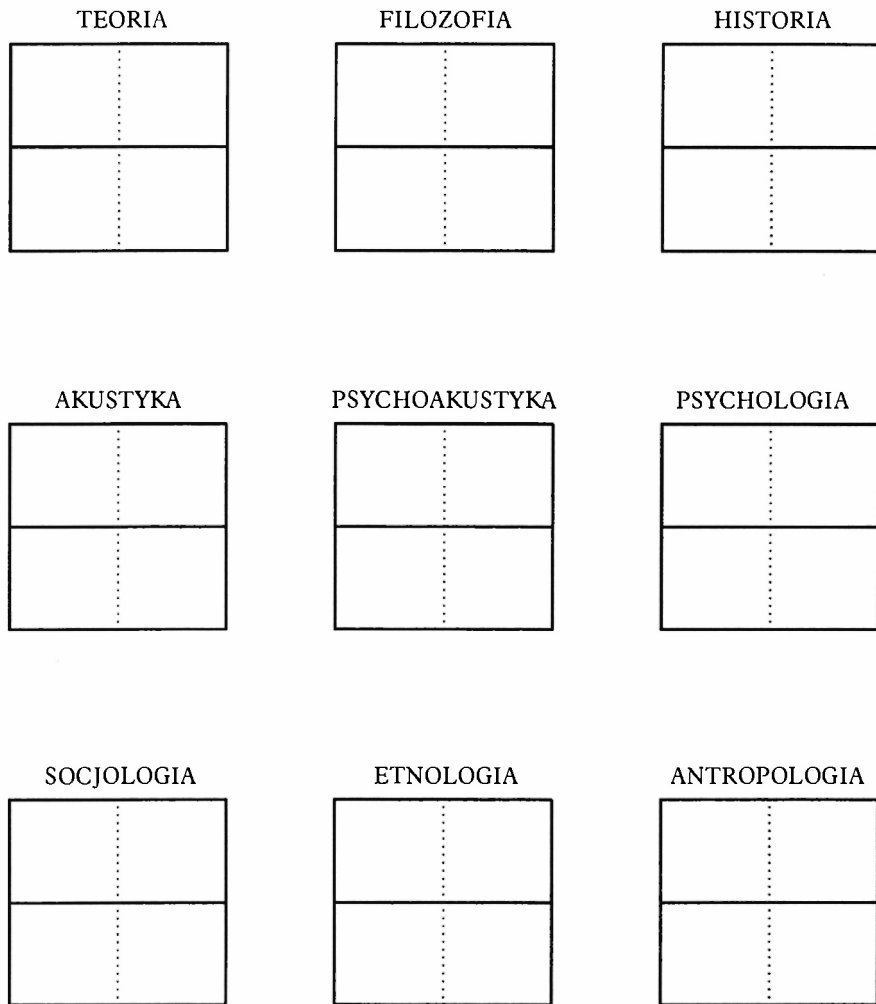
Jeśli dla przykładu przyjmiemy, że rozplanowujemy obszar teorii, rozumianej jako dziedzina elementarna, otrzymujemy cztery zakresy: teorii w roli przedmiotu, odnoszącej się do zagadnień muzycznych, teorii w roli przedmiotu, odnoszącej się do zagadnień dźwiękowo-środowiskowych, teorii w roli metody, dotyczącej zagadnień muzycznych i teorii w roli metody, dotyczącej zagadnień dźwiękowo-środowiskowych. Te momenty tekstu, w których jest mowa np. o zanieczyszczeniu środowiska dźwiękowego przez elektroakustyczne odtwarzanie muzyki, odnieść można do przewidzianej w powyższym modelu strefy heteronomicznej, dotyczącej zarówno zagadnień dźwiękowych, jak i muzycznych. Proponowany model może ułatwić koncepcyjne rozplanowanie odpowiedzi na pytania, które nie zostały wzięte pod uwagę we wcześniejszych analizach. Nasuwa się tu również możliwość stworzenia trójwymiarowego modelu koncepcyjnego (np. opartego na sześciannie, w którym wymiar „głębokości” mógłby się odnosić do arbitralnie ustanowionego wskaźnika, takiego jak heteronomia / autonomia danej dziedziny elementarnej pod względem jej związków z innymi dziedzinami).

### 5. Badania porównawcze

Skonstruowanie „mapy” dla każdej z dziedzin elementarnych (w formie pisemnej bądź mentalnej) umożliwia nie tylko wnioskowanie o charakterystyce każdej dziedziny wykorzystanej w narracji Schafera, lecz również zestawienie ich w

## Szkice

całościową mapę porównawczą (przykład 4), będącą punktem wyjścia do badań porównawczych i interpretacji wyników:



etc.

Przykład 4: Fragment całościowej mapy porównawczej, złożony z poszczególnych map dziedzin elementarnych.

## Kapelański Strojenie instrumentów metodologicznych

Porównaniu mogą być poddane następujące cechy:

1. Stopień „obecności” poszczególnych dziedzin elementarnych;
  2. Ich strefy heteronomiczne i strefy autonomiczne;
  3. „Obecność” poszczególnych podstref;
  4. Stopień zachowania koherencji znaczeniowej po rozbiciu dziedzinowym.
- Porównanie dziedzin i ich stref może być oczywiście przeprowadzone pod względem relacji wertykalnych, horyzontalnych i diagonalnych.

### Podsumowanie

Potrzeba zrozumienia zjawiska interdyscyplinarności i jego konkretnych przejawów – postulowana w ostatnich latach ze wzmożoną siłą – świadczy niewątpliwie o tym, iż zrozumienie takie weszło w zasięg naszych możliwości. Próby czynione w tym kierunku mogą zostać ugruntowane na wartościowej bazie deskryptywnej i refleksyjnej oferowanej w literaturze przedmiotu i literaturze źródłowej, co umożliwia podjęcie podejść zmierzających ku stworzeniu modeli analitycznych.

Z poczynionych w części I artykułu uwag i cytatów z zakresu metodologii nauk społecznych, teorii pedagogiki i procesu generatywnego, filozofii twórczości i teorii pejzażu dźwiękowego, warto przypomnieć szereg zasad, mogących stać się koncepcyjną podstawą do analizy interdyscyplinarnego tekstu. Jak zostało powiedziane, interdyscyplinarność najwyraźniej odczuwana jest na polu dziedzin postulowanych, nowych bądź w ramach których zachodzi pewna reorganizacja filiacji dziedzinowych i zmiana relacji w zespole dziedzin uważanych za pokrewne. Podjęcie samego problemu interdyscyplinarności ujawnia jednak, że polega ona w dużej mierze właśnie na łączeniu elementów nie różniących się od tych, które składają się na tradycyjne, utwierdzone dziedziny. Wreszcie, tak jak oczywistą zasadą interdyscyplinarności jest fuzja i synteza jej elementów, ich oddzielanie i analiza jest równie ważna w koncepcyjnym pojęciu i wypracowaniu kompetencji i zdolności w jej zakresie.

Spomiędzy kilku możliwych rodzajów odbioru interdyscyplinarnego tekstu wyróżniliśmy w części II artykułu taki, w którym nacisk na wewnętrzną dziedzinową konstrukcję i zawartość wypowiedzi zajmuje nadrzędne miejsce. Koncentracja na chronologicznym przebiegu dziedzinowego „szkieletu” tekstu, sprowadzonym do poziomu „mikro”, odnosząc się do zdań, a nawet ich cząstek, prowadzi do wyodrębnienia relacji rządzących dziedzinowymi odniesieniami w obrębie danego pisma. Przeniesienie treści wypowiedzi na obszar autonomicznie pojmowanych dziedzin elementarnych umożliwia zadawanie dodatkowych pytań analitycznych, niejako odgórnie organizujących materiał, i przejście do ogólnych badań porównawczych i interpretacji wyników. Przedstawiony model analityczny polega częściowo na wyciąganiu pozytywnych wniosków z jego miejscowych „niewydolności”, których istnienie założone jest *a priori*. Inną istotną cechą jest możliwość opanowania wielu z opisanych etapów analizy mentalnie, po uprzednich próbach analizy pisemnej. Proponowane podejście ma więc na celu umożliwienie korzystania

## Szkice

z szerszej świadomości krytyczno-analitycznej w warunkach nie tylko „laboratoryjnych”, lecz również przy lekturze interdyscyplinarnego tekstu.

## BIBLIOGRAFIA

1. D. Boutet *Interdisciplinarity in the arts*, „Harbour6” 1993 vol. II/1, s. 66-72.
2. D. Boutet *A challenge to art discourses*, „Parallogramme” 1995 vol. XX/4, s. 40-46.
3. C. Geertz *O gatunkach zmaconych. (Nowe konfiguracje mysli społecznej)*, przeł. Z. Łapiński, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Kraków 1988, s. 214-235.
4. A.M. Harley *Canadian identity, deep ecology and R. Murray Schafer's „The Princess of the Stars”*, „Yearbook of Soundscape Studies” 1998 vol. I, s. 119-142.
5. O. Laske *Musical acoustic (sonology). A questionable science reconsidered*, „Numus-West” 1974 vol. 6, s. 35-40.
6. B. McHale *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, przeł. P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia...*
7. M. McLuhan *The Gutenberg Galaxy*, Toronto 1962.
8. R.M. Schafer *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka, „Res Facta” 1982 nr 9, s. 288-315.
9. R.M. Schafer *The Tuning of the World*, New York-Toronto 1977.
10. R.M. Schafer *The Thinking Ear: Complete Writings on Music Education*, Toronto 1986.
11. R.M. Schafer *The Theatre of Confluence. (Note in Advance of Action)*, „Open Letter” 1979 vol. 4-5, s. 30-47.
12. B. Truax *Acoustic Communication*, Norwood 1984.
13. B. Truax *Pejzaż dźwiękowy, nauka o komunikacji akustycznej i kompozycja z dźwięku środowiskowego*, przeł. M. Kapelański, „Monochord” 1999 nr XVIII.
14. B. Truax *Sonology: A Questionable Science Revisited*, w: O. Laske *Navigating New Musical Horizons*, Greenwood Press 1999.
15. „Yearbook of Soundscape Studies” 1998 nr I, red. R.M. Schafer, H. Järviiluoma, Uniwersytet Tampere.