

Jarosław Chaciński

Akademia Pomorska
Słupsk

O ROZUMIENIU MUZYKI INNEGO KRĘGU KULTUROWEGO – MOŻLIWOŚCI I OGRANICZENIA HORYZONTÓW WŁASNEGO POZNANIA

Wprowadzenie

Peter Niklas Wilson w swojej krótkiej rozprawie *Szanse i granice rozumienia. O obcowaniu z muzyczną obcością*¹ przytacza niezmiernie interesującą opowieść. Otóż, kiedy Krzysztof Kolumb chciał poznać bliżej tubyleczą ludność indiańską z Trynidadu, szukał sposobu, aby nawiązać z nimi kontakt. Początkowe gesty, ustawianie podarunków i nawoływanie w ich stronę, nie dawały pożądanego efektu. Indianie z oddali nieufnie obserwowali to, co robią biali przybysze. Wówczas Kolumb wpadł na pomysł, aby zainteresować tubylców dźwiękami tamburyna i tańcem marynarzy. Kiedy Indianie usłyszeli te odgłosy, chwycili za łuki i wypuścili w stronę ludzi Kolumba kilka strzał.

Powyższy przykład, utrzymany w stylu materiału badawczego, którym chętnie zainteresowaliby się antropolodzy kultury, każe pożegnać się z „iluzją muzyki jako języka uniwersalnego na całym świecie”². To, co dla białych pionierów odkrywania kontynentu amerykańskiego wydawało się przyjaznym gestem inicjującym spotkanie i dialog, dla tubylców było sygnałem do wypowiedzenia walki. W tej sytuacji użyto więc niewłaściwego „języka”. Należy postawić jednakże pytanie: czy każdy kontakt z muzyczną obcością prowadzi do jej odrzucenia, nasączonego niezrozumieniem i lękiem?

Psychologowie muzyki, badający przestrzeń relacji „człowiek o określonej tożsamości kulturowej” – „muzyka obcego kręgu kulturowego”, wskazują na pewien wyjściowy stan konstruujący dalszy przebieg procesu kształtowania się tego układu. Można go na potrzeby naszych wywodów scharakteryzować w kontekstach dwóch spolaryzowanych postaw: jednej nacechowanej ciekawością i chęcią badania tego, co „obce” i „nieznane”, drugiej odznaczającej się lękiem powodującym odrzucenie. Te skontrastowane postawy „od” i „do” tworzą pewne tło konfliktu przeradzającego się albo w trwałe odrzucenie fenomenów muzycznych, albo w kształtowanie się jakiejś formy mniej lub bardziej intensywnego zainteresowania się nimi. Na uzasadnienie tej konstrukcji wolno

¹ P.N. Wilson, *Chancen und Grenzen des Verstehens. Über den Umgang mit dem musikalisch Fremden*, [w:] *Musik anderer Kulturen*, red. W. Gruhn, Kassel 1998, s. 17, 18.

² Tamże, s. 18.

przytoczyć słowa niemieckiego psychologa muzyki Güntera Kleinena, który przekonuje nas, że: „motywacja, aby poznawać muzyczną inność, obcość, może w dużym stopniu zależeć od tego, jak nam się uda przezwyciężyć lęk przed tym, czego nie znamy, a wykorzystać ciekawość jako konstruktywny czynnik uczenia się nowych fenomenów muzycznych z jej kulturowym kontekstem”³.

Przezwyciężenie lęku przed muzyczną „obcością” w warunkach zglobalizowanego społeczeństwa, gdzie na pierwszy plan wysuwają się zgoła inne zagrożenia współczesnej cywilizacji niż nieznanne dźwięki i ich kulturowy kontekst (m.in. konflikty, agresja, brak więzi społecznych, bezrobocie), najczęściej nie powoduje konsekwencji zapoczątkowania procesu uczenia się, a przetrada jedynie, jak to bywało również w przeszłości w przypadku kontaktu Europejczyka z pozaeuropejską kulturą, w „nawny egzotyzm nasycony powierzchowną egzaltacją, ale jednocześnie dystansem”⁴.

Co ciekawe, te inne, kolonizowane współcześnie kultury, motywowane komercyjnym zyskiem, same dostosowują się do wymogów zglobalizowanego i zmedializowanego świata. Przykładem może być etniczna muzyka hawajska, która nie ma obecnie nic wspólnego z autentycznymi korzeniami kształtującymi cechy konstytutywne tej muzyki. Wykonywana przez autochtoniczną ludność muzyka ma zachęcić bogatego turystę do odwiedzenia jej kraju, bowiem odwołuje się ona do naiwnych i powierzchownych wyobrażeń o „idyllicznej egzotycznej krainie”, w której Europejczyk umiejscowił sobie „namiastkę raju na ziemi”, budując „romantykę beztróskiego wypoczynku poprzez szerokie plaże, czyste morze, egzotyczną przyrodę”⁵.

W takim „sztucznym raju”⁶ wszystko inne, w tym muzyka, jest nieprawdziwe i nieautentyczne, podrabiane na potrzeby zachodnich turystów. Jak dalece utrwalone w naszej świadomości bywa owe fałszerstwo, niech zaświadczy to, że instrumenty, na których grają autochtoniczni Hawajczycy, wcale nie pochodzą z tego kraju. Na przykład ukulele – mała czterostrunowa gitara przekształcona została z portugalskiej machete (instrument pomiędzy mandoliną a gitarą), zaś „gitarę hawajską” zbudowano na wzór gitary hiszpańskiej. Charakterystyczny sposób wydobycia dźwięku na tym instrumencie polega, inaczej niż w gitarze klasycznej, na przesuwaniu suwakiem po metalowych strunach, przez co uzyskuje się kojarzone z Hawajami dźwiękowe *glissando*. Oba instrumenty tworzą specyficzny południowomorski idiom muzyczny, który jako taki przeniknął do kultury popularnej – filmu, operetki, musicalu czy wreszcie przebojów⁷.

Do podobnych wniosków dochodzi niemiecka muzykolog Suzanne Binas, ukazując klimat europejskich, wakacyjnych miejsc podróży: „W środku Europy rozbrzmiewają co roku od początku lata z samochodowych odbiorników radiowych, barów dyskotek, piosenki z akcentem hiszpańsko-latynoamerykańskim. Salsa, samba, flamenco albo rytmy wykazujące wpływy karaibskie, mieszają się z brzmieniem i tembrem głosów

³ G. Kleinen, *Rezeptionspsychologie des musikalisch Fremden. Sino-europäisches Musiklernen jenseits des Exotismus: Theoretischer Hintergrund*, [w:] *Der Diskurs des Möglichen. Musik zwischen Kunst, Wissenschaft und Pädagogik. Festschrift für Wolfgang Roscher zum 70. Geburtstag*, red. P.M. Kraukauer, Ch. Khittl, M. Mittendorfer, Salzburg 1999, s. 83.

⁴ Tamże, s. 80.

⁵ A. Lüderwaldt, „Laszitive Musik”, „Kunst des Kontrapunkts” und „Negermusik”. *Vom Umgang mit fremder Musik*, „Musik & Bildung“ 1990, nr 9-10, s. 538.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże.

modnych wykonawców. Przy bliższym poznaniu okazują się zazwyczaj prostymi aso-
cjacjami – np. dźwięk hiszpańskiej gitary albo standard rytmiczny, który przywołuje
skojarzenia ze szkołą samby, ma wywołać we współczesnym słuchaczu tęsknotę za
słońcem, latem, plażą, zabawą. W żadnym wypadku nie są tu wymagane konstytutyw-
ne cechy muzyki latynoamerykańskiej⁸. Czy więc w procesie permanentnego zafał-
szowywania autentyczności kultur etnicznych poprzez podawanie jej jako towaru,
służącemu łatwej i niewyszukanej rozrywce, Europejczyk znajdzie jeszcze dość moty-
wacji, aby podjąć wysiłek poznawczy, który pomoże mu zrozumieć te fenomeny mu-
zyczne w ich autentycznym, pierwotnym kontekście. Czy będzie umiał następnie włą-
czyć te kompetencje w strukturę rozumienia dzieła artystycznego, np. napisanego języ-
kiem i stylistyką muzyki, która wykorzystuje często cytaty obcej etniczności? Pytania
te stanowią podstawę do dalszych rozważań.

Rozumienie muzyki jako złożony proces ustopniowany – kontekst własnej i obcej kultury

W przeprowadzonej tutaj analizie ważne dla procesów „uprzystępniania” odbiorcy
obcej kultury muzycznej jest wyjaśnienie zagadnień związanych z charakterystyką
rozumienia muzyki z perspektywy europejskiej. Trzeba jednak zaznaczyć, że tak sfor-
mułowany problem badawczy może wydawać się pewnym uproszczeniem, gdyż sama
kategoria europejskości muzycznej ma w bardziej szczegółowej analizie heterogeniczne
egzemplifikacje. W tym kontekście niezmiernie istotny wydaje się zatem cytat z pol-
skiej literatury muzykologicznej, a dotyczący regionalnego i narodowego sposobu warto-
ściowania sztuki muzycznej:

Kryteria terytorialne leżą u podstaw ocen aksjologicznych. [...] Idzie nie o to, iż
muzyka w danym środowisku bardziej się podoba, ile raczej o to, że podoba się ina-
czej, przybierając w oczach odbiorców wyraźny charakter polskości, francuskości
czy rosyjskości właśnie w skutek nagromadzonych w ich wyobraźni określonych
stereotypów wyobraźniowych i określonej rangi tychże stereotypów w ich muzycz-
nej świadomości⁹.

Należy jednak przyjąć pewien europejski kanon rozumienia muzyki, który odnosi
się do kulturowej tradycji tej wspólnoty. Jest w nim jednak wiele na tyle istotnych
podobieństw, aby móc przeprowadzić pewne rozumowanie uogólniające. Przyjmując
te założenia wstępne, można przytoczyć poglądy Wilfrieda Gruhna, który w swojej roz-
prawie *Percepcja i rozumienie*¹⁰ tworzy modele rozumienia muzyki, w wyraźnym
ustopniowaniu tego procesu. Gruhn uważa, że w naszym europejskim kręgu kulturo-
wym muzykę rozumiemy albo w sposób *całościowo-afektywny*, w którym kolejne
stopnie wtajemniczenia polegają na ukonstytuowaniu się przedmiotu estetycznego pod
wyraźnym wpływem naszych emocji, albo poddajemy tę sztukę *refleksyjnej analizie*.

⁸ S. Binas, *Populäre Musik als Prototyp globalisierter Kultur?*, [w:] *Kulturelle Globalisierung. Zwischen Weltkultur und kultureller Fragmentierung*, red. B. Wagner, Frankfurt a.M./Essen 2001, s. 94.

⁹ Z. Lissa, *Nowe szkice estetyki muzycznej*, Kraków 1975, s. 143.

¹⁰ W. Gruhn, *Wahrnehmen und Verstehen*, Wilhelmshafen 2004.

W refleksyjnej analizie, niezależnie od naszych emocji, jakie wywołane zostają podczas kontaktu z muzyką, przeważa postawa jej rzeczowego badania. Interesuje nas wówczas struktura, forma oraz kontekst fenomenów muzycznych, zaś ich analiza korzysta z dorobku nauki historyczno-muzykologicznej. Oba procesy rozumienia muzyki mogą zachodzić równocześnie, choć są motywowane różnymi potrzebami człowieka. W pierwszym przypadku, powołując się na poglądy Władysława Tatarkiewicza o przeżyciu estetycznym, odnoszą się one do teorii hedonistycznych (przeżywanie muzyki ma charakter przyjemności), zaś w drugim przypadku opieramy się na teoriach kognitywistycznych i kontemplacyjnych (muzykę poddajemy intensywnemu poznaniu i refleksji jako wynikowi kontemplacji)¹¹.

Edukacja muzyczna w wielu krajach europejskich i Stanach Zjednoczonych bardzo intensywnie otwierała się początkowo na muzykologiczno-naukowy profil uczenia i rozumienia kultury muzycznej, będący konsekwencją oświeceniowej i XIX-wiecznej tradycji naukowego wyjaśniania nieznanych horyzontów poznawczych.

Ten paradygmat rozumienia muzyki W. Gruhn charakteryzuje według pewnego ustopniowania (poziomów rozumienia):

1. rozumienia symbolicznego,
2. rozumienia strukturalnego,
3. interpretacji i jej wykładni¹².

W kształtowaniu się specyficznej relacji muzyka i jej odbiorca istotną rolę odgrywa konstytuowanie się pola oczekiwań słuchacza wobec takich walorów artystycznych, jak jakość kreacji, przebieg rozwoju formy. Zakładając, że odbiorca słucha danego dzieła po raz kolejny lub jeśli rozumie jego schemat konstrukcyjny, sądzimy, że może on śledzić rozwój tej formy jako kształtowanie się i funkcję określonych modeli. Takie analityczne podejście do dzieła charakteryzowane jest w naszym europejskim kręgu kulturowym jako budowanie wyznaczonej wartością dzieła „kultury rozumienia muzyki”¹³. Za jego podstawę przyjmuje się racjonalność myślenia o muzyce, mechanizmy i reguły porządkujące jej przebieg. Do kultury tej należy również umiejętność uchwycenia syntezy¹⁴, do której dąży racjonalnie analizujący słuchacz, dopatrując się w niej często wartości dzieła, przyjmujących nie tylko postać estetycznego piękna przeżywanego przez odbiorcę czy kontekstu kulturowego, ale kunsztu formy, której okazuje podziw. W tym rozumieniu forma muzyczna jest podobna do struktury architektonicznej, spełniającej nie tylko użytkową funkcję, ale również skłaniającej do myślenia o niej w kategoriach idealnych, doskonałości. Wywodzimy stąd konsekwencję teoretyczną, że dla słuchacza istnieje określony układ odniesień, norm strukturalno-dźwiękowych, które konfrontuje w procesie doświadczenia rzeczywiście kreowanego dzieła. Służą mu one do oceny wartości tej muzyki, posiłkując się tym modelem analizy i interpretacji. Niezależnie od formalnego rozwoju utworu, wykształcony i świadomy wszelkich wykonawczych niuansów odbiorca koncentruje swoją uwagę na relacji pomiędzy aktual-

¹¹ Por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka – piękno – forma – twórczość – odtwórczość – przeżycie estetyczne*, Warszawa 1988, s. 378-382.

¹² W. Gruhn, *Wahrnehmen und Verstehen...*, s. 159.

¹³ P.W. Schatt, *Form und Norm. Zum Problem interkulturellen Musikverstehens*, „Musik & Bildung” 2000/2001, nr 6, s. 10.

¹⁴ A. Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, Stuttgart 1947, s. 38.

nie słyszaną muzyką interpretowaną przez artystę a modelami brzmieniowymi, a więc idealnymi wyobrażeniami o walorach dźwiękowych, które funkcjonują w kulturze. Muzyka ta nie jest przecież abstrakcją, ale rzeczywiście istniejącym fenomenem, zawierającym przynajmniej dwie podstawowe intencje: kompozytorską – zawartą w układzie i strukturze dźwiękowej, oraz wykonawczą – pośredniczącą między dziełem jako formą i efektem jej odbioru u słuchacza.

Wracając ponownie do pism estetycznych Zofii Lissy, dowiadujemy się z nich o tzw. obiektywnych własnościach dzieła muzycznego, z których na pierwszy plan wysunięte zostają cechy „materiału dźwiękowego” (treść) oraz „konstrukcji” (formy). Na nich można budować walory piękna muzycznego, o ile towarzyszą mu również „wartości brzmieniowe” (wykonawcze)¹⁵.

Wartości te „utrwalają” się „w nawykach słuchowych i postawach europejskiego odbiorcy”¹⁶. Ten kanon inkulturacji i edukacji w sferze właściwego naszemu kręgowi kulturowemu procesowi słuchania muzyki kształtuje jego estetyczną tożsamość, którą nie sposób zmienić w jej podstawach. Oczekiwanie słuchacza, że dzieło muzyczne powinno wykazywać walory piękna zdeterminowane przez jakość konstrukcyjną i brzmieniową, stanowi trudność, aby na gruncie tak wykształconych nawyków słuchowych prawidłowo ocenić i wartościować inne fenomeny muzyczne, które nie mają tych wymienionych cech. W zderzeniu z muzyką innego kręgu kulturowego oraz odmienną kulturą jej analizy i interpretacji słuchacz doznaje pewnego rodzaju rozczarowania, powodującego, że istniejący u niego, zbudowany podczas wieloletnich doświadczeń edukacyjnych, układ odniesień modeli idealnych, odrzuca fenomeny, które w konfrontacji z każdym z jego własnych kryteriów oceny (forma, brzmienie) wypadają jako niewystarczające, a czasem wręcz wywołują znużenie lub irytację¹⁷.

Ze szczególnych danej kulturze ram analizy i wartościowania muzyki ustalane są charakterystyczne i ściśle przestrzegane normy, takie jak właściwa jakość brzmienia instrumentów, precyzja intonacyjna, jak dźwięki te należy artykułować i kształtować (inicjacja i zamknięcie). Wreszcie, nie wdając się w obszerną analizę tej problematyki, zauważamy, że dla europejskiego słuchacza istnieją określone kontury zagospodarowania czasu muzyki, objawiające się w oczekiwaniu trwania najmniejszych segmentów utworu (motyw, fraza), oraz śledzeniu, jak w czasie rozwija się cała, często wieloczęściowa forma.

Peter W. Schatt w niedostosowaniu własnej kultury analitycznego rozumienia fenomenów z innych kultur muzycznych dostrzega szansę rozbudowania własnego warsztatu analitycznego, ponieważ dzięki temu odbiorca „zwróci uwagę na to, że w inności należy szukać innych reguł niż te, które znamy jako oczywiste wzory konstruowania fenomenów estetycznych, służące ich wyjaśnianiu. Reguły te tworzą normatywne tło, dzięki którym ta muzyka nabiera widocznego dla odbiorcy sensu”¹⁸.

Zadaniem Europejczyka otwierającego się na tak rozumiane pogranicze artystyczno-estetyczne staje się znalezienie właściwej drogi do tych innych kultur muzycznych, zachowując własną tożsamość estetyczną, która stanowi tu przecież pewien potencjał

¹⁵ Z. Lissa, *Nowe szkice estetyki...*, s. 82, 83.

¹⁶ Tamże, s. 82.

¹⁷ Por. G. Kleinen, *Rezeptionspsychologie des musikalisch Fremden...*, s. 81.

¹⁸ P.W. Schatt, *Form und Norm...*, s. 10-11.

wyjściowy. Należy wszakże zadać pytanie, czy europejskie zakorzenienie w kulturze i kształtowane także w procesie edukacji muzycznej kompetencje pod tym względem wystarczą, aby prawidłowo przyswajać również pewne elementy innych kultur muzycznych. Należy z wielką ostrożnością odnieść się do takiego rozumowania, w którym europejskość słyszenia próbuje się zastępować np. jego „orientalizowaniem”. Jeżeli nasze nawyki słuchowe odpowiadają założonym kanonom dziedzictwa kulturowego, międzypokoleniowym wartościom wynikającym z pielęgnowania tradycji, jest rzeczą absolutnie niedopuszczalną, aby rezygnować z tak ukształtowanej tożsamości estetycznej. Ta powinna w sensie edukacyjnym pozostać niezmieniona w swoich podstawach. Przyjmijmy jednak takie zastrzeżenie, że mogą istnieć w naszej percepcji równoległe różne mechanizmy słyszenia i przeżywania. Zakładając, że w wielkiej różnorodności muzycznych fenomenów, jakie mamy do dyspozycji w europejskiej spuściźnie muzycznej, w tym również awangardowej muzyki XX wieku, wolno przyjąć, że muzyka innych kręgów kulturowych, w tym pozaeuropejska, może nam oferować pewne możliwości, rozwijające horyzont wyobraźni dźwiękowej.

Proces reinterpretowania obcych fenomenów muzycznych następuje najczęściej jako dopasowywanie zawartych w nich struktur i modeli (układy dźwiękowe, schematy rytmiczne) do własnego systemu porządkującego (skale tonalne, metrum). Max P. Baumann konstruuje w związku z tym pojęcie „etnicznego słyszenia” (*ethnische Ohr* – dosł. etniczne ucho), które narzuca, utrwalone przez proces kształcenia, określone wzory muzyczne będące układem odniesienia do wszelkich kontaktów z muzyką. Muzyka obcego kręgu kulturowego, jeśli nie daje podporządkować się tym modelom, zostaje przez odbiorcę odrzucona. W przypadku kiedy te obce fenomeny dają się podporządkować europejskim wzorom lub jeśli zawierają je immanentnie jako zasadnicze własności tych różnorodnych utworów, może nastąpić ich spontaniczne zaakceptowanie¹⁹.

Innym problemem zderzenia Europejczyka z obcym fenomenem muzycznym, prowadzącym najczęściej do licznych nieporozumień, jest stosowanie własnego systemu pojęć i wartościowania kryterialnego, a także sposobu myślenia o innej, obcej rzeczywistości dźwiękowej. W takiej sytuacji następuje zazwyczaj nieuświadomione nadawanie obcej kulturze muzycznej własnych nazw, pojęć czy charakterystyk procesualnych, podczas gdy ona sama została pierwotnie scharakteryzowana i „symbolicznie oznaczona” z pozycji jej twórcy. Taka kategoryzacja wywodzi się z jej pierwotnej rzeczywistości i tylko w niej jest w stanie zaistnieć naprawdę. Może to dotyczyć utworu muzycznego rozumianego jako formy wraz ze wszystkimi jej właściwościami strukturalnymi, względnie manierami wykonawczymi, ale odnosi się to także do kontekstu kulturowego, społecznego lub religijnego, a więc celowej intencji, sytuacji kreowania muzyki, względnie jej społecznej recepcji. Tylko w tym kontekście (a nie poza jego pierwotnym miejscem powstania i utrwalenia, np. na europejskiej scenie koncertowej) dzieła te nabierają właściwego wymiaru. Najbardziej wyraźnym przykładem jest muzyka sakralna (względnie stworzona na potrzeby miejscowego kultu), nabierająca szczególnych znaczeń dla członka wspólnoty religijnej, w ramach której jest wykonywana, a staje się całkowicie niezrozumiała dla przedstawiciela innej kultury sakralnej, kategoryzującego tę sztukę według własnych wyobrażeń o niej, najczęściej przyswajającego jej zewnętrzne formy lub dysponującego nielicznymi informacjami o niej.

¹⁹ M.P. Baumann, *Musik im interkulturellen Kontext*, Nordhausen 2006, s. 47.

W związku z tym przeciętny zewnętrzny odbiorca tej muzyki nasycy ją własnymi, zafałszowanymi stereotypami myślenia i uprzedzeniami.

Oryginalny pogląd na problem adaptowania muzyki spoza kręgu europejskiego przedstawił Thomas Ott, twierdząc, że sposobem na przezwycięzenie bariery akustycznej, na jaką nieuchronnie może natknąć się Europejczyk z powodu nieumiejętności właściwego przeżywania tej sztuki albo tłumaczenia jej zasad za pomocą pojęć analizy muzykologicznej i zakorzenionych tam ich kulturowych reprezentacji, może być „uświadomienie sobie stopnia niezrozumienia i wdrożenie do szukania jego przyczyn”²⁰. Takie podejście ma bowiem ten walor, że weryfikuje naszą automatycznie zorientowaną, a więc nawykową percepcję. W tej koncepcji zwraca się uwagę na to, aby percepcja muzyki przyjęła formę poszukującą, konstruującą nowe, inne, niż właściwe nam, Europejczykom, przyzwyczajenia słuchowe i wyjaśniające oraz porządkujące je pojęcia, względnie związku pomiędzy nimi. Także nie bez znaczenia jest choćby doświadczenie granic tego poznania, co w przestrzeni estetycznej może być wspólne, a co pozostanie tajemnicą w sferach eksploracji opartej na racjonalnych zasadach pojęciowo-naukowych.

W zderzeniu z obcą kulturą dość rzadko uświadamiamy sobie całą rozciągłość wielowymiarowego słyszenia. Wdrożenie się w nie jest procesem długotrwałym, wymagającym wysiłku. Nie tylko wiedza o danej kulturze muzycznej i jej kontekstach może nam dopomóc w jej rozumieniu i percepcji, ale również i to, „w jakim ustrukturyzowaniu postrzegamy te fenomeny i w jakiej relacji pozostają one z własną kulturową tożsamością”²¹.

Reakcja na sztukę z innego kręgu kulturowego, powodująca, że podmiot nie doświadcza w pełni jej estetycznego wymiaru, nie dociera również do jego świadomości i jako zjawisko artystyczne jest w pewnym sensie usprawiedliwiona. Tak najpierw reaguje człowiek na wszelkie obce wytwory, fenomeny, procesy w kulturze.

Sztuka (muzyka) jako język komunikacji i przekazu sensów – pomiędzy uniwersalizmem a swoistością kultury muzycznej

W licznych publikacjach dość często spotkać można pewien powtarzający się schemat myślenia o muzyce jako języku²², a zatem medium noszącym znamiona specyficznej, niewerbalnej komunikacji. W tym ujęciu muzykę–komunikat traktujemy jako strukturę znaczeniową, którą odbiorca „rozszyfrowuje”, odkrywając jej właściwe lub nadając swoje indywidualne sensory. Niezmiennie dyskutowany jest również problem traktowania muzyki jako języka w kontekście studiów międzykulturowych. Akcentowanie wagi tego problemu wynika także z wyrażenia nadziei, że skoro muzyki uczymy się, podobnie jak języka, w znacznym stopniu poprzez naśladowanie określonych wzorów, a także z intencją przekazywania znaczeń i sensów, które służą porozu-

²⁰ T. Ott, *Zur Begründung der Frage, ob Nicht-Verstehen lehrbar ist*, [w:] *Erlebnis und Erfahrung in Prozess des Musikhernens*, red. F. Niermann, Augsburg 1999, s. 19.

²¹ M.P. Baumann, *Musik im interkulturellen...*, s. 58.

²² Por. E. Bilas-Pleszak, *Język a muzyka. Lingwistyczne aspekty związków semiotycznych*, Katowice 2005.

miewaniu się między ludźmi, to dodatkowy jej walor charakteryzowany bywa jako sposób na wypełnianie deficytów tej komunikacji. Ta nadzieja wyrażana zostaje niekiedy poprzez tezę, że „muzyka jest językiem uniwersalnym, buduje mosty pomiędzy pojedynczymi ludźmi oraz narodami tam, gdzie bariery językowe komunikację tę utrudniają”²³.

To powyższe, dalece utopijne, rozumowanie spotyka się jednakże z krytyką, a wiarę w uniwersalność, ponadkulturowość „języka muzycznego” poddaje się w wątplenie, albowiem, jak widzi to zagadnienie P.N. Wilson, „błędna wiara w *muzykę jako język świata* lub uniwersalną *sztukę dźwięków*, która pozwala na łatwe pokonywanie różnic kulturowych, utrwała się jako jej fałszywy obraz, pielęgnowany w świadomości ludzkiej”²⁴. W podobnym tonie zinterpretować można wypowiedź niemieckiej psycholog muzyki, Helgi de la Motte-Haber, twierdzącej, iż traktowanie muzyki jako języka uniwersalnego dla wszystkich kultur świata „jest jedynie szeroko rozpowszechnioną metaforą”²⁵.

Autorzy zajmujący się tą tematyką skłaniają się do przyjęcia sądu, iż biorąc pod uwagę różnorodność kultur muzycznych świata oraz złożoność i kompleksowość języka muzycznego, w konfrontacji z terminologią lingwistyczną pod względem syntaktyki, gramatyki czy semiotyki²⁶, należy odrzucić tezę o naturalnym czy wręcz oczywistym rozumieniu każdej muzyki i jej znaczenia przez przedstawicieli różnych kultur. Ponieważ muzyka jest wytworem kultury duchowej (w tej przestrzeni napotykamy wielką różnorodność), komunikaty „nadawane” w tym „języku” są obrazem pogłębionej refleksji człowieka o jego naturalnym środowisku, własnej przestrzeni życiowej oraz instrumentalnych działaniach porządkujących tę wewnętrzną sferę przeżyciowo-rozumiejącą. Dalej następuje konstytuowanie się symboliki tej sztuki we właściwym danej grupie, narodowi w specyficznym sposobie dźwiękowego konstruowania zarówno utworu (zjawiska złożonego z formy oraz materiału dźwiękowego, porządkowanego we wszystkich zasadach jego organizacji) jako fenomenu artystycznego, jak i możliwości jego komunikowania, rozpowszechniania najpierw w grupie najbliższego otoczenia, potem poza nim, zaczynając od środowiska lokalnego, etnicznego, poprzez region i naród, na zasięgu pozakontynentalnym kończąc. W takiej sytuacji napotyka się wiele międzykulturowych nieporozumień oraz rekonstruowanych fałszywych wyobrażeń i stereotypów.

Skoro więc język muzyczny jest zróżnicowany kulturowo ze względu na niejednakowość rozumienia jego własności w różnych grupach etnicznych czy narodach, należy, podążając w pewnym sensie za tradycją schopenhauerowskiej filozofii²⁷, postawić tezę o swoistości, kulturowym zakotwiczeniu tego języka. Muzyka może więc stanowić formę „języka ojczystego”, którego niektóre najistotniejsze własności oraz idioma-

²³ (ang.) It built bridges between individuals and nations where language barriers hamper communication. R.C. Böhle, *Interkulturell orientierte Musikdidaktik*, Frankfurt a.M. 1996, s. 58 za: Council of Europe, *The CDCC's Projekt No.7: The education and cultural development of migrants. Musiques sans frontières*, Strasbourg 1989, s. 5.

²⁴ P.N. Wilson, *Chancen und Grenzen...*, s. 18.

²⁵ R.C. Böhle, *Interkulturell orientierte Musikdidaktik...*, s. 59.

²⁶ Tamże, s. 59.

²⁷ Por. A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig 1920, tłum. pol. *Świat jako wola i przedstawienie*, Warszawa 1995.

tyka rozumiane są tylko w obrębie danej kultury. Jej przedstawiciel uczy się tego języka jako części procesu enkulturacji, nabywa kompetencje do jego rozumienia. Niewątpliwie istnieje również jakaś forma narodowego języka muzycznego, zawierająca się we własnościach języka ponadnarodowego, np. europejskiego. Rozumienie własności i idiomatyki etnicznej czy narodowej nie wyklucza rozumienia idiomatyki europejskiej. Przeciwnie, oba języki mogą stanowić nierozłączną całość.

Język muzyczny właściwy danej kulturze jest fenomenem rozwijającym się, kształtującym w obrębie jej historii i wzorów kulturowych, przyjmującym liczne zapożyczenia, lecz tworzącym nowe struktury, względnie idiomatykę. Język ten może mieć pewne obce pojedyncze własności, ale tylko sobie właściwą idiomatykę. Wreszcie niezależnie od biologiczno-psychologicznych uwarunkowań tego języka i powiązanej z nim percepcji człowieka, decydującą rolę odgrywają „procesy społeczno-kulturowe, które prowadzą do rozmaitych obrazów świata, systemów wartości”²⁸, jakie mogą wytworzyć się w ramach kultury danego człowieka i jego enkulturacji.

Jeden z problemów, które usiłują rozwiązać badacze zajmujący się tą tematyką, stanowi próba wyjaśnienia procesów kształtowania się przez enkulturację przyzwyczajień słuchowych porządkowanych przez skale muzyczne. Pytanie, jakie się tutaj pojawia, dotyczy więc kwestii, czy człowiek wychowujący się w określonym akustycznym środowisku, a także wyraźnie zdefiniowanym systemie tonalnym, jest w stanie, używając metaforyki lingwistycznej, przyswoić inny język muzyczny, oparty na zgoła odmiennej skali. Pytanie to formułowane bywa także w taki oto sposób: „czy określone struktury systemów tonalnych, wytrenowane u jednostki poprzez enkulturację, są przyswojone nieodwracalnie, czy możliwa jest dwujęzyczność, niezależne funkcjonowanie u tej jednostki dwóch języków słyszenia muzycznego?”²⁹.

Odpowiedzi na ten problem znaleźć można u amerykańskich etnomuzykologów badających muzyczne pogranicza etniczne, w których egzystowały niezależnie od siebie dwa systemy tonalne. Pierwszy należy do tradycyjnego języka muzycznego rodzimej grupy etnicznej, drugi zaś stanowi język zachodnioeuropejski, a więc system *dur-moll*³⁰. Jak się okazało, przedstawiciele tych społeczności potrafili wykonywać utwory wokalne oparte na obu systemach, które zachowywały autonomiczność swojej idiomatyki muzycznej. M. Hood określiła tę zdolność jako „bimuzycalność”³¹. Tezy te mogą stanowić niezwykle ważny dowód na elastyczność ludzkiej percepcji muzycznej i umiejętność uczenia się „obcych języków” muzycznych, dających podstawę do konstruowania programów edukacyjnych na pograniczach kultur, gdzie nie tylko intencja dialogu i spotkania odgrywa pewną rolę, ale także konkretne umiejętności pozwalające na „muzyczne porozumiewanie” się.

Najistotniejszą barierę w uniwersalizacji muzyki jako powszechnie rozumianego języka stanowi właśnie tradycja jej rozwoju, która w Europie opiera się na międzygeneracyjnym przekazie dzieł ujętych w pisemnej formie za pomocą względnie trwałych, choć zmieniających się, reguł notacji, zapewniającej pewną kontynuację i historyczną

²⁸ R.M. Brandl, H. Rösing, *Musikkulturen im Vergleich*, [w:] *Musikpsychologie. Ein Handbuch*, red. H. Bruhn, R. Oerter, H. Rösing, Reinbek bei Hamburg 1993, s. 71.

²⁹ M.P. Baumann, *Musik im interkulturellen...*, s. 50.

³⁰ Tamże, s. 50.

³¹ Tenże, *Musik im interkulturellen...*

ciągłość tej sztuki jako kulturowego dziedzictwa. W kulturach ludowych, a szczególnie w większości kultur pozaeuropejskich przeważa oralny (ustny) przekaz muzyki, nieujmowanej żadną partyturą, lecz uczonej poprzez naśladownictwo z elementami własnej improwizacji. Oba języki muzyczne wraz z regułami utrwalania i systematyzowania wyników poznania różnią się między sobą diametralnie, choć wzajemne wpływy są widoczne, szczególnie w epoce globalizacji³².

Obca kultura muzyczna w europejskim dziele muzycznym – możliwy do pogodzenia konflikt różnorodności estetycznej? Analiza kilku przykładów

Christian Utz w swoim dziele *Nowa muzyka i międzykulturowość* charakteryzuje praktyki umieszczania przez XIX-wiecznych kompozytorów cytatów z obcych, często pozaeuropejskich kultur muzycznych jako „naiwny egzotyzm”³³. W ten sposób autor monografii pragnie wyrazić się na temat powierzchowności, z jaką twórcy tego okresu historycznego odnosili się do tej muzyki w swoich utworach, traktując ją jako materiał konstruujący pewne własności ich kompozycji. Najbardziej typowym przykładem takiego podejścia do np. muzyki wschodnioazjatyckiej było notoryczne nadużywanie skali pentatonicznej (właściwej w niektórych ludowych kulturach muzycznych), gdyż ten stereotyp wywoływał u słuchacza zamierzone, intencjonalne skojarzenia. W twórczości tego rodzaju nie chodziło o starania autentycznego oddania cech oraz kontekstu obcej muzyki, ale o uzyskanie efektu „odgraniczenia przyjemnie brzmiącej egzotycznej muzyki od artystycznie konstruowanej wysokiej sztuki kultury europejskiej”³⁴. Liczne arie operowe lub operetkowe, komponowane w egzotyzującym stylu, umieszczane były w tych utworach dramatycznych jako wyraz pewnej mody wychodzącej naprzeciw oczekiwaniom ówczesnych odbiorców, dla których wplecenie orientalnej skali stanowiło rodzaj dostosowania się do ich mocno eurocentrycznych wyobrażeń o tych kulturach. Wiedzę o nich czerpano z etnologicznych badań, rozpoczętych właśnie w XIX wieku. Do legendy przeszły słowa wypowiedziane przez wybitnego kompozytora francuskiego, Hektora Berliozę, który sztukę tradycyjnej opery chińskiej skwitował krótko, charakteryzując ją jako „kocią muzykę”³⁵.

Nasączone naiwną powierzchownością rozumienie muzyki pozaeuropejskiej kultury uległo przewartościowaniu około roku 1900 za sprawą kilku sławnych twórców muzycznych. Byli to Claude Debussy, Gustav Mahler, Maurice Ravel oraz Giacomo Puccini. Dla Debussy’ego przełomowym momentem, który wywarł wielki wpływ na jego inspiracje twórcze było zetknięcie się podczas obu wystaw światowych w 1889 i 1900 roku z autentyczną muzyką indonezyjskiej orkiestry gamelan. Urzeczony tą

³² Por. J. Terhag, *Vorwort des Herausgebers. Musikkulturen – fremd und vertraut*, [w:] *Musikunterricht heute 5. Musikkulturen – fremd und vertraut*, red. M. Ansohn, J. Terhag, Olderhausen 2004, s. 9.

³³ Ch. Utz, *Neue Musik und Interkulturalität*, Stuttgart 2002, s. 43.

³⁴ Tamże, s. 44.

³⁵ H.H. Rösing, *Interkultureller Musikaustausch*, [w:] *Musikwissenschaft. Ein Grundkurs*, Hamburg 1998, s. 304 za: P. Gradenwitz, *Musik zwischen Orient und Okzident. Eine Kulturgeschichte der Wechselbeziehungen*, Wilhelmshafen 1977, s. 12.

subtelna, jakkolwiek obcą w europejskiej recepcji muzyką, Debussy stworzył kompozycje stanowiące wyraźne odwołanie się do gamelanu, a jednocześnie dźwięki te wplatają się w impresjonistyczny indywidualny styl twórcy. W kilku utworach fortepianowych *Pagodes*, *Cloches à travers les feuilles* oraz *Voiles* wyraźnie rozpoznajemy tę orientalną muzykę. To, co Debussy'ego urzekło najbardziej w sztuce gamelanu, to możliwości wydobywania muzycznych niuansów poprzez subtelną dynamikę i kształtowanie frazy. Były to własności, których nie spotykano do tej pory w europejskim postromantycznym, patetycznym i przeładowanym chromatyką języku wyrazu muzycznego. Oczywiście, byłoby nieścistością sądzić, że Debussy przeniósł własności muzyczne gamelanu (np. skalę „Siendro”) na technikę fortepianową. Wiadomo przecież, że dźwięki skali indonezyjskiej mają inną częstotliwość niż europejski strój temperowany³⁶. Z tego też względu mówić należy raczej o związkach ogólnego kolorytu obu stylów (indonezyjskiego i europejskiego) niż wiernym jej cytowaniu.

Późnoromantyczny symfonik Gustav Mahler w *Pieśniach o ziemi* wykorzystuje wschodnioazjatycką technikę heterofonii. Także i tu słyszymy, co prawda, pentatoniczne ujęcie niektórych fragmentów muzycznych, ale, jak sądzi Ch. Utz, „zarówno Debussy'emu, jak i Mahlerowi udało się dokonać swoistego sposobu przeniesienia anonimowej obcości, egzemplifikowanej poprzez ogólny koloryt brzmieniowy, na własny styl kompozytorski, który dzięki temu nabiera nowych wartości”³⁷.

Wybitny kompozytor operowy Puccini podjął się próby „zintegrowania” tradycyjnej opery chińskiej z operą europejską z przełomu XIX i XX wieku (opera *Turandot*). W działaniach tych kompozytor rozwinął znacznie głębiej ten związek, niż czynili to wcześniejsi mu XIX-wieczni twórcy, nie czynił tego jednakże dość konsekwentnie, przez co wpisuje się go raczej w obszar przejścia pomiędzy XIX-wiecznym „nawijnym egzotykiem” a tzw. „egzotykiem intuicyjnym”³⁸, który reprezentowali Debussy i Mahler. Puccini w swym dziele operowym wiernie cytuje chińskie melodie ludowe, a także wprowadza elementy bitonalności i polirytmii, co stanowi swoiste *novum* w normach i regułach scenicznej sztuki kompozytorskiej tamtego czasu.

Kompozytorzy muzyki współczesnej wielokrotnie integrują wpływy kultury i muzyki pozaeuropejskiej, od której przejmują bardzo wiele: od intuicyjnych, spekulatywnych powiązań, przez przeniesienie ogólnego kolorytu i poetyki tej sztuki na materiał dźwiękowy własnej twórczości po konstruowanie idei naczelnych i zasad kompozytorskich czy kształtowanie formy jako skutku inspiracji kulturą obcą. Oto kilka najbardziej charakterystycznych przykładów:

- Olivier Messiaen w czwartej części utworu *Sept Haikai* przenosi na europejskie instrumenty idiomatykę japońskiej orkiestry *gagaku*,
- John Cage w swojej *Music of Changes* czyni główną zasadą kształtowania dzieła wzięty z buddyjskiej filozofii motyw przypadku,
- recepcję sztuki Gamelanu odnajdujemy w twórczości Beniamina Brittena, szczególnie w jego balecie *The Prince of the Pagodas* oraz operze *Death in Venice*,

³⁶ L. Striegel, *Weltmusik II. Kulturbegegnungen und Visionen im 20. Jahrhundert*, Stuttgart-Leipzig 2005, s. 8.

³⁷ Ch. Utz, *Neue Musik und Interkulturalität...*, s.46.

³⁸ Tamże, s. 47.

- wieloletni związek z kulturą japońską wywarł wpływ na kompozycje Karlheinz Stockhausena (*Klavierstück XI*, *Inori*, *Der Jahreslauf*), zaś jednym z teoretycznie ugruntowanych motywów prac tego kompozytora jest koncepcja „muzyki świata”, w której dokonywana jest dyskusja pomiędzy jej uniwersalną a zdekonstruowaną, zdeintegrowaną formą (uniwersalizm a technika collage)³⁹.

Refleksje końcowe

Postawiona na początku tej krótkiej rozprawy teza o występowaniu istotnego deficytu rozumienia obcych kultur muzycznych przez przedstawicieli europejskiego kręgu kulturowego musi zostać częściowo sfalsyfikowana. Współczesny rozwój wiedzy naukowej o tych fenomenach pozwala na większą i bardziej pogłębioną, niż to było w przypadku XIX-wiecznych odbiorców, recepcję muzyki pozaeuropejskiej. Przez niemal całe XX stulecie awangardowa twórczość muzyczna wchłaniała rozmaite style i własności tych kultur, przez co stała się obecna w bliskiej perspektywie poznawczej. Owe swoiste „stopienie horyzontów rozumienia”, jak nazwałby ten nieustannie rozwijający się również poprzez globalizację proces transkulturacyjny Hans-Georg Gadamer⁴⁰, powoduje, że „obcość” w muzyce europejskiej stała się ledwie „innością”, a często została zinterioryzowana do własnej tożsamości estetycznej. Rozumienie tych kultur muzycznych nie jest jednakże kompetencją, którą nabywamy automatycznie w kontakcie z tą sztuką, nawet jeśli objawia się ona jako część dzieła europejskiego. Niezrozumienie wynika z braku nawyków słuchowych i wiedzy o różnych społeczno-kulturowych kontekstach, zaś często „rozumiemy” tę muzykę w sposób uproszczony, zredukowany lub zafałszowany. Dlatego w wielu krajach zachodnich uczenie się muzyki innego niż własny kręgu kulturowego stanowi obowiązujący kanon edukacji szkolnej i pozaszkolnej. Akcentowane są przy tym konteksty dialogu i spotkania jako warunki prawidłowego przebiegu tego procesu, redukującego uprzedzenia i ukazującego autentyczną trwałą wartość sztuki innych kultur.

Zusammenfassung

ÜBER DAS VERSTEHEN VON MUSIK AUS EINEM ANDEREN KULTURKREIS – MÖGLICHKEITEN UND EINSCHRÄNKUNGEN DER EIGENEN ERKENNTNIS

Im vorliegenden Beitrag geht es um eine Analyse des Verstehensprozesses von anderen Musikkulturen im Lichte der zu diesem Thema zugänglichen Fachliteratur. Das Hauptproblem, das in dem Kontext formuliert wurde, ist folgende Frage: In welchem Ausmaß ist eine europäisch geprägte Enkulturation und musikalische Bildung, die auf Methoden des Musikhörens und den damit verbundenen Bewertungen beruht, durch das Verstehen der Phänomene anderer musikalischer Kulturen erschwert worden?

³⁹ Por. H.H. Rösing, *Interkultureller Musikaustausch...*; L. Striegel, *Weltmusik II. Kulturbegegnungen und Visionen...*, Ch. Utz, *Neue Musik und Interkulturalität...*

⁴⁰ H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, s. 290.

Zur Klärung dieses Problems wird sowohl die Theorie von W. Gruhn über die Ebenen von musikalischen Verstehens herangezogen, als auch die Meinungen anderer Autoren (Z. Lissa, P.W. Schatt, G. Kleinen, M.P. Baumann, K.H. Ehrenforth) über die Schwierigkeiten, die während des Erwerbs von Kompetenzen des Musiklernens aus einem anderen Kulturkreis auftreten können. Man hat auch die sogenannte Bimusikalität beschrieben, also den Mechanismus, dass bei einem Europäer ein Potenzial besteht, europäische und außer-europäische Musik unabhängig wahrnehmen und verstehen zu können.

Danach folgt eine Charakteristik der Musik, die man als Sprache interkultureller Kommunikation interpretiert. Es wird das Dilemma, dass Musik als eine universelle oder als nur für eine bestimmte Kultur spezifische Sprache betrachtet wird, hervorgehoben. Dabei wird versucht, die ethnischen und nationalen Paradigmen der musikalischen Sprache zu definieren.

Im Rahmen dieses Artikels werden auch einige europäische musikalischen Konventionen aus dem XIX. und XX. Jahrhunderts analysiert, in denen Komponisten auf verschiedene Art und Weise die Kunst anderer Kulturen in ihre Werke integrierten. Es wird auf die Evolution dieses Prozesses hingewiesen, in dem eine ursprüngliche, naive und mit kulturellen Vorurteilen überfüllte Form des Zitierens von außereuropäischer Musik zum mehr bewussten und vertieften schöpferischen Prozess umgewandelt wurde. Letzteres ist zu den wichtigen kompositorischen Inspirationen gewachsen. Diese Analyse wird um eine Charakteristik von einigen musikalischen Beispielen ergänzt (Debussy, Puccini, Mahler, Mesiaen, Cage und Stockhausen). Zum Schluss wird die Bedeutung außereuropäischer Kulturen in zeitgenössischer Musik hervorgehoben, die die europäische kulturelle Erbschaft bereichert und neue Richtungen zum Erlernen und Verstehen von anderen Musikkulturen auf dem Wege des Dialoges inspiriert.

