

Lissa, Zofia; Sus, Oleg

O wielowarstwowości kultury muzycznej

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1965, vol. 14, iss. F9, pp. [123]-143

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110901>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ZOFIA LISSA

(W a r s z a w a)

O WIELOWARSTWOWOŚCI KULTURY MUZYCZNEJ

Rozwój każdej sztuki to nie tylko powstawanie dzieł sztuki (czy to w ich najpierwotniejszych przejawach czy późniejszych, bardziej skomplikowanych), ale również i powstawanie i rozwój nowych możliwości w człowieku, który te dzieła ma uchwycić i zrozumieć. Historia każdej sztuki jest więc nie tylko dziejami twórczości, lecz — w nie mniejszym stopniu — dziejami jej odbiorczości, to jest dziejami świadomości człowieka, ewolucją jego postaw.

Jeden z nielicznych cytatów dotyczących muzyki, jakie znajdujemy u M a r k s a dotyczy tego właśnie zagadnienia. We *Wstępie do zarysu ekonomii politycznej*¹ powiada Marks: „*Przedmiot sztuki (tj. dzieło sztuki — Z. L.) — podobnie jak jakikolwiek inny produkt — stwarza sobie publiczność, wrażliwą na sztukę, na piękno. Produkcja, wytwórczość produkuje zatem nie tylko przedmiot dla podmiotu, ale również podmiot dla przedmiotu.*“ A w swoich *Zeszytach ekonomiczno-filozoficznych*² Marks rozwija to szerzej, powiadając: „*. . . dopiero muzyka budzi w człowieku zmysł dla muzyki, gdyż nawet najpiękniejsza muzyka nie ma sensu dla niemuzycznego ucha (nie może dlań być przedmiotem ujęcia); albowiem ujęty przez mnie przedmiot jest tylko potwierdzeniem jednej z moich istotnych sił, może dla mnie istnieć tylko o tyle, o ile istnieje moja specyficzna siła jako subiektywna zdolność (do jego ujęcia — Z. L.). Sens jakiegoś przedmiotu dla mnie (tj. sens odpowiadający mojemu poczuciu), tylko tak daleko może być posunięty jak m o j e poczucie dla danego przedmiotu. Dlatego też zmysły człowieka społecznego są i n n y m i zmysłami niż człowieka a-społecznego. Przez rozwinięte przedmiotowo bogactwo ludzkiej świadomości rozwija się bogactwo l u d z k i e j subiektywnej zmysłowości, a więc i muzyczne ucho, oko wrażliwe na piękno form, jednym słowem rozwijają się ludzkie zmysły zdolne do doznawania, które potem utwierdzają się jako istotne siły człowieka, już to rozwijając się, już to dopiero wyzwalając . . . Wyształcenie się naszych pięciu zmysłów jest rezultatem całej dotychczasowej historii świata.*“ I jeszcze:³ „*Produkcja dostarcza nie tylko potrzebom odpowiedniego materiału, ale dostarcza też materiałowi odpowiedniego zapotrzebowania . . .*“

Sformułowania te wskazują na uchwycenie przez Marksa podstawowego, dialektycznego stosunku, jaki zachodzi między sztuką, tj. dziełami sztuki, a więc wytworami artystów, a odbiorcami. Jedni i drudzy w swojej świadomości kształtowani są przez świat ich otaczający, a do tego świata w sposób jak najbardziej organiczny przynależą również i dzieła sztuki oddziaływujące na odbiorców jak i niemniej na twórców. Na tych ostatnich oddziałują jednak również i potrzeby i możliwości odbiorcze słuchaczy, kształtowane na dziełach sztuki już zastanych. Twórczość rozszerza te potrzeby i zmusza do ich przemian. A zatem między twórczością a odbiorczością zachodzi implikacja wzajemna, i obie tworzą to, co nazywamy dziejami kultury muzycznej.

Jak dotąd, tym współczynnikiem dziejów kultury muzycznej, który się mieści w pojęciu „historii odbiorczości muzycznej”, nikt z historyków nie zajmował się i nie doceniał jego znaczenia.⁴ Wynikało to z niedostatecznej świadomości istoty dzieła sztuki, ze zbyt skąpych rozważań z zakresu teorii poznania muzyki.

Piękno jest cechą intencjonalną przedmiotu sztuki; powstaje przy styku podmiotu (o określonych subiektywnych umiejętnościach percepcji, potrzebach estetycznego przeżycia i nawykach do tego rodzaju przeżyć) z przedmiotem (tj. dziełem sztuki o określonych obiektywnych własnościach, które mogą stać się nośnikami cech „piękna“). Piękno nie jest analogiczną własnością przedmiotu, jak np. twardość — cechą kamienia, a zieloność — cechą liści, właściwe tym przedmiotom i wówczas, kiedy nikt świadomie tych cech w nich nie stwierdza. Piękno, jeśli ma się stać własnością jakiegoś przedmiotu, musi być jako takie przeżyte, doznane, ujęte. Nieumiejętność ujęcia piękna w przedmiocie, odbiera mu — dla danego podmiotu — cechę dzieła sztuki. I jak zieloność liścia przestaje być jego własnością dla człowieka ślepego na kolory, tak piękno przedmiotu nie istnieje bez człowieka, na to piękno uwrażliwionego, umiającego je odczytać, odczuć, ocenić. Tylko dla człowieka, który to umie, przedmiot, który został stworzony po to, by budzić przeżycia estetyczne — staje się w pełni dziełem sztuki, nabiera określonego typu w a r t o ś c i.

Piękno jest zatem rezultatem *styku* określonych *postaw* ludzkich z określonymi *obiektywnymi* cechami rzeczy. Jest w swej istocie przeżyciem świadomości ludzkiej. Jako takie — podlega tym wszystkim prawom, jakie rządzą świadomością. Wraz ze zmianą tej świadomości, zmianie ulega również poczucie piękna i jego kryteria. Różny obraz świata (Weltbild) człowieka różnych epok i środowisk wyznacza zatem różne typy piękna i różne postawy odbiorcze, więc i potrzeby estetyczne. W tym sensie właśnie historia sztuki jest również historią ludzkiej świadomości, historią człowieka. A każdy nowy kierunek w sztuce, nowy typ sztuki staje się wyrazem odmiennego stosunku człowieka do świata. Mieści się w tym i stosunek człowieka do *sztuki*.

Zmienność możliwości odbiorczych słuchaczy muzyki jest zatem elementem historii muzyki (dotąd niedocenionym). Chciałabym tu zwrócić uwagę na kon-

sekwencje wynikające dla historyków muzyki z tak jednostronnie postawionej problematyki: jednostronnie — a więc nie wyczerpując materiału i zagadnień; jednostronnie — a zatem fałszując obraz tego, co nazywamy dziejami muzyki.

Podając problem wielowarstwowości kultury muzycznej, nie idzie mi w tej chwili ani o wielowarstwowość wynikającą z asynchroniczności stadium rozwojowego kultury muzycznej u różnych ludów żyjących w tym samym czasie historycznym, ale na różnych stopniach społecznego rozwoju; ani też o wielowarstwowość kultury muzycznej w ramach każdego społeczeństwa, związaną z klasowością tej kultury; ani też o różnicę potrzeb muzycznych wynikającą z różnych uzdolnień muzycznych pojedynczych jednostek. Mówiąc o jednostronności w pojmowaniu dziejów muzyki mam na myśli fakt, że identyfikujemy historię muzyki z historią t w ó r c z o ś c i muzycznej, i tylko z nią.

Historia muzyki, którą była historią osiągnięć szczytowych, twórczości największych talentów przestała wystarczać od chwili kiedy w centrum zainteresowania historyków stały same p r o c e s y r o z w o j o w e, w których każde ogniwo jest ważne i współdecydujące o kierunku ewolucji; od chwili, kiedy zrozumiano, że przemiany stylu to nie zasługa kilku geniuszy, lecz rezultat powolnych przekształceń, wynikających z ciśnienia epoki, równomiernie działającego na talenty wielkie i małe. Rehabilitacja „małych talentów“ — to już pierwszy krok w kierunku odejścia od „heroistycznie“ pojmowanych dziejów muzyki, skupionych na postaciach największych, w kierunku historii s t y l ó w muzycznych, w której wszyscy są ważni, i ci, którzy przygotowują przemiany stylu i ci, którzy je w sposób najbardziej doskonały i pełny realizują.

Mówiąc o wielowarstwowości kultury muzycznej i jej dziejów, mam na myśli zasadnicze r o z w a r s t w i e n i e pomiędzy tym, czym żyje wyobraźnia kompozytorów, t w ó r c ó w, a tym, co stanowi zasadniczą treść wyobraźni muzycznej o d b i o r c ó w, konsumentów muzyki, publiczności. Wprawdzie z góry przyjąć należy, że każda z tych „warstw“ jest sama w sobie również mocno rozwarstwiona i że ani grupa „twórców“, ani „słuchaczy muzyki“ nie jest czymś jednolitym, i że różne mogą zachodzić stosunki pomiędzy poszczególnymi grupami obu tych „warstw“. Wszak odbiorcy kształtują swoją wyobraźnię muzyczną na dziełach z a s t a n y c h, dziełach które niekiedy w znacznym opóźnieniu docierają do słuchaczy, a do różnych warstw społecznych w bardzo różnej odległości czasowej od chwili ich powstania.⁵

Chcąc zająć się tu choćby najogólniej rolą odbiorczości w dziejach kultury muzycznej i wykazać konieczność włączenia tego współczynnika kultury do dziejów muzyki, nie możemy problemu upraszczać, sprowadzając całą „twórczość“ i całą „odbiorczość“ do jednego mianownika: kompozytorów — tylko do awangardy nastawionej na nowatorstwo stylistyczne, odbiorców — tylko do zacofanych konserwatystów, negujących wszystko, co nie mieści się w ich usta-

bilizowanych wyobrażeniach muzycznych. Obie „warstwy“ tworzące historię muzyki są zróżnicowane; warstwa odbiorców, wielokrotnie liczniejsza, społecznie mniej jednolita — o wiele bardziej, niż twórców. Ale i wśród tych ostatnich w każdym etapie historii można wydzielić kilka typów. A więc i w naszych czasach obok kompozytorów nastawionych na innowacje stylistyczne zawsze spotkać możemy kompozytorów, przetwarzających zdobycze Bartoka i Strawińskiego, inną — epigonów francuskiego neoklasycyzmu, jeszcze inną — epigonów R. Straussa, czy — w Polsce — Karola Szymanowskiego.

Ale obok podziału, który wykazuje, że twórcy tej samej generacji wewnętrznie przynależą *de facto* do różnych „czasów historycznych“ do różnych stylów, przechodzi przez grupę twórców każdego środowiska i inna linia demarkacyjna: podział na twórców o bardziej skomplikowanym wyrazie i tych, którym nowatorskie środki techniczne służą do niezbyt głębokiej wypowiedzi. Nowatorstwo środków nie zawsze idzie w parze z powagą, głębią wyrazu; podobnie jak z drugiej strony konserwatyizm techniczno-stylistyczny nie musi być związany z prymitywizmem strony wyrazowej. Najlepszym tego dowodem może być twórczość Brahmsa, w swoim czasie stojąca całkowicie w cieniu nowatorskich poczynań Wagnera, dziś przeżywająca swój zasłużony renesans.

Podział twórców przebiega wzdłuż jeszcze jednej linii: na kompozytorów, wypowiadających się w swój własny sposób, niezależnie od tego, jak ich wypowiedź będzie przyjęta i przez jaki krąg aprobowana, i na innych — których twórczość wyraźnie nastawia się na określony typ potrzeb społecznych: dworu, kościoła, miasta, inteligencji, drobnomieszczaństwa itp. I ta twórczość typu „użytkowego“ jest ogromnie zróżnicowana: sięga bowiem od chorału gregoriańskiego i liryki trubadurów, przez madrygał towarzyski, uliczne villanelle, ballet de cour Lully'ego, do XX-wiecznego szlagieru muzycznego, muzyki filmowej, jazzu, czy popularnej piosenki miejskiej. Pogarda z jaką grupa pierwsza odnosi się do drugiej, nie jest w pełni uzasadniona. Oczywiście — rozwój środków muzycznych dokonuje się w tej pierwszej grupie, co jednak wcale nie oznacza, że przedstawiciele drugiej nie tworzą wartości trwałych. Bartolomeo Tromboncino ze swymi frottelami, czy Jan Strauss z walcami przeszli do historii, a dziesiątki nieudolnych epigonów Wagnera utonęły w mrokach dziejów. Grupa kompozytorów użytkowej muzyki nie jest jednolita: nastawienie na różne poziomy odbiorczości, na różne potrzeby społeczne wytwarza tu wachlarz bardzo szeroki i wartości estetyczne bardzo różnego typu: „użytkowymi“ są dziś w Polsce zarówno subtelne ilustracje do słuchowisk radiowych czy sztuk teatralnych Lutosławskiego czy Bairda, jak interesująca muzyka Markowskiego do krótkometrażówek filmowych, oraz... piosenki „Mazowska“ Sygietyńskiego, czy rehabilitowane u nas ostatnio „szlagiery“, naśladowujące amerykańskie czy francuskie piosenki.

Jeśli przeprowadzenie jakiejś typologii wśród twórców nastęrcza dość znaczne trudności, to podział słuchaczy na jakieś określone kategorie przedstawia jeszcze

więcej trudności. Takie współczynniki jak: a) wrodzone uzdolnienia muzyczne, b) szerokość i poziom zainteresowań kulturalnych i c) środowisko, które wyznacza zakres i kierunek zainteresowań muzycznych, dostarczając pewnych impulsów artystycznych lub zamykając do nich dostęp, wytwarzają przeróżne skrzyżowania; ponieważ każdy z tych czynników ma różne stopnie nasilenia, strukturę, i może — zależnie od indywidualnych losów jednostki — nasilać się lub zanikać — w rezultacie powstaje prawie że nieskończona ilość „odmian“ konsumenta muzycznego. Człowiek o stosunkowo niezbyt wielkim talencie wrodzonym, wychowany w środowisku o muzycznych zainteresowaniach, może je przejąć i rozwinąć swoje zadatki; inny — o wrodzonym, wybitnym talencie, żyjąc w środowisku, które nie pobudza i nie sprzyja rozwojowi jego uzdolnień — może je zatracić. Odmienne warunki życia miast i wsi decydują o różnicach potrzeb, o typie wrażliwości, o gustach muzycznych słuchaczy. Czynniki społeczne mogą więc podbudzać lub niwelować zadatki psychiczne. Co prawda obecnie, zwłaszcza w krajach o wysokim stopniu uprzemysłowienia, rozwarstwienie to — choć nadal istnieje — zwolna zaciera się jednak nadal zaznaczają się różnice, dotyczące tempa przemian potrzeb muzycznych wsi i miast. Truizm dotyczący trwałości (a raczej bardzo powolnego tempa przemian) folkloru, w przeciwieństwie do szybkich przemian stylu w muzyce profesjonalnej ma właśnie w tej stabilności potrzeb, względnie w ich zmienności — swoje źródła. Zanik folkloru we współczesnych wysoko uprzemysłowionych społeczeństwach także sprzyja zatarciu tych różnic.

Skala zainteresowań muzycznych w ramach jednej nawet grupy społecznej jest zróżnicowana. Widzimy to obserwując choćby odmienną publiczność sal koncertowych i operowych. Mówimy tu oczywiście o słuchaczach żyjących w jednorodnych warunkach życia wielkomiejskiego, o rozbudzonych w pewnym stopniu potrzebach muzycznych i wypracowanych konwencjach konsumpcji operowej czy koncertowej. Ale przecież oni — to nieznaczny zaledwie procent mieszkańców miast. A jak jest z mieszkańcami małych miasteczek? A jak z milionami konsumentów na wsi?

W sposób niejasny (bo dotąd nie oparty na badaniach socjologicznych) zdajemy sobie sprawę z ogromnego zróżnicowania typów konsumenta muzycznego, z szerokiego i niejednorodnego wachlarza jego potrzeb muzycznych, z konieczności zaspakajania wielorakich potrzeb współczesnego społeczeństwa. Mimo to — w działaniu i to nawet w planowym działaniu w państwach socjalistycznych całkowicie zdajemy się „na żywioł“ zamykając oczy na liczne konflikty, wynikające ze stałego rozziwiewa, jaki zachodzi pomiędzy wielorakimi potrzebami odbiorcy muzyki a twórczością, która przecież zawsze jest nastawiona na ją k i e g o ś słuchacza, z myślą o nim realizowana.

Zacznijmy nasze rozważania od konfliktu, który najbardziej rzuca się w oczy, i który od kilku wieków w każdej generacji kompozytorskiej powraca. Mam tu na myśli konflikt pomiędzy twórczością awangardową, a tym typem odbiorcy,

którego określamy jako przeciętny typ melomana, o jakimś stopniu muzycznego osłuchania i pewnej aktywizacji zainteresowań na tym polu. Opór z jakim ten typ twórczości przyjmowany jest od wielu wieków (dowodów tego oporu dostarcza nam piśmiennictwo kilku wieków) dowodzi, że rozziw ten istnieje, że powtarza się w każdej epoce jako „spór generacji“, i że jego powtarzalność jest dowodem pewnej prawidłowości. Dotychczas w ogóle nie zbadanym a nawet nie podjętym problemem jest, jak się ten rozziw likwiduje? Zmiana oceny wpięrow negowanej i krytykowanej twórczości, a potem aprobowanej, szczególnie jaskrawo zachodziła w wypadku „wagneritis acuta“, czy analogicznej przemiany w stosunku do Strawińskiego, Schoenberga, Weberna i innych. W naszej świadomości na skutek dystansu historycznego zatarły się fakty, że na analogiczny opór napotykały w przeszłości i dzieła Monteverdiego i Schuberta i wielu innych. Fakt, że w muzyce średniowiecznej napotykamy już na określenie „moderni“, że „ars nova“ samym tytułem dzieła Filipa de Vitry przeciwstawia się temu, co później zostaje określone jako „ars antiqua“, dowodzi, że i wówczas istniała już świadomość rozziwu między ustabilizowanymi formami wypowiedzi muzycznej a nowymi, które je zastępowały. Innym jest zagadnienie jakie jest tempo tej likwidacji w różnych okresach dziejowych, co wpływa na to tempo, dlaczego w jednych okresach rozziw jest większy, w innych — mniejszy, a przede wszystkim — jaka jest jego geneza o co jest jego przyczyną?

Źródłem tego rozziwu jest różnica smaku, gustu, tj. potrzeb muzycznych, zachodząca pomiędzy twórcą a słuchaczem. Podłożem tej różnicy gustów jest odmiennosc działania wyobraźni muzycznej, a zwłaszcza jej podstawowych kategorii: tj. norm słuchowych, a więc stereotypów, na podstawie których dokonuje się integracja percypowanej narracji muzycznej, niezbędna dla przeżycia estetycznego danego utworu. Przemiana podstawowych norm kształtowania muzycznego w twórczości musi stać się punktem wyjścia nieporozumień.

Jasne jest, że przemiana taka dokonuje się zawsze wpięrow w twórczości, konsumpcja opiera się bowiem na nawykach wykształconych na dotychczasowej empirii muzycznej, związanej z twórczością minionych generacji. Terenem „rewolty“ staje się zatem zawsze twórczość.

Problem tej „rewolty“ nie jest tylko problemem nowszych czasów. Konflikt tradycji i nowatorstwa istniał zawsze, choć nie zawsze był tak ostro odczuwany jak w naszych czasach. Składały się na to różne względy. Dopiero renesans wysuwa jako kryterium wartości estetycznej indywidualność wypowiedzi artystycznej, a gdy w romantyzmie to kryterium staje się naczelnym sprawdzianem wartości stylu, tempo incwacji stylistycznych wzrasta; tym samym nienadążanie słuchacza za przemianami stylu występuje wyraźnie i ostrzej.

W okresach dawniejszych, w których przemienność stylu dokonywała się o wiele wolniej, rozwarstwienie twórczości i odbiorczości zaznaczało się w stopniu

znacznie słabszym. Anonimowi twórcy, piszący swoje psalmy i hymny „ad maiorem Dei gloriam“ nie widzieli wartości sztuki w przelamywaniu panujących kanonów, lecz raczej w poddawaniu się im. Konwenty, jakie narzucał kościół czy potrzeby dworu w wiekach późniejszych, także hamowały zbyt silne tendencje nowatorskie. Postulaty Soboru Trydenckiego najlepiej dowodzą, jak trudno było w tych czasach wносить nowe wartości do panującego stylu. Z drugiej strony musimy strzec się, by minionym okresem historii nie narzucać konfliktów typowych raczej dla naszych czasów. Nie jest jednak wykluczone, że dziś, z wielkiej perspektywy historycznej za niezbyt istotne uważamy te szczegóły techniczne, których przemienność ówczesny odbiorca przyjmował jako coś bardzo nowego. Nie odczuwamy więc „rewolucyjnego“ działania „toni ficti“ w średniowiecznej wielogłosowości, ani też nie bardzo wydają nam się uzasadnione gromy, rzucone przez Artusiego na Monteverdiego, za swobodne i nadmierne używanie dysonujących akordów, czy też brak stabilizacji tonalnej zarzucanej przez krytyków Schubertowi. Nikle dla nas przemiany stylistyczne musiały jednak w swoim czasie trafiać na opory, tj. być podstawą rozwarstwienia pomiędzy kompozytorem a słuchaczem.

W 19 w. konflikt między odbiorcą a twórcą znacznie zaostrza się. Ma on dwa jakie przyczyny: z jednej strony rozszerza się wielokrotnie zasięg odbiorców, co pozostaje w związku ze wzrostem zainteresowań muzycznych mieszczaństwa i rozszerzeniem zakresu słuchaczy muzyki na odbiorców o różnym stopniu przygotowania muzycznego. Drugą przyczyną są nowe formy docierania muzyki do społeczeństwa w postaci dostępnych dla wszystkich koncertów. Rozszerzenie społecznego zasięgu odbiorczości uwypukla dysproporcję między potrzebami słuchaczy a stylem współczesnych im twórców. Słuchacze walców Jana Straussa czy operetek Offenbacha to całkiem inna grupa odbiorcza w ramach tej samej klasy mieszczaństwa austriackiego czy francuskiego, niż melomani grający w skupieniu kwartety Beethovena i Brahmsa, lub entuzjaści oper Wagnerowskich. Tylko piśmiennictwo tych czasów każe nam się domyślać, że i wiek 19-ty również był terenem rozwarstwienia gustów wśród odbiorców muzyki.

Od 19. w. możemy zauważyć gwałtowne skracanie się etapów stabilizacji stylistycznej i zwiększoną ich przemienność, co w naszych czasach jeszcze bardziej się zagęszcza, nawet w czasokresie jednej generacji, czy nawet jednej indywidualności twórczej. Jeśli kilka etapów stylistyki Szymanowskiego kładziemy na karb specyficznej sytuacji historycznej, zmuszającej go do „nadrobienia“ zaległości muzyki polskiej, zapóźnionej istotnie o kilka generacji, to nie może to dotyczyć twórczości Strawińskiego, który również przechodzi przez kilka okresów stylistycznych, by wylądować dziś, po 80-ce w technice seryjnej i punktualistycznej. Być może, że o tempie tej przemienności decydują gorączkowe poszukiwania jakiegoś uniwersalnego systemu porządkowania materiału dźwiękowego, którego muzyka po wyczerpaniu funkcyjności, jest pozbawiona. Być może zadecydowały

o tym stosowane od romantyzmu kryteria wartości — a być może — że współczesne techniczne środki przekazywania i wymienności zdobyczy stylistycznych, przyspieszające niezmiernie proces przekazywania osiągnięć twórczych odbiorcom, na swój sposób przyczyniły się do przyspieszenia przemian — faktem jest, że żadna z epok w dziejach muzyki nie wykazywała tak wielkiego zróżnicowania i takiej przemienności stylu, jak wiek 20-y.

Jasne jest, że odbiorca nie może za tym tempem nadażyć. Zdezorientowany wielością kierunków, oszołomiony gwałtownością przemian,⁶ dotyczących działania wszystkich współczynników konstrukcji, w pewnym momencie rezygnuje z „doganiania“ wyobraźni twórców; rozdziew między własną wyobraźnią muzyczną, między tym wszystkim, co dlań dotąd było uchwytne, a nie dającym się dlań zcałić słuchowo „nowym“, jest zbyt wielki.

Konflikt ten stwarza dziś przepaść między twórczością a odbiorczością. Muzykalny i nawet osłuchany odbiorca ogranicza się do muzyki epok minionych, wybiera dla siebie repertuar, który może słuchowo opanować bez większych wysiłków.⁷ Rozwarstwienie między twórczością a odbiorczością stało się faktem historycznym, na który nie wolno zamykać oczu. Wprawdzie dotyczy ono tylko określonego, awangardowego rodzaju twórczości, ale dotyczy zarazem osłuchanego, muzycznego odbiorcy, a jeśli nie odnosi się do całego społeczeństwa, w wielorakich jego grupach, to tylko dlatego, że ta muzyka dla niego w o g ó l e nie istnieje, ani jako wartość, ani jako problem.

Teza, że twórca w y p r z e d z a zawsze swoją epokę jest prawdziwa, a zarazem fałszywa. Po pierwsze, tylko niektórzy twórcy wnoszą innowacje techniczne, które ich oddalają od wyobraźni konsumenta. Po drugie — nie tyle kompozytor awangardowy w y p r z e d z a swój czas, ile odbiorca, słuchacz o p ó ź n i a się w stosunku do własnego czasu. Gdyż twórca zmienia swój styl dlatego właśnie, że w pełni pojmuje, odczuwa, wyraża s w ó j czas. Próbuje dla tego odczucia znaleźć najbardziej adekwatne środki wyrazu, a nie mogą być nimi środki wykształcone dla wyrażenia i n n e g o czasu, wczorajszego. Odbiorca sztuki przeważnie nie chwyta odrazu nowych środków, którymi twórca swój czas wyraża, musi się ich dopiero „nauczyć“, do nich przyzwyczaić, opanować je. Nawet osłuchany i wrażliwy na muzykę słuchacz operuje przy odbiorze muzyki pewnym określonym zasobem wyobrażeń muzycznych, które w nim ukształtowały się na podstawie d o t y c h c z a s o w e g o odbioru muzyki.

Jeśli zakres stylistyczny jego dotychczasowej konsumpcji był bardzo szeroki (zależy to od repertuaru wykonywanego w danym środowisku i od dostępnej mu muzyki) ilość tych kategorii stylistycznych, na które on jest wrażliwy jest większa, w przeciwnym wypadku, reakcja na muzykę ogranicza się do pewnego tylko stylu historycznego; czy środowiskowego. Repertuar muzyczny większych centrów miejskich jest dziś tak obszerny, że słuchacz-meloman może w sobie wykształcić

zrozumienie dla muzyki od XIII—XXw. Przeciętne granice historyczne konsumpcji wyznacza jednakże twórczość od Bacha do impresjonistów. Są one i tak znacznie rozszerzone w stosunku do okresów minionych. Za czasów Bacha rzadko kiedy wykraczano poza twórczość bieżącą, czy minionej generacji, a Palestrina czy Josquin des Prés byli zupełnie zapomniani. Romantyzm rozpoczyna wielką rewindykację muzyki dawnych wieków. Wykonanie pasji św. Mateusza było odskocznią do „renesansu“ Bacha, później — Palestriny. Coprawda już Goethe głosił potrzebę reaktywowania muzyki dawnych mistrzów i sam przyczyniał się do wykonywania dzieł Palestriny we własnym środowisku, lecz był w tej dziedzinie — jak i wielu innych — postacią wyjątkową. Tak powszechnego zainteresowania dla muzyki odległych wieków, jakie obserwujemy w 20. w., w tych czasach jeszcze nie było. Historyzm filozofii romantycznej, rozpoczęcie badań muzykologicznych i rozkwit historii muzyki, potrzeba swoistej „egzotyki“ jaką dawały style dawnych epok — oto co staje się odskocznią dla rozszerzenia historycznych ram repertuaru koncertowego a więc i świadomości słuchaczy. Dziś granice te są jeszcze bardziej rozszerzone, a działalność radia i płyty uniezależniając słuchacza od wykonawców, pozwalają mu jeszcze bardziej rozszerzyć swoje historyczne kategorie muzyczne.

Konsument muzyczny naszych czasów uczy się właściwie percypować, tj. stosować właściwe kategorie odbiorcze wobec muzyki wielu dziejowych okresów. Ale począwszy od 19. w. rozszerzenie kategorii odbiorczych idzie jeszcze w jednym kierunku: w kierunku terytorialnego zróżnicowania. Krąg nacji, które z własnymi zdobyczami stylistycznymi weszły do repertuaru koncertowego rozszerzył się gwałtownie w porównaniu z dawniejszymi wiekami. Jeśli w XIV w. o muzyce europejskiej decydowały dwa ośrodki: francuski i włoski, w XV—XVI — obok nich, także niderlandzki, niemiecki, angielski czy hiszpański, to już w XIX w. wchodzi na widowie „europejską“ narody, które Wiora, z perspektywy niemieckiej zarozumiałości, nazywa „peryferyjnymi“⁸: Polska, Rosja, Czechy, Norwegia. Wchodzi, nie poddając się tradycjom zastanym, ale aktywnie te tradycje przekształcając. To, co nazywano muzyką europejską, teraz różnicuje się na style narodowe, które od słuchacza wymagają dalszego zróżnicowania jej kategorii odbiorczych. Nieumiejętność uchwycenia specyfiki stylów narodowych jest tak samo zafałszowaniem ich percepcji, jak odbiór muzyki Palestriny poprzez kategorie muzyki klasyczo-romantycznej. W naszych czasach dokonuje się dalszy skok w tym rozszerzeniu, albowiem narody, do niedawna w swojej kulturze muzycznej tworzące tzw. kultury egzotyczne, badane przez etnologię muzyczną, budząc się do własnego życia politycznego, zaczynają świadomie tworzyć własne kultury muzyczne, włączając się do nurtu muzyki światowej na bazie własnych tradycji „etnograficznych“. Jeszcze nie wszystkie z nich weszły na teren pełnej produkcji muzycznej, ale jasne jest, że wcześniej lub później ludy te wyjdą poza czysto folklorystyczne stadium kultury muzycznej.

W związku z tym zakres zróżnicowania kategorii odbiorczych muzyki jeszcze bardziej się rozszerzy i skomplikuje.⁹

Jasne jest, że aktywność słuchowa muzyków (kompozytorów, wykonawców, dyrygentów) jest pod tym względem znacznie większa, niż pasywnych odbiorców.

Jeśli tak znaczne różnice zachodzą wśród słuchaczy-melomanów, tym większe zachodzą między nimi a całą resztą społeczeństwa, dla której muzyka nie stanowi przedmiotu specjalnych zainteresowań zaś konsumpcja ogranicza się do jakiegoś jednego przeważnie łatwostrawnego gatunku muzyki lekkiej, operetkowej, szlageru, dziś — jazzu, zespołów pieśni ludowych, czy też — w najlepszym wypadku — do opery, i to kompozytorów minionych generacji. W tym wypadku nie idzie już tylko o kategorie stylu historycznego, ale o zupełnie odmienny kierunek zainteresowań muzycznych, i zupełnie odmiennie funkcje samej konsumpcji. Dla tego typu słuchaczy muzyka istnieje tylko w sensie rozrywki, musi więc posiadać zespół cech sprzyjających tej roli, musi być przede wszystkim łatwo uchwytna, melodyczna, taneczna, niezbyt głęboka i skomplikowana w wyrazie. Ta warstwa odbiorców muzyki jest chyba w każdym społeczeństwie najliczniejsza, tak liczna, że posiada własnych kompozytorów, zaspakających jej potrzeby. Traktowana z pogardą przez kompozytorów i odbiorców muzyki „poważnej“, również należy do kultury muzycznej, tworząc jeden z jej czynników. A więc należy i do historii muzyki, mimo, że na jej kartach znajduje tylko skromne i wstydliwie pomniejszane miejsce. W krajach socjalistycznych w stosunkowo szybkim czasie wykształcił się inny typ repertuaru lekkiego, także rozrywkowego o bardziej uszlachetnionym profilu, reprezentowanym przez zespoły „pieśni ludowej“, w których „ludowość“ jest bardziej lub mniej wtopiona w obiegowe normy słyszenia.¹⁰

Muzyka nastawiona na potrzeby bardzo szerokiego kręgu (mniej wybrednych) konsumentów tworzy własne wartości, wartości raczej społeczne go, choć i zarazem estetycznego autoramentu. Są to wartości zupełnie innego typu, niż „muzyki poważnej“, a fakt że obejmują one setki razy większy zakres odbiorców, niż ta druga, dowodzi, że są one nie mniej ważne. Ten typ muzyki, bez względu na rodzaj w jakim się ona przejawia, stanowi odrębną kartę kultury muzycznej, dotąd lekceważoną, niedocenianą i stawianą daleko w cieniu muzyki poważnej. Wymaga ona oddzielnego potraktowania — być może nawet poza kartami historii muzyki a raczej w zakresie socjologii kultury, od strony jej problematyki artystycznej — tak jak dzieje prasy traktowane są poza ramami historii literatury. W jakimś punkcie niewątpliwie zachodzi jednak ich krzyżowanie się. W niektórych swych przejawach muzyka rozrywkowa w ogóle nie wchodzi na karty historii muzyki. A czy słusznie? jeśli to ona właśnie kształtowała wyobraźnię muzyczną masowego odbiorcy, ona tworzyła formę estetycznej (mimo wszystko jednak estetycznej) rozrywki dla 99 0/0 społeczeństwa przez wiele pokoleń? Nie można np. historii szlageru muzycznego lat międzywojennych przerzucać tylko

na barki socjologii muzyki, choć niewątpliwie właśnie socjologia powinna dziś głębiej współpracować z samą historią muzyki, i bez niej wiele zagadnień historycznych nie da się rozwiązać. Szlagier, zjawisko niesłychanie powszechne w kulturze mieszczańskiej — to przecie potomek tych frottoll, villanell, balletto, które dziś, z perspektywy 4 wieków już weszły na karty dziejów muzyki, i które wywarły swój wpływ na tak poważne gatunki muzyczne, jak madrygał. A gdzie jest miejsce w historii muzyki na literaturę niemieckich „Liedertafeln“? na sentymentalną literaturę fortepianową mieszczańskich salonów 19. w?, na romanse rosyjskie Gurilowa, Warłamowa i innych, które przecież swój wpływ wywarły na lirykę wokalną Glinki a nawet Czajkowskiego? Coprawda historiografia radziecka włącza je do dziejów muzyki, rehabilitując te gatunki i przyznając im ich miejsce w muzyce rosyjskiej początków 19. w., i rolę w kształtowaniu smaku mieszczaństwa rosyjskiego tego czasu. A przecież tę samą rolę, a nawet może ważniejszą odgrywały walce wiedeńskie Straussów, Lannera i tylu innych, bez których jakże ubogą byłaby operetka wiedeńska, i wszystkie szlagierowe „kicze“, które karmiły i do dziś karmią dzięki usłużności radia, wyobraźnię szerokich kręgów społeczeństwa. No, a jazz, który jest wyjątkowo krwistą i żywiołową odmianą tegoż gatunku literatury¹¹ i który w postaci swojej „trzeciej fali“ coraz intensywniej wkracza na teren muzyki „poważnej“?

Muzyka rozrywkowa, łatwa, popularna, niewątpliwie pozostaje w stosunku zależności od „poważnej“, trudnej. Przejmuje jej zdobycze, ale zwykle w znacznym dystansie czasowym. Wówczas, kiedy pewne środki stają się już „wytartą monetą“ w twórczości wielkich form, przenikają również i do muzyki rozrywkowej, tracąc oczywiście już swoje znaczenie na tamtym gruncie. Wystarczy wspomnieć tylko karierę, jaką zrobił w międzywojennym szlagierze akord z dodaną sekstą, by się o tym przekonać. Ale istnieje też i wpływ idący w przeciwnym kierunku, jak tego wymownie dowodzą walce Chopina, „La Valse“, „Ravela“, „Dreigroschen-Oper“, „Weilla, czy“, „Porgy and Bess“ Gerschwina. Jest to jeszcze jeden argument za tym, by tej warstwy kultury muzycznej nie wyrzucać poza burtę historii muzyki, ale znaleźć dla niej na jej kartach jej właściwe miejsce. Z perspektywy historyka muzyki jest to bardzo zróżnicowany w swym charakterze stylu i gatunkach odcinek muzyki, zaspakajający potrzeby ogromnie szerokiego kręgu odbiorców muzyki i kształtujący jego wyobraźnię muzyczną:

Współczesne formy dystrybucji muzyki (radio, płyta, film, telewizja) tak dalece przyspieszyły procesy przenikania muzyki do odbiorcy, że w sposób zasadniczy zmodyfikowały wyobraźnię muzyczną tego kręgu słuchaczy, którzy do niedawna żyli własną produkcją w tej dziedzinie — tj. muzyką wsi. Jeszcze w 19. w. wieś stała p o z a opisanymi wyżej formami kultury muzycznej, tworzyła własne środowisko muzyczne, w każdym kraju. a nawet w każdym regionie kraju — odmienne, przechowujące własne tradycje w tym zakresie. Ze wszystkich warstw kultury muzycznej tworzyła warstwę najbardziej wyodrębnioną. Urbani-

zacja wsi, rozpoczęta na zachodzie jeszcze w 19. w. (u nas dopiero od niedawna) radiofonizacja wsi, wymiana ludności, tj. przyływ wsi do miasta i przejmowanie wartości kultury miejskiej przez wieś, zdecydowały o tym, że tylko w najbardziej odległych od ośrodków miejskich regionach, folklor w czystej postaci jest jeszcze głównym przedmiotem przeżycia muzycznego.¹² Wypieranie folkloru przez pseudofolklor czy szlagiery, w ZSRR silna infiltracja pieśni masowej, na zachodzie-rozrywkowej muzyczki miejskiej, od dziesięcioleci wykruszają specyfikę wiejskiej kultury muzycznej, w niektórych ośrodkach w ogóle ją likwidując.

A zatem ta warstwa odbiorców muzyki, która żyła przez wieki wyłącznie folklorem w jego autentycznej postaci, dziś coraz bardziej kurczy się. Według relacji etnografów daje się coraz częściej zauważyć przenikanie elementów rozrywkowej muzyki do folkloru, to samo dotyczy w ZSRR przenikania intonacji pieśni masowej do folkloru nawet bardzo odległych regionów. Na skutek ujednoczenia kulturalnego wsi i miast jest to prawdopodobnie proces nieodwracalny i należy się z nim liczyć rozważając metody działania przy upowszechnianiu muzyki. Trudno bowiem przyjąć, że udostępniona słuchaczom wiejskim (choćby tylko przez radio) muzyka profesjonalna (na wyższym czy niższym jej poziomie) nie pozostawi żadnego śladu na wyobraźni muzycznej tej grupy odbiorców.¹³ Zasywilowane od wieków intonacje śpiewów kościelnych, odnajdywane w folklorze dowodzą, że przenikanie takie miało miejsce w dawniejszych okresach dziejowych. Zakazy władz kościelnych kontaktowania się kleru z wędrownymi muzykami czy też wykonywania pieśni „pogańskich“ dowodzą, że wpływ ten szedł również w przeciwnym kierunku, od folkloru — do muzyki kościelnej. Dziś tempo tej asymilacji jest znacznie szybsze, a wpływy szkoły, warunków życia i środków technicznych działają w kierunku jego przyspieszenia.

Asymilacja odbiorcy wiejskiego do kultury muzycznej miasta wcale nie oznacza, że zmniejsza się rozdział pomiędzy twórczością muzyczną (tj. czołówką twórczą) a odbiorcą. Próby zbliżenia twórczości do „masowego odbiorcy“ (termin o tyle nieścisły, gdyż obejmujący jak próbowaliśmy wykazać, wielorakie postawy odbiorcze słuchaczy) przez wtopienie folkloru do współczesnej muzyki profesjonalnej trafiają do słuchaczy wyrobionych słuchowo, ale wcale nie do tej warstwy odbiorców, w imię której są podejmowane. „Koncert na orkiestrę“ Lutosławskiego, czy „Wierchy“ Malawskiego nadal są niedostępne słuchaczom wiejskim, gdyż operują substancją folklorystyczną w sposób całkowicie obcy kategoriom słuchaczy wychowanych na folklorze. W Związku Radzieckim „folkloryzacja“ twórczości przejawia się głównie w gatunkach muzyki popularnej, choć w innych — też występuje. Przeszkodą w porozumieniu się twórcy i słuchacza jest tu nie tyle sam materiał tematyczny dzieła, ile raczej sposób operowania tym materiałem, wtopienie go w nowoczesne środki harmoniczne, orkiestrowe, formalne. Zresztą metoda ta wcale nie zlikwidowała i w ZSRR rozdziału między potrzebami masowego słuchacza a awangardową twórczością kompozytorów

radzieckich. Rozziew ten istnieje, tylko jest znacznie mniejszy, niż między muzyką Bouleza a naszym przeciętnym słuchaczem. Zacieśnienie tego rozziewu w ZSRR jest rezultatem podwójnego procesu: nie tylko znacznego podniesienia zainteresowań muzycznych słuchaczy przez wieloletnie wychowanie, ale i zaniechanie radykalizmu w twórczości kompozytorskiej. Obecnie sytuacja zmieniła się pod tym względem, o czym świadczy wykonywanie większości utworów muzycznych, dawniej „potępianych“ jak choćby IV Symfonia Szostakowicza czy też jego opery: „Lady Mackbeth Mceńskiego powiatu“, II. Symfonii Prokofiewa i innych.

Dla historyka muzyki zagadnienie odbiorczości otwiera nową problematykę: historię muzyki, historię kultury muzycznej tworzą nie tylko dzieje twórczości i odbiorczości, ale *wzajemne stosunki* tych dwu grup, zróżnicowanych każda w sobie. Jakie są zatem *formy oddziaływania* obu stron dziejów muzyki na siebie? Bo mimo ich *asynchroniczności*, mimo nie przylegania obu „warstw“ kultury muzycznej do siebie, nikt nie przypuszcza, że one na siebie nawzajem nie oddziałują! Twórczość, dostarczając słuchaczom przedmiotów przeżycia estetycznego wywiera na nich zasadniczy wpływ, zmuszając do kształtowania ich wyobraźni w określonym kierunku; z drugiej strony, konsument, jeden z elementów składających się na otoczenie, na środowisko, na „byt“, na samo życie kompozytora — nie pozostaje bez wpływu na działalność twórcy. Musi istnieć jakaś *prawidłowość* wzajemnego oddziaływania obu „warstw“ i zadaniem historii jest tę prawidłowość — być może różną dla różnych okresów dziejowych — odkryć, ujawnić, opisać.

Kompozytor organizuje zawsze wyobraźnię muzyczną swoich słuchaczy, dostarczając im dzieł o określonych jakościach stylistycznych. Organizuje wyobraźnię muzyczną, jak polityk — organizuje życie. Te procesy „organizowania“ mają swoją prawidłowość, swoje tempo i swoje — zmienne historycznie — formy i zakres działania. Chóry kościelne, klasztorne czy biskupie, turnieje śpiewacze trubadurów i minnesängerów, wokalne zespoły kameralne renesansowego patrycjatu, opery dworskie, potem miejskie, życie koncertowe, radio i płyta gramofonowa — oto kilka historycznie odmiennych przykładów na formy oddziaływania muzyki na słuchaczy. Jasne, że każda z tych form działała na i n n a grupę społeczną, w innym zasięgu, w innym tempie. Wystarczy zestawieć oddziaływanie rycerskich turniejów śpiewaczych ze współczesnym życiem koncertowym czy też działaniem radia, by zdać sobie sprawę z tego, że *tempo* przenikania pewnych jakości stylistycznych do świadomości muzycznej odbiorców musiało być różne.¹⁴

Ale to „organizowanie“ wyobraźni słuchaczy jest zawsze zarazem jej „reorganizowaniem“, jest wypieraniem kategorii myślenia muzycznego poprzednio wyrobionych, na rzecz nowych: jest rozszarzeniem stereotypów słuchowych, a więc przekształcaniem ich świadomości. Nie obywa się to bez oporów. Stopnie oporu

słuchaczy są różne, zależne od szerokości ich horyzontów, stopnia zainteresowania, a nawet i od wieku. Stabilizacja norm słyszenia u ludzi starszych utrudnia im modyfikację „stereotypów“. Jest rzeczą naturalną, że entuzjaści „nowego“ (nawet jeśli ono nie ostoi się przed odsiewem historii) raczej znajdują się wśród młodych. A zatem nawet pewne prawa natury fizjologicznej mają swoje znaczenie w kształtowaniu się tego, co nazywamy „świadomością muzyczną“.

Tak, jak proces dojrzewania nowego stylu w wyobraźni kompozytora musi mieć swój czas, tak proces wchłonięcia go przez słuchaczy — również. Synchronizacja tego rozwoju w twórcy i odbiorcy zachodzi tylko w okresach, w których ewolucja stylu dokonuje się bardzo wolno i nie dotyczy tak podstawowych kategorii percepcyjnych jak np. zmiana słyszenia monodycznego na wielogłosowe, czy zmiana poczucia tonalnego, itp., to jest wobec takiego stylu muzycznego, który nie zbyt radykalnie wykracza poza ustabilizowane kategorie słuchowe odbiorców. Radykalne przemiany stylu przyjmowane są raczej z aprobatą przez wąskie koła „wiernych“, które dopiero potem ze znacznym opóźnieniem promieniować zaczynają na szersze kręgi odbiorców. Jak daleka jest droga twórczości do wyobraźni bardziej szerokich kół słuchaczy o tym świadczy fakt, że dopiero po 1945 r. twórczość Szymanowskiego (radykalna raczej w wymiarach polskiego środowiska muzycznego) zagościła na stałe na naszych estradach koncertowych. Jeszcze bardziej potwierdza tęzę o wielowarstwowości historycznej odbiorców muzyki fakt, iż na jednym z koncertów Chopinowskich na wsi polskiej w r. 1949, przez cały czas wykonywania przez pianistę mazurków, słuchacze... czekali aż „ten grajek przestanie stroić instrument“.¹⁵

Pełna synchronizacja kategorii twórczych i percepcyjnych zachodziła prawdopodobnie w kulturze muzycznej etapu przed-klasowego, w której cały szczepek, plemię, gromada brała udział w wykonywaniu muzyki i w jej tworzeniu. Zarodkowy profesjonalizm, skupienie wykonawstwa i twórczości w ręku kapłana, szamana, maga, co prawda nie dla celów estetycznych, lecz magicznych, wprowadza już separację twórcy i słuchacza, partykulację gromady na twórców, wykonawców i słuchaczy. Obrona tego profesjonalizmu wyrażała się wówczas choćby w wyłączności władania piszczałką czy bębniem i charakterem „tabu“ tych instrumentów.

Z psychologicznego punktu widzenia asynchronizm rozwoju wyobraźni w obu grupach jest jasny: jednostka, której „zawodem“ jest tworzenie wartości muzycznych musi posiadać aktywną wyobraźnię muzyczną. Ta aktywność jest przecie podstawowym warunkiem twórczości, a zarazem odskocznią przemian zastanych kategorii na nowe. Słuchacz zdobywa sobie swoje kategorie dzięki k o n s u m p c j i, która jest procesem w pewnej mierze pasywnym. Z tej różnicy działania wyobraźni muzycznej musi wynikać różnica jakościowa, różnica kategorii słuchowych. W miarę narastania tempa przemian w muzyce profesjonalnej, zwiększa się dystans do nadrobienia w wyobraźni słuchaczy.

Negowanie tego stanu rzeczy i sprowadzanie tego rozżewu tylko do „ekstrawagancji“ kompozytorów jest chyba nienaukowe. Po pierwsze — to rozszczenie zauważamy już od wieków. Znacznie ciałniejszy zasięg oddziaływania muzyki i słabsze tempo przemian nadto dość nikłe ślady tych konfliktów w piśmiennictwie muzycznym, decydowały o tym, że problem ten nie urastał dawniej do takiego znaczenia, jakie przybrał w naszych czasach. W naszych czasach, a zwłaszcza w krajach socjalistycznych jego ostrość była wynikiem tego, że muzyka stała się nagle, rewolucyjnym skokiem dostępna tym grupom społecznym, które subiektywnie n i c były i w znacznej mierze nie są nadal przygotowane do jej odbioru; przygotowane tj. władające odpowiednimi nawykami słuchowymi, jak tego dowodzi przykład zpercepcją Chopina. Asynchronizm między konsumpcją a produkcją muzyczną ma zatem swoje społeczno-psychologiczne uwarunkowanie i negacja tego stanu rzeczy nie jest go w stanie zniweczyć. Przeciwnie, trzeba go dojrzeć, trzeba go wyjaśnić i zrozumieć jego przyczyny, by w sposób właściwy działać w kierunku jego zmniejszenia.

Koncepcja zahamowania procesów przemian stylistycznych nie jest chyba najszcześliwszym sposobem rozwiązania tych trudności. Powstaje tu pytanie: gdzie są granice ustępstw, jakie czynić powinna wyobraźnia twórców, na rzecz wyobraźni odbiorców? zwłaszcza jeśli nie można w ogóle mówić o jakimś jednolitym poziomie odbiorczości w jakimkolwiek kraju? Zróżnicowanie gustów będzie istniało zawsze, nawet w społeczeństwie, które wszystkim swym obywatelom stworzy jednolite warunki korzystania z dóbr kulturalnych; gdyż obok warunków społecznych zawsze działać będą i n n e jak np. czynnik biologiczny, wyrażający się we wrodzonym talencie, inteligencji, zainteresowaniach i potrzebach estetycznych. Te wrodzone i rozwinięte uzdolnienia decydują o tym, że dana jednostka zostaje kompozytorem, a istotą tych uzdolnień jest właśnie rozwinięta i aktywna, szukająca nowych rozwiązań, własnych nowych form wypowiedzi *wyobraźnia dźwiękowa*.

Wspólnym momentem kształtowania się wyobraźni twórców i słuchaczy jest fakt, że wychodzą oni od z a s t a n y c h kategorii stylistycznych. Tylko ich s t o s u n e k do nich jest różny: dla pierwszych są one tylko punktem wyjścia, podstawą, na której budują dalej, w mniejszym lub większym stopniu od nich odchodząc; dla słuchaczy — kategorie zastanego stylu stają się normą, na podstawie której dokonują oni wszelkiej percepcji muzycznej. Tu tkwi psychologiczna, jakościowa różnica pomiędzy tymi dwoma grupami. Tylko, że zróżnicowanie warstwy odbiorców jest znacznie większe i wielorakie (klasowe, środowiskowe, stopni zainteresowań, stopni przygotowania, osłuchania, typu literatury, na której się wychowali itp.); zróżnicowanie twórców — przynależnych mniej więcej zawsze do tej samej grupy społecznej — uzależnione jest raczej od wrodzonych zadatków.

Jeśli patrzymy dziś na odległe od nas okresy dziejów i jeśli mamy o nich

jakieś wyobrażenie, to tylko dzięki temu, że patrzymy na nie przez pryzmat tego, co o nich orzekł *twórca*. Wiemy o nich to, co o nich wiedział i co nam przekazał, co w nich dojrzał i zrozumiał — twórca. O renesansie wiemy to, co nam przekazał Leonardo da Vinci i Michał Anioł, Torquato Tasso, Palestrina i Orlando Lasso, Willaert i Melanchton, czy Erazm z Rotterdamu, i Jan Kochanowski i Andrzej Frycz-Modrzewski. Ale nie wiele wiemy o tym, *jak* czuł i pojmował swój czas, jak widział sztukę swego czasu *k o n s u m e n t*, anonimowa masa odbiorców sztuki — po której nic nie pozostało, jak tylko odbicie jej życia w dziełach artystów. A przecież dzieje kultury tworzą wzajemne stosunki jednych i drugich. Bo twórca, tworząc, czyni to dla człowieka takiego, jakim go widzi, a nie dla fikcji, dla człowieka przyszłości, którego nie zna.

Dzieło sztuki powstaje tylko i wyłącznie po to, by dotarło do swego odbiorcy. U podstaw tego, co się nazywa „instynktem twórczym“, „potrzebą twórczego wypowiedzenia się“ nie leży nic innego, jak *instynkt społeczny*, potrzeba komunikowania o sobie innym ludziom, porozumienia z ludźmi. Muzykę pisze się po to, by ona gdzieś zadźwięczała, przez kogoś była słuchana, uchwycona, przeżyta. W każdym działaniu twórczym tkwi *ś w i a d o m o ś ć a d r e s a t a* tej twórczości. Adresata, którego wyobraźnia podda się działaniu kompozytora. Rzecz inna, że i wielu kompozytorów poddaje się kategoriom wyobraźni słuchacza, tworząc muzykę, która szybko i powszechnie znajduje w odbiorcach rezonans. Pełni ona funkcje doraźnego *z a s p a k a j a n i a* potrzeb konsumenta, i nie stawia sobie zadań *p r z e k s z t a ł c a n i a* jego wyobraźni. Są to dość różne formy twórczego działania i różne ich funkcje społeczne i historyczne.

Widzimy, że różne są drogi działania twórczości a odbiorców i różne wzajemne stosunki tych dwu podstawowych czynników kultury muzycznej. Wynika z tego wprost, że nie tylko twórczość należy do historii muzyki, ale i dzieje konsumpcji muzycznej, i formy jej oddziaływania na twórczość. Nie zawsze jest to tylko zamówienie mecenasa czy instytucji zamawiającej. Czasem jest to szerokie zamówienie społeczne, na które kompozytor wprost odpowiada. Badanie tych zagadnień nie może być pozostawione domysłem historyków, choć w stosunku do epok minionych nie wiele więcej nam pozostaje. Natomiast wobec naszej współczesnej epoki zagadnienia te mogą i powinny być podjęte. Historia kultury muzycznej, która jest dziś dziejami twórczości i wykonawstwa, musi stać się także historią form przenikania dzieła do odbiorcy, dziejami przemian postaw odbiorczych, kształtowania się gustów, ich wielorakich typów itp. Każde z tych ogniw kultury muzycznej w jakiś sposób wyznacza wszystkie inne. Proces dotarcia produkcji muzycznej do odbiorcy jest swoistym procesem społecznym, o własnych prawach, zmiennych w różnych okresach historii, prawach, które czas najwyższy zbadać. Historia kultury muzycznej każdego okresu jest tkaniną niezwykle skomplikowaną, i upraszczanie jej, przez sprowadzanie procesu historycznego do samej twórczości nie sprzyja ani zrozumieniu jej wielowarstwowości, ani wielorakości

jej kierunków czy gatunków, jej problematyki. Przerzucanie problematyki konsumpcji muzyki, powstawanie upodobań, ich zmiany itp. na barki socjologii czy psychologii społecznej wcale nie rozwiąże zagadnień.

Widzę tu raczej współpracę tych trzech dyscyplin, w wyniku której dopiero będzie można otrzymać pełny obraz kultury muzycznej danego czasu. Historia muzyki musi zaś być traktowana wielowarstwowo, jeśli w wyniku swych badań ma formułować sądy prawdziwe. Wywody niniejszego artykułu mają na celu wykazać, iż do historii muzyki w nie mniejszej mierze jak twórczość, należy i historia odbiorczości, dzieje smaku muzycznego, tworzenia się i wygasania upodobań, gustów, ich zróżnicowania itp. Z drugiej strony mają na celu zwrócenie uwagi na to, że ta „druga strona“ historii kultury muzycznej wymaga zupełnie odmiennych i własnych metod badawczych. Twórczość muzyczna w Europie dopiero w 1000 lat po najstarszych formach jej pisemnego utrwalenia mogła stać się przedmiotem badań naukowych; pierwsza historia muzyki pióra Charlesa Burney' a wychodzi dopiero pod koniec XVIII wieku. Odbiorczość, percepcja muzyki, upodobania muzyczne nie posiadają swoich utrwalonych w jakiegokolwiek postaci form przejawiania się. Pisma teoretyczne, krytyczne, estetyczne wywody tylko w sposób pośredni świadczą i orzekają o odbiorze muzyki, a dzieje myśli o muzyce, tylko nieznacznie informują o sposobie jej doznawania. Percepcję muzyki można badać tylko doraźnie, w odniesieniu do chwili bieżącej, a metody tego badania bliższe są psychologii i socjologii niż historii muzyki. Pewne światło na interesujące nas zagadnienie mogą rzucić metody ankietowe, statystyczne, wywiady itp., którymi jednak — jak dotąd — historia posługuje się w sposób nieznaczny.

Zagadnienie odbioru muzyki jest dziś tak skomplikowane, że bez badań wstępnych nad problemami cząstkowymi nie można w ogóle podjąć jakiejś typizacji, klasyfikacji, czy wysnuć jakieś wnioski uogólniające. Jest to w historii muzyki zagadnienie nowe, którego bez psychologii muzyki, psychologii społecznej i socjologii, bez antropologii kulturalnej i bez wypracowania nowych metod badawczych nie potrafimy podjąć. Nie dysponujemy tu ani pracami, które by mogły być dla nas wzorem, ani wyszkolonymi specjalistami. Problem jest istotny nie tylko jako uzupełnienie historycznej twórczości, ale jest dziś ważny szczególnie z perspektywy prawidłowego działania na gruncie kultury muzycznej. Bez znajomości stosunków zachodzących między twórczością a odbiorczością, bez usystematyzowania (choćby w najogólniejszych zarysach) wielorakich p o t r z e b naszego społeczeństwa, nie ma w ogóle mowy o właściwym postępowaniu w praktyce upowszechnieniowej. Postępowanie naszych instytucji upowszechnionych oparte jest wyłącznie na koncepcjach zawieszonych w próżni, nie dziwnego więc, że często nie trafia do celu. Metody działania, metody różnicowania repertuaru i środków wykonawczych należy oprzeć na naukowo przebadanych typach odbiorców. Widziałabym tu ośrodek badawczy, złożony z muzykologów,

psychologów i socjologów, który by wspólnym wysiłkiem wypracował wytyczne jak upowszechnić muzykę w naszych czasach i w naszym społeczeństwie, jak działać w sposób właściwy, tj. taki, który najmniejszym wysiłkiem da największe rezultaty.

Z tego, jak pojmujemy istotę historii muzyki, wynika również i nasze działanie dotyczące kultury muzycznej. W epoce cybernetyki i sputników, działanie na odcinku kultury jest zadziwiająco przypadkowe, zadziwiająco „alchemiczne“. Przesłanki naukowe zastępuje się sloganami, za którymi wcale nie kryje się dogłębne zrozumienie istoty procesów, na które chciałoby się wpływać. Dotyczy to zwłaszcza tak ważnego dziś odcinka, jak kształtowanie wyobraźni muzycznej naszego społeczeństwa, ujmowane nieco wytartym już terminem „upowszechnienia“. Trzeba znać *prawa rządzące procesami*, na które chce się wpływać, ażeby *działanie* było *skuteczne*. Na to, by te prawa poznać, trzeba widzieć *wszystkie* ogniwa tych procesów i dojrzeć ich przyczynowe powiązania. A na to, by to uczynić, należy przyjąć zasadę, że procesy historyczne w muzyce nie są jednorodowe i jednowarstwowe i przejść na wielowarstwowe pojmowanie dziejów muzyki.

ODNOŚNIKI

- ¹ Karl Marx u. Friedrich Engels über Kunst und Literatur. Berlin 1949, s. 49 z *Grundriss der Kritik der politischen Ökonomie. Einleitung*.
- ² Karl Marx: *Ökonomisch-philosophische Manuskripte, 1844*. Marx—Engels-Gesamtausgabe, I., cz. 3 t. Berlin 1942, s. 120.
- ³ Cit. zob. adnotacja nr. 1.
- ⁴ Próbowałam zagadnienie to podjąć w artykule *O historycznej zmienności percepcji muzycznej* „Ruch Muzyczny, 1957, nr. 13 i 14, Kraków oraz w Festschrift f. Heinrich Besseler, Lipsk, 1961. Przedruk tej pracy ukazał się w Tokio, w czasopiśmie „Ongaku-gaku“, 1961. Referowałam ją również na 8. Międzynarodowym Kongresie Muzykologicznym w New Yorku, 1961. W r. 1963 ukazała się w tłumaczeniu włoskim w „De Homine“, nr. V. Rzym.
- ⁵ Wystarczy przypomnieć prawie 40-letni okres, jaki minął od powstania *Borysa Godunowa* Musorgskiego aż do jego rozpowszechnienia, czy też prawie pół wieku dzielącego powstanie wielu dzieł Schoenberga i wzrost zainteresowania dla nich europejskich środowiskach muzycznych. W chwili obecnej rozdział pomiędzy czasem powstania nowatorskiego dzieła a jego wykonaniem, a więc dotarciem do słuchaczy zmniejszył się wydatnie. Nie małą rolę grają tu współczesne metody przekazu, korzystające ze zdobyczy techniki. Pociąga to za sobą o wiele szybsze przemiany w świadomości słuchaczy, a w konsekwencji decyduje o przyspieszeniu przemian stylistycznych.
- ⁶ Między stylem klasycznym a romantycznym, a nawet między Bachem a klasycyzmem pozostawała niezmieniona więź zasad tonalnych, funkcyjnego myślenia harmonicznego, środków wykonawczych itp., mimo, iż zachodziły między nimi dość silne różnice w sposobie operowanie tymi elementami. Na nasz czas przypadł przełom o wiele bardziej radykalny, sięgający w głąb w s z y s t k i c h współczynników konstrukcji muzycznej, a nawet samego materiału dźwiękowego.

- ⁷ Jednym z praw doznania estetycznego, sformułowanym przez J. Volkelta, *System der Ästhetik, Bd I. Grundlegung der Ästhetik*, Lipsk 1905, jest prawo „łatwości percepcji estetycznej“. Według Volkelta doznania estetyczne może realizować się w pełni tylko wówczas, jeśli dokonuje się bez większego wysiłku, bez pokonywania oporów. Zbyt wielki wysiłek potrzebny do uchwycenia przedmiotu estetycznego niweczy charakter przeżycia estetycznego (nadając mu raczej charakter poznawczy). I takim jest właśnie stosunek współczesnego słuchacza do muzyki, która zbyt odbiega od jego wyobrażeń słuchowych.
- ⁸ W. W i o r a, *Europäischer Volksesang*. Kolonia, 1952.
- ⁹ O zróżnicowaniu historycznym potrzeb słuchaczy mielibyśmy pewne pojęcie, gdybyśmy przeprowadzali stale badania statystyczne repertuaru koncertowego większych ośrodków miejskich. Właściwy obraz dałby nam jednak tylko wyniki badań w tych środowiskach, gdzie o repertuarze koncertów istotnie decyduje jedynie p o p y t a więc smak publiczności. Niestety, badań statystycznych historia muzyki zawsze jeszcze nie docenia a socjologia muzyki nie jest w pełni uwzględniona jako nauka pomocnicza historii. Repertuar jako odbicie potrzeb publiczności nie jest jednak w pełni miarodajny w tych krajach, w których instytucje koncertowe są upaństwowione: niezależność materialna od popytu sprawia, że — jak w Polsce — można go zbudować w oparciu o postulaty awangardowo nastawionych kompozytorów, czy dyrygentów, nie dbając o masowego odbiorcę i jego potrzeby, lub jak w ZSRR — z perspektywy mało przygotowanego odbiorcy, z dominującym klasyczo-romantycznym repertuarem, który ze swej strony ogranicza historycznie wyobraźnię odbiorców.
- ¹⁰ Nie należy brać na serio „autentyczności“ tak podanego folkloru, nawet jeśli punktem wyjścia są tu istotnie ludowe melodie. Być może właśnie ten specyficzny stop ludowości i stylu muzyki rozrywkowej zadecydował o społecznym zasięgu tego typu repertuaru. „Pieśń masowa“ to także swoisty typ muzyki popularnej, której pierwotne zadanie — mobilizacja ideologiczna — częściej przesuwają się obecnie na płaszczyznę popularnej liryki wokalne, związanej mniej lub więcej z zagadnieniami bieżącego życia.
- ¹¹ Z jazzem wchodzi dziś na nowo do kultury muzycznej współczynnik od dawna z niej wyrugowany — a to improwizacja. Od czasu wynalazku druku muzycznego cała artystyczna kultura muzyczna opierała się na dziełach utrwalonych pisemnie. Improwizacyjne momenty działały w bardzo ograniczonym zakresie: a) w improwizacji ludowej, b) w wirtuozowskich improwizacjach wykonawczych ograniczonych tylko do niektórych fragmentów utworu, lub też (w 19. w.) związanych z popisem wykonawczym. W jazzie źródłem poczynań improwizacyjnych są chyba oba momenty. Nowatorskie efekty wynikają tu głównie z tego, że jest to improwizacja zespołowa. Funkcja wychowawcza jazzu, przygotowanie masowego odbiorcy do bardziej nowoczesnego języka brzmieniowego jest w tym świetle wcale poważna. Wraz z jazzem weszły do muzyki współczesnej pewne zasady kształtowania, wywierając na nią znaczny wpływ. Czyż źródła aleatoryki muzycznej nie należy m. in. szukać właśnie w improwizacyjnych poczynaniach jazzu?
- ¹² W Szwecji folklor wyszedł już dawno z codziennego użycia i znikł jako tradycja narodu, obecnie w sztuczny sposób „nasadzany“ z powrotem poprzez śpiewniki szkolne.
- ¹³ Fakt, że młodzież wiejska woli dziś tańczyć tango i foxtrotta zamiast mazura i oberka, dowodzi, że w miejskiej kulturze muzycznej widzi ona swój awans kulturalny.
- ¹⁴ Dziesiątki lat przechodziły w wiekach średnim nim dzieło jednej szkoły docierało do innych środowisk. Nie jest wyrazem naszego rodzimego „opóźnienia“ że Mikołaj z Radomia (XV w.) wykazuje cechy stylu francuskiej ars nova i że w okresie Renesansu wykładano na Uniwersytecie Krakowskim teorię muzyki z... dzieła Johannesesa de Muris. To było normalnym tempem przenikania „nowinek“ artystycznych do innych środowisk. Wynalezienie druku muzycznego przyspiesza oczywiście tę wymiennność, ale i ono nie obejmuje równomiernie

wszystkich środowisk europejskich. Rozprzestrzenianie się nowego stylu dokonuje się przez rozprzestrzenianie się *dziel* i zależy wprost od środków transportu, od handlu, wymienności ludzi, środków wykonawczych itp.

¹⁵ Fakt autentyczny; cytuję na podstawie relacji kierownika ekipy „upowszechnienieowej“, który próbował rozeznac się w sposobie oddziaływania muzyki chopinowskiej na słuchaczy wiejskich.

Zofia Lissa

O MNOHOVRSTEVNOSTI HUDEBNÍ KULTURY

Dějiny každého umění jsou nejen dějinami tvorby, ale také — v nemenší míře — dějinami jeho recipování, což platí i pro dějiny hudební kultury, kde vystupuje vzájemná implikace tvoření a konzumce. V této souvislosti zdůrazňuje Zofia Lissa mnohovrstevnost hudební kultury. Je třeba zásadně rozlišovat mezi tím, co tvoří představy skladatelů, a mezi tím, co konstituuje obsah hudebních představ u vnímatelů, u posluchačstva. Receptivita v dějinách hudební kultury má velký význam a je nutno věnovat tento činitel do dějin hudby. Ovšem postižení typů hudební receptivity proměňujících se neustále v čase a prostoru je velmi obtížné; dochází tu ke křížení mnoha faktorů společenských i individuálních, objevuje se velké množství konfliktů mezi vývojem tvorby a zaměřením vnímatelů, silně tu působí společenské motivy a impulsy. Analýza vzájemných vztahů mezi procesy tvoření a recipování tedy nemůže být jediné záležitostí historiků. Cesta, již proniká hudební dílo k vnímateli, představuje specifický, komplexní společensko-psychologický proces s vlastními zákonitostmi, které se v dějinném vývoji proměňují. (Na některé konkrétní podoby vztahů mezi oběma „vrstvami“ hudební kultury poukazuje právě Zofia Lissa ve své studii.) Při konkrétním zkoumání hudební receptivity je zapotřebí spolupráce historie se sociologií a sociální psychologií. Na to je třeba upozornit i hudební historiografii samu: i ta by se měla pojímat jako disciplína o několika vrstvách, pro niž jsou důležité nejen dějiny tvorby, ale také dějiny hudební konzumce, hudebního vkusu, vytváření a zanikání zálib atd. Přitom tato „druhá stránka“ dějin hudební kultury vyžaduje aplikaci zvláštních a nových metod zkoumání. A nejde tu zároveň o problém čistě teoretický: Poznání dějin hudební vnímavosti, jejich typů, variant i současného stavu má dnes eminentní význam praktický, spolupomáhá vytvářet vědecké předpoklady pro ústrojnou praxi, pro metody, jimiž lze správným směrem působit na hudební publikum v současné společnosti.

Oleg Sus

Zofia Lissa

VON DER VIELSCHICHTIGKEIT DER MUSIKKULTUR

Die Geschichte einer jeden Kunst ist nicht nur Schaffensgeschichte, sondern in einem nicht geringeren Masse auch Rezeptiongeschichte. Das gilt auch für die Geschichte der Musikkultur, wo eine gegenseitige Implikation von Schaffen und Konsumtion zu verzeichnen ist. In diesem Zusammenhang betont Zofia Lissa die Vielschichtigkeit der Musikkultur. Zwischen den Vorstellungen der Komponisten und dem, was die Grundlagen musikalischer Vorstellungen bei den Aufnehmenden, den Zuhörern bildet, muss prinzipiell unterschieden werden. Die Receptivität in der Geschichte der Musikkultur ist von grosser Bedeutung und dieser Faktor ist in die Geschichte der Musik einzugliedern. Die Erfassung der Typen der musikalischen Receptivität,

die sich in Zeit und Raum unablässig verändern, ist allerdings sehr schwierig; es durchkreuzen sich hier viele gesellschaftliche und individuelle Faktoren, es tritt eine grosse Anzahl von Konflikten zwischen der Entwicklung des Schaffens und der Einstellung der Rezipierenden auf, stark wirksam sind gesellschaftliche Motive und Impulse. Die Analyse der Wechselbeziehungen zwischen den Schaffens- und Rezeptionsprozessen kann also nicht nur Angelegenheit der Historiker sein. Der Weg, auf dem das musikalische Werk zum Aufnehmenden gelangt, stellt einen spezifischen, komplexen gesellschaftlich-psychologischen Prozess mit eigenen Gesetzmässigkeiten dar, die sich im Verlauf der geschichtlichen Entwicklung verändern. (Auf einige konkrete Formen der Beziehungen zwischen den beiden „Schichten“ der Musikultur weist Zofia Lissa eben in ihrer Studie hin.) Bei konkreter Untersuchung der musikalischen Rezeptivität muss die Geschichtswissenschaft mit der Soziologie und der Sozialpsychologie zusammenarbeiten. Darauf muss die Musikgeschichtsschreibung aufmerksam gemacht werden: auch sie sollte man als eine mehrschichtige Disziplin auffassen, für die nicht nur die Schaffungsgeschichte, sondern auch die Geschichte der Musikaufnahme, des musikalischen Geschmacks, das Werden und Vergehen musikalischer Einstellungen usw. wichtig sind. Dabei erfordert diese „andere Seite“ der Geschichte der Musikkultur die Anwendung besonderer und neuer Untersuchungsmethoden. Zugleich handelt es sich hier nur um ein rein für diejenigen Methoden, mit deren Hilfe man das Musikpublikum in der heutigen Gesellschaft richtig erziehen kann.

Übersetzt von Pavel Petr

