

Mieczysław Gałuszka, Kazimierz Kowalewicz

**NOWA MUZYKA I JEJ ODBIORCY. SŁUCHAJĄC UTWORU
B. SCHÄFFERA PT. *QUATTRO MOVIMENTI***

Obyśmy w dniu powszednim też nie byli głusi.

B. Taborski, Pożegnanie Edynburga

1. WPROWADZENIE

W ciągu ostatnich kilkunastu lat socjologia muzyki coraz wyraźniej objawiała swoją badawczą samodzielność, co z czasem powinno nadać większą klarowność jej związkom z innymi dyscyplinami próbującymi opisać zjawisko dźwiękowe¹. Przez długi okres kierowane pod adresem socjologii muzyki oczekiwania czy też żądania rodziły się głównie za sprawą pewnego uproszczonego obrazu tej dyscypliny, który siłą przyzwyczajenia trwa w niektórych ujęciach muzykologicznych po dzień dzisiejszy. Ze względu na dominację muzykologii wśród dyscyplin zainteresowanych muzyką ma to swoje dalsze implikacje. Jednocześnie łatwo dostrzegalna okazjonalność w kontaktach między socjologią a muzykologią dodatkowo wzmacnia uproszczony wizerunek dążności i możliwości socjologii w zakresie analizy zdarzenia muzycznego. Nie jest przecież sprawą przypadku, że po obu stronach za kwestię najważniejszą dla analizy socjologicznej uznawano zazwyczaj zagadnienie zależności między „produkcją” muzyczną a globalnymi procesami społeczno-ekonomicz-

¹ Zob. K. P. Etzkorn, *On the Sociology of Musical Practice and Social Groups*, „International Social Science Journal” 1982, vol. 34, nr 4, s. 555–569; G. Filipiak, *Muzyka jako przedmiot badań socjologii. (Przegląd problematyki)*, „Studia Socjologiczne” 1988, nr 4, s. 195–208.

nymi w obrębie danej zbiorowości. Jest oczywiście prawdą, że niemal jednocześnie podejmowano różne „wysubtelniające” zabiegi, by powyższemu zadaniu sprostać jak najlepiej. Ale przecież nie jest tajemnicą, że zazwyczaj wszystko kończyło się przejściem na „stare”, dobrze znane pozycje, co jak się wydaje, od początku jest wpisane w samo zamierzenie. Historyczne egzemplifikacje tych zaszłości nie są specjalnie wyszukane i nawet lepiej byłoby o nich nie pamiętać. Może rzeczywiście trudno się od nich oderwać, jeśli ciągle powracają, mimo zmienionej formy.

Kiedy w połowie lat siedemdziesiątych znakomity muzykolog C. Dahlhaus podjął zagadnienie socjologicznych analiz dzieła muzycznego, przedmiotem swego zainteresowania uczynił dorobek T. W. Adorno. Podsumowując swoje uwagi tak ocenił socjologiczne zamierzenia autora *Filozofii nowej muzyki*: „Sceptycyzm budzi zarówno idea socjologicznego »rozszyfrowywania« indywidualnych dzieł muzycznych, jak też postulat analizowania tworu muzycznego jako składnika społecznego »procesu« czy socjalnej struktury”². Zauważmy, że Dahlhaus doszedł do powyższego wniosku po analizie dzieła filozofa i socjologa muzyki, któremu trudno byłoby zarzucić łatwe ideologiczne serwituty i brak dostatecznej subtelności w postępowaniu analitycznym. Jeśli zatem w tak korzystnej sytuacji i przy widocznych staraniach o pozytywny wynik rzecz cała kończy się „po staremu”, to należałoby się zastanowić nad wyborem innej drogi. Być może rację mają badacze wspominający o potrzebie nowego M. Webera, który odważyłby zaradzić powstałym problemom³.

Ale jak to często bywa, poszukiwane rozwiązanie może nadejść z dowolnej strony, tym bardziej że socjologia powoli traci charakter osobiwej mikstury łączącej estetykę, filozofię społeczną i ideologię stając się dyscypliną akademicką z jej wszystkimi wadami i zaletami. Jako taka musi się ustosunkować do historycznych dokonań, a jednocześnie zachować otwartość na to, co manifestuje się współcześnie. W szczególności chodzi o wszystkie impulsy, które socjologia zawdzięcza nurtowi fenomenologicznemu oraz tzw. socjologii interakcji. Tego rodzaju sugestia jest o tyle zasadna, że wśród nowszych prac z zakresu socjologii muzyki nietrudno odnaleźć takie, które przynależą do socjologii fenomenologicznej, pozostałe zaś mieszczą się w obrębie socjologii interakcji⁴. Wspomniane prace reprezentujące nurt fenomenologicznie zorien-

² C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, Kraków 1988, s. 420.

³ R. Lilienfeld, *Music and Society in the 20th Century: G. Lukacs, E. Bloch and T. Adorno*, „The International Journal of Politics Culture and Society” 1987, vol. 1, nr 2, s. 143.

⁴ Zob. S. Gilmore, *Coordination and Convention: The Organization of the Concert World*, „Symbolic Interaction” 1987, vol. 10, nr 2, s. 209–227; D. J. Hatch, D. R. Watson, *Hearing the Blues: An Essay in the Sociology of Music*, „Acta Sociologica” 1974, vol. 17, nr 2, s. 162–178; D. Hatch, S. Millward, *From Blues to Rock: An Analytical History of Pop Music*, Manchester 1987; G. Lewis, *The Meanings in the Music and the Music's in Me: Popular Music as Symbolic Communication*, „Theory, Culture and Society” 1983, vol. 1, nr 3, s. 133–141; A. Pearson, *The Grateful Dead Phenomenon: An Ethnomethodological Approach*, „Youth and Society” 1987, vol.

townej socjologii muzyki wiele zawdzięczają inspiracji A. Schutza, jego analizom bezpośrednio poświęconym muzyce⁵.

Jest swoistym paradoksem, że publikacje, w których upatrujemy źródeł impulsów do odnowienia socjologii muzyki, dotyczą tzw. muzyki popularnej. To jednak nie powinno wywoływać niechęci i wyzwać dążenia do ograniczania wpływu tak zorientowanych opracowań na całość subdyscypliny. Tak się bowiem składa, że pewne kwestie teoretyczne są ważne również wtedy, gdy zamierzamy analizować muzykę o dużej prawomocności kulturowej. Zarówno w przypadku muzyki popularnej, jak i utworów reprezentujących drugą grupę, dla socjologa muzyki ważne jest pytanie o możliwość doświadczania określonych realności⁶. Postulowane otwarcie się na postulaty socjologii fenomenologicznej ma jeszcze inne przyczyny. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych wyraźnie przybyło studiów z zakresu semiotyki muzyki. To właśnie w jej obrębie orientacja fenomenologiczna podważyła dominującą pozycję paradygmatu lingwistycznego. Przedstawiciele nurtu fenomenologicznego w semiotyce muzyki (Faltin, Clifton, Burrows) traktują ją jako obiekt konstytuowany przez ludzkie działanie⁷. Znaczenie wpływa ze świadomego doświadczania przedmiotu. Poszukując przejścia od semiotyki do ujęcia fenomenologicznego nie sposób pominąć prac R. Ingardena. Jak starała się pokazać A. Szczepańska, istnieje zbieżność między stanowiskiem Ingardena a postulatami semiotyków. Dla Ingardena dzieła sztuki to twory intencjonalne dzięki aktom świadomości twórcy lub odbiorcy. Ten ostatni dokonuje procesu konkretyzacji dzieła, które jest tworem schematycznym. Mając na uwadze ów proces Ingarden pisał: „Określone pod wieloma względami przez najniższe odmiany jakości zawiera w sobie przecież charakterystyczne luki w swym określeniu, czyli – jak mówię – miejsca niedookreślenia. Po wtóre, nie wszystkie jego składniki lub własności znajdują się w stanie aktualności. Niektóre z nich są w stanie potencjalności, zależnie od dzieła i od jego typu raz te, raz inne. Dzieło sztuki domaga się przeto pewnego czynnika istniejącego poza nim samym, mianowicie perceptora, który – jak się wyrażam – je »konkretyzuje«⁸. Wypełniając schematyczną budowę dzieła, czytelnik, widz

18, nr 4, s. 418–432; D. Sudnow, *Talk's Body. A Meditation Between Two Keyboards*, New York 1979; D. Sudnow, *Ways of the Hand. The Organization of Improvised Conduct*, London–Sydney 1981.

⁵ Np. A. Schutz, *Fragments on the Phenomenology of Music*, „Music and Man” 1976, vol. 2, nr 1–2, s. 5–71; A. Schutz, *Making Music Together. A Study of Social Relationship*, „Social Research” 1951, vol. 18, nr 1, s. 76–97; A. Schutz, *Mozart and the Philosophers*, „Social Research” 1956, vol. 23, nr 2, s. 252–273.

⁶ M. Czyżewski, *Spoleczne wytwarzanie doświadczenia. W stronę socjologii fenomenologicznej*, „Kultura i Społeczeństwo” 1985, vol. 29, nr 1, s. 95–100.

⁷ Wg R. S. Hatten, G. A. Henrotte, *Recent Perspectives on Music Semiotics*, [w:] *Semiotic Web. 1987*, red. T. A. Sebeok, J. Umiker-Sebeok, Berlin–Amsterdam 1988, s. 428–432.

⁸ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970, s. 267.

czy słuchacz usuwa, według Ingardena, część luk, a jednocześnie przeobraża to, co potencjalne w aktualne, „skonkretyzowane”. Dzięki konkretyzacji dzieło „samo przejawia się naocznie” – czytamy w pracy *O dziele literackim*⁹.

Stanowisko Ingardena w podstawowych rysach wyrażone w latach 30. i do śmierci autora systematycznie wzbogacane, nadal zachowuje swoją żywotność, wykazując pewną zbieżność z ustaleniami semiotyków. A. Szczepańska tak określiła tę wspólnotę dążeń: „Podobnie więc jak to się dzieje we współczesnych kierunkach semiotycznych Ingarden sądzi, że przedmiot przeżycia estetycznego jest wytworem aktów świadomości podmiotu uczestniczącego w procesie odbioru, także sens dzieła – wedle jego koncepcji – w każdym przypadku [jest] współkonstituowany przez odbiorcę”¹⁰. Ingarden, który w swej koncepcji przedmiotów intencjonalnych odrzucał psychologizm, zbliżał się do ujęć semiotycznych, traktujących dzieło sztuki jako coś różnego od przeżyć i intencji twórcy, a także przeżyć i wyobrażeń odbiorcy. Przedmiot intencjonalny może mieć różne nośniki fizyczne, podobnie jak znak, składnik komunikacji artystycznej. Szczepańska stwierdzała w związku z tym: „Pewna analogia między koncepcją Ingardena a stanowiskiem semiotycznym narzuca się także w związku z traktowaniem przez semiotyków jako podstawowej danej wyjściowej nie przedmiotowo rozumianego dzieła, lecz samego procesu komunikacji artystycznej”¹¹. Stało się jasne, że sfera należąca do obszaru spotkania między dziełem a odbiorcą nabrała istotnego znaczenia dla analizy zjawisk artystycznych. Dzieło jest obiektem otwartym na dopełnianie, oczekującym konkretyzacji, które mogą być dość odmienne, głównie za przyczyną społecznych oddziaływań i determinacji. Chociaż Ingarden nie badał bliżej charakteru tych zależności, zdawał sobie sprawę z ich istnienia. Pisał m. in.: „W dotychczasowych badaniach traktowałem dzieło literackie jako przedmiot odrębny dla siebie i usiłowałem przyjrzeć się jego swoistej budowie. Rozważałem je w oderwaniu od żywego obcowania z psychicznymi indywiduami, a zatem i od atmosfery kulturalnej oraz rozmaitych prądów duchowych rozwijających się w toku dziejów”¹².

W przypadku dzieła muzycznego sytuacja jest szczególnie ciekawa ze względu na istnienie partytury. Partytura muzyczna powołuje całą wielość tworów muzycznych na swój sposób powiązanych przynależnością do tego samego tworu schematycznego, jakim jest nutowy zapis utworu: „Faktyczne wykonania dzieła mogą nie wyczerpywać wszystkich możliwości określonych przez dzieło w sensie schematu wyznaczonego przez partyturę. Mogą nawet nie realizować właśnie »najlepszych« możliwych postaci dzieła, jeżeli jednak tylko

⁹ R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1960, s. 415.

¹⁰ A. Szczepańska, *Estetyka R. Ingardena*, Warszawa 1989, s. 256.

¹¹ Tamże, s. 259.

¹² R. Ingarden, *O dziele...*, s. 409.

ujawniające się w wykonaniu podłoże dźwiękowe dzieła jest zgodne z tym, co określa partytura, jeżeli nadto cała reszta właściwości dzieła, ukazywana w wykonaniu, nie wykracza poza możliwości przynależne do dzieła-schematu, wtedy wszystkie wykonania spełniające te warunki są »poprawne«, jakkolwiek nie wszystkie z nich pokazują równie wartościowe postaci dzieła i jakkolwiek pokazują takie jego postaci, jakich może sam autor nie przewidywał¹³.

Dzieła muzyczne traktowane jako schematy mają możliwość wytwarzania konkretnych, wartościowych artystycznie własnych postaci. Istotne znaczenie mają tutaj przede wszystkim dopełnienia wyznaczone przez miejsca niedookreślenia. Wartość estetyczna poszczególnych wykonań wpływa na „życie” dzieła. Niektóre z nich, o większej wartości estetycznej, mają szanse licznych wykonań w różnych epokach. Według Ingardena: „Proces historyczny rzekomych przemian dzieła muzycznego jest *de facto* jedynie procesem wykrywania i konkretyzowania coraz to nowych możliwości odmiennych postaci dzieła i przechodzeniem od uznawania jednej z nich za szczególnie wartościową i »jedyną« do analogicznego traktowania innej postaci dzieła w następnej epoce, w której ta nowa postać cieszy się wyjątkowym prestiżem”¹⁴. Analiza pojawiania się różnych konkretnych postaci dzieła nie uwzględniała sposobów słuchania i percypowania dzieł muzycznych, a więc tego, jak konkretyzacja dzieła dokonuje się w przypadku poszczególnego słuchacza. Ingarden wyraźnie zaznacza: „U dwu obok siebie siedzących słuchaczy może ona być bardzo różna. Lecz ta właśnie konkretyzacja »tego samego« wykonania pewnego dzieła muzycznego jest bezpośrednią rzeczywistością muzyczną, z którą każdy słuchacz dla siebie na żywo obcuje i na podstawie której formuje sobie swe przeświadczenia o danym dziele”¹⁵. Znaczenie dzieła nie jest indentyczne dla wszystkich słuchaczy. Według Schutza dzięki różnym zasobom wiedzy i odmiennemu doświadczeniu biograficznemu poszczególne osoby w różny sposób wykorzystują wspomnienia w trakcie słuchania utworu¹⁶. Posługują się zarazem odmiennymi typifikacjami, ugruntowanymi w praktycznych wymogach realnego świata codziennego. Pewien wpływ zachowują także podniety i przypadkowe doznania. Znaczenie przedmiotów, jak wynika z analiz Schutza, ukształtowane jest przez typifikacje. Inaczej mówiąc: „Znaczenie zatem jest dla Schutza oparte na sieci podstawowych typifikacji wykształconych i uzgodnionych w procesie osadzania się, sedymentacji doświadczenia społecznego”¹⁷.

¹³ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1966, s. 300.

¹⁴ Tamże, s. 305.

¹⁵ Tamże, s. 303.

¹⁶ V. A. Malhotra, *Adorno and Schutz: Towards a Dialectical Phenomenology of Music*, [w:] *Contribution to the Sociology of the Arts*, red. E. Nikolov, Sofia 1983, s. 238.

¹⁷ M. Czyżewski, *Socjolog i życie potoczne. Studium z etnometodologii i współczesnej socjologii interakcji*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Sociologica” 1984, nr 8, s. 29–30.

Rozumiane w taki sposób znaczenie zachowuje intersubiektywny charakter i jest włączone w proces komunikacji artystycznej. O jej charakterze nie przesądzają wyznaczniki społeczno-ekonomiczne. Jest raczej odwrotnie: wszelkie formy ekspresji semiotycznej mogą się uwolnić od wskazanych czynników i nacisku realnego statusu uczestników aktu komunikowania na kształt procesu nadawania i odbierania znaczeń¹⁸. Tym samym analizy społecznego nacechowania porzucają balast, który tak negatywnie wpłynął na badania społecznego nacechowania sztuki. Jak pamiętamy nawet Adorno uwikłał się w związane z tym faktem kłopoty. Dlatego znacznie ważniejsze jest badanie intersubiektywnego istnienia dzieł muzycznych. Każde wykonanie utworu stwarza okazję do tego typu badań. Pewnych sugestii mogą dostarczać sytuacje eksperymentalne z wykorzystaniem nagrań płytowych czy kaset. Tak było w przypadku słuchania utworu B. Schöffera *Quattro movimenti*.

2. KOMPOZYTOR I KRYTYCY O *QUATTRO MOVIMENTI*

B. Schaffer, który tworzy od wczesnej młodości, po ukończeniu nauki kompozycji u A. Malawskiego i studiów muzykologicznych przez parę pierwszych lat był znany głównie ze swej twórczości pisarskiej poświęconej muzyce. Działalności tej nie zaprzestał po dzień dzisiejszy. Jednocześnie tworzył dzieła przedstawiane na konkursach kompozytorskich. W 1959 r. otrzymał nagrodę za koncert na fortepian i orkiestrę pt. *Quattro movimenti*. Utwór ten dopiero w 1968 r. doczekał się prawykonania w czasie VI Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej. Zgłoszenie i przyjęcie kompozycji powstałej w 1957 r. świadczy o zmianach, jakie zaszły w sytuacji kulturowej nowej muzyki czy nawet więcej – o „akceptacji dziś, w 1968 r.” – jak napisał jeden z krytyków¹⁹. Fakt ten nie był chyba zaskoczeniem dla kompozytora, który dość wcześnie był przekonany, że utwór „jako produkt komponowania jest rzeczą autonomiczną, rzeczą, która »tłumaczy się« o wiele później po czasie swego powstania”²⁰. W twórczości Schöffera taka sytuacja zdarzała się dość często. Po latach, w jubileuszowej rozmowie z T. Kaczyńskim, kompozytor mógł wyznać: „Moje utwory wykonywane były po kilkunastu czy nawet

¹⁸ A. Kłoskowska, *Jakościowa i ilościowa analiza kultury symbolicznej*, „Kultura i Społeczeństwo” 1984, vol. 28, nr 2, s. 41.

¹⁹ T. Kaczyński, *Wrocławski Festiwal Polskiej Muzyki Współczesnej. Po raz szósty – bez sukcesu*, „Ruch Muzyczny” 1968, nr 5, s. 10.

²⁰ B. Schaffer, *Mały informator muzyki XX wieku*, Kraków 1975, s. 204.

kilkudziesięciu latach. Pokaż mi takiego kompozytora wśród najwybitniejszych”²¹.

Od początku swojej działalności kompozytorskiej Schäffer, najogólniej mówiąc, był zainteresowany tworzeniem nowej muzyki. S. Kisielewski nie zawahał się w pewnym momencie napisać: „Schäffer to rzeczywiście awangardysta wierny, wręcz zawodowy”²². Jego działalność nie ograniczała się jedynie do pisania o muzyce i komponowania. Uczestniczył także w innych działaniach twórczych. Partytury Schäffera mogą być rozpowszechniane jako kompozycje graficzne. Kompozytor był także organizatorem i uczestnikiem pierwszych happeningów w kraju. Na wielu scenach w Polsce i za granicą wystawiane są sztuki teatralne jego autorstwa²³. Część z nich była także prezentowana na ekranie telewizyjnym. Wielość i różnorodność manifestacji twórczych, a także fakt prezentacji części z nich jedynie poza granicami kraju sprawia, że uprawnione jest stwierdzenie: „Twórczość Schäffera nie jest nikomu w całości znana”²⁴. Gdyby nawet ograniczyć się jedynie do działalności muzycznej tego twórcy, kłopotów byłoby niewiele mniej. Znawcy jego twórczości pisał: „Schäffer – jako jeden z nielicznych wśród twórców współczesnej awangardy muzycznej – uprawia niemal wszystkie gatunki nowej muzyki. W jego twórczości jest i muzyka elektroniczna i konkretna, muzyka z towarzyszeniem taśmy i solowa muzyka instrumentalna, koncerty instrumentalne; są w niej utwory jazzowe (specjalnie skomponowane, nie improwizacyjne), utwory muzyki graficznej, muzyki akcji, wizualnej i teatru instrumentalnego, są utwory pisane dla aktorów oraz kompozycje typu happeningowego”²⁵. Zakres tych działań jest jednym z czynników, które przekreślają możliwość objęcia przez względnie wyrobionego słuchacza całości dorobku kompozytora, traktowania jej jako znanej sobie całości.

Sugerowaliśmy już, że mamy do czynienia z twórcą świadomym procesów zachodzących zarówno w historii muzyki, jak i w historii kultury i doskonale rozumiejącym okoliczności, w których przyszło mu tworzyć. Odpowiedzią na rozmaite uwarunkowania jest konkretna twórczość, poszczególne dzieła muzyczne, ale także ich recepcja. Wystarczy nam muszą w tym momencie słowa krytyka: „Złożoność muzyki Schäffera, jej szeroka i różnorodna problematyka, stylistyczna odrębność i niezależność, a przede wszystkim nowatorstwo i trudności wykonawcze sprawiają, że jest ona na razie znana tylko fragmen-

²¹ T. Kaczyński, B. Schäffer [rozmowa], *Trzyście wcieleń B. Schäffera. Polemiki jubileuszowej część I*, „Ruch Muzyczny” 1990, nr 5, s. 4.

²² S. Kisielewski, *Muzyka i mózg*, Kraków 1970, s. 40.

²³ J. Latus, *Schäffer jako dramaturg*, „Ruch Muzyczny” 1986, nr 11, s. 6–7.

²⁴ J. Hodor, *Twórczość kompozytorska B. Schäffera*, „Miesięcznik Literacki” 1979, nr 5, s. 72.

²⁵ Tamże, s. 73.

tarycznie, trzeba sporo czasu na dojrzałą interpretację i możliwość »zaistnienia« tej twórczości”²⁶.

Nawiązania kontaktu ze słuchaczami nie ułatwia sytuacja całej współczesnej muzyki. Już wiele lat temu kompozytor mówił: „Świat nie potrzebuje naszej twórczości, my się z nią właściwie narzucamy, tyle tylko, że przez sam fakt, iż przedmiotem naszego działania jest sztuka, ma ona swoją doniosłość społeczną”²⁷.

Zgodziwszy się z tą diagnozą trzeba by jednocześnie określić powinności twórcy we współczesnym świecie. Schäffer przedstawia swoje oczekiwania w tym zakresie: „Dzisiejszego artystę wyobrażam sobie w nowym zupełnie ujęciu: jest to człowiek skoncentrowany na samym dziele, pozostający chętnie w swoim wnętrzu, pokazujący na zewnątrz część tego, czym faktycznie żyje, działający na zewnątrz głównie estetyką własną, może w sferze wychowawczej, kulturologicznej, nie dbający od razu o rozpowszechnienie swego dzieła, znający na tyle prawa artystycznego rynku, by nie mieć złudzeń co do tego, iż nawet lekki odcień komercjalizmu jest w stanie zdusić to, co najbardziej twórcze, w samym zarodku”²⁸. Kompozytor starał się zrealizować wiele pomysłów, wypróbowując różnorakie możliwości, które niesie muzyka. Zorientowany na analizę wielu problemów, w efekcie urzeczywistniał swoją wizję muzyki. Ale nie jest też tak, jakby chodziło wyłącznie o rozwiązanie jakiegoś problemu. Schäffer unika oceny swoich utworów w kategoriach absolutnych, wyznał nawet: „poszczególne utwory nie przedstawiają dla mnie niczego, ważna jest całość”²⁹.

W praktyce krytycznej i koncertowej przeważa jednak nastawienie na poszczególne dzieła. Obecnie znakomitą większość koncertów filharmonicznych wypełniają pojedyncze dzieła różnych kompozytorów, grane w trakcie jednego wieczoru. Wyjątkiem są oczywiście koncerty monograficzne. Także prezentacje festiwalowe często ograniczają się do wyboru pojedynczych kompozycji danego twórcy. Tak było również z prawykonaniem *Quattro movimenti* w 1968 r. we Wrocławiu. Kilka lat wcześniej, tuż po otrzymaniu nagrody za kompozycję, Schäffer tak mówił o swoim utworze: „Stylistycznie *Quattro movimenti* – ukończone w ubiegłym roku – są wcześniejsze i opierają się na technice – jakby można powiedzieć – syntezy redukcijnej, syntezy środków wybranych. W tym utworze chodziło mi o wyzyskanie doświadczeń techniki pierwszej połowy naszego stulecia w zakresie barwy, konstrukcji, struktur formalnych i rytmu. Poszczególne części są jakby kompozytorskim

²⁶ J. Hodor, *O twórczości B. Schöffera*, „Życie Literackie” 1979, nr 25, s. 15.

²⁷ Podaje za: J. Cegiełła, *Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej*, Kraków 1976, s. 47.

²⁸ B. Schäffer, *Socjologia muzyki współczesnej*, „Forum Musicum” 1971, nr 11, s. 22.

²⁹ Patrz J. Cegiełła, *op. cit.*, s. 49.

rozprawieniem się z tymi problemami. Ale też w całości kompozycja ta jest pożegnaniem się z muzyką poprzedniej połowy wieku³⁰.

Jak stwierdziła J. Hodor, kompozytor w swych pierwszych dokonaniach twórczych miał pociąg do dwóch technik, tonalności wyrazistego typu dur-moll i atonalności. Od tej ostatniej tylko krok do dodekafonii. Jednakże po poznaniu metody kompozytor postanowił ją zarzucić, a w kręgu jego zainteresowań znalazł się poweberowski serializm. „Serializmu kompozytor nie stosował zbyt wiele, choć uważnie analizujący jego muzykę badacz mógłby odnaleźć wiele próbek tej techniki w utworach fortepianowych, kameralnych, a nawet jeszcze w koncercie *Quattro movimenti*”³¹. Podobnie jak wcześniejsza wypowiedź kompozytora, także ten cytat pozwala umieścić utwór na tle historii muzyki XX w. Dla większej przejrzystości należy *Quattro movimenti* usytuować w obrębie twórczości samego Schöffera z końca lat pięćdziesiątych i początku lat sześćdziesiątych. I tym razem materiał egzemplifikacyjny zaczerpnijemy z analiz J. Hodor: „Twórczość Schöffera, zwłaszcza z lat pięćdziesiątych i pierwszych lat sześćdziesiątych znakomicie ilustruje stopniowe formy odchodzenia od dodekafonicznej ścisłości aż po najbardziej niewiarygodną dla rozwoju muzyki rzecz, jaką są formy otwarte (typu *Kwartet 2+2* czy *Open form*). Przejść tę drogę oznaczało dla Schöffera przejść wszystkie możliwe techniki, wyprzedzić muzykę o lat kilkadziesiąt”³².

Cytat ten obrazuje, w jakiej sytuacji znaleźli się krytycy i słuchacze, kiedy wreszcie w 1968 r. odbyło się prawykonanie *Quattro movimenti*. Kompozytor, a zarazem krytyk muzyczny, S. Kisielewski, tak wówczas napisał: „W grupie »utworów zamkniętych« narzuciły się publiczności z jak najbardziej i jak najniespodziewaniej zdecydowaną konkretnością inaugurujące festiwal *Quattro movimenti* na fortepian z orkiestrą B. Schöffera (prawykonanie). Był to Schöffier zupełnie niebywały i błyskotliwy, wręcz kokieterijny, z energią rytmiczną, barwnością instrumentalną, miejscami z symetryczną po prostu frazą (czterotakty), ba – pogardzaną motoryką”³³.

W. Dzieduszycki w recenzji pisanej w formie sprawozdania – listu do zaprzyjaźnionej miłośniczki muzyki, tak oceniał utwory przedstawione na festiwalu: „Przed wszystkim B. Schöffera *Quattro movimenti* na orkiestrę i fortepian. Utwór niesłuchanie precyzyjny, logiczny, bardzo jasno ukazujący zamierzenia twórcy w czterech krótkich epizodach tworzących architekturę muzyki: *Barwa, Konstrukcja, Struktura, Rytm*. A słucha się tego, Pani Aurelio, z najwyższą emocją”³⁴. Ten sam krytyk wyrażał następnie przekonanie, że

³⁰ T. Wysocki, *Rozmowa z B. Schöffierem*, „Ruch Muzyczny” 1959, nr 17/18, s. 9.

³¹ J. Hodor, *Twórczość...*, s. 74.

³² Tamże, s. 74–75.

³³ S. Kisielewski, *op. cit.*, s. 69.

³⁴ W. Dzieduszycki, *Trąby Jerychońskie*, „Odra” 1968, nr 3, s. 73.

w przyszłości utwór wejdzie do repertuaru niejednego pianisty wykonującego muzykę współczesną. Wracając raz jeszcze do oceny kompozycji *Dzieduszycki* nie zawahał się wyznać: „Przyznam się, że byłem zaskoczony komunikatywnością tego koncertu fortepianowego”³⁵. Obydwaj krytycy zwrócili uwagę na czas, jaki upłynął między prawykonaniem a powstaniem kompozycji. Inny, dobrze zorientowany w twórczości Schöffera, napisał: „*Quattro movimenti* to utwór znacznie mniej zaawansowany technicznie niż utwory Schöffera z lat sześćdziesiątych, ale na pewno od nich nie gorszy. *Movimenti* są być może najlepsze, a na pewno najciekawsze z punktu widzenia kolorystyki i instrumentacji. Dziwią trochę tytuły nadane przez kompozytora poszczególnym częściom: *Barwa, Konstrukcja, Struktura, Rytm*. Zwłaszcza ten ostatni, sugerujący szczególne bogactwo rytmiczne odnośnej części, nie pokrywający się z rzeczywistością, pod tym względem jest ona najuboższa, wręcz jednostajna. Charakter poszczególnych części nasuwa tytuły neostylistyczne: *Neoromantyzm, Neobarok, Neododekafonia, Neoklasycyzm* [...], ale kompozytor pewnie by tego nie zaakceptował. Lecz mniejsza o tytuły, skoro utwór dobry”³⁶.

Trzy fragmenty wypowiedzi krytycznych dają pewien wgląd w reakcje na dzieło Schöffera osób przygotowanych do odbioru nowej muzyki. Obok nich w prawykonaniu uczestniczyła jeszcze grupa tzw. zwykłych słuchaczy. Znaczna część spośród nich była, przynajmniej w pewien sposób, zainteresowana muzyką współczesną. W swej twórczości Schöffier stara się unikać różnego rodzaju gestów w stronę tzw. masowej publiczności, nie ulega jej mitowi, obrazowi potrzeb i zainteresowań tego typu słuchaczy. Zapytany dla kogo pisze, kto jest odbiorcą jego muzyki, kompozytor odpowiedział: „Dla siebie przede wszystkim. Odbiorca przypadkowy, masowy nie interesuje mnie”³⁷. Inne wypowiedzi pozwalają lepiej poznać poglądy Schöffera w tej sprawie: „Dostosowywanie się do innych, do odbiorców, byłoby identyfikowaniem się z nimi. To jednak w sztuce jest niemożliwe. Dopóki sztuki nie tworzy zbiorowość, dopóki tworzy ją poszczególny artysta, dopóty nie ma sensu wszelka próba utożsamienia autora z odbiorcą”³⁸. W drugiej połowie XX w. sytuacja muzyki zaczęła się zmieniać wraz z nasileniem się produkcji płyt, wejściem także muzyki poważnej w obręb tzw. kultury masowej. Płyty, a następnie kasety w pewnym momencie stały się bardzo ważnym środkiem przekazu – nośnikami muzyki. Awangardowy twórca musiał zareagować na zaistniałą sytuację. Schöffier tak pisał: „Muzyka współczesna skazana jest w naszych czasach na autoreprodukcję. Ona się sama powiela i mnoży, bo dzieło nagrane nie jest przecież jedynym egzemplarzem, lecz od razu pomyś-

³⁵ Tamże, s. 73.

³⁶ T. Kaczyński, *Wrocławski Festiwal...*, s. 10.

³⁷ Podaję wg W. Jamroziak, *Rozmowa z B. Schöffierem*, „Nurt” 1977, nr 7, s. 17.

³⁸ Patrz: J. Cegiełka, *op. cit.*, s. 48.

lane jest w całej skali swojego potencjalnego zwielokrotnienia i rozpowszechnienia. Zauważmy, że rozprzestrzeniając sztukę dewaluujemy ją dwojako: raz przez to, że nie trafiamy do właściwego adresata, drugi raz przez to, że pozbawiamy ją tak ważnej pierwotnej aury, z jakiej wypłynęła (idea kompozytora, krąg środków, które uważał za własne, autentyczne, raz tylko »w użyciu« możliwe)»³⁹.

Niezależnie od szlachetności tego protestu procesy kulturowe rozwinęły się w przeciwnym kierunku. We współczesnym społeczeństwie industrialnym słuchanie nagrań jest rzeczą równie powszechną i zwykłą, jak słuchanie radia czy czytanie prasy. To prawda, że zgodnie z obserwacją W. Benjamina przedstawienie utworu w postaci nagrania płytowego pozbawia go aury. Ale jednocześnie tylko w tej formie dzieło może dotrzeć do znacznej liczby słuchaczy. Dzięki technice cyfrowej materiał dźwiękowy uzyskuje niespotykane dotąd walory. Jednocześnie nagrania pozwalają w miarę swobodnie, w wielu sytuacjach (także badawczych) dysponować odpowiednim wykonaniem utworu. Wiadomo także, że powstają utwory, które nigdy nie zostaną wykonane na żywo, są przeznaczone jedynie do nagrań studyjnych, rozpowszechnianych następnie za pośrednictwem płyt i kaset. Dzieje się tak zarówno w przypadku muzyki poważnej, jak i utworów popularnych. Wyjaśnienie natury komunikacji muzycznej nie może dokonać się przy pominięciu kwestii społecznego obiegu muzyki za pośrednictwem dostępnych środków jej przenoszenia⁴⁰.

3. PRZEBIEG BADANIA I WSTĘPNA CHARAKTERYSTYKA SŁUCHACZY

Utwór B. Schöffera pt. *Quattro movimenti* przeegrany z płyty (Muza SX 1594) na taśmę magnetofonową przedstawiono 128 studentom łódzkich uczelni (UŁ, AM) podczas zajęć poświęconych kulturze współczesnej, w trakcie realizacji programu z socjologii. Nagrania słuchano przeważnie w grupach 10–15 osobowych. Wybraną kompozycję odtwarzano każdorazowo dwukrotnie. Studenci od początku znali swoje przyszłe zadania. Zgodnie z przyjętą zasadą postępowania, kilkakrotnie wypróbowaną przez autorów, poproszono słuchających o pisemne wypowiedzi na temat utworu, by w ten sposób osoby, które nie słuchały nagrania (np. nieobecne) mogły się zorientować, jakiej muzyki słuchano. Po zakończeniu tej fazy eksperymentu zażądano wypisania pięciu przymiotników, które zdaniem poszczególnych osób najlepiej charakteryzują utwór. Poza opisem i przymiotnikową charakterystyką utworu

³⁹ B. Schaffer, *Socjologia muzyki...*, s. 21.

⁴⁰ P. Gronow, *Music, Communication, Mass Communication*, „Degrés” 1987, nr 52, s. c 14–c 21.

oczekiwano od uczestniczących w badaniu odpowiedzi na kilka pytań dotyczących kontaktów z instytucjami muzycznymi, słuchania muzyki prezentowanej w środkach masowej komunikacji, a także własnych upodobań i preferencji w odniesieniu do muzyki. Odpowiedzi na powyższe pytania pozwoliły stworzyć choćby częściowy obraz aktywności kulturalnej badanych oraz określić charakter upodobań muzycznych tej grupy słuchaczy.

W naszym przypadku odwołanie się do osób ze środowiska studenckiego było jedynie prostym zabiegiem praktycznym, od dziesiątków lat stosowanym na całym świecie w przedsięwzięciach eksperymentalnych. Nie miała to być grupa wyselekcjonowana ze względu na jakiekolwiek wybrane cechy. Jednocześnie nie musiało to oznaczać, że aktywność kulturalna tych osób i ich upodobania nie będą odbiegać od wyników uzyskanych w trakcie innych badań prowadzonych w środowisku studenckim, czy danych dotyczących aktywności kulturalnych dorosłych obywateli⁴¹.

Po zestawieniu odpowiedzi okazało się, że co druga spośród badanych osób (49,3%) w okresie odbywania studiów wyższych (słuchacze II i III roku) nie uczestniczyła w koncercie filharmonicznym na żywo. Część z tych osób (20% ogółu) miała pewien kontakt z instytucjami muzycznymi wyższego typu i muzyką poważną z racji udziału w przedstawieniach operowych. Nieco więcej niż 1/3 ankietowanych (34,9%) przynajmniej jeden raz w ciągu studiów przekroczyła próg filharmonii lub innego miejsca, gdzie odbywał się koncert muzyki poważnej. Istniała też pewna grupa studentów, którzy mieli częstsze kontakty tego typu. Tak było w przypadku 16% ankietowanych. Jest to prawie o 6 punktów procentowych więcej, niż w przypadku reprezentatywnych badań ogólnopolskich. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w dużych miastach 10% studentów względnie często słuchało koncertów muzyki poważnej „na żywo”⁴².

Wiadomo, że sferę swoich doznań muzycznych można poszerzyć korzystając z nagrań radiowych czy telewizyjnych. Wśród uczestników eksperymentu 8,5% ankietowanych sporadycznie korzystało z takiej możliwości, słuchając koncertów transmitowanych przez radio lub telewizję. Warto zauważyć, że niecałe 16% studentów określiło swój stosunek do muzyki poważnej jako niechętny lub bardzo niechętny. Pewna część (11%) uczestników eksperymentu starała się zachować neutralność, nie wypowiadając się ani za ani przeciw muzyce poważnej. Muzyka tego rodzaju posiada dużą prawomocność kulturalną i dlatego zapewne w środowisku studenckim jest odrzucana przez niewielką grupę przeciwników. Niemniej poczucie prawomocności muzyki

⁴¹ Por. E. Wnuk-Lipińska, *Uczestnictwo studentów w kulturze*, Warszawa 1981, s. 158–159; L. Adamczuk, *Uczestnictwo w kulturze podstawowych warstw społecznych w latach 1972–1979*, „Kultura i Społeczeństwo” 1986, nr 3, s. 243.

⁴² E. Wnuk-Lipińska, *op. cit.*, s. 158–159.

poważnej nie odpowiada relatywnie duże natężenie aktywności kulturalnej związanej z jej recepcją.

Dla poszerzenia kontekstu analizy dodajmy, że prawie powszechnie akceptuje się tzw. muzykę rozrywkową, a jej przeciwnicy pojawiają się marginalnie (2% odpowiedzi). Użyliśmy określenia „muzyka rozrywkowa”, ale należy wyjaśnić, że poza różnymi odmianami rocka, muzyki country, wymieniano także tzw. piosenkę aktorską oraz utwory kabaretowe. Upodobania studentów w zakresie muzyki rozrywkowej nie wykazywały jakiegś jednorodności, przywiązania do określonego twórcy czy też rodzaju muzyki. O takiej jednorodności możemy mówić z kolei w przypadku zainteresowań muzyką poważną. Bez wątpienia odbija się tutaj wpływ dużej prawomocności kulturalnej tego rodzaju muzyki. Najczęściej badani wymieniają nazwiska tych kompozytorów, których utwory do dziś wypełniają programy filharmonii i są najczęściej nagrywane i odtwarzane w muzycznych audycjach radiowych. Utwory te należą do kanonu kultury światowej i narodowej. Chodzi przede wszystkim o utwory Bacha, Beethovena, Mozarta, Chopina, Schuberta, Schumanna, Ravela, Vivaldiego, J. Straussa. Nietrudno dostrzec, że zainteresowania muzyką poważną w tej grupie ograniczają się do doświadczeń nie przekraczających tego, co w dziedzinie muzyki zaproponowali wielcy twórcy romantyzmu (jeśli pominąć Ravela). Wydaje się, że dla Schöffera to zestawienie nie byłoby niczym zaskakującym. Wielokrotnie stwierdzał, że muzyka minionych wieków dominuje nad współczesną i otaczają nas zewsząd pozostałości muzyki dawnej, romantycznej. Inaczej mówiąc, „muzyka muzealna” (sformułowanie Schöffera) wypiera tę naprawdę współczesną⁴³. Jest oczywiste, że to, co określono jako dziedzictwo romantyzmu, w dużym stopniu odnosi się również do gustów i oczekiwań poszczególnych uczestników eksperymentu. Fakt ten determinuje reakcję odbiorcy na wszelkie manifestacje nowej muzyki. Stąd często spotykamy się nie tylko z niezrozumieniem intencji twórcy, czy „złym” rozumieniem, ale wręcz z odrzuceniem tego, co nowe. Również w badaniu odnaleźliśmy przejawy tego rodzaju postawy, uzasadnianej bądź brakiem odpowiedniego przygotowania bądź aktualnym stanem psychicznym. Ponieważ negatywna postawa wobec kompozycji wyrażana była w dość skrótowej formie, trudno o jakąś rozbudowaną analizę tego rodzaju odruchu. Nie obyło się bez skrajnie negatywnych określeń, wystarczająco obrazujących stosunek danej osoby do przedstawionego utworu, np. „okropne, ohydne, fatalne, odrażające, beznadziejne” (protokół nr 118)⁴⁴. Odrzucenia stanowią 8,2% zebranych wypowiedzi. Choć nie zawsze były utrzy-

⁴³ Zob. W. Jamroziak, *op. cit.*, s. 17.

⁴⁴ Nawiązujemy do określenia protokół czytania, jakie przyjął R. Scholes idąc śladem J. Derridy, zob. R. Scholes, *Eco's Limits*, „Semiotica” 1992, vol. 89, nr 1–3, s. 83–88. Raz używamy określenia protokół recepcji, innym razem protokół słuchania, a czasem po prostu protokół.

mane w tonie zaprezentowanym w powyższym cytacie, odmowa podjęcia interpretacji była wyraźna. Czasem także ujawniała się życzliwość i interpretacyjna bezradność.

4. RECEPCJA *QUATTRO MOVIMENTI*

Przedstawiając utwór Schöffera grupie młodzieży o dość różnych doświadczeniach muzycznych i odmiennych oczekiwaniach należało założyć pojawienie się możliwie szerokiego spektrum reakcji. Na jednym biegunie mieszczą się niewątpliwie wspomniane wyżej akty odrzucenia kompozycji i wyrażany przy tej okazji brak zainteresowania twórczością podobnego rodzaju. Prawdopodobnie tylko szczególna sytuacja instytucjonalna – słuchanie z kolegami i koleżankami w grupie ćwiczeniowej – powstrzymała część osób od „fizycznej” rezygnacji z udziału w badaniu. Inni, choć także często mieli negatywne doznania, byli gotowi trwać w sytuacji eksperymentalnej, starając się wywiązać z zadania zgodnie ze swymi umiejętnościami i najlepszą wolą. Reszta zachowała swego rodzaju neutralność, podobnie starając się o jak najlepsze wykonanie zadania. Dlatego też tak mało wyraźnie rysuje się drugi biegun kontinuum – akceptacja. Nikt nie wyrażał bardzo zdecydowanie swego uznania, czy też akceptacji dla środków użytych przez kompozytora. Parokrotnie jednak „ślady” akceptacji wystąpiły.

O tym, jak różne były reakcje słuchaczy, można się dowiedzieć analizując nie tylko same wypowiedzi, lecz przede wszystkim dołączoną do nich listę 5 przymiotników. Co prawda nie wszyscy słuchający wykorzystali możliwości użycia 5 dowolnych przymiotników dobrze charakteryzujących dzieło Schöffera. W paru przypadkach dopiero w trakcie analizy nadano użytym określeniom formę przymiotnikową. Ponieważ użycie poszczególnych przymiotników było swobodną decyzją słuchacza, ich układ jest szczególnie ważny. Wiele przemawia za samą zasadnością użycia w badaniu metody określania utworu za pomocą przymiotnika. Wiadomo, że koncepcja pola semantycznego ma w badaniach językoznawczych długoletnią tradycję⁴⁵. Również we współczesnej semiotyce pojawiają się próby eksperymentalne, które oparte są na zbliżonym poмысле⁴⁶. M. Imberty, którego studium na temat znaczenia w muzyce zaliczane jest do ważniejszych opracowań z zakresu fenomenologii, wykorzystał przymiotnik jako narzędzie do badania tej problematyki. Naj-

⁴⁵ Zob. P. Girard, *Semantyka*, Warszawa 1976; G. Helbig, *Dzieje językoznawstwa nowożytnego*, Wrocław 1982; H. Weinrich, *Ogólna semantyka metafory*, „Teksty” 1981, nr 3, s. 61–75.

⁴⁶ Zob. R. S. Hatten, G. A. Henrotte, *op. cit.*, s. 428–431.

pierw przedstawiono badanym *Preludia na fortepian* C. Debussy'ego. Były to osoby niewykształcone muzycznie. Słuchający udzielali odpowiedzi pisemnych, korzystając z przymiotników. 240 użytych słów wyrażało ruch fizyczny, symbolikę bądź emocje. Na podstawie opisu przymiotnikowego każde preludium było traktowane jako środek ciężkości przestrzeni, którą przymiotniki definiowały. Z pomocy przymiotników korzystał także P. Faltin w swoich badaniach nad syntaksą w muzyce. Można oczywiście traktować te ekspresje przy użyciu przymiotników jako wyraz indywidualnych psychicznych postaw, ale dzięki przymiotnikowi docieramy również do wymiarów języka, które niewątpliwie mają charakter społeczny. Język bowiem – jak piszą Berger i Luckmann – czyni naszą subiektywność „bardziej rzeczywistą” nie tylko dla innych, ale także dla nas samych⁴⁷. Poszukując uzasadnień dla wykorzystania przymiotników warto też przytoczyć słowa A. Zagajewskiego, poety i eseisty, który napisał: „Pamięć zrobiona jest z przymiotników”⁴⁸. Niewątpliwie przymiotnikowe określanie utworu wiązało się z tym, jak trwał on w pamięci słuchających. Użyte przez badanych przymiotniki zostały przedstawione poniżej w porządku alfabetycznym, wraz z podaniem w nawiasie częstotliwości pojawiania się określenia: agresywny (7), baletowy (1), bez koncepcji (1), bezładny (1), beznadziejny (1), bezsilny (1), bez wyrazu (1), brzydki (1), budujący refleksję (1), budujący strach (1), burzliwy, chaotyczny (17), ciekawy (4), ciężki (5), czysty (1), denerwujący (5), długi (4), dobitny (1), dobry (3), drażniący (3), drażący (1), dekadenski (1), demoniczny (1), dynamiczny (4), dramatyczny (1), dysharmoniczny (3), dźwięczny (1), ekspresyjny (8), energiczny (1), fatalny (1), filmowy (1), formalny (1), fragmentaryczny (1), głośny (5), gorączkowy (1), groźny i chmurny (1), groźny (4), gwałtowny (2), harmonijny (1), ilustracyjny (1), intelektualny (1), interesujący (1), irrealny (1), jęklivy (1), kakofoniczny (1), katastroficzny (1), krzykliwy (2), lekki (1), lękliwy (1), łagodny (3), makabryczny (1), mechaniczny (1), melancholijny (1), męczący (10), monotonny (4), nastrajający (2), nastrojowy (1), nerwowy (1), nieciekaw (1), niejednoznaczny (1), niemonotonny (1), niepokojący (10), niepopularny (1), nieprzyjemny (1), niesamowity (1), niezharmonizowany (1), nieskończony (1), niespójny (1), nieuporządkowany (1), nieustabilizowany (1), nowoczesny (1), nudny (4), nużący (2), obrazowy (2), odrażający (2), ohydny (1), okropny (1), okrutny (1), orkiestrowy (1), odzwierciedlający niepokój (1), patetyczny (1), pełny obaw (1), pesymistyczny (4), plagiatowy (1), podniosły (1), ponury (2), porywczy (2), posępny (1), poważny (10), przegadany (1), przenikliwy (1), przeraźliwy (1), przerażający (6), przygnębiający (11), przytłaczający (6), refleksyjny (3), rezolutny (1), rozpaczający (1), rozpaczliwy (2), sferyczny (1), zharmonizowany (1), skomplikowany (2), słaby (1),

⁴⁷ P. L. Berger, T. Luckmann, *Spoleczne tworzenie rzeczywistości*, Warszawa 1983, s. 74.

⁴⁸ A. Zagajewski, *Dwa miasta*, Paryż-Kraków 1991, s. 161.

smętny (2), smutny (5), spokojny (2), straszny (2), symfoniczny (3), szybki (3), tajemniczy (4), tragiczny (2), trudny (10), trzymający w napięciu (1), twardy (1), urozmaicony (1), uspokajający (1), wartki (1), wieloznaczny (1), wybuchowy (1), wyimaginowany (1), wysublimowany (1), złowieszczy (1), żywy (1).

W sumie użyto 124 przymiotniki, większość z nich była używana przez pojedyncze osoby lub powtarzała się tylko parę razy. Najczęściej w wyborach słuchaczy pojawiał się przymiotnik „chaotyczny” (17 razy). Być może jest to efekt opaczego zrozumienia założeń kompozytora, który pragnął wyzyskać doświadczenia techniki I poł. XX w. w zakresie barwy, konstrukcji, struktur formalnych i rytmu. Podjęcie tych czterech problemów w jednym utworze mogło niektórym ze słuchaczy kojarzyć się z chaosem użytych środków. Inne najczęściej używane przymiotniki to: przygnębiający (11), burzliwy (10), męczący (10), niepokojący (10), poważny (10), trudny (10), niespokojny (9), ekspresyjny (8), agresywny (7), przerażający (6), przytłaczający (6), ciężki (5), denerwujący (5), głośny (5).

Łatwo zauważyć, że kilka z tych przymiotników odnosi się do emocji, które utwór wywołuje. Są to stany emocjonalne zwykle traktowane jako emocje negatywne: przygnębenie, niepokój, przerażenie, zdenerwowanie, zmęczenie, agresywność. Nie tyle muzyka wyraża te stany, ile wywołuje je słuchanie kompozycji. Dwa inne przymiotniki, często używane, odnoszą się do kwalifikacji „formalnej” przedstawionej muzyki – jest to muzyka poważna i ekspresyjna. W przeciwieństwie do występujących licznie przymiotników sugerujących emocje negatywne określenia mające pozytywny wydźwięk pojawiają się znacznie rzadziej. Przykłady pozytywnych określeń to: ciekawy (4), dobry (3), łagodny (3), pulsujący (2).

Przedstawiona lista przymiotników ukazuje pewien zakres muzycznych doznań, te zaś są kształtowane przez liczne kody. U podstaw obu reakcji (odczucia pozytywne i negatywne) leżą ogólne kody, przy użyciu których uczestnik danej kultury odbiera i interpretuje każde doznanie⁴⁹. Działają tu zmysłowo-percepcyjne schematy, pozwalające klasyfikować np. dźwięk jako wysoki, twardy, zimny itp. Dotyczą naszych doznań przestrzennych, dotykowych, termicznych, ruchowych i wielu innych. W podobny sposób objawia się zdolność do logicznego porządkowania doświadczenia i ujmowania np. dźwięku w kategoriach ciągłości, tożsamości, podobieństwa, symetrii. Ważnym wymiarem tej ogólnej (*general*) kompetencji są kategorie, które uczestnik danej kultury wypracowuje i przyswaja sobie w toku codziennego życia, odnoszące się do obiektów otaczającego świata, ich egzystencji, sposobu powstawania itp. Inaczej mówiąc: wkraczamy w świat kategorii życia codziennego. Jeśli przyjmujemy taką postawę, to: „Wszystko, co jest, jest »typowe«, ustalone raz

⁴⁹ G. Stefani, *A Theory of Musical Competence*, „Semiotica” 1987, vol. 66, nr 1–3, s. 9–11.

na zawsze i niezmiennie, tak jak »typowy«, ustalony raz na zawsze i niezmienny jest wschód słońca rankiem i żółty kolor dojrzewającego zboża; ból w nodze staje się natychmiast »reumatyzmem«, burzliwa wymiana zdań z matką żony – dobrze znaną »kłótnią z teściową«, a przykre doznanie nocne – zwykłym »snem po zbyt obfitej kolacji«, co nasuwa równie typowe, ustalone raz na zawsze i niezmiennie recepty (»natrzeć spirytusem«, »teściowej nikt nie dogodzi«, »sen mara, Bóg wiara«), zwalniając nas od trudu roztrząsania spraw i samodzielnego podejmowania decyzji»⁵⁰. To właśnie owe rzeczy zrozumiałe same przez się stanowią podstawę naszej orientacji w świecie. Napotykając nowe doznania człowiek próbuje je ośwoić, przekształcić w sobie znane.

Trudno się dziwić, że w przypadku nieznanego utworu reprezentującego nową muzykę słuchający próbowali podjąć interpretację, używając określeń ze spektrum, które im podsuwało doświadczenie codziennego świata. Sięgając do ogólnej kompetencji, każdy z biorących udział w eksperymencie próbował znaleźć w utworze Schöffera jakieś bliskie sobie elementy i odnieść je do innych doświadczeń. Ponieważ jednak obycie słuchaczy w dziedzinie nowej muzyki nie było jeszcze dostatecznie spetryfikowane, użyta w sytuacji eksperymentalnej główna (*general*) kompetencja pozwalała na względnie różnorodne postrzeganie i percepcowanie *Quattro movimenti*. W tej sytuacji jest rzeczą zrozumiałą, że pewne określenia mogły nawet sytuować się opozycyjnie wobec siebie, np. monotony (4) – dynamiczny (4), łagodny (3) – twardy (1), dobry (3) – słaby (1), denerwujący (5) – uspokajający (1), niezależnie od rozkładu ilościowego przymiotników po obu stronach opozycyjnych par.

Przedstawiając pełną listę przymiotników nieco zatarliśmy możliwość śledzenia indywidualnego charakteru recepcji utworu B. Schöffera. Przede wszystkim nie jest możliwe przedstawienie w tym miejscu całego zestawu dokonanych wyborów i pól semantycznych budowanych poprzez wybór pięciu przymiotników. Zdajemy sobie sprawę, że obowiązują pewne prawa semantyczne i zgodnie z nimi „znaczenie słowa należące do pola semantycznego zależy od liczby i rozmieszczenia wszystkich innych słów tego pola”⁵¹. Zwracaliśmy już uwagę, że nie wszyscy piszący rygorystycznie przestrzegali instrukcji i nie zawsze wpisywali żadaną ilość przymiotników. W kilkunastu przypadkach ograniczono się do 4 przymiotników. Według założeń teorii pola zmniejszenie liczby przymiotników jest jednoczesnym zaakcentowaniem negacji w jego obrębie.

Zauważmy, że w chwili obecnej szczegółowe określenie granic pola semantycznego ciągle nie jest możliwe. Z drugiej strony z układu przymiotników w poszczególnych wypowiedziach nie sposób nie odczytać wyraźnego

⁵⁰ T. Hołówska, *Myślenie potoczne*, Warszawa 1986, s. 166.

⁵¹ H. Weinrich, *op. cit.*, s. 72.

odrzućenia, zanegowania kompozycji. Negacja ta jest niejako „wpisana” w wybór kolejnych wyrazów. Odnotujmy więc, że w przypadku najczęściej używanego przymiotnika „chaotyczny” w jego otoczeniu pojawiają się inne, raczej negatywne określenia, np. „niespokojna”, „hałaśliwa”, „agresywna”, „chaotyczna”; „agresywna”, „nieustabilizowana”, „niespokojna”, „hałaśliwa”, „chaotyczna”.

a) *Quattro movimenti* i nieliteracki styl odbioru

Nasze dotychczasowe rozważania były oparte na analizie użytych przymiotników i pomijały zasadnicze źródło czy dokument recepcji albo protokół odbioru, jakimi były pisemne wypowiedzi. Swoją użyteczność zachowuje tutaj wprowadzone przez M. Głowińskiego pojęcie „stylu odbioru”, choć stosujemy własne wyróżniki i nazwy dla poszczególnych stylów zaznaczających się w zebranych wypowiedziach⁵². Użyte przez nas określenie nieliteracki styl odbioru ma swoje uzasadnienie. Po pierwsze, już ze względu na swoją nazwę jest bardzo wyraźnie przeciwstawiany stylowi literackiemu, co można uznać za dopuszczalne przynajmniej dla podstawowego korpusu protokołów doń dołączonych. Po drugie, właśnie nieliterackość jest, jak się zdaje, najogólniejszą cechą tych wszystkich wypowiedzi. Dopiero w obrębie tego stylu dają się wyróżnić pewne „podstyle”, czy też nawet własne nacechowanie stylistyczne części protokołów. Przyjęcie innego wyróżnika jako opozycji wobec manifestacji literackiego stylu odbioru może być mylące. Pewne cechy ujawniają się „częstkowo” i nie zawsze dałoby się mówić o „estetycznym” czy „muzykologicznym” stylu odbioru.

Najogólniej biorąc przejawy nieliterackiego stylu odbioru odnajdujemy w 79 protokołach recepcji (62% ogółu odpowiedzi). Wśród nich nieco ponad 1/3 wypowiedzi ujawniała prawie wyłącznie emocje, które wzbudzała wysłuchana kompozycja. Należy zauważyć, że choć z założenia samo wyliczenie przymiotników miało się dokonać w drugiej fazie eksperymentu, to jednak niektórzy spośród piszących już w pierwszej części bardzo chętnie korzystali z przymiotników, by dać wyraz swoim emocjom doznawanym w trakcie słuchania. Okazało się także, że w wielu przypadkach istniała duża zgodność w użyciu przymiotników w swobodnym opisie i oczekiwanym zestawieniu w drugiej fazie badania. Ponieważ część pisanych komentarzy nie jest rozbudowana, może to oznaczać, że oczekiwania kompozytora przekraczały możliwości interpretacyjne tej części słuchaczy. Chociaż nie zdecydowali się na całkowite odrzucenie kompozycji, dostrzegli w niej głównie pierwiastki negaty-

⁵² M. Głowiński, *Style odbioru*, Kraków 1977.

wne. Opisuując własną reakcję odwoływali się do odpowiedniego elementu kulturowego zasobu doświadczenia, który pozwalał im rozpoznać, czym jest to, co się aktualnie dzieje w świecie dźwięków. Rozpoznaniu towarzyszyły przeważnie doznania odbiorcze o charakterze negatywnym. Wydaje się, że ta grupa badanych nie tylko nie chciała, ale i nie mogła przyjąć wobec kompozycji bardziej aktywnej postawy. Taką postawę niewątpliwie zaprezentowali pozostali słuchacze, których protokoły recepcji zostały także włączone do nieliterackiego stylu odbioru. Według Schöffera – jak to kiedyś napisał – aktywne słuchanie jest „pierwszym i najważniejszym warunkiem odbierania muzyki”⁵³. Niejako w odpowiedzi na to oczekiwanie kompozytora we fragmencie jednego z protokołów czytamy: „Słyszając tego rodzaju muzykę natychmiast wyłączam radio i właściwie pierwszy raz podczas pisania tego wysłuchałam całości utworu” (protokół nr 50). Ktoś inny, mówiąc o kompozycji Schöffera, dodaje: „Zmusza ona do aktywności, do słuchania, nie pozwala muzyka ta pozostać biernym, chyba, że chce się ją z góry odrzucić” (protokół nr 10). Ale nawet ograniczona postać aktywnego słuchania nie zawsze oznaczała, że dana osoba akceptowała utwór czy też była pozytywnie nastawiona do nowej muzyki. Wielokroć zdarzało się, że przedstawiony materiał dźwiękowy nie odpowiadał oczekiwaniom słuchaczy, choć nie było to jednoznaczne z odrzuceniem utworu. W tej grupie protokołów wspomina się jednocześnie o negatywnych doznaniach odbiorczych, uczuciach lęku, zagrożenia. Jest to wyraźne przenoszenie uczuć słuchaczy na twory muzyczne, co częstokroć prowadzi do fałszowania dzieła⁵⁴.

Śladem pojawienia się aktywnego odbioru może być użycie w protokołach terminów związanych z technikami muzycznymi i praktyką społeczną, w obrębie której muzyka się pojawia czy której towarzyszy⁵⁵. Mimo woli ujawnił się stosunek badanych do tzw. języka muzyki. W potocznym doświadczeniu ma on bardzo heterogeniczny i, co zrozumiałe, dość ograniczony charakter, odnosi się tylko do niektórych jakości współtworzących dzieło muzyczne. Upraszczając można powiedzieć, że w protokołach włączonych do nieliterackiego stylu odbioru kody należące do technik muzycznych są tylko dodatkiem do głównych (*general codes*), stąd też nie zawsze są czytelne reguły określające współzależność ekspresji i treści. Za częste uznajemy odwołania do pewnych wyodrębnionych praktyk społecznych albo określonej działalności kulturowej (film, balet). Poniżej przykład takiego postępowania:

Groza, narastające niebezpieczeństwo, muzyka kojarzy mi się z horrorem, muzyką skomponowaną do tego rodzaju filmów. Uczucie niepewności (zwłaszcza początek, uczucie tego, że za

⁵³ B. Schöffler, *W poszukiwaniu muzyki absolutnej*, [w:] *Horyzonty muzyki*, red. J. Patkowski, A. Skrzyńska, Kraków 1970, s. 44.

⁵⁴ R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 2, s. 58.

⁵⁵ G. Stefani, *op. cit.*, s. 9–14.

chwilę ma się coś stać. Stałe narastanie napięcia przed końcowym rozstrzygnięciem. Jako sama muzyka słuchana nie podoba mi się. Ale jak już powiedziałem, jest trafna jako podkład muzyczny do jakiegoś filmu. (Protokół nr 18).

Dopiero poprzez powiązanie z innymi formami aktywności muzyka staje się znaczącą całością. Jak widzimy, tego typu działanie jest próbą odniesienia aktualnych doznań dźwiękowych do znanych sobie typowych doświadczeń i rozpoznawania tego, co się słyszy. Należałoby stwierdzić, jakie są reguły czy metody ujmowania danego utworu jako możliwej ilustracji obrazu filmowego albo programu baletowego⁵⁶. Można by w ten sposób pokazać, jak różne warianty nowej muzyki są rozpoznawane jako nadające się do spełnienia określonego zadania w obrębie pewnej praktyki społecznej (koncert, produkcja filmu itp.). Tę ostatnią uwagę należy zresztą rozszerzyć i odnieść do całości problemów związanych z recepcją muzyki współczesnej, metod rozpoznawania danej kompozycji jako dzieła należącego do repertuaru nowej muzyki, manifestacji współczesnej muzyki. Badanie stylów odbioru może być swego rodzaju przygotowaniem do opisu wspomnianych wyżej metod radzenia sobie z materiałem dźwiękowym.

Wydaje się, że dalsza analiza zebranych protokołów recepcji, mimo ograniczonego korzystania przez piszących z terminologii muzycznej czy estetycznej, pozwala uznać część z nich za przejaw estetycznego sposobu słuchania. W tych wypowiedziach pierwiastki intelektualne mieszają się z uczuciami. Ponad 50% protokołów zaliczonych do nieliterackiego stylu odbioru manifestuje estetyzujący sposób słuchania⁵⁷. Jeden z przykładów przytaczamy w całości.

Utwór muzyczny zaczyna się ciężką, przytłaczającą melodią, która jednak szybko przechodzi w melodię lżejszą dla ucha. Ale nastrój, jaki wydobywa się z poszczególnych dźwięków od samego początku utworu zapowiada coś pesymistycznego, coś co kojarzy mi się z wielkim zagubieniem, grozą, a w związku z tym z czyjąś wymaginowaną walką przeciw temu zagubieniu. Nastrój, a raczej atmosfera utworu, staje się coraz bardziej napięta. Potęgują ją bardzo wyeksponowane w utworze akordy instrumentów klawiszowych, które zjawiają się co pewien czas w utworze. W pewnym stopniu rozładowują to napięcie partie skrzypiec albo wytonowanie akordów pianina. Po tych chwilach grozy w muzyce zjawiają się fragmenty mniej drażniące emocje i nie wprowadzające takiego uczucia grozy. Ale po chwili znów słychać przejawiające się napięcie, niepokój. Utwór nie ma jakiegś prostej linii melodycznej. Po jego wysłuchaniu nie potrafiłabym zanuć jakiegoś głównego tematu muzycznego. Cały oparty jest na dysonansach, szybkiej zmianie instrumentów prowadzących (z wyjątkiem sola instrumentów klawiszowych, skrzypiec), bardzo bogatym instrumentarium oraz ciekawej aranżacji. Muzyka nie jest „rozwlekła”, ale brzmi zdecydowanie. (Protokół nr 21)

Jak nietrudno zauważyć, w cytowanym protokole recepcji element intelektualny przeplata się z uczuciami, przeważnie niepokoju, zagrożenia.

⁵⁶ M. Czyżewski, *op. cit.*, s. 95–110.

⁵⁷ M. Głowiński, *Style odbioru*, s. 131–132.

W paru wypowiedziach będących manifestacją estetycznego sposobu słuchania pojawiły się pozytywne opinie o utworze, będące wynikiem własnych doznań w trakcie jego prezentacji: „Konstrukcja tego utworu jest na pewno całkiem inna od budowy tych, które akceptujemy, specjalnie się nad tym nie zastanawiając, ale po wsłuchaniu się poczuć można prawdziwe zadowolenie” (protokół nr 23). Postawa aktywna przyniosła w tym wypadku konkretne efekty poznawcze, estetyczne. Pewnemu, choćby „wstępnemu” stopniowi zrozumienia utworu odpowiadała pozytywna emocja, a nawet jakaś postać akceptacji.

W. Tatarkiewicz zaproponował rozróżnienie dwóch możliwych reakcji wobec dzieła sztuki, tj. postawę skupienia i marzenia⁵⁸. Podejmując ten wątek powiedzieć możemy, że w obrębie estetycznego sposobu odbioru kompozycji Schöffera pierwsza z nich pojawiała się znacznie wyraźniej niż druga. Trudno orzec, w jakim zakresie był to wynik obcowania z utworem należącym do tzw. nowej muzyki. Z kolei postawa marzeniowa nieco wyraźniej występuje w ostatniej grupie protokołów włączonych do nieliterackiego stylu odbioru. Tym razem słuchacze od początku przyjęli postawę marzeniową, ale wkrótce okazywało się, że trudno w niej wytrwać do końca. Pojawiały się negatywne emocje. Badani wskazywali, że potrzeba przygotowania, by zasadnie zinterpretować utwór. Ponad 15% protokołów należących do nieliterackiego stylu odbioru zdominowała postawa marzeniowa. Nietrudno w nich także odnaleźć pewne elementy bliskie „treściowemu” opisowi dzieła. Ostatecznie krok ten nigdy nie następuje, dlatego pozostajemy ciągle w obrębie nieliterackiego stylu doboru.

W zakończeniu tego fragmentu pragniemy wskazać na różnicę między wyodrębnionymi wyżej sposobami odbioru: pierwszym i trzecim. Otóż w pierwszym przypadku emocje są wynikiem postawy skupienia nie zawsze w pełni widocznej, w drugim postawa marzeniowa jest pierwotna i ona właściwie „blokuje” możliwość skupienia. Marzeniowość graniczy z literackością.

b) *Quattro movimenti* i literacki styl odbioru

Część słuchających kompozycji Schöffera, mimo często negatywnych odczuć, w inny sposób próbowała uporządkować swoje doznania. Zgodnie z ciągle obecnym w kulturze przekonaniem grupa ta starała się odnaleźć literackie czy obrazowe odpowiedniki usłyszanych dźwięków. Jest jasne, że tego rodzaju dążność pozostawała w jaskrawej sprzeczności z zamierzeniami kompozytora, który wielokrotnie dawał wyraz własnemu, odmiennemu od powyższego, rozumieniu muzyki. Tworzone przez Schöffera dzieła to tzw. muzyka absolutna. Tego rodzaju twórczość jest gestem na rzecz tzw. auto-

⁵⁸ W. Tatarkiewicz, *Skupienie i marzenie*, Kraków 1951.

nomii muzyki. W jednej ze swoich wypowiedzi kompozytor stwierdzał: „Muzyka ma być muzyką. Co więcej: muzyka ma wyrażać muzykę, nic więcej. Takie są założenia ideowe i estetyczne muzyki autentycznie absolutnej”⁵⁹. Utworowi nie należy więc przypisywać żadnych pozamuzycznych treści, dzieło muzyczne nie jest komunikatem przekazującym określone treści. Schäffer zdecydowanie odrzuca możliwość komponowania tego rodzaju muzyki: „Wobec współczesnych środków ewokujących wyobrażenia muzyka roszcząca sobie pretensje mówienia o czymkolwiek poza muzyką musi się wydać historyjką w obrazkach, komiksem lub czymś z tego rzędu wątpliwych i ułatwionych rozrywek”⁶⁰. Choć stanowisko kompozytora jest wyrażane zdecydowanie, to praktyczne zastosowanie pojęcia autonomiczności nie jest w wielu przypadkach proste. Przyjmijmy wstępnie, „że jeżeli wartość utworu odkrywana jest na podstawie tych założeń interpretacyjnych, które ze względu na swą ważność dla całej muzyki lub jej części są ogólnie przyswojone i stosowane w odbiorze, to utwór taki będzie uznawany za autonomiczny”⁶¹. Tak rozumiana autonomiczność jest powiązana nie tylko z istniejącymi konwencjami odbiorczymi, lecz przede wszystkim z różnymi kodami składającymi się na kompetencję muzyczną w sensie semiotycznym⁶². Szczególnie ważną rolę zdają się odgrywać wspomniane przez nas kody główne (*general codes*), wpływające na rozpoznanie dźwiękowych zdarzeń⁶³. Jednocześnie należy uświadomić sobie, że w chwili obecnej nie jest możliwe pojmowanie dzieła muzycznego jako skończonego, gotowego produktu dźwiękowego. W twórczości współczesnej ważną rolę odgrywa sama idea twórcza bądź doznania psychiczne odbiorców. Stąd też w wielu wypadkach, by nadal posługiwać się terminem autonomiczność, trzeba wprowadzić kryteria cząstkowe. Prawdopodobnie nie dotyczy to utworu Schäffera, który zasadnie można zinterpretować na podstawie założeń, które „są ogólnie przyswojone i stosowane w odbiorze”⁶⁴. Nim jednak przystąpimy do analizy protokołów włączonych do literackiego stylu odbioru, warto przypomnieć słowa krytyka muzycznego: „Muzykę samą w sobie można sobie wyobrazić tylko teoretycznie i ta – być może – nie ma żadnej treści, jest czystą grą dźwięków, której uroda jest funkcją konstrukcji, wewnętrznej logiki i harmonii współdziałających elementów. Ale muzyka w połączeniu z człowiekiem, który jej słucha, nieuchronnie wypełnia się treścią. Tą treścią stają się różnorodne psychiczne

⁵⁹ B. Schäffer, *W poszukiwaniu...*, s. 44.

⁶⁰ Tamże, s. 44.

⁶¹ J. Szerszenowicz, *Treści pojęcia dzieła muzycznego i ich obność we współczesnych zjawiskach muzycznych*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Scientiae Artium et Litterarum” 1990 nr 1, s. 265.

⁶² G. Stefani, *op. cit.*, s. 7–22.

⁶³ Tamże, s. 11.

⁶⁴ Por. J. Szerszenowicz, *op. cit.*, s. 265–266.

reakcje słuchacza”⁶⁵. Jednak protokoły włączone do literackiego stylu odbioru nie są zapisami, które sugerowałyby pewną jednoznaczność treściową doznań. Łączy je jedynie pewien nastrój – atmosfera grozy, zagrożenia, niepewności, katastrofy. Zarówno wypowiedzi, które próbują opisać sytuacje „kreowane” przez muzykę, jak i te sugerujące, że muzyka spełnia rolę ilustracyjną, są utrzymane w „ciemnej” tonacji. Po analizie nieliterackiego stylu odbioru i uwzględnieniu powyższych spostrzeżeń czymś oczywistym wydaje się niezbędność ukazania metod interpretowania, rozumienia pewnych dźwięków jako „ciemnych”, „katastroficzych” itp. Mówiąc językiem etnometodologii, chodzi o metody, przy pomocy których poszczególne jednostki czynią dany układ „wytłumaczalnym”. Dotyczy to zarówno postępowania zwykłych widzów, krytyków, jak i twórców. Za przykład niech posłużą słowa B. Schäffera: „Wszelkie badania empiryczne stosowane wobec niej [wobec sztuki] nie trafiają w sedno rzeczy – może właśnie dlatego, że sam obiekt jest płynny, nieuchwytny, tajemniczy, nieodgadniony”⁶⁶. I w tym wypadku wskazana jest eksplikacja metod, które czynią dzieło muzyczne czymś „tajemniczym” czy „nieodgadnionym”. Protokoły są raczej wynikiem działania owych metod, nie odsłaniającym głębiej, jak one działają, jak „pracują”. Jakie „metody” uwikłane są w „treściową” recepcję dzieła muzycznego? Większość protokołów (3/4) włączonych do literackiego stylu odbioru pozwala stwierdzić, że recepcja dzieła Schäffera łączyła się z przyjęciem postawy marzeniowej. „Odwzorowane” w poszczególnych wypowiedziach „muzyczne światy” są dość różne. Przedstawmy jeden z „protokołów”:

Utwór poważny – kojarzy mi się na początku z mającym nastąpić niebezpieczeństwem. Jakaś osoba samotna, młoda przebywając w odosobnionym miejscu wspomina sobie jakieś chwile przyjemne z życia, a gdzieś ktoś obok szykuje na nią zasadzkę – chce ją porwać czy coś w tym rodzaju. Myśli tego kogoś okrutnego są złe. Jest on przebiegły, koniecznie chce zrealizować swój plan. Młoda osoba, nie przeczuwając nic złego, jest w świetnym humorze, bawi się, marzy, wspomina to, co było piękne w przeszłości. Aż tu nagle jakby przyroda chciała ją ostrzec przed niebezpieczeństwem, także zwierzęta, jakby chciały coś powiedzieć, drzewa się kołyszą, kwiatki jakby wyciągały swoje łodyżki, a dziewczyna zapatrzona na nie nic nie rozumie, co one chciały powiedzieć. Wkoło jest niezmienna cisza, od czasu do czasu jakieś zwierzę zagłuszy tę ciszę, a tak to zwierzęta są spokojne. (Protokół nr 37)

Niełatwo jest orzec, czy słuchający w ten sposób mogliby odrzucić własny styl odbioru i zbliżyć się do tego typu słuchania, który L. Erhardt nazywa bezpośrednim. Być może nieco łatwiej dałoby się nakłonić do takiego postępowania tych słuchaczy, którzy w akcie recepcji ustanawiali wyłącznie pewną relację między kompozycją Schäffera a innymi dziełami sztuk przedstawiających. W tym wypadku bowiem, w części zachowując swoją autonomię,

⁶⁵ L. Erhardt, *Sztuka dźwięku*, Warszawa 1980, s. 92.

⁶⁶ B. Schäffer, *Socjologia muzyki...*, s. 18.

dzieło muzyczne było czynnikiem „strukturyzującym” daną manifestację artystyczną⁶⁷. Jako pole już ukonstytuowane, posiadające określoną strukturę narzuca ją np. obrazem filmowym, gdyż między obu dziełami istnieje „mimowolna” zgodność struktur. Nie trzeba dodawać, że i w tym wypadku ważny jest opis różnych metod osiągania strukturyzującej współzależności czy też zgodności struktur. Inaczej osiąga się ową zgodność w profesjonalnej pracy montażysty filmowego, inaczej w trakcie swobodnej wypowiedzi zwykłego odbiorcy, który ogranicza się do własnych odczuć i nie musi liczyć się z „techniczną” wiedzą o organizacji strukturalnej poszczególnych dzieł.

Wypowiedzi ankietowanych włączone do ostatniej grupy manifestacji literackiego stylu odbioru wykorzystują potoczne przekonania na temat funkcji określonego rodzaju muzyki. Inaczej mówiąc: słuchacze „nauczyli się” łączyć pewne treści z tego typu „nowoczesną” muzyką.

5. ZAKOŃCZENIE

Przystępując do badania recepcji staraliśmy się ulokować zadanie badawcze w kontekście pewnego rozumienia problemów socjologii muzyki. W tym celu dość wyraźnie zaakcentowaliśmy pozytywne strony zwracania się socjologii muzyki jako całości w stronę socjologii fenomenologicznej. Jednocześnie mamy świadomość, że nawet jednostkowe badanie pojedynczego utworu nie powinno czy wręcz nie może pomijać pytania o miejsce sztuki, w tym muzyki, w świecie współczesnym. Nierzadko mówi się przede wszystkim o tym, co jest zagrożeniem dla autentycznej twórczości. Według wielu autorów jest nim postawa konsumpcyjna rozbudzana przez nastawienie na produkcję tzw. dóbr kultury⁶⁸. Widoczne dążenie do masowego powielania produktów sprawia, że odbiorca-słuchacz jest kimś anonimowym, dość dowolnie dobranym adresatem w procesie komunikacji muzycznej. W tej sytuacji „rozmywają się” kryteria oceny, w dość uproszczony sposób pojmuje się, interpretuje „zawartość”, „treść” lub „sens dzieła”. Tę niekorzystną tendencję wzmacnia jeszcze jeden czynnik. W wielu społeczeństwach ludzie coraz częściej w miejscach publicznych są atakowani przez wszechobecną muzykę, w której ze szczególnym nasileniem objawiają się cechy „wykwintnego towaru”. W tym wypadku muzyka staje się rodzajem tła dźwiękowego, którego przemocy każdy musi doświadczyć⁶⁹. Otoczeni przez tę wszechobecną muzykę ludzie z czasem

⁶⁷ G. Stefani, *op. cit.*, s. 8.

⁶⁸ T. W. Adorno, *O społecznej sytuacji muzyki*, [w:] *Szkola frankfurcka*, t. 2, cz. I, red. J. Łoziński, Warszawa 1985; B. Schäffer, *Mały informator...*

⁶⁹ P. Tagg, *Musicology and the Semiotics of Popular Music*, „Semiotica” 1987, vol. 66, nr 1-3, s. 279-298.

przestają zwracać uwagę na wartość znaczeniową dźwięku wykreowanego przez artystę. Słuchając muzyki powoli przestają ją słyszeć.

Jest oczywiście kwestią dyskusji określenie, w jakim stopniu procesy, o których mowa zaznaczają się w obrębie naszej kultury. Niemniej ich wpływu pominąć nie można. W badaniu uwidoczniła się rola ogólnej sytuacji kulturowej, w szczególności funkcja, jaką w niej pełnią treści popularne. Obecne w jej obrębie schematy pozostawiły swój ślad w zebranych protokołach odbioru. W efekcie w kilku wypowiedziach muzykę Schöffera określono jako ilustrację do filmów grozy. Trudno orzec, jakie cechy, w opinii odpowiadających, zbliżają *Quattro movimenti* właśnie do muzyki tego typu. Na pewno jednak wyraźnie postrzegano jej „strukturalną” odmienną od pozostałych typów muzyki filmowej, która powodowała, że zestawienia dźwiękowe zaproponowane przez kompozytora wzbudzały w części słuchaczy określoną reakcję emocjonalną – przeżycie strachu, niepokoju, zagrożenia. Jednocześnie zbliżały kompozycję Schöffera do rozpoznawanego przez tych słuchaczy układu cech strukturalnych właściwych muzyce w filmach grozy. Słuchający nie przedstawili jednak nawet zarysu układu tych cech, swoją opinię tworzyli w oparciu o własne odczucia i doznania.

Emocjonalne przeżywanie muzyki szczególnie wyraźnie manifestowało się w protokołach włączonych do nieliterackiego stylu odbioru. W części z nich opis reakcji emocjonalnej wyczerpywał całość wypowiedzi słuchających. Z tego też powodu kontrastują one wyraźnie z zacytowanymi recenzjami. W przypadku tych ostatnich analiza utworu poprzedzała uwagi o emocjach, jakie wzbudzał. Piszący protokoły tylko w ograniczonym zakresie odwoływali się do wiedzy o technice muzycznej i jej właściwych kodach. Temu ograniczonemu nastawieniu analitycznemu odpowiada postawa skupienia, jaką wyróżnił W. Tatarkiewicz⁷⁰. Jednak zastosowana przez Schöffera technika syntezy redukcyjnej wymagała znacznie większej dozy wiedzy o technice muzycznej i wykroczenia poza obiegowe wiadomości. Nie było to jednak w zasięgu możliwości tej grupy słuchaczy. Niemniej na muzykę skomponowaną z myślą o niej samej słuchacze w części odpowiedzieli przyjęciem właściwej postawy – postawy skupienia. Jednak i w tym przypadku bardzo wyraźnie zaznaczały się w protokołach emocje, wszystkie o zbliżonym charakterze, nacechowane negatywnie. Nie zawsze w trakcie lektury protokołów łatwo jest rozstrzygnąć, na ile jest to wyraz określonych tradycji europejskiej kultury muzycznej, na ile zaś pewien rys osobowości samych słuchaczy⁷¹. Emocje podobnego rodzaju objawiły się także w tych wypowiedziach, które włączone do nieliterackiego stylu odbioru były jednak bliskie postawie marzeniowej. Manifestowały się dostatecznie wyraźnie w przypadku literackiego stylu odbioru. Wszystko to

⁷⁰ W. Tatarkiewicz, *op. cit.*

⁷¹ L. Erhardt, *op. cit.*, s. 88.

wskazuje, że wymienione doznania są tworem kulturowym ukształtowanym przez wiedzę potoczną⁷². Niezbędna więc staje się eksplikacja społecznych reguł wiedzy potocznej, które umożliwiają konkretne, indywidualne doświadczenie. Ewentualna eksplikacja tych reguł wprowadzi nowy wymiar do badań kompetencji muzycznej i różnych kodów wyodrębnionych w jej obszarze⁷³. Pozwoli także w inny sposób formułować odpowiedź na pytanie, co to znaczy być kompetentnym słuchaczem nowej muzyki.

Akademia Medyczna w Łodzi
Uniwersytet Łódzki

Mieczysław Gałuszka, Kazimierz Kowalewicz

NEW MUSIC AND ITS RECEIVERS. LISTENING TO B. SCHÄFFER'S
WORK *QUATTRO MOVIMENTI*

The presented text is an attempt to introduce the study of the reception of certain concepts borrowed from phenomenological sociology. For this purpose 128 „protocols of reception” were analyzed, and two styles of reception were distinguished (M. Głowiński). The first one was defined as a non-literary reception style, and the second one as the opposing was called a literary reception style. Moreover some characteristic ways of listening were distinguished within each of this two styles. Initially, a reference was made in the analysis to the concept of musical competence in its semiotic sense (G. Stefani). However, at a certain moment it appeared that it would be useful to refer to the perspective of phenomenological sociology, which seeks to explicate social rules of common sense knowledge. As emotional experiencing of music was clearly visible in all protocols an important role could be played by determining the „methods” of ascribing emotional characteristics and showing how emotions are generated. In this way, a semiotic perception of competence should be enriched by new theoretical – analytical dimensions.

⁷² M. Czyżewski, *op. cit.*, s. 198–199.

⁷³ G. Stefani, *op. cit.*