

Tomasz Misiak
Częstochowa

TIPOLOGIE ODBIORCÓW MUZYKI. KONCEPCJE PSYCHOLOGICZNE, SOCJOLOGICZNE I ESTETYCZNE

Psychologiczna, socjologiczna i estetyczna płaszczyzna rozważań na temat odbioru muzyki

Kontakt człowieka ze sztuką, społeczna i indywidualna recepcja różnych przekazów kulturowych jest procesem tak złożonym i subtelnym, że nie sposób ująć go w prostą formułę. W rozważaniach na temat odbioru dzieł artystycznych trzeba bowiem brać pod uwagę w płaszczyźnie psychologicznej — różnorodność ludzkich potrzeb, postaw, motywów, dążeń, temperamentów, w płaszczyźnie socjologicznej — różnorodność sytuacji i kontekstów społecznych, ról i osobowości społecznych, statusów, poziomów kompetencji kulturowej, w płaszczyźnie estetycznej — różnorodność wyznawanych lub odrzucanych (explicite lub implicate) kryteriów estetycznych, skal i systemów wartości estetycznych, koncepcji dzieła sztuki, modeli przeżycia estetycznego itp.

Zbiór wymienionych tutaj czynników (a lista ich jest niepełna) wpływa na kształtowanie się owego zespołu dyspozycji, kompetencji i przeświadczeń, jaki określić można schematycznie terminem „postawa wobec sztuki” czy też „postawa odbiorcza”¹. Kompleksowy charakter owej „postawy” sprawia, że ogólne pojęcie „odbiorca” wydaje się — jako katego-

¹ „Postawie wobec sztuki”, „postawie estetycznej” czy „postawie odbiorczej” (a w konsekwencji też „przeżyciu” i „rozumieniu” sztuki ewentualnie „przeżyciu estetycznemu”) wiele uwagi poświęcają estetycy. Por.: W. Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 1975 (rozdz. 11 *Przeżycie estetyczne: dzieje pojęcia*); R. Ingarden: *Wykłady i dyskusje z estetyki*. Warszawa 1981 (wykł. I — X); M. Gołaszewska: *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*. Kraków 1973, rozdz. V *Odbiorca*; J. Białostocki: *Rozważania o różnorodności postaw wobec dzieł sztuki i zadowoleń, jakie one dają*. „Estetyka” 1960 t. I. Należy jednak pamiętać, że dla socjologicznych badań odbioru sztuki dystynkcje powstałe na gruncie refleksji estetycznej mogą okazać się zbyt subtelne, modelowe, w niewielkim tylko stopniu przystające do zjawisk uchwytnych empirycznie. Socjologiczna kategoria odbioru nie jest bowiem tożsama ze stricte estetyczną kategorią odbioru.

ria analizy socjologicznej — zbyt zgeneralizowane, mało operatywne. Stąd konieczność dookreślania go drogą zabiegów typologizacyjnych.

Konstruowanie typologii odbiorców ma w socjologii sztuki na celu: po pierwsze — bardziej precyzyjne wyznaczenie płaszczyzny zainteresowań teoretycznych oraz pola empirycznych badań, po wtóre — strukturalizację i systematyzację nagromadzonych materiałów (tak a priori, jak i a posteriori). Dookreślenie poprzez typologię może więc pełnić wobec przedmiotu refleksji socjologicznej funkcję zbliżoną do tej, jaką w stosunku do świata społecznego przypisuje się samej sztuce — funkcję regulatywną, funkcję „porządkowania”, „usensowniania” tego, co in crudo jest zbyt złożone i chaotyczne².

W myśleniu potocznym, w publicystyce i krytyce artystycznej, niuanse znaczeniowe zawarte w ogólnym terminie „odbiorca” bywają z reguły pomijane³. Jednakże refleksja naukowa już od dość dawna stara się owe subtelności uchwycić i zobrazować. Jeśli chodzi o odbiorców muzyki, to powstało tak dużo rozmaitych propozycji w zakresie typologii, że trzeba starać się raczej o ich uporządkowanie (m. in. o identyfikację kategorii synonimicznych) niż o dalsze „mnożenie bytów ponad miarę”. Wiele pomysłów i różnorodność dyscyplin, na gruncie których pomysły owe powstają (psychologia, socjologia, estetyka muzyczna), sprawia, że ich klarowny podział i czytelne przedstawienie nie jest zadaniem najłatwiejszym. Można co prawda porządkować istniejące typologie na zasadzie pewnych formalnych „etykiet”, wyodrębniając koncepcje sformułowane przez psychologów, socjologów i estetyków. Bardziej interesujące wydaje się jednak uwypuklenie różnic pomiędzy podejściami psychologicznymi, socjologicznymi i estetycznymi, a więc podkreślenie merytorycznej odmienności perspektyw badawczych psychologii, socjologii i estetyki (a szerzej — filozofii) muzycznej. Psychologia najbliższa jest w swych zainteresowaniach tym aspektom osobowości ludzkiej, które wynikają z biologicznej (fizjologicznej, genetycznej) kondycji człowieka. W przypadku psychologii muzyki chodzi tu więc o naturalne, przyrodzone wyposażenie twórców i odbiorców sztuki dźwięku. Z kolei socjologia koncentruje się na opisie tego wszystkiego, co za pośrednictwem różnego typu zjawisk kulturowych przekazywane jest jednostce przez zbiorowość, tego co osiągnięte w drodze akulturacji, wyuczone, nabyte⁴. Estetyka wreszcie wzbogaca ujęcie obydwu wyżej wymienionych dyscyplin o as-

² Por.: W. Kalinowski: *Wątki socjologiczne w polskiej estetyce okresu międzywojennego*. Wrocław—Kraków—Gdańsk 1973 s. 31—36.

³ Por.: P. Beylin: *O odbiorcach muzyki*. W: *O muzyce i wokół muzyki. Felietony*. Kraków 1975.

⁴ Por. definicję kultury A. Kłoskowskiej (*Kultura masowa. Krytyka i obrona*. Wyd. II. Warszawa 1980 s. 40). Por. też: A. Kłoskowska: *Socjologia kultury*. Warszawa 1981 (rozdz. I Wyodrębnienie socjologii kultury a pojęcie kultury).

pekt aksj
starają się

Uporzą
powyższeg
jakościow
mym pew
kowa ani
branych p
stawia zaj
odrębna d
zjologią w
badanie n
o interpre
gia postac
zdaje się
Socjologia
powo zew
ników) od
analizy ja
stając się
gicznym i

⁵ Por.: S
O dziedzi
perspektyw
tyka i socjo
rawski: *Szt
Socjologia
sztuki*.

⁶ Ma on
nościach w
wski: *Zoo*
1963 nr 4;
Warszawa 1

⁷ Por. J.
Informacje

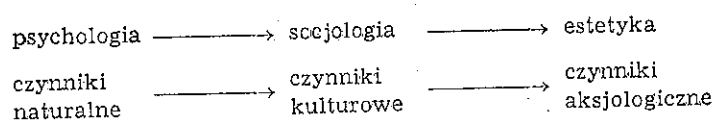
⁸ Trudno
dotąd w za
sztuki.

⁹ Por. E
odbioru. W

TYPOLOGIE ODBIORCÓW MUZYKI

pekt aksjologiczny, ocenia i hierarchizuje to, co psychologia i socjologia starają się jedynie opisać ⁵:

Tabela 1



Uporządkowanie prezentowanych typologii odbiorców muzyki wedle powyższego schematu ⁶ pozwoli uzupełnić podziały formalne o wymiar jakościowy. Kolejność referowania poszczególnych pomysłów, a tym samym pewna hierarchizacja perspektyw teoretycznych, nie jest przypadkowa ani arbitralna. Wydaje się bowiem, że immanentna ewolucja trzech branych pod uwagę dyscyplin rysuje się właśnie w postaci, jaką przedstawia zaprezentowany tu schemat. Psychologia muzyki ⁷, powstała jako odrębna dyscyplina w końcu XIX w., była początkowo jedynie psychofizjologią wrażeń słuchowych (C. Strumpf, H. Helmholtz). Później podjęto badanie nad uzdolnieniami muzycznymi i ich kompleksami, starając się o interpretację zjawisk bardziej abstrakcyjnych, globalnych (psychologia postaci w muzyce, koncepcje G. Revesza). W ten sposób psychologia zdaje się niejako „emanować” z siebie podejście socjologiczno-kulturowe. Socjologia ⁸ z kolei od zneutralizowanych i kwantytatywnych opisów typowo zewnętrznych, strukturalnych wyznaczników (lub pseudo-wyznaczników) odbioru, przechodzi w toku swego rozwoju do prób pogłębionej analizy jakościowej jednostkowego i zbiorowego stosunku wobec sztuki, stając się w ten sposób dyscypliną nacechowaną pierwiastkiem aksjologicznym i zbliżając się do ujęć estetycznych ⁹.

⁵ Por.: S. Morawski: *O przedmiocie i metodzie estetyki*. Warszawa 1973 (rozdz. II *O dziedzinie badań estetycznych*). Bardziej szczegółowo na temat różnicy pomiędzy perspektywą badawczą estetyki i socjologii sztuki piszą m. in.: S. Ossowski: *Estetyka i socjologia sztuki*. W: *Dzieła*. T. I: *O podstaw estetyki*. Warszawa 1966; S. Morawski: *Sztuka i społeczeństwo*. „*Studia socjologiczne*” 1970 nr 1; A. Kłoskowska: *Socjologia kultury...* jw. (rozdz. 11 *Dziedziny kultury symbolicznej*. *Socjologia sztuki*).

⁶ Ma on charakter modelowy. Nie należy zapominać o jego słabości, np. o trudnościach w rozdzielaniu tego, co „naturalne” od tego, co „kulturowe”. Por.: S. Ossowski: *Zoologia społeczna i różnicowania kulturowe*. „*Studia Socjologiczne*” 1963 nr 4; E. Morin: *Zagubiony paradygmat — natura ludzka*. Przekł. R. Zimand. Warszawa 1977.

⁷ Por. J. Wierszyłowski: *Psychologia muzyki*. Wyd. II. Warszawa 1981 (rozdz. I *Informacje historyczne*).

⁸ Trudno mówić w tym przypadku o socjologii muzyki, ta bowiem istnieje jak dotąd w załączkowym kształcie. Można jednak wziąć pod uwagę ogólną socjologię sztuki.

⁹ Por. B. Sułkowski: *Powieść i czytelnicy. Społeczne uwarunkowania zjawisk odbioru*. Warszawa 1972.

Nałożenie na wielość koncepcji pewnej porządkującej ramy wydaje się niezbędne. Różnorodne propozycje typologii odbiorców muzyki zostaną zaprezentowane tak, aby ze względu na swą logiczną i merytoryczną strukturę układały się w wyrazisty ciąg. Trzeba jednak pamiętać, że — skoro odbiór muzyki jest, jak wszystkie procesy kulturowe, czymś złożonym i wielostronnym — nie sposób przedstawić go w jednym tylko wymiarze: psychologicznym, społecznym bądź estetycznym. Stąd ujęcia różnych dyscyplin niejednokrotnie się zazębiają.

Psychologiczne koncepcje Müller-Freienfelsa, Delacroix, Myersa, Koblewskiej-Wróblowej

Problem różnorodności sposobów odbioru muzyki był przez psychologów rozważany wielokrotnie¹⁰. Typologie odbiorców są na gruncie tej dyscypliny budowane najczęściej w oparciu o podział psychiki człowieka na sektory (sensorium, fantazja, emocjonalność, intelekt), z przyjęciem jednocześnie założenia, iż sektory te mogą funkcjonować we względnie samodzielny sposób. Takie podejście wywodzi się ze stanowiska tradycyjnej psychologii atomistycznej. W przypadku rozważań na temat odbiorców muzyki atomizacji poddany zostaje i podmiot procesu recepcji (słuchacz) i jego przedmiot — dzieło muzyczne, w którym rozdziela się poszczególne elementy i warstwy.

Wyjątkowo wyrazistym przykładem może być tutaj typologia odbiorców muzyki naszkicowana przez Richarda Müllera-Freienfelsa¹¹. Wyodrębnia on:

a) sensualistów (Sinnesmenschen) — koncentrujących zainteresowanie na czysto akustycznych, zmysłowych walorach dźwięku muzycznego;

b) motoryków (Motoriker) — na których oddziałuje przede wszystkim rytmiczny, ruchowy aspekt muzyki (wg Müllera-Freienfelsa motorycy stanowią podtyp w stosunku do typu sensualistycznego);

c) fantastów (Phantasie menschen) szukających w muzyce programowości lub impulsu dla swobodnej gry wyobraźni;

d) emocjonalistów (Gefühlstypus) — którzy oczekują od sztuki dźwięku wzruszeń, afektów, upojenia;

¹⁰ Por. J. Wierszyłowski: op. cit. (rozdz. VI *Percepcja muzyki*); M. Schoen: *The Psychology of Music. A Survey for Teacher and Musician*. Nowy Jork 1940 (rozdz. VI *The Types of Musical Experience*).

¹¹ R. Müller-Freienfels: *Psychologie der Musik*. Berlin—Lichterfelde 1936 s. 119—120.

e)
rozum
sowan

Ty
model
mym
(Myer
waneg
większ
jasnoś
mentó
zjawis

He

1)
tif ég
mulac
rzenia
do ew
wzrost
runku

2)
tif all
nych
z owy
muzyc
transp
Typ t
formal
sposób
kowań

3)
na śle
w pos
ułatwi
stawa

¹² M
trospek
dei lite

¹³ I
ception
croix p
ciele n
nętrzny

TYPOLOGIE ODBIORCÓW MUZYKI

e) mentalistów (Verstandesmenschen) — analizujących muzykę rozumowo, bez głębokiego zaangażowania wewnętrznego, lecz z zainteresowaniem intelektualnym.

Typologia Müllera-Freienfelsa jest „czysto” atomistyczna, niejako modelowa. W związku z tym jest najbardziej klarowna, chociaż tym samym również najuboższa, najbardziej schematyczna. Inni badacze (Myers, Delacroix, Koblewska-Wróblowa), pomimo podobieństwa zajmowanego stanowiska teoretycznego, szkicują swoje sylwetki w sposób w większym nieco stopniu „fenomenologiczny”, nie tyle dbając o absolutną jasność kryteriów klasyfikacyjnych, o rozłączność poszczególnych elementów typologii, ile o odzwierciedlenie faktycznie zaobserwowanych zjawisk¹².

Henri Delacroix¹³ wymienia cztery typy odbiorców muzyki:

1) Typ wyobrazeniowy — egocentryczny (type imagina-tif égoцентриque) kształtuje się w oparciu o postawę hedonistyczną. Stymulacja muzyczna wzbudza tu u odbiorcy ekscytacje zmysłowe oraz marzenia skoncentrowane na tematach osobistych. Typ ten ma dyspozycje do ewoluowania bądź w stronę podejścia formalistycznego (wraz ze wzrostem poziomu indywidualnej kultury muzycznej), bądź też w kierunku skłonności do stanów dionizyjskiej ekstazy.

2) Typ wyobrazeniowy — allocentryczny (type imagina-tif allocentrique) odznacza się skłonnością do budowania imaginatywnych analogonów struktur muzycznych, które nie wynikają jednak z owych struktur w sposób adekwatny, nie stanowią o rozumieniu formy muzycznej (np. „słyszenie barwne” a także inne rodzaje synestezji, jak transpozycja wrażeń słuchowych na formy graficzne, przestrzenne itp.). Typ ten, podobnie jak poprzedni, może ewoluować w kierunku postawy formalistycznej, kiedy wyobrażone schematy pozamuzyczne zaczynają w sposób ściślejszy przylegać do konturów melodycznych czy do uporządkowań rytmu.

3) Typ formalistyczny (type formaliste) skoncentrowany jest na śledzeniu rozwoju formy dźwiękowej, z ujęciem jej równocześnie w postaci wertykalnej i horyzontalnej. Percepcja jest w tym przypadku ułatwiona, jeśli odbiorca dysponuje zespołem terminów technicznych. Postawa formalistyczna może pojawiać się jednak — w swoistej postaci —

¹² Myers i Koblewska-Wróblowa posługiwali się w swych badaniach analizą introspekcyjnych wypowiedzi odbiorców; Delacroix korzystał ponadto z pewnych źródeł literackich, epistolograficznych itp.

¹³ H. Delacroix: *Psychologie de l'art*. Paryż 1927. Cyt. według R. Francès: *La perception de la musique*, Paryż 1958 s. 263—264. Ciekawa jest podjęta przez Delacroix próba przewidywania kierunku ewolucji, jakiej podlegać mogą przedstawiciele niektórych typów pod wpływem nowych czynników wewnętrznych lub zewnętrznych.

także u osób pozbawionych znajomości technicznych kategorii analizy dzieła muzycznego (profesjonalny, grupowy „dialekt” muzykologiczny zastępowany jest wówczas „idiolektem” indywidualnym o analogicznym charakterze).

4) Typ asocjatywny (type associatif) charakteryzuje ewokowanie przez muzykę zrozumiałych i adekwatnych wyobrażeń wynikających z literackiego programu dzieła muzycznego. Delacroix ocenia ten typ odbioru najwyżej, co jest świadectwem przyjmowanej przez niego mimetycznej koncepcji muzyki.

Amerykański psycholog Charles S. Myers przedstawił typologię opartą o relacje introspekcyjne złożone przez 15 osób o niejednorodnym poziomie zainteresowań i wykształcenia muzycznego po wysłuchaniu 6 kompozycji orkiestrowych zróżnicowanych pod względem charakteru, stylu epoki itp.¹⁴. Podział Myersa obejmuje cztery kategorie słuchaczy:

1) Typ intrasubiektywny (the intra-subjective type), na który muzyka oddziałuje poprzez wzbudzone przez nią reakcje zmysłowe, emocjonalne lub konatywne. Uwaga odbiorcy skupiona jest w tym przypadku na efektach sensorycznych, na przepływie uczuć lub doświadczeniu wywoływanej przez muzykę aktywności wewnętrznej¹⁵.

2) Typ asocjatywny (the associative type), dla którego zainteresowanie muzyką sprowadza się do rozwijania sugerowanych przez nią asocjacji — wyobrażeń o charakterze z reguły dramatycznym lub narracyjnym, nie naznaczonych jednak zbyt silnie piętnem emocjonalizmu¹⁶.

¹⁴ Ch. S. Myers: *Individual Differences in Listening to Music*. W: *The Effects of Music*. Red. M. Schoen. Nowy Jork 1927. Cyt. wg: M. Schoen (op. cit.). Schoen podaje, że w eksperymencie Myersa wzięło udział 9 mężczyzn i 6 kobiet. 2 osoby były wysoko utalentowanymi muzykami zawodowymi, 3 — przeciętnymi wykształconymi muzykami, 5 osób odznaczało się wyjątkowym temperamentem artystycznym, ale nie zajmowało się sztuką, 2 osoby reprezentowały przeciętny poziom gustu muzycznego, 3 osoby były raczej niemuzyczne. Prezentowane utwory: uwertura *Egmont* op. 84. Beethovena, *Walc kwiatów z Suity „Dziadek do orzechów”* op. 71a i *Kaprys włoski* op. 45 Czajkowskiego, uwertura *Hebrydy* op. 26 Mendelssohna, *Taniec symfoniczny* op. 64 nr 1 Griega, *Aubade Provencale* Couperina w opracowaniu Kreislera.

¹⁵ Fragmenty typowych wypowiedzi przytaczane przez Myersa (cyt. wg M. Schoena: op. cit., s. 121—122): „Od początku do końca uczucie spokoju jakby u człowieka, który płynie z prądem rzeki. Miałem chęć położyć się na wznak i być niesionym dalej.” „To było piękne [...] Coś podnoszącego, pobudzającego wewnętrznie. Podobnie jak w kościele”. „Uczucie wielkiego szczęścia, wynikające z pewnej wewnętrznej ekspansji, prowadzące do wielkiego wewnętrznego podniecenia, przez moment aż do braku tchu”. „Nie mogłem wydobyć z utworu nic innego, jak tylko depresję. Rozkoszne uczucie witania końca. Miałem uczucie smutku i braku satysfakcji z czegokolwiek”.

¹⁶ Przykłady wypowiedzi (M. Schoen: op. cit., s. 122): „Byłem w Queen's Hall, piękna dziewczyna w różowej sukni grała na skrzypcach, inna dziewczyna akompaniowała jej. Skrzypaczka wydawała się smutna. Czuję, że miała w swym życiu wiele trosk”. „Zaczął się od wyobrażenia sceny pełnej ruchu i światła. Wszyscy ludzie byli w kostiumach teatralnych. Rozpoczął śpiewak z domu stojącego po prawej stronie sceny: opowiadał patetyczną historię miłosną”.

3)
ła ze
muje
4)
muzy
wane
śla s
itp. i
dent
częśc
z rea
wana
ciach
Ja
mina
wiad
mie
szkoł
tą dr
1)
słuch
ruch
cji je
2)
tywn
twórc
3)
symk
egoc
4)
tualn
rozm
na i
17
głośn
uważ
uważ
zwyki
miczn
18
i smu
przez
czyni
mnie
19
dla n

TYPOLOGIE ODBIORCÓW MUZYKI

3) Typ obiektywny (the objective type), na który muzyka działa ze względu na jakości ukonstytuowane przedmiotowo. Słuchacz przyjmuje tu wobec utworu postawę krytyczną i analityczną¹⁷.

4) Typ charakteryzujący (the character type), do którego muzyka dociera poprzez pewne cechy „charakterologiczne”, personifikowane przez odbiorcę w dziele niby w jakimś realnym podmiocie. Określa się tu muzykę jako „chorobliwą”, „radosną”, „elegancką”, „figlarną” itp. Analizując przytaczane przez autora fragmenty wypowiedzi respondentów¹⁸ nietrudno zauważyć, że typ charakteryzujący jest bliski po części typowi intrasubiektywnemu (podobnie mamy tu do czynienia z reakcją o emocjonalnym charakterze, ale uwaga odbiorcy skoncentrowana jest w większym stopniu na utworze niż na wrażeniach i przeżyciach osobistych), po części zaś — typowi asocjatywnemu.

Janina Koblewska-Wróbłowa¹⁹ badała psychologiczne determinanty sposobów odbioru muzyki analizując wypowiedzi (ankieta, wywiad, opis introspekcyjny) kilku grup słuchaczy o zróżnicowanym poziomie wiedzy muzycznej i wykształcenia ogólnego (robotnicy, uczniowie szkoły umuzykalniającej, studenci, pracownicy naukowi). Skonstruowana tą drogą typologia słuchaczy składa się z pięciu kategorii:

1) Typ polisensoryczny odbiera muzykę syntetyzując reakcje słuchową z innymi rodzajami doznań sensualnych (doznania wzrokowe, ruchowe, węchowe itp.). Dominującą płaszczyzną psychologiczną percepcji jest tutaj poziom czysto wrażliwy.

2) Typ wyobraźniowy pobudzany jest przez muzykę do aktywności fantazjotwórczej, zarówno o charakterze kreatywnym, jak i odtwórczym (przypomnieniowym).

3) Typ interpretujący poszukuje w muzyce znaczeniowości, symbolizmu; interpretacja dokonywana jest jednak z reguły w sposób egocentryczny, bez odwoływania się do sfery intersubiektywnej.

4) Typ analityczno-formalny odbiera muzykę drogą intelektualnej refleksji. Dąży do uchwycenia struktury dzieła muzycznego w rozmaitych jej manifestacjach (materiał dźwiękowy, konstrukcja formalna i in. środki kompozytorskie, a także cechy i walory interpretacji).

¹⁷ Przykłady wypowiedzi (M. Schoen: op. cit., s. 122) „Druga waltornia była zbyt głośna [...] Gdy wszedł drugi temat we wiołonczeli, nie był dość podkreślony”. „Zauważyłem, jak prostymi środkami osiąga kompozytor swoje efekty. [...] Także zauważyłem, jak przygotowuje on, punkt kulminacyjny poprzez synkopowanie”. „Jak zwykle u Beethovena trzeba zauważyć silne kontrasty, zwłaszcza kontrasty dynamiczne. Jego crescendo zawsze sprawiają mi przyjemność”.

¹⁸ Przykłady wypowiedzi (M. Schoen: op. cit., s. 122—123): „Piękne ale żałobne i smutne, wydobywające się jak gdyby z agonii”. „Próbowałem być radosny, ale przez cały czas byłem smutny”. „Byłem całkiem wyprowadzony z równowagi, utwór czynił mnie smutnym”. „Muzyka zdawała się jakby żartować ze mnie: zmuszało mnie to do chęci roześmiania się”.

¹⁹ J. Koblewska-Wróbłowa: *Typy przeżyć muzycznych*. W: *Materiały pomocnicze dla nauczycieli szkół i ognisk artystycznych*. Zesz. 23 Warszawa 1958 (skrypt.).

5) Typ awersyjny odnosi się do muzyki obojętnie lub wrogo, co może być wynikiem tak upośledzeń fizjologicznych, jak też rozmaitych uprzedzeń i urazów typu psychicznego.

Zaprezentowane dotychczas typologie psychologiczne, jakkolwiek nie jednakowe, ponieważ odpowiadają sobie. Zasób kategorii, do jakich można odwołać się na gruncie tradycyjnie rozumianej psychologii, jest bowiem w istocie rzeczy dość ograniczony. W grę wchodzi tu dwie serie zmiennych. Seria pierwsza obejmuje określone rodzaje potencji psychicznych człowieka, dominujące w pewnych indywidualnych przypadkach, zepchnięte zaś na dalszy plan — w innych (sensorium, wyobraźnia, sfera emocjonalna, intelekt). Seria druga ogarnia pewne continuum bardziej ogólnych postaw psychicznych, rozciągające się między biegunami egocentryzmu i allocentryzmu (czy — według terminologii C. G. Junga — introwersji i ekstrawersji). Różne kombinacje zmiennych pochodzących z obydwu serii pozwalają uchwycić każdy z dotychczas zaprezentowanych konkretnych typów postaw odbiorczych wobec muzyki:

Tabela 2

	egocentryzm	allocentryzm
sensorium	sensualiści, motorycy (M-F) typ wyobrazeniowo-egocentryczny (D) typ intrasubiektywny (M) typ polisensoryczny (K-W)	
emocje	emocjonaści (M-F) typ intrasubiektywny (M)	typ charakteryzujący (M) typ interpretujący (K-W)
wyobraźnia	fantaści 2 (M-F) typ wyobrazeniowo-egocentryczny (D)	fantaści 1 (M-F) typ wyobrazeniowo-allocentryczny (D) typ asocjatywny (D) typ asocjatywny (M) typ charakteryzujący (M) typ wyobrazeniowy (K-W)
intelekt		mentalności (M-F) typ formalistyczny (D) typ obiektywny (M) typ analityczno-formalny (K-W)

Porządkując prezentowane przez psychologów modelowe sylwetki w formie diagramu dostrzec można pewne prawidłowości, odnoszące się z jednej strony do zasad budowania typologii odbiorców, z drugiej zaś — do pewnych zjawisk ogólniejszych. Po pierwsze więc diagram wykazu-

je, że
w ja
Myer
tywn
różni
szcze
z poc
rozró
razen
utwo
adek
liza
ne lu
1)
ekstr
wym
cydo
2)
chara
opisa
który
3)
jeśli
przej

Z
ści z
biore
nicze
wie s
typol
muzy
sieni
w pi
kszta
z reg
ze ev

TYPOLOGIE ODBIORCÓW MUZYKI

je, że pewne typy odbioru mają charakter złożony, łączą w sobie dwa — w jakiś sposób pokrewne — pierwiastki (por. typ charakteryzujący Myersa, typ wyobrażeniowo-egocentryczny Delacroix, typ intrasubiektywny Myersa, fantasta Müllera-Freienfelsa). Po wtóre — niektóre z rozróżnień formułowanych przez tego samego autora mają charakter zbyt szczegółowy (zamiast odrębnych typów mamy tu do czynienia raczej z podtypami: sensualiści i motorycy Müllera-Freienfelsa), inne znowu, to rozróżnienia pozorne (Delacroix oddziela typ asocjatywny od typu wyobrażeniowo-allocentrycznego, ponieważ uważa, iż możliwe jest odczytanie utworu muzycznego według pewnego kanonu literackiej — mimetycznej adekwatności). Po trzecie — pomiędzy poszczególnymi kategoriami analizy psychologicznej zarysowują się pewne generalne korelacje pozytywne lub negatywne. I tak możemy zauważyć, że:

1) postawa intelektualistyczna ma zawsze charakter allocentryczny, ekstrawertyczny, a więc wiąże się z nastawieniem na komunikowanie, wymianę myśli; ma ona, ujmując rzecz w kategoriach społecznych, zdecydowany zwrot interpersonalny;

2) postawa sensualistyczna (w języku estetyki — hedonistyczna) ma charakter zdecydowanie egocentryczny, introwertyczny. Stąd niemożność opisanja jej w kategoriach pojęciowych, potraktowania jej jako modelu, który można by przyjąć w drodze akulturacji;

3) postawy opierające się na aktywizacji emocji i wyobraźni mają — jeśli chodzi o rozróżnienie pomiędzy ego- i allocentryzmem — charakter przejściowy, mieszany:

Tabela 3

sensorium	emocje/wyobraźnia	intelekt
←	→	→
egocentryzm		allocentryzm

Z zaprezentowanymi typologiami wiąże się kwestia granic możliwości zastosowania psychologicznego wyjaśnienia różnic w postawach odbiorczych wobec muzyki. Dobrym sprawdzianem prawomocności (i ograniczeń) ujęcia psychologicznego może być sposób, w jaki sami psychologowie starają się wyjaśnić spostrzeżone i opisane przez siebie rozróżnienia typologiczne. Myers np. podkreśla, że obiektywistyczna postawa wobec muzyki, na gruncie której materiał muzyczny jest ujmowany w odniesieniu do pewnych standardów słuchania, pojawia się o wiele częściej w przypadku słuchaczy wykształconych muzycznie, niż u osób niewykształconych. Odbiorca zaznajomiony z techniką muzyczną przejawia z reguły tendencję do tłumienia osobistych uczuć czy asocjacji, które może ewokować muzyka na rzecz krytycznego, analitycznego punktu widze-

nia. Podobnie Koblewska-Wróblowa zwraca uwagę na fakt, że pewne wyuczone, zinternalizowane w procesie akulturacji wzory i normy reagowania na dzieło muzyczne mogą tłumić i wypierać naturalne skłonności, wynikające z przyrodzonej jednostce konstytucji psychicznej.

Okazuje się więc, że dla wyjaśnienia różnorodności i zmienności podstaw odbiorczych wobec muzyki analiza czynników czysto psychologicznych nie wystarcza. Upodobania muzyczne — jak stwierdza w konkluzji raportu z badań empirycznych socjolog amerykański Karl F. Schuessler²⁰ — bywają bowiem nie tylko warunkowane, lecz nawet kontrolowane społecznie. Rola uczenia się, naśladowania, przejmowania przekonań i rozmaitych normatywnych modeli odbioru jest tu na tyle istotna, iż niezbędne wydaje się wzbogacenie opisu o determinanty społeczne i kulturowe. Prawdę tę dostrzegli dość wcześniej sami psychologowie, w związku z czym (a także pod wpływem nowych tendencji metodologicznych w obrębie psychologii muzyki — por. poglądy Revesza i przedstawicieli psychologii postaci na zjawisko muzykalności²¹) powstał odmienny od dotychczas opisywanego wzorzec konstruowania typologii odbiorców.

Psycholog „socjologizujący” Otto Ortmann a koncepcja dzieła muzycznego Leonarda B. Meyera

Przyjąwszy założenie, iż najwłaściwsza forma odbioru dzieła muzycznego polega na uchwyceniu zasad jego budowy i rozpoznaniu kontekstów stylistycznych, psycholog amerykański Otto Ortmann²² zastosował w swojej typologii wyróżnik, jakim jest zdolność słuchacza do po-

²⁰ K. F. Schuessler: *Social Background and Musical Taste*. „American Sociological Review” 1948 nr 3.

²¹ Atomiści (tradycyjna psychologia muzyki) traktowali muzykalność jako kompleks kilku odrębnych zdolności o charakterze wyłącznie akustyczno-muzycznym (wrażliwość na różnicę wysokości dźwięków, zdolność zapamiętywania interwałów, poczucie rytmu, zdolność analizy akordów). Ujmowali ją więc na bardzo pierwotnym, elementarnym poziomie (w zasadzie na poziomie dyspozycji czysto fizjologicznych). Geza Revesz uznał muzykalność za wrodzoną zdolność do całkowitego estetycznego reagowania na muzykę, do rozumienia formy i stylu, do estetycznego dealektowania się. Zaś przedstawiciele psychologii postaci określili muzykalność jako zdolność do globalnego ujmowania złożonych struktur muzycznych. Por.: K. Danecka-Szopowa: *Teorie muzykalności*. „Szkoła Artystyczna” 1957 nr 1—2; K. Danecka-Szopowa: *Wybrane zagadnienia z psychologii muzyki*. W: *Materiały pomocnicze dla nauczycieli szkół i ognisk artystycznych*. Zesz. 36. Warszawa 1960 (skrypt); S. Szuman: *Istota, kierunki i struktura uzdolnień muzycznych*. W: *O sztuce i wychowaniu estetycznym*. Warszawa 1962 s. 245—267; J. Wierszyński: op. cit., rozdz. IV *Uzdolnienia muzyczne*; B. Tiepłow: *Psychologia zdolności muzycznych*. Przekł. M. Jędrzejewska. Warszawa 1952.

²² O. Ortmann: *Types of Listeners: Genetic Considerations*. W: *The Effects...* jw., cyt. wg M. Schoen: op. cit., s. 119—120.

TYPOLOGIE ODBIORCÓW MUZYKI

strzegania coraz to bardziej złożonych elementów strukturalnych utworu. I tak według Ortmanna:

a) Typ sensoryczny odbiorcy (the sensorial type) potrafi ujmować tylko „surowe” tony czy akordy, na które reaguje spontanicznie wówczas, gdy jako bodźce są dość silne, aby przyciągnąć jego uwagę („uwaga mimowolna”). Nie ma tu natomiast mowy o świadomym skupieniu się na muzyce („uwaga dowolna”). Ortmann przypuszcza, że taki typ percepcji właściwy jest małym dzieciom²³ a także najmniej wrażliwym spośród odbiorców muzyki popularnej.

b) Typ percepcyjny (the perceptual type) dostrzega już w muzyce pewne całości — od prostych po coraz to bardziej złożone (progresje, motywy, frazy itp.) Zdaje też sobie sprawę z podstawowych relacji między elementami dzieła (kontrasty, akcenty, kulminacje itp.). Odbiór jest tu procesem świadomym, aktywnym, wykorzystującym operacje analizy i syntezy. Tę formę percepcji przypisuje Ortmann muzykom profesjonalnym i utalentowanym laikom²⁴.

c) Typ wyobrazeniowy (the imaginal type) reprezentuje najdoskonalszy, najbogatszy sposób reakcji na muzykę. Należy wyjaśnić, że typ „wyobrazeniowy” u Ortmanna nie tworzy pod wpływem muzyki — jak ma to miejsce u innych cytowanych psychologów — literackich albo malarskich fantazji. Gra wyobraźni to — zdaniem tego autora — umiejętność swobodnego posługiwania się językiem muzycznym, umiejętność antycypacji przekształceń formalnych, melodycznych czy harmoniczych, umiejętność tworzenia i rozumienia muzycznych pojęć abstrakcyjnych, jak np. tonalność czy polifonia. Tak ujmowany typ wyobrazeniowy odbioru jest charakterystyczny dla wykształconych teoretycznie muzyków oraz dla amatorów wybitnie uzdolnionych.

Implicite przyjęta przez Ortmanna koncepcja dzieła muzycznego uzależniająca sposób odbioru od takich czynników kulturowych jak „uczenie się”, „znajomość kodu” czy „znajomość reguł syntaktycznych”, została explicite sformułowana (i szeroko opracowana) przez Leonarda B. Me-

²³ Zdają się to potwierdzać badania empiryczne. Por.: M. Przychodzińska: *Teoria przeżycia estetycznego a badania empiryczne. Ze studiów nad charakterem estetycznego przeżywania muzyki przez dzieci*. „Studia Estetyczne” 1976 t. XIII.

²⁴ Pomiedzy typem sensorycznym a typem percepcyjnym w klasyfikacji Ortmanna istnieje, jeśli chodzi o sposób odbioru, zasadnicza różnica jakościowa. Według terminologii Vernon Lee można by ją ująć jako różnicę pomiędzy słyszeniem muzyki (hearing music) a słuchaniem, wsłuchiowaniem się w nią (listening to music). Według starej, ale wciąż cytowanej książki Guerneya, byłaby to różnica pomiędzy „nieokreślonym” (indefinite) a „określonym” (definite) sposobem słuchania. Natomiast typ percepcyjny i wyobrazeniowy różnią się już jedynie stopniem doskonałości w opanowaniu języka muzycznego (ewentualnie poziomem dyspozycji psychicznych umożliwiających owo opanowanie), różnią się więc ilościowo. Por.: E. Guerney: *The Power of Sound*. Londyn 1880 (cyt. wg M. Schoena: op. cit., s. 117—119); V. Lee: *The Varieties of Musical Experience*. „North America Review” 1918 (cyt. za M. Schoen: op. cit., s. 124—126).

yera²⁵. Naczelną kategorią koncepcji Meyera jest styl muzyczny („syntaksa”), rozumiany jako system reguł, zrelatywizowany kulturowo i historycznie, narzucający określonym połączeniom dźwięków mniejsze lub większe prawdopodobieństwo. Gdy w toku percepcji oczekiwanie odbiorcy — wynikające ze znajomości systemu prawdopodobieństw w obrębie zidentyfikowanego przezeń kodu stylistycznego — zostaje zahamowane, zablokowane (zaskoczenie, niespodzianka), pojawia się bądź reakcja emocjonalna²⁶, bądź wynikające z wzajemnego „wskazywania” na siebie elementów dzieła autonomiczne²⁷ znaczenie muzyczne. Analogicznie — według Meyera — przebiega proces rodzący obiektywizację znaczenia muzycznego lub pojawienie się emocji. To, czy utwór prowadzi do reakcji intelektualnej, czy też do przeżycia emocjonalnego, zależy od dyspozycji naturalnych i wykształcenia słuchacza.

Koncepcja dzieła muzycznego L. B. Meyera jest interesująca, gdyż zachacza już o socjologię odbioru muzyki, wprowadza bowiem w tkankę dzieła kategorie kulturowo-socjologiczne. Nic więc dziwnego, że i Ortmann, myślący o muzyce w analogiczny sposób, podkreśla w konkluzji swojego artykułu, iż sposób — i jakość estetyczna — reakcji na muzykę to tylko w niewielkim stopniu coś „danego z góry” i niezmiennego. Istotna jest tu bowiem, obok wrodzonych predyspozycji psychicznych, rola doświadczenia, treningu muzycznego. Akcentując ten fakt, buduje Ortmann przejście pomiędzy stanowiskami psychologów a ujęciami socjologicznymi.

Socjologiczne stopnie rozumienia muzycznego —
tezy Agnes Losonczy

Na gruncie reprezentowanego przez Ortmanna podejścia strukturalistycznego nie sposób — określając typ słuchacza — oddzielić komplementarnych względem siebie czynników psychicznych, jakimi są pewne zdolności, dyspozycje, od czynników generowanych społecznie — tj. określonych umiejętności, kompetencji kulturowych. Różnice pomiędzy psychologiczną a socjologiczną metodą budowania typologii ulegają więc w tym przypadku zatarciu. Za ilustrację tego uznać można chociażby fakt, że

²⁵ L. B. Meyer: *Emocja i znaczenie w muzyce*. Przekł. A. Buchner i K. Berger. Kraków 1974; L. B. Meyer: *Meaning in Music and Information Theory*. „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1957 nr 4.

²⁶ Meyer posługuje się definicjami Deweya, Ogdena i in. określającymi emocję jako efekt zahamowania tendencji do reagowania (*Emocje i znaczenie... jw.*, cz. I § 3 *Psychologiczna teoria emocji*).

²⁷ Według terminologii Meyera — znaczenie „zawarte” (embodied) w odróżnieniu od „przypisanych”, „przylepionych” do muzyki znaczeń desygnacyjnych.

TYPOLOGIE ODBIORCÓW MUZYKI

socjolog muzyki, Agnes Losonczy²⁸ pisząc o „stopniach rozumienia muzycznego” szkicuje klasyfikację bardzo w ogólnych zarysach zbliżoną do Ortmannowskiej. Socjolog, powiada Losonczy, nie może zbyt głęboko wchodzić w analizę rozumienia²⁹ muzyki — ani w perspektywie teorii form muzycznych, ani jeśli chodzi o roztrząsanie psychologicznych subtelności mechanizmów odbioru. Jednakże pewnych aspektów tego zagadnienia nie sposób na gruncie socjologii muzyki pominąć, dlatego chociażby, że poziom indywidualnego rozumienia utworów muzycznych jest przynajmniej częściowo generowany społecznie i może być ponadto — również w pewnym ograniczonym zakresie — społecznie modyfikowany. Badania empiryczne³⁰ oraz logiczna analiza pozwoliły autorce naszkicować odnośnie do poziomów rozumienia muzyki pięciostopniowej schemat, w którym główne kryterium klasyfikacyjne stanowi umiejętność internalizowania przez słuchacza coraz to bardziej złożonych — bogatszych w elementy a uboższych pod względem ścisłych reguł porządkujących — struktur muzycznych.

1. Na elementarnym stopniu rozumienia melodia jest przez odbiorcę ujmowana wyłącznie wraz z tekstem słownym — pod dodatkowym warunkiem, że ma prosty i stały rytm oraz że długość jej nie przekracza 34 taktów (30—60 sekund). Percypowane w sposób świadomy dźwięki nie przekraczają przedzielnego rejestru głosu ludzkiego (niewyszkolonego), obejmują więc oktavę (ew. decymę). Harmonika musi być bardzo prosta, klasyczna, skala diatoniczna lub chromatyczna; mogą pojawić się skale archaiczne (np. pentatoniki).

2. Drugi stopień rozumienia stanowi ilościowe rozwinięcie stopnia pierwszego. Czas trwania utworu, który odbiorca jest w stanie uchwycić, przedłuża się do ok. 1,5 min. Linia melodyczna może się nieco komplikować (przy zachowaniu schematycznego rytmu), harmonika zbliża się już w pewnym stopniu do romantycznej). Nie występują skale archaiczne. Nadal dominuje tekst jako czynnik ułatwiający odbiór i zapamiętywanie muzyki (czynnik usensowniający i mnemotechniczny³¹).

²⁸ A. Losonczy: *Bedarf, Funktion, Wertwechsel in der Musik. Musiksoziologische Untersuchung des Musiklebens in Ungarn nach 1945*. Budapeszt 1980 (s. 166—175: „Die Stufen des musikalischen Verständnisses und die gesellschaftlichen Hebel der Entwicklung”).

²⁹ Pojęcia „rozumienie” używa A. Losonczy jako terminu technicznego, w żadnym wypadku nie tożsamego z pojęciem „rozumienia” w ścisłym (epistemologicznym) znaczeniu tego słowa. Rozumienie jest tu po prostu zdolnością do ujmowania coraz to bardziej złożonych struktur muzycznych. S. Ossowski użyłby w tym przypadku terminu „interpretacja asemantyczna”: (*U podstaw estetyki*, jw., rozdz. 5 *Organizacja tonów w muzyce*).

³⁰ A. Losonczy zrealizowała w latach 60-tych kilka szeroko zakrojonych przedsięwzięć badawczych, penetrując rozmaite środowiska: robotnicze, wiejskie, środowisko miłośników muzyki poważnej.

³¹ Zwłaszcza w przypadku gdy tekst ma charakter asemantyczny. Por. E. Balcerzan: *Popularność literatury a „literatura popularna” (Na przykładzie poezji i piosenki)*. W: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. Sławiński. Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk 1971.

3. Na trzecim stopniu rozumienia odbiorca z reguły wciąż jeszcze ob- staje przy tym, aby znaczenie muzyki ujmować w syntezie z tekstem albo z efektem teatralnym (ogólniej — w związku z przeżyciem wizual- nym lub literackim). Pojawiają się już jednak pewne załączki bardziej abstrakcyjnego, autonomicznego ujmowania muzyki. Melodyka i rytmika mogą być nieco swobodniejsze, mogą przekraczać już przeciętne zdol- ności odtwórcze głosu ludzkiego. Czas trwania chwytanych całościowo fragmentów sięga od 3 do 6 minut. Każdy z takich fragmentów „sugeru- je” też w pewnym stopniu szerszą strukturę, skłania do odtwarzania te- go, co minione i antycypacji tego, co przyszłe. Harmonika opiera się na romantycznych koncepcjach XIX w.

4. Czwarty stopień rozumienia oznacza przyjęcie przez słuchacza w pełni autonomicznej postawy wobec muzyki (zanika literacki stosunek do utworów muzycznych). Miejsce słuchania typowo „horyzontalne”, gdzie chwytą się w pierwszym rzędzie linię melodyczną, traktując pozostałe warstwy materii muzycznej jako rodzaj niezindywidualizowanego, „bur- donowego” pogłosu, zajmuje „postaciowy”, strukturalny odbiór global- nych, ujętych także wertykalnie³², całości muzycznych. Czas trwania utworu, jaki słuchacz jest w stanie swobodnie percypować, sięga 20 — 50 min. Czynnikiem ułatwiającym odbiór jest tutaj przestrzegana przez kompozytorów ścisłość konstrukcji, korzystanie z konwencjonalnych schematów formalnych i nie wykraczanie poza tonalność dur-moll.

5. W przypadku piątego stopnia rozumienia zanika potrzeba posilko- wania się utrwaloną, schematyczną formą. Słuchacz „zgadza się” tutaj na konieczność dekodowania nowych — częstokroć indywidualnych — za- sad strukturalizacji utworów dźwiękowych. Dotychczasową postawę „lek- tora” zastępuje on postawą „współtwórcy”. Zdziwienie przestaje być dla odbiorcy reakcją negatywną, przeciwnie, stanowi swoisty czynnik este- tycznej satysfakcji.

Agnes Losonczy próbuje w ciekawy — choć nie do uniknięcia schema- tyczny — sposób przyporządkować wyodrębnione stopnie rozumienia konkretnym gatunkom, rodzajom i stylom muzycznym, łącząc w ten spo- sób problem psychicznych zdolności i kulturowych kompetencji z typowo estetycznym zagadnieniem gustów, wyborów odbiorczych, preferencji. Ów związek dyspozycji, umiejętności i preferencji ilustruje tabela 4³³.

Autorka podkreśla, że przejścia pomiędzy poszczególnymi stopniami nie są jednorodne. Niektóre linie graniczne oznaczają bowiem koniecz- ność przyjęcia zupełnie nowego pod względem jakościowym typu posta-

³² Por.: Z. Lissa: *O ewolucji percepcji muzycznej* W: *Szkice z estetyki muzycz- nej*. Kraków 1965.

³³ A. Losonczy: op. cit., s. 169 (reprodukuje w uproszczeniu).

Stopnie
rozumier

I

II

III

IV

V

wy wol
cja pon
zumieni
czeń mi
tym st
między
jest, by
słuchan
go”, re
ukonsty

TIPOLOGIE ODBIORCÓW MUZYKI

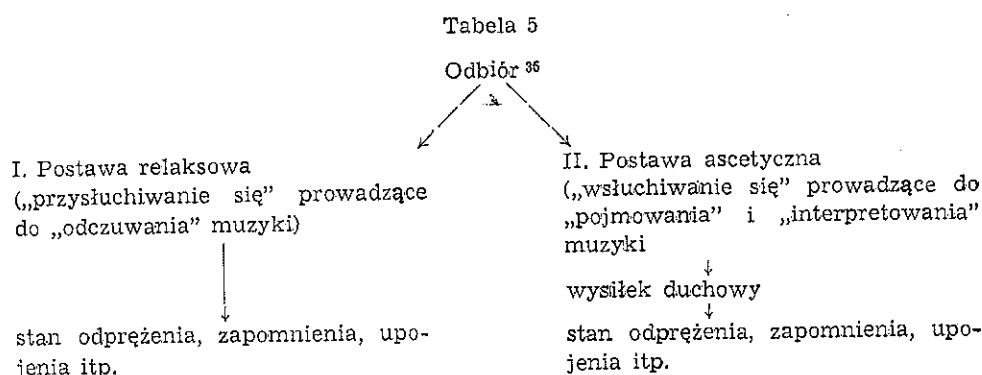
Tabela 4

Stopnie rozumienia	Gatunki muzyczne
I	pieśń ludowa muzyka taneczna jazz
II	operetka
III	arie opera
IV	muzyka barokowa i klasyczna muzyka romantyczna
V	muzyka współczesna

wy wobec muzyki. Badania empiryczne A. Losonczi wykazały, że ewolucja pomiędzy pierwszym a drugim oraz drugim a trzecim stopniem rozumienia dokonać się może drogą wyłącznie ilościowego wzrostu doświadczeń muzycznych, drogą prostej „akumulacji”. Pomędzy trzecim a czwartym stopniem pojawia się natomiast znamienna różnica jakościowa (pomędzy szczeblem czwartym a piątym występuje ona również, choć nie jest, być może, tak gruntowna). Chodzi tu o konieczność rezygnacji ze słuchania opartego li tylko na przyzwyczajeniu, słuchania „rozluźnionego”, relaksowego. Nie jest już ono bowiem w stanie doprowadzić do ukonstytuowania się w świadomości odbiorcy pewnej całości muzycznej.

Aby móc osiągnąć na płaszczyźnie czwartego i piątego stopnia stan rozluźnienia i odprężenia, należy dokonać uprzednio istotnego wysiłku intelektualnego. Sposób odbioru jest więc tu jakościowo odmienny, struktura przeżycia odbiorczego bardziej skomplikowana (dwustopniowa), a kategorie socjologicznego opisu zjawiska recepcji — bardziej złożone.

Pięciostopniowy schemat naszkicowany przez A. Losonczi daje się ostatecznie zredukować do dwu zasadniczych typów postaw odbiorczych wobec muzyki. Postawy te, zgodnie z terminologią wykorzystywaną już dla globalnego opisu zjawisk uczestnictwa w kulturze, określić możemy mianem postawy relaksowej i postawy ascetycznej³⁴, przyporządkowując pierwszą z nich — na zasadzie dosyć luźnego zresztą schematu — tzw. muzyce popularnej, drugą zaś — tzw. muzyce poważnej³⁵:



Agnes Losonczi podkreśla socjologiczną, opisową orientację swoich rozważań konkludując, iż stopnie rozumienia muzyki, idące od zdolności do ujmowania tego, co proste, do tego, co skomplikowane, nie są w żadnym wypadku kategoriami jakościowymi opartymi o normy estetyczne (aksjologiczne). Albowiem także to, co proste może być wartościowe estetycznie, jak powiada autorka — „humanistycznie wiarygodne”, może wyrażać ludzką doskonałość, którą nie zawsze ujawnia wyrafinowany język muzyczny i złożona forma utworu. „Nie reprezentujemy punktu widzenia — pisze Losonczi — że dzieła wielkiego formatu i skomplikowane środki wyrazu ex definitione bliższe są ludzkim dążeniom do prawdy niż elementarne, proste formy”³⁷. W klasyfikacji stopni rozumienia chodziło

³⁴ Por.: Z. Bokszański: *Młodzi robotnicy a awans kulturalny*. Warszawa 1976 (rozdz. I *Uwagi o koncepcji awansu kulturalnego*).

³⁵ Por. T. Misiak: *Muzyka poważna, muzyka popularna. Dualizm współczesnej kultury muzycznej a perspektywy współczesnej socjologii muzyki*. „Muzyka” 1983 nr 4.

³⁶ Zmodyfikowany wykres A. Losonczi: op. cit., s. 170.

³⁷ A. Losonczi: op. cit., s. 173.

tylko
ków, p
bec m

Kont
cjolo
gicz

Na
mienia
nie ja
perspe
sy rec
pola a
nictwa
elemen
pod u
ści wł
logii k
sko i
bioru
logia
społec
ogólne
się tu
lub in
tryczk
usytu
uprosz
Stąd
niejed
tywny

³⁸ D
(tj. soc
łowani
zależni
wskaz

³⁹ N
niego
wiele
uzdoln
współc
⁴⁰ N
stwa c
Warsza
nie” 18

TYPOLOGIE ODBIORCÓW MUZYKI

tylko o znalezienie opartych o obiektywne czynniki muzyczne wskaźników, pozwalających rozróżnić rozmaite rodzaje odbiorczego stosunku wobec muzyki³⁸.

Kontrowersje wokół paradygmatu badawczego socjologii muzyki: podejście tradycyjne, fenomenologiczne i estetyzujące

Narzędzie w rodzaju skonstruowanej przez A. Losonczi skali rozumienia muzycznego może służyć socjologicznym badaniom odbioru jedynie jako instrument pomocniczy³⁹. Zbyt ograniczona wydaje się bowiem perspektywa, w jakiej można by obserwować przez jego pryzmat procesy recepcji przekazów kulturowych. Konstatując potrzebę rozszerzenia pola analizowanych współczynników sytuacji odbiorczej (sytuacji uczestnictwa w kulturze), socjolog staje jednak przed problemem, jaki zakres elementów i z jakich sfer rzeczywistości pochodzących powinien wziąć pod uwagę, ażeby nie zubożyć swoich opisów, ani też nie zakłócić czystości własnej dyscypliny. Paradygmat badawczy tradycyjnie ujętej socjologii kultury (a w jej obrębie socjologii sztuki, w tym muzyki) dość wąsko i jednoznacznie zakreśla przestrzeń, w jakiej badania dotyczące odbioru dzieł artystycznych powinny się sytuować. Tzw. empiryczna socjologia muzyki widzi wytwór artystyczny jako jeden z elementów życia społecznego i bada jego funkcjonowanie klasycznymi metodami socjologii ogólnej (techniki ankietowe opracowywane statystycznie). Ograniczanie się tu do mechanicznej nieledwie korelacji faktu „bycia odbiorcą” takiej lub innej muzyki z szeregiem zmiennych czysto społecznych (dane metryczkowe — wiek, płeć, wykształcenie, zawód, pochodzenie społeczne, usytuowanie statusowe etc.) pozwala na szkicowanie jedynie bardzo uproszczonych społecznych charakterystyk różnych grup odbiorczych. Stąd badania empiryczne z zakresu socjologii muzyki (pomimo że były niejednokrotnie prowadzone z dużym rozmachem na próbach reprezentatywnych⁴⁰) nie mogą ujawnić zbyt wiele na temat jakościowych

³⁸ Doceniając intencje A. Losonczi aby utrzymać „czystość” własnej dyscypliny (tj. socjologii muzyki), trudno nie dostrzec deklaracyjnych aspektów tego sformułowania. Każda hierarchizacja jest bowiem eo ipso także wartościowaniem i — niezależnie od intencji autorki — zaprezentowane przez nią ujęcie stanowi „drogowskazy” zwrócony w kierunku wartościujących i normatywnych koncepcji estetyków.

³⁹ Nb. istnieje zapewne możliwość opracowania na podstawie tej skali odpowiedniego testu, mierzącego stopień rozumienia w sposób względnie standaryzowany; wiele podobnego typu testów stosuje zresztą psychologia dla badania poziomu uzdolnień muzycznych. Por. J. Wierszyłowski: op. cit. (rozdz. V *Metody badania współczynników uzdolnienia muzycznego*).

⁴⁰ Np. V. Karbusický, J. Kasan: *Badanie muzykalności współczesnego społeczeństwa czeskiego*. Warszawa 1966 (skrypt); P. Beylin, K. Ostrowski: *Opinie o muzyce*. Warszawa 1964 (skrypt); A. Niewinowska: *Muzyka i jej odbiorca*. „Przekazy i opinie” 1976 nr 3.

(tkwiących w sferze społecznej i jednostkowej świadomości) aspektów fenomenu, jakim jest kontakt człowieka ze sztuką dźwięku.

Kwestia typologii postaw odbiorczych wiąże się bardzo ściśle z metodologicznym profilem uprawiania socjologii muzyki. Z profilu tego bowiem wynika bezpośrednio zarówno dobór kategorii opisu socjologicznego, jak i dobór kryteriów wewnętrznej strukturalizacji tegoż opisu. Badacz trzymający się kanonicznej formuły poszukiwań socjologicznych nie zechce w swoich dywagacjach wykraczać poza sferę pewnych zewnętrznych, społecznie zobiektywizowanych (czy przynajmniej dających się interpretować w sposób obiektywny) wyznaczników sytuacji odbiorczej, takich jak: forma i stopień intensywności uczestnictwa w kulturze muzycznej; wynikający z usytuowania w strukturze społecznej poziom wykształcenia muzycznego i ogólnego; preferencje odbiorcze rozumiane jako realizacja pewnych modeli i stylów uczestnictwa w kulturze przypisanych warstwom, grupom czy kręgom społecznym. Socjolog, który spróbuje rozszerzyć paradygmat badawczy swojej dyscypliny, będzie z kolei starał się albo pogłębić opis poprzez większe skoncentrowanie się na indywidualnych przypadkach, na tym co twórcze i niepowtarzalne, wewnętrzne i osobiste (przyjmując perspektywę niejako fenomenologiczną), albo też wzbogacić opis drogą jego aksjologicznej interpretacji — odwołując się do pewnych estetycznych, filozoficznych koncepcji dzieła muzycznego (i dzieła sztuki w ogóle).

Poniżej przedstawione zostaną trzy sformułowane przez socjologów koncepcje typologii odbiorców muzyki, z których każdy ilustruje odrębny sposób rozumienia przedmiotu i zadań socjologii muzyki. Francuska badaczka Nicole Berthier reprezentuje tu stanowisko tradycyjnej socjologii empirycznej, cytowana już Agnes Losonczy stara się zwrócić ku bardziej kompleksowemu, fenomenologizującemu sposobowi opisu społecznych postaw wobec muzyki, zaś Theodor W. Adorno przybiera po części punkt widzenia estetyka, nadając swemu ujęciu charakter wyraźnie normatywny⁴¹.

Typologia Nicole Berthier — przykład tradycyjnej metody badawczej

Klasyfikacja N. Berthier, obejmująca miłośników muzyki poważnej, jest wynikiem usystematyzowania informacji zebranych w toku badań

⁴¹ Nb, metodę Adorna także można określić jako fenomenologiczną w tym sensie, że „charakterystyczne cechy zachowania wobec muzyki są ważniejsze niż logiczna ścisłość klasyfikacji”. Por. Th. W. Adorno: *Typen musikalischen Verhaltens*. W: *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt n. Menem 1973 s. 181.

ankieto
wości i
kulturze
typy sł

1) R
festiwal
składni
teatrem
nia go
według
danej p
starszyr
orientac
serwaty
kusje w
otwarto

2) T
sywnie
nika na
w konc
dziedzin
aprobuj
w stosu

3) „
muzykę
nego za
trafi an
zwykle
niższe n
koncerta
sposób c
lat), obe

4) W
liczniejs
ludzi mi
mi w za
z realizo

⁴² N. I
nal Revie
z pracy c
w swoich
specjalizo
ce-Musiqu
cydzieł”.

TYPOLOGIE ODBIORCÓW MUZYKI

ankietowych⁴². Starając się nie wykraczać poza ramy neutralnej opisu-
wości i opierając na zobiektywizowanych wskaźnikach (formy udziału w
kulturze muzycznej, preferencje, wykształcenie itp.) autorka wyodrębnia
typy słuchaczy-melomanów:

1) *Koneser* (le connaisseur) — często uczestniczy w koncertach,
festiwalach, ma bogatą płytotekę. Twierdzi, że muzyka jest niezbędnym
składnikiem jego życia. Interesuje się także innymi rodzajami sztuki (np.
teatrem, tańcem). Od specjalisty — krytyka czy muzykologa — odróż-
nia go nieznajomość szczegółowych zasad teorii muzyki. Koneserzy są
według Nicole Berthier najmniej liczną grupą melomanów (ok 17% ba-
danej próby, liczącej ogółem 2315 osób), obejmującą głównie osoby w
starszym wieku, zamieszkałe na prowincji. Można wśród nich wyróżnić
orientację „samotniczą”, nacechowaną emocjonalizmem i bardziej kon-
serwatywną w gustach oraz orientację „towarzyską” (muzykowanie i dys-
kusje w kręgu przyjaciół) — o nastawieniu intelektualnym i większej
otwartości na muzykę współczesną.

2) *Tradycyjny wykonawca* (l'exécutant traditionnel) — inten-
sywnie muzykuje, niekiedy w amatorskich chórach i orkiestrach, co wy-
nika najczęściej z tradycji rodzinnych. Mniej interesuje go uczestnictwo
w koncertach czy zbieranie płyt. Jest raczej obojętny wobec innych
dziedzin sztuki. W muzyce preferuje klasyczne, sprawdzone wartości; nie
aprobuje awangardy. Jest to, wedle wyliczeń N. Berthier, typ melomanów
w stosunkowo zaawansowanym wieku, obejmujący 29% ogółu próby.

3) *„Turysta fal”* (radiowych; le touriste des ondes) — traktuje
muzykę jako ornament codzienności, jako rozrywkę. Słucha bez nadmier-
nego zainteresowania, preferując utwory barwne, ekspresyjne. Nie po-
trafi analizować dzieł i racjonalnie uzasadniać swoich gustów. Brak mu
zwykle przygotowania muzycznego; wykształcenie ogólne jest tu także
niższe niż w innych grupach odbiorców. „Turysta fal” nie uczestniczy w
koncertach, ma niewiele płyt — jest typowym wytworem radia. Ten
sposób odbioru charakterystyczny jest dla ludzi dość młodych (25 — 35
lat), obejmuje ok. 20% respondentów N. Berthier.

4) *Wytwór mass media* (le produit des mass media) typ naj-
liczniejszy, wielkomiejski (35% próby), obejmujący przede wszystkim
ludzi młodych. Cechuje go duże zainteresowanie nowościami techniczny-
mi w zakresie reprodukcji dźwięku. Gust stosunkowo liberalny, zgodnie
z realizowaną przez mass media zasadą homogenizacji (równoczesna ak-

⁴² N. Berthier: *L'amateur de musique. Une approche sociologique*. „Internatio-
nal Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 1977 nr 1. Jest to wyciąg
z pracy doktorskiej N. Berthier: *Melomanes et culture musicale*. Autorka dokonała
w swoich badaniach wyboru grupy respondentów biorąc ich spośród słuchaczy wy-
specjalizowanego w upowszechnianiu muzyki poważnej programu radiowego „Fran-
ce-Musique”. Kwestionariusz rozesłano do uczestników konkursu „Arcydzieło ar-
cydzieł”. Udało się tą drogą uzyskać 2315 wypowiedzi.

ceptacja muzyki awangardowej, jazzu, varietés, klasyki). N. Berthier podkreśla, iż jest to typ dość mocno zróżnicowany wewnętrznie. Mogą się w jego obrębie pojawić takie charakterystyczne postacie, jak: wykształcony muzycznie i ogólnie „dyskofil”, pretendujący do osiągnięcia jego poziomu „esteta-aspirant”, inteligentny i zachłanny autodydakta — „pożeracz kultury”, odbiorca zainteresowany jednostronnie techniką przekazu i rejestracji dźwięku, nazwany przez autorkę „uchem głośnika” (l'oreille du haut-parleur).

Agnes Losonczi — próba ujęcia fenomenologicznego

Według Agnes Losonczi⁴³ analiza socjologiczna postaw odbiorczych miłośników muzyki poważnej nie może sprowadzać się do prostego przyporządkowania jednostkom kręgu tego, co lubią i czego nie akceptują⁴⁴. Tak prymitywna kategoryzacja nie odpowiada skomplikowanym i niekiedy bardzo subtelnym zainteresowaniom respondentów, nie uwzględnia złożoności badanych zjawisk i gubi wiele istotnych elementów kompleksowego procesu społecznego, jakim jest stały odbiór muzyki poważnej. Dlatego Losonczi zdecydowała się zrezygnować w przypadku rozważań dotyczących miłośników muzyki poważnej ze standardowych metod badawczych, próbując bardziej dogłębną drogą „case-studies”⁴⁵ uchwycić zainteresowania muzyczne respondentów w uwikłaniu w pewne konteksty biograficzne i światopoglądowe, takie jak droga życiowa, sposób pojmowania życia, osobowość, tudzież porzucając tym samym ilościowy paradygmat analiz socjologicznych na rzecz paradygmatu jakościowego.

W oparciu o zgromadzony materiał empiryczny autorka podjęła próbę stworzenia typologii postaw odbiorczych wobec muzyki. Chodziło przy tym o to, aby owa typologia była po pierwsze możliwie wielowymiarowa, a po wtóre — interpretowalna socjologicznie. Zasadniczym pytaniem badawczym, motywem przewodnim analizy typologicznej, było pytanie o treść potrzeb muzycznych (a dalej o funkcje pełnione przez sztukę dźwięku) oraz o charakter muzycznych zainteresowań. Typologia potrzeb odbiorczych (potrzeb psychicznych i estetycznych) tworzy jeden wymiar analizy, typologia sfer i (społecznych) profilów zainteresowań — wymiar drugi, zaś różnorodne korelacje ele-

⁴³ A. Losonczi: op. cit. (cz. *Typen der Musikkennner und die Veränderlichkeit der musikalischen Werte*).

⁴⁴ Por. krytykę uproszczonych, statystycznych pomiarów gustu muzycznego przeprowadzoną przez T. Kneifa w rozprawie *Traktat über den musikalischen Geschmack*. W: T. Kneif: *Musiksoziologie*. Wyd. 2 Kolonia 1975, s. 121—150.

⁴⁵ Por. A. Losonczi: op. cit. (*Leitfaden bei der Vorbereitung der Case-Studien zum Thema „Musikverständige und Musik“*), s. 182—183.

mentów
plekso
Sko
cztery
1) :
t o r a)
ców o
presji,
rzych
odbior
uczucie
nie —
osiagn
muzyk
zeczne
faktu
2) :
tury
je inte
(tak „
przez
zyczny
z potw
przyp
tywną
pozycj
nienie
3)
z wie
laniem
niach
alnie
zyczna
biekty
życiov
się tu
„odzw
cej się
pu po
stawic

TYPOLOGIE ODBIORCÓW MUZYKI

mentów wziętych z tych dwu poziomów szkicują obraz pewnych kompleksowych, realnych postaw odbiorczych.

Skonstruowana przez autorkę typologia potrzeb muzycznych obejmuje cztery następujące ewentualności:

1) Poszukiwanie w muzyce źródła (lub katalizatora) osobistych przeżyć emocjonalnych. Dla odbiorców o tego rodzaju potrzebach muzyka staje się niezbędna w stanach depresji, znużenia, zbytniego napięcia itp. Sztuka dźwięku jest tutaj towarzyszką życia a zarazem formą ucieczki przed nim (eskapizm). Postawa odbiorcy ma charakter egocentryczny, subiektywny, uwarunkowany uczuciowo. Poszukuje się w muzyce środka pobudzającego lub przeciwnie — kompensującego; poszukuje się duchowej regeneracji poprzez osiągnięcie harmonii. A. Losonczi przypisuje ten typ oczekiwań wobec muzyki przede wszystkim ludziom, którzy z jakiejś przyczyny zostali zepchnięci ze swej pierwotnej drogi życiowej — niezależnie, czy są tego faktu świadomi — czy też nie.

2) Dążenie do poznania dzieła jako systemu, struktury stylistycznej. Odbiorca o potrzebach tego rodzaju poszukuje intelektualnej radości z pięknego i doskonałego rozwiązania zadania (tak „zadania twórczego” przez kompozytora, jak i „zadania odbiorczego” przez słuchacza, czyli samego siebie) — drogą koncentracji na dziele muzycznym jako na czymś uchwytym, obiektywnym. Czerpie przyjemność z potwierdzenia swej własnej zdolności muzycznej apercpecji. Autorka przypisuje ten typ potrzeb muzycznych ludziom zaniedbującym subiektywną sferę osobowości, ludziom zajmującym przy tym z reguły wysoką pozycję w dziedzinie pracy intelektualnej, znajdującym w tej pracy spełnienie i czyniącym wrażenie zrównoważonych.

3) Poszukiwanie w muzyce symbolicznego odzwierciedlenia problemów życiowych, związków z działaniem, walką, konfliktami dramatycznymi. Odbiorca o takich wymaganiach wobec muzyki może ujmować ją to uczuciowo, to znów intelektualnie — zawsze wychodząc jednak poza samą abstrakcyjną strukturę muzyczną. Tyle tylko, że owa droga poza dzieło nie prowadzi w świat subiektywnych przeżyć emocjonalnych, ale w sferę realnych problemów życiowych, w sferę dramatu życiowego, zmagania, walki. Nie oczekuje się tu od dzieła klasycznego piękna, ale — jak powiada A. Losonczi — „odzwierciedlenia życia, realnych zmagania życiowych, prawdy wyrażającej się i rozstrzygającej w walce”⁴⁶. Autorka łączy występowanie tego typu potrzeb muzycznych z sylwetką człowieka aktywnego społecznie, nastawionego badawczo, lecz nie zrównoważonego; człowieka w charakte-

⁴⁶ Jw., s. 151.

rystyczny sposób niezaradnego życiowo, ale mimo to niezmordowanie, aktywnie poszukującego.

4) Czwarty typ potrzeb ma charakter kompleksowy, mieszany, przy czym z reguły łączą się w nim potrzeby typu pierwszego i trzeciego, a często też drugiego i trzeciego (stosunek potrzeb typu pierwszego i drugiego jest wyraźnie animozijny).

Typologia sfer i profilów zainteresowań wzbogaca siatkę kategorii analitycznych o następnych pięć wymiarów:

1) Spontaniczni miłośnicy muzyki dotarli do sztuki dźwięku z reguły przez pewne przypadkowe, wstrząsowe przeżycie. Nie będąc technicznie przygotowani do odbioru muzyki (brak znawstwa) intuicyjnie dążą do powtórzenia i rozszerzenia zakresu analogicznych reakcji. Odbiorcy tego typu wywodzą się na ogół ze środowisk, w których kultura muzyczna (oficjalna) nie jest zbyt silnie ugruntowana (środowiska robotnicze i wiejskie) — są to więc, w pewnym sensie, muzyczni neofici. Pod wrażeniem niezwykłości pierwszego spotkania z muzyką oraz silnego z nią związku uczuciowego, odbiorcy ci starają się uchronić muzykę przed intelektualizującą krytyką, a także przed snobizmem — przyznając sztuce dźwięku miejsce w sferze sacrum. Stąd bierze się tutaj negatywny stosunek do eksperymentującej i często kpiarskiej muzyki nowoczesnej⁴⁷; wyraźnie natomiast preferowana jest emocjonalna muzyka XIX stulecia.

2) Słuchacze uprzedzeni wobec muzyki nowoczesnej odrzucają ją świadomie i bez reszty, sądząc, iż niszczy ona podstawowe funkcje społeczne muzyki jako takiej. Kulturowanie tradycyjnej sztuki dźwięku (XVIII—XIX w.) jest tutaj traktowane jako możliwość wybawienia ludzkości pogrążonej we współczesnym kryzysie kulturowym i cywilizacyjnym⁴⁸. Odnośnie do pochodzenia społecznego, słuchacze reprezentujący postawę uprzedzenia wobec współczesności są przede wszystkim mieszczańskimi intelektualistami — ludźmi o systematycznym wykształceniu i gruntownej wiedzy na temat muzyki. Dysponują dużymi zbiorami płyt i taśm, są obeznani z literaturą muzyczną i regularnie uczęszczają na koncerty, o ile tylko polityka programowa nie forsuje nadmiernie muzyki nowoczesnej. Reprezentanci tego typu postawy akceptują w zasadzie wszystkie formy muzyki tradycyjnej. Najbliżsi są im jednak klasycy wiedeńscy; do muzyki późnoromantycznej odnoszą się

⁴⁷ Ciekawe, mimo że przed kilkudziesięciu już laty poczynione uwagi na temat stosunku szerszej publiczności do muzyki nowoczesnej znaleźć można u Ortegi y Gasset. Por.: J. Ortega y Gasset: *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*. Przekł. P. Niklewicz. Warszawa 1980.

⁴⁸ Na temat wątków eskapistycznych w traktowaniu sztuki oraz o idei ocalenia przez sztukę (ewentualnie kulturę) wypowiada się m. in.: I. Woźniak (*Sztuka jako „podręcznik życia”*, W: *Studia Estetyczne*, T. XI Warszawa 1974); S. Magala (*Ideologia kultury*, „Teksty” 1978 nr 2).

już
muz
bera
zyki
funk
łości
3
żywc
nych
obov
na i
ogra
nie
up t
zycj
zycj
zając
arty
pron
mysł
nym
4
dos
uprz
(ogól
sune
nego
wyst
wan
też s
są li
niew
stwy
runk
nie).
tyczy
nie
prze
słuch
bole
ale
49
w ar

TYPOLOGIE ODBIORCÓW MUZYKI

już z wyraźnym dystansem. Charakterystyczne jest dla nich potępienie muzyki lekkiej. (Spontaniczni miłośnicy muzyki są pod tym względem liberalni — dla odprężenia zwracają się także ku pewnym gatunkom muzyki popularnej). Funkcja, jaką „uprzedzeni” przypisują muzyce, jest funkcją kompensującą, katarską; istotne jest tu oczekiwanie wzniosłości i harmonii.

3) Grupę słuchaczy podążających za modą charakteryzuje żywo uzewnętrzniane zainteresowanie dla nowinek i sensacji artystycznych. Znajomość najnowszych prądów i tendencji uznawana jest tutaj za obowiązek człowieka kulturalnego⁴⁹. Może być to znajomość ugruntowana i nacechowana rzeczywistym zainteresowaniem, zazwyczaj jednak ogranicza się ona do poziomu towarzyskiej konwersacji i wzbudza jedynie pozory rozumienia sztuki najnowszej. Istotna jest tutaj chęć bycia „up” to date w oczach autorytatywnych przywódców opinii publicznej. Pozycja społeczna reprezentantów tego typu postawy bywa zazwyczaj pozycją jednostki awansującej (np. drobnomieszczanin → inteligent). Podążający za modą są pożyteczni dla rozpowszechniania nowych kierunków artystycznych, którym dodają społecznego prestiżu; równocześnie jednak promocją nowości zajmują się oni z zapalczywą gorliwością neofitów, myśląc przy tym uproszczonymi kategoriami estetycznymi i aksjologicznymi.

4) Odbiorcy wrażliwi na emocjonalno-intelektualną doskonałość odznaczają się otwartością umysłu i wolnością od uprzedzeń. Jakkolwiek poziom ich wiedzy fachowej bywa rozmaity (ogólnie — niższy niż w przypadku drugim), to cechy osobowościowe i stosunek wobec muzyki pozwalają im przyjmować i rozumieć dzieła dowolnego rodzaju: od Mozarta poprzez Schuberta, Verdiego do Bartoka. Nie występuje w tym przypadku lęk przed nowością i niechęć do podejmowania wysiłku dotarcia do tego, co nowatorskie; równocześnie nie ma też szaleńczej gonitwy za modą. Przedstawiciele tego typu odbiorcy nie są liczni. Ich przynależność społeczną trudno zdecydowanie określić, ponieważ tworzą oni niejako przekrój poprzeczny przez różne grupy i warstwy (można powiedzieć, że są oni pewną, w miarę niezależną od warunkowań zewnętrznych, elitą ludzi wrażliwych i rozbudzonych estetycznie). Charakterystyczna jest dla nich pasja w dążeniu do przeżycia estetycznego. To wymaganie przeżycia — nawet w sytuacji, kiedy rozumienie muzyki osiąga się poprzez wyteżoną pracę intelektualną — zbliża przedstawicieli tego typu do spontanicznych miłośników muzyki. Dla słuchaczy wrażliwych na doskonałość muzyka nie jest społecznym symbolem postępowości („modni”) czy poziomemu kulturalnego („uprzedzeni”), ale totalnym wyrazem osobowości, wyrazem związków między jednost-

⁴⁹ O rozmaitych wzorach i antywzorach człowieka kulturalnego pisze A. Tyszkiewicz w artykule *Ideali człowieka kulturalnego*. „Przekazy i Opinie” 1980 nr 2.

ką a społeczeństwem, instrumentem samorealizacji i doskonalenia zdolności orientacji w świecie.

5) Znawcy muzyki (eksperci) są propagatorami i krzewicielami kanonów estetycznych. Dysponują solidną wiedzą fachową, są profesjonalistami (w zakresie krytyki, estetyki, organizacji życia muzycznego itp.) Kształtują opinię publiczną, promują nowe nurty artystyczne. Oddziaływać mogą indywidualnie, jako uczestnicy kultury, lub — częściej — w sposób zinstytucjonalizowany.

Zakreśliwszy dwa potencjalne wymiary, w których prowadzić można socjologiczną analizę relacji pomiędzy muzyką poważną a jej odbiorcą⁵⁰, wymiar psychologicznych, społecznych i estetycznych potrzeb odbiorcy oraz wymiar estetycznych sfer i społecznych profili jego zainteresowań, podjęła A. Losonczy zadanie empirycznego określenia stopnia wzajemnych relacji pomiędzy owymi wymiarami, starając się wypełnić teoretyczne ramy badawcze empiryczną treścią. Oto diagram⁵¹, w którym zaznaczone zostały silne (+++), średnie (++) i słabe (+) związki pomiędzy sferą potrzeb a sferą zainteresowań oraz brak owych związków (O):

Tabela 6

	A/Emocjonalizm (egocentryzm)	B/Intelektualizm (zwrot ku dziełu)	C/Dramatyzm (zwrot ku życiu)	D/Kompleks AiC lub BiC
A/spontaniczni	+++	0	0	+
B/uprzedzeni	++	+	0	+
C/modni	+	+	+	+
D/wrażliwi	+	0	++	+++
E/znawcy	0	+++	0	0

Oczywiście ujęcie takie nacechowane jest w znacznym stopniu określonymi uproszczeniami (rola przypadku, stopień reprezentatywności pró-

⁵⁰ Dwuwymiarowa typologia zapewne nie wyczerpuje jeszcze wszystkich możliwych poziomów analizy. (A. Losonczy niejednokrotnie zresztą wychodzi w swoich uwagach poza naszkicowane sfery, rozważając np. kwestię rodowodu społecznego, poziomowi wykształcenia itp.). Za wielką zasługę A. Losonczy trzeba jednak uznać fakt, że po raz pierwszy na gruncie socjologii muzyki w ogóle tę wielowymiarowość analizy podkreśliła i spróbowała explicite realizować w praktyce badawczej.

⁵¹ Według A. Losonczy: op. cit., s. 157. Uzupełnieniem jest diagram ze strony 159, ilustrujący stosunek poszczególnych typów słuchaczy do muzyki różnych epok i stylów. Wynika z niego m.in. że: 1) spontaniczni-emocjoniści preferują muzykę romantyczną i Beethovena, odrzucają muzykę współczesną; 2) uprzedzeni (zarówno o potrzebach emocjonalnych, jak i intelektualnych) preferują muzykę barokową, klasyczną i romantyczną, odrzucają — współczesną; 3) modni (bez względu na charakter potrzeb) preferują — przynajmniej deklaracyjnie — muzykę nowoczesną i dawną (barokową), odrzucają zdecydowanie muzykę romantyczną; 4) wrażliwi (bez względu na charakter potrzeb) nie wykluczają z pola swych zainteresowań muzyki żadnej z epok; 5) eksperci nie posługują się kryterium jakości muzyki całej epoki czy stylu, ale oceniają indywidualną wartość poszczególnych utworów.

TYPOLOGIE ODBIORCÓW MUZYKI

by, możliwość nieporozumień komunikacyjnych pomiędzy badaczem a respondentem, zmienność potrzeb i zainteresowań tej samej osoby), wydaje się jednak, że przynajmniej w przypadkach korelacji krańcowych (silnych lub zerowych) można tu mówić o zakończonej powodzeniem próbie wielowymiarowego opisanie realnych, obiektywnie występujących — choć przy tym niejako modelowych — postaw odbiorczych wobec muzyki. Analiza dokonana przez A. Losonczi pozwala sformułować cztery generalne i — jak się zdaje — uprawomocnione metodologicznie wnioski:

1) spontaniczni miłośnicy (neofici) są wobec muzyki z reguły emocjonalistami, nie mają zaś skłonności kontemplacyjno-analitycznych;

2) uprzedzeni — klasyczny typ konserwatywnego odbiorcy ze stabilnych środowisk inteligenckich — także w dużym stopniu realizują model odbioru emocjonalno-egocentrycznego;

3) odbiorcy najbardziej otwarci i wrażliwi pod względem estetycznym nie traktują muzyki nigdy w sposób czysto formalny; charakterystyczne jest dla nich poszukiwanie dramatyzmu, a bardziej jeszcze — złożony, kompleksowy charakter potrzeb muzycznych;

4) znawcy, eksperci są — zapewne z racji zniekształceń profesjonalnych — wyłącznie odbiorcami intelektualizującymi, mającymi skłonności do obiektywizmu i analizowania.

Socjolog jako estetyk — Theodor W. Adorno

Theodor W. Adorno podkreśla, iż zasadniczym celem socjologii muzyki powinno być poznanie relacji łączących słuchaczy, jako „jednostki zsocjalizowane” (vergesellschaftete Einzelwesen) z samą muzyką⁵². W związku z tym wprowadzającą część swoich rozważań poświęca Adorno próbie klasyfikacji postaw odbiorczych wobec muzyki. Szczegółowe badania empiryczne w tym zakresie mogą być bowiem twórcze tylko wówczas — powiada Adorno — kiedy dokona się z góry wstępnej strukturalizacji rozważanych problemów. Stąd pomysł naszkicowania kilku „jakościowo scharakteryzowanych profili” do ewentualnej empirycznej weryfikacji. Oto typologia Adorna:

1) **Ekspert** (Experte) — słucha muzyki w pełni świadomie. Zatrzymuje w pamięci fragmenty minione i antycypuje przyszłe, potrafi dostrzec w dziele wewnętrzne związki. Zna i rozumie techniki kompozytorskie. Jest to typ słuchacza, który w zasadzie ogranicza się do kręgu twórczych i wykształconych profesjonalistów.

2) **Dobry słuchacz** (guten Zuhörer) także dostrzega w utworach pewne całości, związki. Operuje jednak językiem muzycznym niejako au-

⁵² T. W. Adorno: op. cit.

tomatycznie, nie będąc zorientowany w regułach metajęzyka — podobnie, jak włada rodzimym językiem także ten, kto nigdy nie uczył się jego gramatyki. Adorno sądzi, że typ dobrego słuchacza współcześnie zanika. Niegdyś reprezentowali go arystokratyczni mecenasi i amatorzy muzyki, dziś — co najwyżej relikty samotnicy, przechodzący sukcesywnie do grupy ekspertów.

3) Wykształcony konsument (Bildungskonsument) — dużo słucha, bywa na koncertach i w operze, zbiera płyty. Muzykę uważa za coś, czym wypada się interesować (elementy snobizmu). Posiada wiele błahych, drugorzędnych wiadomości (szczególnie biograficznych) — nie potrafi natomiast analizować dzieł. Odbiera muzykę atomistycznie: czepiając na piękne, wspaniałe momenty traktuje obojętnie rozwinięcie kompozycji. Uwielbia wyczyn muzyczny, wirtuozerie; jest entuzjastą konkursów. Potępia awangardę. Adorno podkreśla, że ta grupa słuchaczy rzadzi w zasadzie dzisiejszym życiem muzycznym (społeczeństw zachodnich). Są to bowiem główni abonenci towarzystw koncertowych i oper, tzw. pielgrzymi festiwalowi, nabywcy płyt.

4) Słuchacz emocjonalny (emotionalen Hörer) — jest tyleż wrażliwy, co naiwny. Reaguje bezpośrednio, ale i ślepo, łatwo poddając się reklamarskim manipulacjom. Pewne typy utworów (np. Czajkowskiego) mogą przemawiać doń wyjątkowo silnie wywołując gwałtowne reakcje, nie chodzi tu jednak o wnikiwanie w strukturę percypowanego dzieła, ale o stymulację własnych — stłumionych, instynktownych — emocji⁵³. W obrębie typu emocjonalnego umieszcza Adorno także tych słuchaczy, u których muzyka pobudza obrazowe asocjacje, sny na jawie. Umieszcza tu poza tym odbierających muzykę „na sposób kulinarny” sensualistów.

5) Słuchacz resentmentalny (Ressentiment-Hörer) — jest przeciwieństwem emocjonalisty. Docenia tylko utwory będące wyrazem porządku, dyscypliny, kolektywizmu stylistycznego; szuka ich w muzyce dawnej. Jego ideałem jest muzyka wysterylizowana z elementów mimetycznych. Fałszywa ścisłość, polegająca na mechanicznym tłumieniu własnych emocji, wywołuje u odbiorcy resentmentalnego chęć odtworzenia praktyki wykonawczej minionych czasów. Powstanie tego typu słuchacza tłumaczy Adorno pragnieniem ucieczki przed chaosem kultury współczesnej — w historyzm.

6) Jazz fan — to typ charakterystyczny wśród młodzieży. Cechują go: awersja wobec klasyczno-romantycznego ideału muzyki, prostota odbioru sprowadzona aż do standardowości, zastąpienie postawy estetycznej przez technicystyczno-sportową.

⁵³ Podtekst psychoanalityczny widoczny jest w wielu fragmentach dywagacji Adorna.

7)
ciowo
media
podni
codzi
lenia
gra f
sowi
cym
nego
8
kalis
tery
kreś
zy p
F
legł
(pier
dza,
le s
czaj
cepx
czac
mo
nie
róż
psy
ma
res
ws
i o
est
sili
też
z o
—
eg;
sza
fes
op

TYPOLOGIE ODBIORCÓW MUZYKI

7) Typ rozrywkowy (Unterhaltungstypus) — dominujący ilościowo, jest kształtowany i zaspokajany przez przemysł kulturalny i mass media. Nie ma estetycznego stosunku do muzyki, traktuje ją jako źródło podniecenia i formę komfortu pozwalającą odizolować się od kłopotów codzienności. „Struktura słuchania muzyki odpowiada tu strukturze palenia papierosów” — zauważa Adorno⁵⁴, podkreślając nałogowość (radio gra przez cały dzień) a równocześnie dekoncentrację towarzyszącą procesowi percepcji. Typ rozrywkowy charakteryzuje bierność i brak krytycyzmu. Wewnętrznie różnicuje go rodzaj ulubionego materiału muzycznego (np. szlagiery — młodzież, pseudofolklor — ludność wiejska itd.).

8) Muzycznie obojętni, niemuzykali, antymuzykali (musikalisch Gleichgültigen, Unmusikalischen, Antimusikalischen) nie charakteryzując bliżej określanych tymi terminami anty-odbiorców Adorno podkreśla, że chodzi tu najczęściej nie o naturalny brak zdolności, lecz o urazy powstałe w procesie wychowawczym.

Powyższa, z pozoru bardzo impresyjna typologia powstała drogą rozległych i wieloletnich obserwacji życia muzycznego Europy i Ameryki (pierwszy zarys sformułował Adorno jeszcze w 1939 r.) Adorno stwierdza, iż świadomie przyjął wartościujący punkt widzenia, operując nie tyle subiektywnymi kategoriami smaku, upodobań, antypatii czy przyzwyczajęń, ile pojęciem stosowności (adekwatności) bądź niestosowności percepcji. Zakłada on, że dzieła są „obiektywnie czymś strukturalnym i znaczącym, co uwidacznia się w analizie i co, w różnym stopniu dokładności, można dostrzec i poznać”⁵⁵.

Estetyczne (i epistemologiczne zarazem) kryterium trafności odbioru nie jest co prawda jedynym, jakie można w ujęciu Adorna zauważyć. Wy różnikami poszczególnych typów słuchaczy są tutaj także: nastawienie psychiczne wobec muzyki (słuchacz emocjonalny) i rodzaj preferowanego materiału muzycznego (jazzfan; po części też typ rozrywkowy i słuchacz resentymentalny). Ogólnie biorąc jednak, celem Adorna jest przede wszystkim hierarchizacja postaw odbiorczych wobec muzyki i odniesienie ogółu realnie występujących możliwości do pewnego ideału estetycznego⁵⁶. W ten sposób socjologia muzyki, nabierając silnego zabarwienia aksjologicznego, przeradza się w estetykę, czy też — jak chce Adorno⁵⁷ — w rodzaj muzycznej i społecznej filozofii.

⁵⁴ T. W. Adorno: op. cit., s. 193.

⁵⁵ Jw., s. 180. Słuszność takiego założenia metodologicznego próbuje Adorno egzemplifikować na kartach swej *Filozofii nowej muzyki*. (Przekł. F. Wayda. Warszawa 1974).

⁵⁶ A. Losonczi (op. cit., s. 149) zarzuca w związku z tym typologii Adorna „profesjonalny arystokratyzm”.

⁵⁷ Nie przypadkowo swą znakomitą pracę z zakresu socjologicznej estetyki opatrzył Adorno tytułem *Filozofia nowej muzyki*.

Walory i ograniczenia estetycznego normatywizmu: miłośnicy, laicy, znawcy

Adorno, przybierając wyraźnie wartościujący punkt widzenia, przekracza w swej typologii granice ujęcia socjologicznego. Jego stanowisko zdaje się być dość bliskie temu, jakie odnośnie do badania postaw odbiorczych wobec sztuki przedstawia — już na gruncie sensu stricto estetycznym — Maria Gołaszewska. Kryteria typowo socjologiczne — pisze Gołaszewska⁵⁸ — nie są dla zbudowania typologii odbiorców wystarczające. Wrażliwość estetyczna i umiłowanie sztuki nie zawsze idą w parze ze wskaźnikami statusowymi⁵⁹. Trzeba wziąć pod uwagę jeszcze inne czynniki, jak: częstotliwość, intensywność i zakres kontaktów z dziełami artystycznymi, stopień samodzielności, aktywności w obcowaniu ze sztuką, przygotowanie teoretyczne, wiedzę, właściwości psychiczne wrodzone i nabyte.

Na podstawie powyższych kryteriów powstała modelowa typologia odbiorców sztuki, dająca się wykorzystać także w przypadku odbiorców muzyki. Oto cztery naszkicowane przez Gołaszewską sylwetki⁶⁰:

1) Odbiorca naiwny — rzadkie i akcydentalne kontakty ze sztuką; nie ma mowy o samodzielności wyborów. Przygotowanie teoretyczne nikłe. Wrodzone zadatki wrażliwości estetycznej mają niewielką szansę uzewnętrznienia się.

2) Odbiorca nieautentyczny — kontakty ze sztuką częste, ale wynikające ze snobizmu, a nie z wewnętrznej potrzeby. Wiedza rozległa, lecz wtórna i płytka, wrażliwość albo nikła, albo stłumiona przez ślepą wiarę w autorytety.

3) Odbiorca krytyczny — częste i świadome kontakty ze sztuką. Wiedza rozległa, choć amatorska (gdyby była głęboka i systematyczna, odbiorca ten stałby się profesjonalistą — teoretykiem, krytykiem). Wrażliwość nakierowana głównie na aspekt racjonalny, konstrukcyjny dzieła; odbiór ujmowany jest w kategoriach zadania, które należy rozwiązać. Skłonność do formułowania sądów.

4) Miłośnik sztuki — kontakty ze sztuką częste, wpływające z autentycznych potrzeb, choć zwykle ograniczone do jednej ulubionej dziedziny. Wiedza głęboka, ale również selektywna. Duża wrażliwość. Nastawienie nie racjonalne, jak u odbiorcy krytycznego, lecz raczej emocjonalne.

⁵⁸ M. Gołaszewska: *Odbiorca sztuki jako krytyk*. Kraków 1967 (rozdz. II Postawy odbiorców wobec dzieła sztuki).

⁵⁹ M. Gołaszewska zakreśla tu obszar tego, co socjologiczne w sposób raczej wąski, tradycyjny.

⁶⁰ M. Gołaszewska: op. cit., s. 69—72.

TYPOLOGIE ODBIORCÓW MUZYKI

Preferowana przez M. Gołaszewską koncepcja modelowego kontaktu z dziełem artystycznym jest tu — podobnie jak w typologii Adorna — wyraźnie widoczna, chociaż odmienna niż u autora *Filozofii nowej muzyki*. Dla Adorna wzorem adekwatnej postawy recepcyjnej byłaby bowiem, w terminologii Gołaszewskiej, postawa odbiorcy krytycznego (ekspert). Maria Gołaszewska zaś odróżnia wyraźnie odbiorcę krytycznego od miłośnika sztuki, przy czym właśnie postawa tego ostatniego jest według niej najcenniejsza. Pogląd taki wywodzi się z tezy, iż przeżycia estetyczne to zjawisko swoiste, nie sprowadzalne całkowicie do kategorii poznania (jakkolwiek wiedza jest jednym z jego warunków). Podobne stanowisko prezentuje Roman Ingarden⁶¹, rozróżniając epistemologiczne i estetyczne pojęcie percepcji.

Jednakże w pracach estetyków o bardziej scjentystycznym nastawieniu granica pomiędzy przeżyciem a poznaniem ulega — podobnie jak u Adorna — zatarciu a ściślej biorąc: estetyczny kontakt z dziełem rozpatrywany jest w kategoriach epistemologicznych⁶². Na gruncie tego rodzaju ujęć łatwo jest w sposób obiektywny rozróżnić dyletantów i znawców. Melomani — pisze Zofia Lissa — słuchają muzyki naiwnie, raczej wrażeniowo i emocjonalnie, natomiast fachowcy mają poznawczy, analityczny stosunek do dzieła⁶³.

Analogiczny podział odbiorców znajdujemy już w Hegłowskich *Wykładach o estetyce*.

„Laik — powiada Hegel — szuka w muzyce przede wszystkim zrozumiałego wyrazu uczuć i wyobrażeń, tematu, treści i dlatego najbardziej interesuje go muzyka towarzysząca [tekstowi — przyp. T.M.]. Natomiast znawca, dla którego wewnętrzne stosunki tonów i instrumentów nie stanowią tajemnicy, daje pierwszeństwo muzyce instrumentalnej [...]; jest całkowicie przepełniony samą muzyką, odczuwa żywą potrzebę porównywania tego, co słyszy, z dobrze mu znanymi regułami i prawami, aby wykonane dzieło móc w pełni ocenić i odczuć”⁶⁴.

Wyodrębnienie wśród słuchaczy znawców i laików wydawać się może przedsięwzięciem dość mechanicznym i oczywistym. Warto jednakże zwrócić uwagę na ukryte w jego tle przeświadczenia estetyczne. Podkreśla się tu przecież walor pierwiastka formalno-konstrukcyjnego w muzyce i walor refleksyjnego, pojęciowego sposobu percepcji. Jest to równoznaczne z odrzuceniem sensualistycznych, czy mistycznych koncepcji, za-

⁶¹ R. Ingarden: *O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego*. W: *Przeżycie, dzieło, wartość*. Kraków 1966 lub *Studia z estetyki*. T. III Warszawa 1970.

⁶² Por. Z. Lissa: *O tzw. rozumieniu muzyki*. W: *Nowe szkice z estetyki muzycznej*. Kraków 1974 (rozumienie muzyki polega według autorki w pierwszym rzędzie na rozpoznaniu stylu utworu, co wymaga znajomości konwencji). L. B. Meyer: *Emocja... jw.*

⁶³ Z. Lissa: *O wartości w muzyce*. W: *Nowe szkice... jw.*

⁶⁴ G. W. F. Hegel: *Wykłady o estetyce*. Przekł. J. Grabowski i A. Landman. T. III Warszawa 1964 s. 258—259.

sadzających się na przekonaniu o uniwersalnej i pozarozumowej sile oddziaływania sztuki dźwięku, równoznaczne za to z przyjęciem bądź mimetycznej (semantycznej), bądź formalistycznej (syntaktycznej) koncepcji dzieła muzycznego. Jest równoznaczne ze stworzeniem określonej kulturowej normy adekwatnego, niedyletanckiego odbioru.

Hegel tego normatywnego aspektu co prawda zbyt wyraźnie nie podkreśla, zapewne ze względu na ogólny, abstrakcyjny charakter swoich rozważań. Robi to natomiast, nawet z pewną przesadą, fundator formalizmu w estetyce muzycznej — Eduard Hanslick, kiedy dzieli postawy słuchaczy na muzykalne i patologiczne⁶⁵. Według Hanslicka — nie można zaprzeczyć, że muzyka niejednokrotnie silnie wzrusza odbiorcę. Lecz takie oddziaływanie na emocje i zmysły jest odwrotnie proporcjonalne do oddziaływania estetycznego sztuki dźwięku. Estetycznie ukierunkowaną reakcją na muzykę nie jest wzruszenie, a czysta obserwacja, zawierająca komponenty takie, jak: śledzenie przebiegów dźwiękowych, ich antycypacja i dekodowanie. „Najważniejszy czynnik słuchowy — czytamy — współdziałający w pojmowaniu utworu muzycznego [to] zadowolenie słuchacza leżące w możliwości podążania nieustannie za planem kompozytora, uprzedzania go w pomysłach lub doznawania niespodzianek interesujących i miłych”⁶⁶.

Hanslick dzieli postawy odbiorców na patologiczne i muzykalne. Postawa patologiczna polega na biernym poddaniu się psychofizjologicznemu oddziaływaniu muzyki (a więc oddziaływaniu pozaestetycznemu), co prowadzi do ogólnego podniecenia zmysłów. Postawa muzykalna zaś opiera się na aktywnej, zwróconej na czynnik konstrukcyjny, obserwacji. Hanslick podkreśla, że takie „znajdowanie uciechy w muzyce przy zupełnej trzeźwości ducha” jest „najgodniejszym, najzdrowszym [sic!] ale zarazem i nie najłatwiejszym sposobem słuchania”⁶⁷.

Wartościowanie sposobów odbioru, jakiego dokonuje Hanslick, wynika bezpośrednio z całokształtu jego doktryny estetycznej. Preferowany tu technicystyczny kanon percepcji uznają dziś jednak często nawet ci teoretycy, którzy — jak Zofia Lissa⁶⁸ — programowo polemizowali z doktryną estetycznego formalizmu.

⁶⁵ E. Hanslick: *O pięknie w muzyce. Studium estetyczne*. Przekł. St. Niewiadomski. Warszawa 1903.

⁶⁶ Jw., s. 169.

⁶⁷ Jw., s. 168—169. Podobne rozróżnienie, wzbogacone w stosunku do ujęcia Hanslicka o odniesienie do historyczno-stylistycznego charakteru samych obiektów muzycznych, szkicuje w eseju *Muzykalia* J. Ortega y Gasset (jw.), gdy pisze, że słuchanie utworów romantycznych wiąże się z reguły z koncentracją ku wnętrzu, zaś odbiór muzyki nowszej (Debussy, Strawiński) implikuje koncentrację na zewnątrz.

⁶⁸ Por. Z. Lissa: *O specyfice muzyki*. W: *Studia muzykologiczne*. Red. J. M. Chomiński. T. II Kraków 1953.

TYPOLOGIE ODBIORCÓW MUZYKI

Jest to, jak można sądzić, wyraz charakterystycznego dla współczesności⁶⁹ widzenia dzieła muzycznego w ścisłych, strukturalno-systemowych kategoriach. Jest to chyba też wyraz pewnego profesjonalnego elitaryzmu muzykologów. Normatywno-hierarchiczne ujęcie typologii odbiorców ma obok zalet, takich jak klarowność i względnie wysoki stopień weryfikowalności, także istotne braki. Dla potrzeb socjologii muzyki ujęcie to jest zbyt wąskie i zbyt selektywne. Także zresztą na płaszczyźnie immanentnej, czysto estetycznej (a nawet na płaszczyźnie ograniczonej wyłącznie do analizy dzieła muzycznego) można wykazać jego niedostatki. Czynniki podważające zasadność normatywno-hierarchicznego ujęcia typologii odbiorców muzyki sytuują się przy tym po obydwu stronach procesu komunikacji artystycznej: zarówno w sferze postaw estetycznych, które, poddane subtelniejszej analizie, okazać się mogą znacznie mniej jednorodne, niż zakłada to estetyka normatywna, jak i na płaszczyźnie budowy dzieł muzycznych, zwłaszcza powstałych na gruncie awangardy, które to dzieła z oporem poddają się postulowanej przez profesjonalistów strukturalno-stylistycznej analizie i implikują zupełnie nowy pod względem charakteru typ postawy odbiorczej.

Pluralizm estetyczny: postawa estetyczna, literacka i poetycka (W. Tatarkiewicz)

Władysław Tatarkiewicz⁷⁰ stwierdza, że estetyka nie zdołała zbudować jednolitej teorii przeżycia estetycznego, zaś dokładniejsza analiza przekonuje, że to, co ogólnie określa się pojęciem „przeżycia estetycznego”, obejmuje kilka różnych klas przeżyć. Jedne występują wtedy, gdy przyjemność wzbudzana jest przez bezpośredni (wzrokowy, słuchowy, dotykowy, synestetyczny) ogląd pewnych przedmiotów; gdy tym, co z upodobaniem oglądamy jest wygląd przedmiotu, a więc to, co bezpośrednio dane; gdy w wyglądzie tym o upodobaniu estetycznym stanowi forma rozumiana jako układ części przedmiotu. Upodobanie tego rodzaju bywa niekiedy bardzo intensywne, lecz zawsze pozostaje w pewnym stopniu zewnętrzne (dystans psychiczny między przedmiotem a podmiotem). W innych kontemplacja nie jest prymarną podstawą, a źródłem upodobania jest nie tyle wygląd rzeczy, ile kojarzone z nim obrazy, uczucia i myśli (forma nie ma tutaj wartości autonomicznej). Upodobanie zawiera tutaj silny aspekt emocjonalny — pochłaniania osobowość tego, kto poddaje

⁶⁹ Tradycje pozytywistyczne w filozofii nauki (neopozytywizm), wpływy strukturalizmu, teorii informacji itp.

⁷⁰ W. Tatarkiewicz: *Postawa estetyczna, literacka i poetycka*. W: *Skupienie i marzenie. Studia z zakresu estetyki*. Red. M. Kot. Kraków 1951.

się oddziaływaniu sztuki. Ten ostatni typ przeżyć można rozdzielić na dwa rodzaje: na przeżycia o charakterze zintelektualizowanym lub też bardziej emocjonalnym.

Potoczną nazwę przeżyć estetycznych noszą więc trzy różne rodzaje przeżyć: przeżycia w ścisłym (etymologicznym) sensie tego słowa estetyczne; przeżycia, które nazwać można literackimi i przeżycia dające się określić terminem poetyckich.

Przeżycia estetyczne wzbudzane być mogą przez przedmioty natury (kwiaty, ptaki), wytwory zdobnictwa (tkaniny), techniki (niektóre mechanizmy), przez dzieła architektury, plastyki (zwłaszcza nieodtworzonej) a także przez dzieła muzyczne (odbierane na sposób Hanslickowski). Przeżycia literackie implikowane są przez dzieła literatury (powieść, epika, niektóre gatunki liryczne), przez utwory teatralne, dzieła plastyczne (np. malarstwo historyczne, narracja w obrazach itp.). Wydaje się, iż także muzyka, przy pewnym mimetyczno-programowym sposobie jej odczytywania może być źródłem przeżyć literackich (por. koncepcję hermeneutyki muzycznej, rozwijaną swego czasu przez Kretzschmara⁷¹). Przeżycia poetyckie wzbudza przede wszystkim poezja liryczna (słowa jej wywołują skojarzenia, obrazy, wspomnienia; świadomość odbiorcy wybiega poza to, co jest mu dane w dziele, zahaczając o sferę jego życia wewnętrznego wzruszenie może tu być bardzo silne — zanika dystans w stosunku do percypowanego przedmiotu), często — widoki przyrody, częściej jeszcze — utwory muzyczne.

Pluralistyczna koncepcja przeżycia estetycznego naszkicowana przez Władysława Tatarkiewicza wydaje się więc w pełni przydatna także dla opisu reakcji odbiorczych wobec muzyki. Sztuka dźwięku może bowiem pobudzać zarówno estetyczne, literackie, jak też poetyckie w swym charakterze doświadczenia słuchacza. Co więcej, w historii doktryn estetyki muzycznej dałoby się z pewnością znaleźć przykłady na teoretyczną promocję w różnych epokach to pierwszego, to drugiego, to znów trzeciego z opisanych przez Tatarkiewicza rodzajów przeżyć.

Awangarda muzyczna, odbiorczy „powrót do natury” (M. Dufrenne) i granice estetyki

Tatarkiewiczowski pluralizm estetyczny przygotowuje także w pewien sposób grunt dla prób teoretycznej akceptacji zjawisk związanych z funkcjonowaniem sztuki najnowszej. Nowa muzyka, zrywając z tra-

⁷¹ Por.: *Handbuch der Musik-ästhetik*. Red. S. Bimberg. Lipsk 1979 s. 410—413; S. Łobaczewska: *Ogólny zarys estetyki muzycznej*. Lwów 1937 s. 36.

dycy
tów
nej t
acji.
pows
każde
się p
zyki
nym
posta
W
re'a
przy
przez
stwie
jęcie
kultu
raliz
się n
jak p
ni”⁷²
W
wej
sób
„naiv
m o z
„V
słysz
wykor
dla a
czy te
można
73
Art C
zycji
73
Red. J
74
op. cit
75
76
77
78

TYPOLOGIE ODBIORCÓW MUZYKI

dycyjnym uporządkowaniem materii dźwiękowej, rezygnując z „punktów węzłowych”, centrów i „ciążeń”⁷² charakterystycznych dla tradycyjnej tonalności, stawia słuchacza w bardzo szczególnej i kłopotliwej sytuacji. Język dźwiękowy, jakim operuje kompozytor, przestaje być językiem powszechnym. Staje się coraz częściej tworzonym od nowa na użytek każdego utworu językiem prywatnym, idiolektem, którym nie sposób się porozumiewać. Stąd też jest prawdopodobne, że niektóre nurty muzyki awangardowej prowadzą do zerwania z normatywizmem estetycznym na rzecz pluralizmu odbioru, a nawet do stworzenia zupełnie nowej postawy odbiorczej.

Wybitny estetyk francuski M. Dufrenne⁷³, nawiązał do pomysłu Pierre’a Schaeffera⁷⁴, który sugerował, by słuchać nowej muzyki na sposób przypominający Husserlowską redukcję fenomenologiczną, ale nie poprzez „czyste ja”, tylko za pośrednictwem „jaźni prymitywnej”. Dufrenne stwierdza, że przedmiot muzyki współczesnej wprost narzuca nam przyjęcie postawy „naiwnej”, „pierwotnej” — „słabiej uwarunkowanej przez kulturę czy dyskusję”⁷⁵ niż ta, jakiej model dają na przykład strukturalizm czy semiologia. Albowiem współczesne dzieło muzyczne otwiera się nie na zbiór wszystkich innych dzieł różnych epok i stylów⁷⁶, ale — jak powiada Dufrenne — bezpośrednio na „nierzeczywisty świat wyobraźni”⁷⁷.

W wypadku współczesnego, zwłaszcza nieprofesjonalnego odbiorcy nowej muzyki „przymusowa naiwność” jest czymś implikowanym w sposób kategoryczny przez kształt, przez podstawę bytową utworów, jest „naiwnością ucha, które nie chce już interpretować, ale które także nie może [podkr. T. M.] już identyfikować ani analizować”⁷⁸.

„W jakim celu — pisze dalej Dufrenne — uczyć się dyktanda muzycznego gdy słyszy się klaster? Jak wydobyć prawo kompozycji w utworze stochastycznym, gdzie wykorzystanie komputera myli wszelki trop? [...] Z pewnością nie było również dla amatora rzeczą łatwą wykrycie pewnych naśladowań, jak kanon wsteczny, czy też wysledzenie planu tonalnego w pewnych modulacjach; ale co najwyżej można stwierdzić, że muzyka tonacyjna zachęcała amatora do stania się ekspertem

⁷² Por.: G. Albersheim: *Mind and Matter in Music*. „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1964 nr 3; B. Schaeffer: *Dźwięki i znaki. Wprowadzenie do kompozycji współczesnej*. Warszawa 1969.

⁷³ M. Dufrenne: *Sztuka i natura*. W: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*. Red. J. Wojnar. Warszawa 1980.

⁷⁴ P. Schaeffer: *Traite des objets musicaux*. Paryż 1967 (cyt. za M. Dufrenne: op. cit.).

⁷⁵ M. Dufrenne: op. cit., s. 443.

⁷⁶ Koncepcja „czytania” według Rolanda Barthesa.

⁷⁷ Koncepcja „czytania” według Gastona Bachelarda.

⁷⁸ M. Dufrenne: op. cit., s. 446.

przez zdobywanie wiedzy przyswojonej i przyswajalnej, reguł i sposobów postępowania znanych i uznawanych nawet przez tych, którzy czasem, ale bez agresywności, przekraczali je. Dzisiaj, odwrotnie, muzyka zdaje się zniechęcać do nauki słuchania. Ale nie zniechęca do samego słuchania, wprost przeciwnie. Odwołuje się właśnie do słuchania w sposób neutralny, bez troszczenia się o zidentyfikowanie czy sklasyfikowanie przedmiotów dźwiękowych, powiedzmy nawet: słuchania w sposób bezpośredni, które zrywa z wszelkim przygotowaniem. [...] Tego rodzaju muzyka zachęca nas [...] do improwizacji, a tym samym i do przyjemności, która w żaden sposób nie jest przygotowana, a która polega przede wszystkim na niespodziance, na szokowaniu ucha”⁷⁹.

Czy nowa, naiwna i naturalna postawa odbiorcza, jaką szkicuje Dufrenne, oznacza rozbitcie normatywnych paradygmatów tradycyjnej estetyki? Zapewne nie całkiem i nie we wszystkich zakresach uczestnictwa w kulturze muzycznej. Muzyka dawniejsza, realizująca pewne określone „reguły syntaktyczne” i w związku z tym dająca się „zrozumieć przez naukę słuchania”⁸⁰ nadal przecież dość szeroko funkcjonuje. Poza tym, pewne niejasne zrazu reguły konstrukcyjne utworów najnowszych ulegać mogą, z dystansu historycznego, postępującej konceptualizacji⁸¹. Dufrennowski „powrót do natury” w dziedzinie postaw odbiorczych wobec muzyki jest jednakże faktem niezaprzeczalnym, uchwytnym także empirycznie⁸². Jest faktem, który — jeśli nawet nie skłania nas do totalnego odrzucenia ujęć hierarchicznych i wartościujących — to w każdym razie nakazuje zachowanie wobec nich pewnej rezerwy i opatrzenie zbyt kategorycznych konstatacji znakiem zapytania.

Pluralistyczna teoria postaw estetycznych (Tatarkiewicz) i afirmacja postawy „naturalnej” (Dufrenne), jako znamiona pewnych aksjologicznie zliberalizowanych tendencji w zakresie estetycznych teorii recepcji sztuki, stanowią w niniejszej prezentacji różnych prób typologizowania odbiorców muzyki pewien obszar graniczny. Wychodząc od uwarunkowań biologicznych uwypuklanych przez psychologię muzyki, wzbogacając opis zjawiska słuchania muzyki o determinanty społeczne i kulturowe wychwytywane w analizach socjologicznych, próbując zhierarchizować różnienia tych dwu dyscyplin opisowych w oparciu o aksjologiczny porządek szkicowany przez estetykę — dochodzimy ostatecznie na grun-

⁷⁹ Jw., s. 446—447.

⁸⁰ Por.: G. Albersheim: op. cit.

⁸¹ Por.: A. Pike: *Perception and Meaning in Serial Music*. „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1963 nr 1.

⁸² Co prawda sąd, że „muzyka awangardowa staje się naturą, a więc przestaje być muzyką” (w tradycyjnym rozumieniu dzieła muzycznego) pojawia się w materiałach z badań postaw melomanów wobec muzyki współczesnej wśród sądów deprecjonujących, a nie — apologetycznych. Por.: N. Berthier: *Melomanes et musique contemporaine*. „Revue Française de Sociologie” 1976 nr 3.

TYPOLOGIE ODBIORCÓW MUZYKI

cie tejże estetyki muzycznej do koncepcji „powrotu do natury”⁸³. W ten sposób zamyka się krąg hermeneutyczny, który przecinał pola badawcze trzech zainteresowanych analizą odbioru sztuki dźwięku dyscyplin: psychologii, socjologii muzyki i estetyki muzycznej.

Socjologia muzyki a estetyka i psychologia

Rozważania na temat odbioru, jego charakteru, współczynników i rodzajów są pewnym wspólnym polem zainteresowań zarówno socjologii sztuki, jak psychologii i estetyki. Doceniając i od strony metodologicznej wykorzystując tę wspólną płaszczyznę, trzeba jednak pamiętać także o aspektach różniących te trzy dyscypliny.

Estetykę *ex definitione* interesuje głównie tzw. przeżycie estetyczne, które — jak podkreśla W. Tatarkiewicz — nie jest tożsame ani z „przeżyciem piękna”, ani z „przeżyciem sztuki”⁸⁴. Przeżycie estetyczne według Romana Ingardena, jest pewnym skomplikowanym procesem, dość ściśle określonym w swojej strukturze i wymagającym spełnienia szeregu niezbędnych warunków⁸⁵. Jest niecodziennym, wyjątkowym zjawiskiem nabierającym z racji swego osobliwego statusu ontologicznego szczególnie wysokiej wartości.

Gdyby socjologia sztuki chciała uznawać tak rozumiane pojęcie przeżycia estetycznego za kryterium wyznaczające pole jej badań, stałaby się dyscypliną bezprzedmiotową. Niezmiernie trudno bowiem (w skali wielkości, jakimi operują nauki społeczne, jest to wręcz niemożliwe) przypadki przeżyć tego rodzaju uchwycić, a jeszcze trudniej je — w sposób względnie przynajmniej zobiektywizowany — opisać. Poza tym — i to przyczyna najważniejsza, dla której trzeba socjologię sztuki oddzielić od estetyki odbioru — społeczny repertuar postaw odbiorczych wobec sztuki

⁸³ Oczywiście nie wolno zapominać o spostrzeżeniu Schillera, że idea powrotu do natury najbardziej atrakcyjna wydaje się tam, gdzie najdalej postąpił rozwój cywilizacji (F. Schiller: *O poezji naiwnej i sentymentalnej*. W: *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*. Przekł. I. Krońska i J. Prokopiuk. Warszawa 1972). „Być może dopiero za pomocą kultury odrzuca się kulturę i osiąga niewinność” — tymi słowami wyraża stary motyw Schillerowski Dufrenne (op. cit., s. 443).

⁸⁴ Istnieją bowiem także skorelowane z przeżywaniem estetycznym kategorie różne od piękna — wzniosłość, małowniczność, wdzięk, tragizm, komizm. Z kolei nie tylko dzieła sztuki mogą pobudzać przeżycia estetyczne. Por. W. Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 1975 (rozdz. 11 *Przeżycie estetyczne: Dzieje pojęcia*).

⁸⁵ R. Ingarden: *Przeżycie, dzieło, wartość*. Kraków 1966 (cz. I *Przeżycie estetyczne i jego przedmiot*, a zwłaszcza tekst wprowadzający: *Przeżycie estetyczne i przedmiot estetyczny*). Por. też: T. Pawłowski: *Piękno i jego społeczno-psychologiczne uwarunkowania*. W: *Pojęcia i metody współczesnej humanistyki*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1977.

ki daleko wykracza poza granice przeżycia estetycznego⁸⁶. Dlatego dla socjologa szczególnie inspirujące mogą być te nurty w estetyce, które ujmują odbiór dzieła sztuki w sposób pluralistyczny. Ujęcie takie zdaje się bowiem odpowiadać najpełniej realnemu bogactwu postaw odbiorczych, jakie można zaobserwować w polu oddziaływania sztuki dźwięku.

„Przeprawyjące, uciekające dźwięki niełatwo utrzymują uwagę w skupieniu, potrzeba na to wyższej kultury muzycznej — powiada Tatarkiewicz. Nie ma jednak nawet najmuzykalniejszego człowieka, który by kiedyś słuchając muzyki nie marzył, zamiast skupiać się na tym, co słyszy”⁸⁷.

Pomiędzy socjologią a psychologią odbioru muzyki również istnieją pewne istotne rozgraniczenia. Przede wszystkim psychologia ma generalne skłonności do naturalistycznej redukcji, jakiej socjologowi dokonywać nie wolno. Sprowadzając różnice pomiędzy różnymi typami odbioru muzyki do kwestii przyrodzonego uprofilowania osobowości odbiorców, psychologia staje się dyscypliną względnie „czystą” — i to jest jej atut (zwłaszcza gdy chodzi o prawomocność prowadzonych badań eksperymentalnych). Obraz rzeczywistości, jaki można tą drogą uzyskać, jest jednak, jak na potrzeby wiedzy o kulturze, zbyt ubogi — pomimo faktu, że psychologię interesuje w zasadzie bardzo szeroki zakres przejawów reagowania na muzykę⁸⁸. Socjologia muzyki, wykorzystując konstatacje psychologów jako pewne fragmentaryczne hipotezy (czy nawet pewniki), musi się starać o ujęcie bardziej wielostronne, choć zarazem też — bardziej selektywne.

Status metodologiczny socjologii muzyki, jej zawieszenie jako dyscypliny przejściowej, heterogenicznej, pomiędzy dwiema względnie autonomicznymi i homogenicznymi dziedzinami wiedzy, jakimi są psychologia i estetyka, stanowi zarówno o słabościach, jak też o walorach podejścia socjologicznego w badaniach odbioru muzyki. Zadaniem socjologa jest tak przeprowadzić tok swoich rozważań, ażeby aspekt dodatni zdominował — a przynajmniej osłabił — elementy ujemne.

SUMMARY

The semantic nuances embodied in the general term “consumer of art” are as a rule overlooked in common parlance, journalism and artistic criticism. However, scholarly reflection has for a long while tried to pin down and illustrate these nuances. In the case of “consumers” or “recipients of music” so many typological proposals already exist that one ought to systematize them, rather than increase

⁸⁶ Nb. takie rozumienie jest być może czysto historyczne, a nie — uniwersalne.

⁸⁷ W. Tatarkiewicz: *Skupienie i marzenie*. W: *Skupienie i marzenie...* jw., s. 79.

⁸⁸ Od przejawów czysto fizjologicznego reagowania na dźwięk muzyczny, aż po świadome reakcje poznawcze i estetyczne.

TYPOLOGIE ODBIORCÓW MUZYKI

their number yet further. The multitude of concepts and the variety of disciplines on which these typological proposals are founded — psychology, sociology, musical aesthetics — means that their clear division and comprehensible exposition is not the easiest of tasks. It is true that one may classify the existing typologies according to certain formal "labels", compartmentalizing the concepts formulated by psychologists, sociologists and aestheticians. However, it appears to be more interesting to highlight the differences between the psychological, sociological and aesthetic approaches and thus emphasize the respective merits of the investigative outlooks of psychology, sociology and music aesthetics.

Human psychology is primarily interested in those aspects of man's personality which arise from his biological condition. In the case of the psychology of music one is dealing with the natural, innate equipment of the creators and recipients of the art of sound. Sociology and social psychology concentrate on a description of everything which by means of differing cultural contexts is transmitted to the individual through the community, everything that is achieved along the path of acculturation, taught or acquired. Finally aesthetics with its axiological aspect adds to the capabilities of both aforementioned disciplines; it evaluates and classifies where psychology and sociology merely describe.

The way in which the various typologies of musical recipient have been presented in the article enables one to bring a qualitative dimension to the formal divisions. The sequence imposed upon the exposition of the separate concepts, and with it a hierarchical ordering of theoretical perspectives is neither accidental nor arbitrary. For it transpires that the immanent evolution of the three disciplines under consideration follows the same shape as that drawn in the article.

Psychology of music emerged as an independent discipline at the end of the 19th century and was initially no more than the psychophysiology of auditory sensations. With time it progressed to research into musical aptitude and related complexes, striving towards an interpretation of more abstract, global phenomena (the psychology of form in music, G. Revesz's ideas). Thus psychology appears as it were to "emanate" a sociological-cultural approach. Sociology in turn has during the course of its development progressed from neutral, quantitative descriptions of typically external, structural determinants of perception to attempts at a deeper qualitative analysis of the individual and collective response to art. It has become a discipline characterised by an axiological element, approaching the formulations of aesthetics.

The imposition of a constraining framework upon this multitude of concepts appears indispensable. The various proposals of typology of musical recipient are presented in the article so that their essential, logical structures form a sensible, coherent sequence. One must remember, however, that since the reception of music is, like all cultural processes, a complicated and many-sided affair, there is no way of presenting it in only one dimension. This explains the shared or overlapping elements in the formulations of the various disciplines.

Translated by Katharine Tylko-Hill