

ANNA CHEĆKA-GOTKOWICZ

## CZY UMIEMY SŁUCHAĆ – TYPOLOGIA ODBIORCÓW MUZYKI

W czasach współczesnych stosunkowo często *słyszymy* muzykę, nie *sluchając* jej wcale. Słuchanie muzyki traktujemy jak odskocznnię od kłopotów codzienności. W niniejszym artykule analizuję różne sposoby słuchania muzyki poważnej i omawiam istotne cechy różnych grup odbiorców: melomanów, laików i muzyków profesjonalistów.

Czy można udoskonalać nasze rozumienie materiału muzycznego? Niezależnie od tego, czy słuchamy Chopina, czy muzyki free-jazzowej, możemy pogłębiać jej rozumienie. Punktem wyjścia niech będzie analiza różnych sposobów słuchania. W artykule znajdują się odniesienia do prac takich autorów, jak Adorno, Behne, Copland czy Wallis, którzy analizowali sposoby odbioru muzyki i możliwości percepcyjne jej miłośników.

---

Gdybyśmy chcieli wśród publiczności koncertowej przeprowadzić test na jakość słuchania muzyki, pewnie zaskoczyłoby nas to, jak niewielu melomanów rzeczywiście umie słuchać. Bycie „obok” muzyki, traktowanie jej jako psychoterapii lub miłego tła dla marzeń, nie musi oczywiście zasługiwać na potępienie. Warto jednak zdiagnozować problem, zwłaszcza że na podstawie tych często ułomnych percepcji muzyki chętnie wydajemy sąd estetyczny. Trudno nam też porozumieć się w kwestii ocen, skoro szukamy w muzyce jedynie spełnienia własnych estetycznych zachcianek. Szkic niniejszy ma na celu pokazanie problemu, który na co dzień bagatelizujemy. Bo kto z nas otwarcie przyznaje się do tego, że marny z niego słuchacz? Mały rachunek sumienia słuchacza przydałby się zapewne nie tylko estetykom (i krytykom).



Amerykański kompozytor Aaron Copland w eseju *How we listen to the music* podzielił odbiór muzyki na trzy plany: zmysłowy, ekspresywny i czysto muzyczny<sup>1</sup>.

Zaskakująco wielu odbiorców muzyki, nawet tych uznających siebie za prawdziwych melomanów, ogranicza się do słuchania muzyki w celu oderwania się od codzienności. Jak zauważa Copland, chadają oni na koncerty po to, aby znaleźć w muzyce pocieszenie w codziennych kłopotach lub odskoczyć od realnych spraw. Muzyka pozwala takim ludziom „marzyć dzięki muzyce i *à propos* muzyki, nie słuchając jej wcale”<sup>2</sup>. To niepełne odbieranie dzieła pozostaje najczęściej nieuświadomione i, co gorsza, służy wydawaniu całkowicie nieprawomocnych opinii o utworze / / wykonaniu. Polega bowiem na delektowaniu się nie tyle muzyką, co własnymi emocjami lub skojarzeniami przez nią wywołanymi.

Dotarcie do drugiego, głębszego planu odbioru dzieła muzycznego pomaga dostrzec podstawowe znaczenia muzyki. Copland zauważa trudność, na którą napotka zapewne każdy myślący słuchacz, a z którą borykają się bodaj wszystkie teorie znaczenia muzycznego: niemożność zwerbalizowania znaczeń muzyki. „Muzyka może wyrazić wszystkie odcienie i subtelne różnice emocji. Może wyrazić znaczenie, dla którego nie istnieje odpowiednie słowo w żadnym z języków”<sup>3</sup>. Aaron Copland podkreśla, że do zdefiniowania znaczeń muzyki dążą na ogół ci, którzy nie zajmują się nią w pełni profesjonalnie: wykonawcy nowicjusze lub melomani laicy. Dla dojrzałych odbiorców i artystów muzyków znalezienie słowa oddającego znaczenie muzyki nie jest już celem samym w sobie. Znaczenie muzyczne leży poza i ponad słowami. „Nuty znaczą siebie same”<sup>4</sup> i to wystarcza, twierdzi Copland. Dobry muzyk wie, „o czym gra”, choć nie musi tego werbalizować. Poza planem zmysłowym i ekspresywnym (znaczeniowym) istnieje jeszcze plan trzeci, czysto muzyczny, w którym muzyka jawi się w nutach i w szeregu zależności między nimi. „Większość słuchaczy nie jest wystarczająco świadoma istnienia tego trzeciego planu” – pisze w swym eseju Copland<sup>5</sup>. Z drugiej strony, autor zauważa, że profesjonalni muzycy są często zbyt skoncentrowani właśnie na samych nutach, zbyt pochłonięci trudnościami wynikającymi z konieczności zagrania jakiegoś trudnego warsztatowo elementu,

---

<sup>1</sup> A. Copland *How We Listen to Music w: The Conscious Reader* C. Shrodes (ed.) Boston–London–Toronto 1998 s. 440.

<sup>2</sup> Tamże, s. 441.

<sup>3</sup> Tamże, s. 442.

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> Tamże, s. 443.

na przykład *staccato*, odpowiedniego brzmienia *arpeggio*, „zapominając o głębszych aspektach wykonywanej muzyki”<sup>6</sup>. Zarzut Coplanda – kompozytora odnosi się, jak należy sądzić, przede wszystkim do muzyków nowicjuszy, zmagających się z samą materią dźwiękową, stawiającą opór w postaci trudności warsztatowych. Dojrzały artysta pokonuje tego rodzaju trudności we wstępnej fazie pracy nad interpretacją. Wyobrażając sobie pożądaną efekt dźwiękowy, muzyk wybiera spośród posiadanych środków technicznych. Dojrzały artysta nie napotyka raczej na taki rodzaj oporu materii, który przysłania mu muzyczny sens utworu. Sądzę, że z takimi problemami borykają się raczej uczniowie szkół i akademii muzycznych, ale nie dojrzały artyści. Poza tym artyści często mówią o tym, że pokonywanie rozmaitych trudności warsztatowych otwiera ich na nowe wymiary dzieła. Gdy czuję, że dany pasaż w wyniku ćwiczenia staje się łatwy, mogę pójść o krok dalej w poszukiwaniu muzycznego sensu. Dlatego też trudno zgodzić się z Coplandem, który oskarża muzyków o lekceważenie owego „trzeciego wymiaru”, zwanego przezeń planem czysto muzycznym.

Problem lekceważenia muzyczności, która ujawnia się słuchaczowi poprzez struktury rytmiczne, następstwo funkcji harmonicznym, melodykę utworu, dotyczy głównie laików niezdolnych do skupienia uwagi na tych elementach dzieła muzycznego. Copland nie namawia wcale przeciętnego odbiorcy do dokonywania analizy formalnej utworu (co czynić musi na przykład świadomy wykonawca), ale do uświadomienia sobie, że istnieją w muzyce takie elementy, jak melodyka, harmonika, porządkujący wszystko rytm, artykulacja, dynamika, i że nawet laik może się uczyć dostrzegać ich zmienność i bogactwo. Wyczulenie na podstawowe elementy struktury dzieła i jego wykonania raczej nie przekracza możliwości percepcyjnych przeciętnego melomana. W innym wypadku słuchacz serwuje sobie jedynie namiastkę czy wręcz złudzenie odbioru dzieła. I trudno, by w takim razie zgłaszał pretensje do Beethovena, że komponował nudną muzykę.



Ciekawy podział odbiorców muzyki zastosował Klaus Ernst Behne w pracy *Typologia słuchaczy. Psychologia rozwoju smaku muzycznego u młodzieży*. Autor zajmuje się co prawda problematyką rozwoju gustów muzycznych u młodych odbiorców<sup>7</sup>, ale opisywane przez niego typy

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Interesujące ujęcie tego zagadnienia prezentuje Camilla Badstübner-Kizik w książce *Fremde Sprachen – Fremde Künste? Bild- und Musikunst im interkulturellen Fremdspra-*

reakcji na muzykę mogą znajdować odzwierciedlenie także w zachowaniach dorosłej publiczności. Nie jest to typologia wartościująca, jej celem jest po prostu zwrócenie uwagi na pewne indywidualne predyspozycje i przyzwyczajenia słuchaczy. I tak Behne wyróżnia typy słuchania:

- motorycznego / *motorisch* (słuchacz nie może opanować fizycznych reakcji na muzykę, chętnie porusza się w rytm muzyki lub podśpiewuje sobie),
- kompensacyjnego / *kompensatorisch* (słuchacz dzięki muzyce zapomina o rzeczywistości i nieprzyjemnych zdarzeniach z życia),
- wegetatywnego / *vegetativ* (słuchacz zauważa u siebie szybsze bicie serca i inne reakcje ze strony wegetatywnego układu nerwowego),
- rozproszonego / *diffus* (słuchacz stwierdza, że muzyka mu nie przeszkadza, może przy niej pracować, może komfortowo snuć przy niej rozważania zupełnie z nią niezwiązane),
- emocjonalnego / *emotional* (słuchacz zatapia się w dźwiękach, znajduje w nich odzwierciedlenie własnych przeżyć i emocji),
- sentymentalnego / *sentimental* (słuchacz marzy, przypomina sobie przyjemne bądź bolesne wydarzenia z przeszłości),
- asocjacyjnego / *assoziativ* (słuchacz wymyśla fabułę do treści muzycznej), oraz
- zdystansowanego / *distanzierend* (słuchacz analizuje poszczególne struktury dźwiękowe, podąża za tematami, melodiami i rytmem, skupia się na przykład na cechach samego wykonania, na technice gry)<sup>8</sup>.

Ten ostatni typ słuchania jest, zdaniem Behnego, najbardziej świadomym i wnikliwym odbiorem muzyki. Trzeba zgodzić się z autorem, że dojrzałemu słuchaniu muzyki towarzyszy analiza materiału muzycznego, jednak niebezpieczne byłoby chyba poprzestanie na stwierdzeniu, że taka analiza to warunek konieczny i zarazem wystarczający do pełnej percepcji muzyki. Pewne elementy słuchania asocjacyjnego, kompensacyjnego czy emocjonalnego mają przecież prawo pojawić się podczas odbioru

---

*chenunterricht. Das Fallbeispiel Deutsch als Fremdsprache in Polen* Gdańsk 2006. Autorka porusza problem interkulturowego nauczania języków obcych i wykazuje, w jaki sposób muzyka, malarstwo i inne sztuki otwierają młodych ludzi na twórczą ekspresję językową. Niestety, większość nauczycieli języków obcych na ogół nie potrafi w twórczy sposób wykorzystywać i dostrzegać u swoich podopiecznych młodzieńczych fascynacji sztuką, w tym także muzyką. Autorka uświadamia czytelnikom istnienie mechanizmów, które kształtują gusta muzyczne. Ich znajomość pozwala nie tylko połączyć nauczanie języka obcego z poznawaniem obcej kultury. To, co obce, staje się bliskie, o ile jest przedmiotem upodobania.

<sup>8</sup> K.E. Behne *Hörertypologien. Zur Psychologie des jugendlichen Musikgeschmacks* Regensburg 1990 s. 127. Por. także tenże *Urteile und Vorurteile. Die Alltagsmusiktheorien jugendlicher Hörer* w: H. de la Motte-Haber *Psychologische Grundlagen des Musiklernens, Handbuch der Musikpädagogik 4* Kassel 1987 s. 221–272.

muzyki, która angażuje nie tylko intelekt, ale także uczucia i wyobraźnię. Sama chłodna analiza intelektualna nie ogarnie wszystkich jakości przejawianych przez muzykę. Dlatego też wydaje się ważne, by nie przeceniać roli słuchania analitycznego, zwłaszcza w profesjonalnym odbiorze muzyki. Krytykom muzycznym i jurorom konkursów też zdarza się wzruszać (należy mieć nadzieję, że tak jest). Juror Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina w Warszawie Bernard Ringeissen wyznał mi kiedyś: „Podejście do każdej konkursowej prezentacji powinno być w pełni profesjonalne. Dlatego między innymi robię sobie prywatne notatki, w których szczegółowo opisuję grę każdego z uczestników. Zdarza się jednak, że gdy słucham kolejnego, niemającego swą grą nic do powiedzenia wykonawcy, po prostu na chwilę się wyłączam. Ale gdy po nim występuje wielki talent, całe moje zmęczenie mija i przeżywam takie wykonanie na świeżo”. Gdybyśmy mieli odnieść to do artystycznego i estetycznego wartościowania sztuki, można by stwierdzić, że pozytywne wartościowanie „ze względu na artyzm” niejako otwiera fachowego słuchacza także na pozytywne wartościowanie „ze względu na piękno”.

O wyczulonym na elementy warsztatowo-konstrukcyjne słuchaniu strukturalnym pisał też Theodor W. Adorno. Wskazał na to Helmut Holoubek<sup>9</sup> w pracy poświęconej zagadnieniu wpływu muzyki na słuchacza. We *Wprowadzeniu do socjologii muzyki* Adorno zauważa, że na miano właściwego zasługuje słuchanie strukturalne, analityczne<sup>10</sup>. Takie podejście ułatwia dostrzeżenie walorów konstrukcji wykonania, lecz zamyka słuchacza na bardziej ulotne wartości, choćby te zależne od urody samego brzmienia. Adorno, zapewne widząc tę trudność, w osobie eksperta (*Expert*) połączył cechy wrażliwego artysty, dobrego rzemieślnika i teoretyka muzyki. Tak bogato uposażony w wiedzę, doświadczenie artystyczne i muzyczną wrażliwość ekspert stoi najwyżej w hierarchii słuchaczy. Będąc muzykiem wykonawcą lub kompozytorem, ekspert posiada zarówno wiedzę (*Kenntnisse*), jak i doświadczenia (*Erfahrungen*), które zapewniają zróżnicowane podejście do dzieła muzycznego<sup>11</sup>.

Niżej plasuje się dobry słuchacz (*guter Hörer*), a ten typ słuchacza „odpowiada osobie dobrze znającej i rozumiejącej język, bez zagłębiania się w detale dotyczące gramatyki czy składni”<sup>12</sup>. Jest to zatem, w rozumieniu Adorna, osoba zdolna do chłonięcia muzyki w naturalny sposób, bez analitycznych zapędów. Można dodać jedynie, iż „dobrym słuchaczem”, znającym język muzycznej wypowiedzi, może być ktoś, kto do-

<sup>9</sup> H. Holoubek *Musikwissenschaftliche Reflexion: Wirkung der Musik w: Musik im Deutschunterricht* Frankfurt–Berlin–New York–Paris–Wien 1998 s. 365.

<sup>10</sup> Por. tenże *Musikwissenschaftliche...* wyd. cyt. s. 365.

<sup>11</sup> Por. Th.W. Adorno *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Untersuchungen* Reinbeck: Rowohlt, cyt. za: H. Holoubek *Musikwissenschaftliche...* wyd. cyt. s. 365.

<sup>12</sup> Tamże.

rastał w domu, w którym słuchano muzyki, chadzano na koncerty, lub ktoś, kto umuzykalnił się w szkole muzycznej.

Kolejnym typem odbiorcy jest „wykształcony słuchacz” (*Bildungsörer*), osłuchany i poszukujący informacji o technikach wykonawczych. Wydaje się, że taka postawa byłaby cenna u słuchaczy przyjmujących postawę poznawczą, otwartą na dzieło, jego twórcę i wykonawcę. Sądzę, że materiałem na takiego odbiorcę byłby ktoś, kto zetknął się z profesjonalnym nauczaniem muzyki, kto poznał także jej teoretyczne aspekty i opanował płynnie sztukę odbioru kompozycji. Tymczasem Adorno ogranicza zdolności percepcyjne „wykształconego słuchacza”: są one ubogie, skoro takiego słuchacza interesuje tylko technika interpretacji, a nie na przykład jej wyrazowa głębia. Taki typ odbiorcy zapewne istnieje, tak jak istnieje całe mnóstwo innych typów słuchaczy, o których tu nie wspominamy. Nie można jednak zgodzić się z autorem, który sugeruje, że każdy wykształcony słuchacz interesuje się tylko technicznymi walorami interpretacji. Niepełnowartościowy sposób odbioru cechuje też słuchacza emocjonalnego (*emotionaler Hörer*), skłonnego do delectowania się wywołanymi przez muzykę skojarzeniami<sup>13</sup>.

Zauważmy, że Adorno wyraźnie obawia się zaistnienia w odbiorze muzyki pierwiastka afektywnego, wzruszeniowego. Takie słuchanie kojarzy mu się najwyraźniej z dyletantyzmem. Nie możemy jednak ignorować empirycznych danych, które potwierdzają, że muzyki słucha się także dla przyjemności. Owa przyjemność miewa przecież duchowy charakter i nie musi wcale ograniczać się do penetrowania przez odbiorcę świata własnych przeżyć. Słuchanie angażujące emocje pozwala dotrzeć do swoistej wartości muzyki, którą można by nazwać „głębią”. Głębia (w anglojęzycznej dyskusji estetycznej określana mianem ‘*profundity of music*’<sup>14</sup>) może zrodzić się tam, gdzie współwystępują zarówno jakości natury emocjonalnej, intelektualnej, jak i formalne walory dzieła (a więc w przypadku kreacji muzyka wykonawcy np. swoista wyrazistość emocji, precyzja i kunsztowność wykonania, świeżość inwencji, logika muzycznej narracji itp.)<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> Por. B. Reimer „The Experience of Profundity in Music” *Journal of Aesthetic Education* 1995 Vol. 29 No. 4 s. 1–21; S. Davies „Profundity in Instrumental Music” *The British Journal of Aesthetics* 2002 Vol. 42 No. 4 s. 343; P. Kivy *Music Alone: Philosophical Reflection on the Purely Musical Experience* Cornell U.P., Ithaca NY 1990.

<sup>15</sup> Roman Ingarden w artykule *Zagadnienie systemu jakości estetycznie doniosłych* wymienia „głębię” jako „materialny moment estetycznie wartościowy”, a ściślej „intelektualny” moment estetycznie wartościowy nadbudowany na podłożu estetycznie obojętne-go szkieletu dzieła sztuki. Wśród momentów „intelektualnych” Ingarden wymienia takie przymioty dzieła, jak „dowcipny”, „pomysłowy”, „bystry”, „wnikliwy”, „ciekawy”, „pełen humoru” i właśnie „głęboki”. Także wśród „formalnych momentów wartościowych” na sporządzonej przez Ingardena w czterech językach liście pojawiają się jakości, takie jak

Oczywiście podejście emocjonalne i swoista egzaltacja mogą czasami zaburzać docieranie do wszystkich elementów wartościowego dzieła muzycznego. Jednak nie powinno się chyba zmuszać wrażliwego słuchacza do chłodnego, zdystansowanego konsumowania muzyki. Trzeba by zapytać artystów, kogo wołają: wrażliwego odbiorcę (o przeciętej wiedzy z zakresu teorii, historii muzyki) czy niemuzycznego, acz wnikliwego analityka. Sądzę, że wobec braku rozwiązań pośrednich wybraliby jednak wariant pierwszy.

Wypada jeszcze wskazać na jeden element typologii Adorna, świadczący o jej bolesnym braku aktualności. Otóż niemal obraźliwe i z punktu widzenia współczesnego słuchacza zupełnie niezrozumiałe jest umiejscowienie fanów jazzu i konsumentów muzyki rozrywkowej w sąsiedztwie zupełnie niemuzycznych słuchaczy, pozbawionych zdolności do jakiegokolwiek refleksji estetycznej<sup>16</sup>.

Trzeba sobie jasno powiedzieć, że rzadko spotyka się którykolwiek z wyróżnionych typów słuchania w postaci czystej. Wykształcenie muzyczne i znajomość muzycznej materii zapewne sprzyjają słuchaniu analitycznemu. Podejrzewam jednak, że nawet wśród muzyków profesjonalistów dałoby się znaleźć słuchaczy motorycznych, którzy – zwłaszcza słuchając muzyki w odosobnieniu, w domowych bamboszach – lubią sobie w jej rytm podrygiwać i podśpiewywać. Czy to źle świadczy o nich jako o słuchaczach? Czy słuchacz motoryczny musi być tym samym słuchaczem prymitywnym? Czy profesor konserwatorium nie może być czasami słuchaczem sentymentalnym? Na pewno niejeden słuchacz motoryczny czy sentymentalny potrafi być wnikliwym analitykiem. Inna sprawa, że do podrygiwania w rytm muzyki analityk pewnie niechętnie się przyznaje.

---

„przejrzystość”, „pełnia wyrazu”, natomiast wśród odmian „doborowości” dzieła autor wymienia przymioty, takie jak „wyrafinowany”, „wyszukany”. Ingarden podkreśla, iż „jakości wymienione w spisie są albo same dla siebie wartościowe, albo też stają się wartościowe, występując w pewnym doborze innych jakości (...)”, por. R. Ingarden *Zagadnienie systemu jakości estetycznie doniosłych* w: tegoż *Studia z estetyki* t. III Warszawa 1970 s. 298–293. Słuchacz obojętny na walory wyrazowe i emocjonalne muzyki bądź traktujący je czysto instrumentalnie nie dostrzeże w niej tych wartości, które dla samego artysty są być może fundamentalne. Wielka szkoda.

<sup>16</sup> Jazz-Fan: *Verhältnis zur Musik ist weniger ästhetischer, sondern technisch-sportlicher Art; Konsument der Unterhaltungsmusik: Musik als Klangkulisse*. Lekceważenie jazzu nie dziwi zapewne żadnego znawcy prac Adorna. Warto wyobrazić sobie aktualne za życia Adorna zasady muzycznego *savoir-vivre*'u. Panujące w niemieckich salach koncertowych nabożne skupienie, powaga nie tylko wykonawców, ale i słuchaczy, stanowiły punkt wyjścia do obcowania z prawdziwą sztuką. Swoją drogą ciekawe, czy dziś Adorno nie lubiłby zwłaszcza free-jazzu, czy nie doceniłby sztuki wielkich jazzmanów i nie czerpałby przyjemności ze snobistycznego faktu bycia fanem jazzu w XXI wieku.

Stwarzanie tego typu hierarchizacji jest dużym uproszczeniem, jest też ignorowaniem faktów. Zdroworozsądkowo byłoby przyjąć, że wśród słuchaczy są „typy mieszane”.

Zwróćmy w tym miejscu uwagę na fakt, że za istnieniem typów mieszanych na gruncie psychologicznych koncepcji osobowości opowiada się Eduard Spranger. Zauważa, że „czysty typ (...) to tylko pewna konstrukcja. W świecie realnym nigdy nie będzie on istnieć. Nie przeszkadza to jednak temu, że typowi właściwa jest pewna wewnętrzna logika”<sup>17</sup>. Spranger wyróżnia kilka typów osobowości: ekonomiczny, estetyczny, religijny, teoretyczny, społeczny i polityczny. Wydaje się, że na potrzeby stworzenia typologii odbiorców muzyki szczególnie interesujące byłyby dwa z nich: estetyczny i teoretyczny. Typ estetyczny koncentruje się na tym, co subiektywne, jednostkowe, typ teoretyczny zaś podporządkowuje wszystko zasadzie racji i poszukiwaniu prawdy. Jolanta Krzyżewska w artykule *Typy osobowości a możliwe preferencje muzyczne*<sup>18</sup> podjęła próbę przeniesienia typologii Sprangera na badania upodobań słuchaczy. Autorka skonstruowała hipotetyczny obraz preferencji muzycznych, jakich moglibyśmy się spodziewać po słuchaczu będącym typem teoretycznym. Otóż ów teoretyk mógłby słuchać dzieł, „które dostarczałyby okazji do intelektualnej aktywności”<sup>19</sup>. Zdaniem Jolanty Krzyżewskiej do ulubionego repertuaru takiego odbiorcy mogłyby należeć:

- „współczesna muzyka eksperymentalna,
- wszelka twórczość określana jako intelektualna,
- pogranicze jazzu i muzyki poważnej,
- muzyka o wyraźnej i dość skomplikowanej strukturze formalnej,
- parafrazy i improwizacje,
- tak zwana muzyka absolutna *sensu stricto* (np. Wariacje Goldbergowskie, Kunst der Fuge [Bacha – przyp. A.Ch.-G.]),
- oryginalne, a nawet kontrowersyjne wykonania (np. Chopin «nieromantyczny», «nienarodowy»)»<sup>20</sup>.

Autorka podkreśla, że ten hipotetyczny obraz wymagałby weryfikacji poprzez badania empiryczne. Można podejrzewać, że dziś rzeczywiście wielu słuchaczy o skłonnościach analitycznych czy teoretycznych wybrałoby muzykę Bacha i Lutosławskiego, a także jazz (co jeszcze pół wieku wcześniej pewnie szokowałoby Adorna). Każdy z nas może oczywiście dla zabawy przeprowadzić taki test wśród swoich znajomych. Powiedz mi, czego słuchasz, a ja powiem ci, kim jesteś.

<sup>17</sup> E. Spranger *Lebensformen. Geisteswissenschaftliche und Ethik der Persönlichkeit* Haale 1927 s. 122.

<sup>18</sup> J. Krzyżewska *Typy osobowości a możliwe preferencje muzyczne w: Filozofia muzyki* K. Guczalski (red.) Kraków 2003 s. 301–311.

<sup>19</sup> Tamże, s. 310.

<sup>20</sup> Tamże.





Bardziej od pytania „Czego słucham?” (i „Kim jestem?”) interesuje nas jednak pytanie: „Jak słucham?” Hierarchizacje odbiorców okazują się na ogół uproszczeniem i nie wnoszą niczego szczególnego do refleksji nad tym, jak słuchamy muzyki. Może zatem warto na koniec niniejszego szkicu zapytać po prostu, jakie elementy warsztatu odbiorczego stanowią warunki konieczne do bycia przyzwoitym melomanem.

Wydaje się oczywiste, że jednym z takich warunków jest muzykalność. Muzycy używają tego określenia na co dzień, nie tylko wówczas, gdy wyrażają opinię o zdolnym uczniu („ależ on jest muzykalny”, gra pięknym dźwiękiem, zachwyca naturalnym frazowaniem). Z lubością używane jest także określenie „niemuzykalny”, stosowne wtedy, gdy mówimy z dezaprobatą o sprawnym technicznie wirtuozie, którego sztukę cechuje chłód emocjonalny. Cóż z tego, że „wymiaata” (czytaj: gra tak sprawnie, że aż iskry lecą z instrumentu), skoro jest niemuzykalny. Mało muzykalny wykonawca, posiadając wiedzę na temat kształtowania dramaturgii utworu i posługując się rozmaitymi sztuczkami wirtuozowskimi, może nawet nieźle sobie radzić, zwłaszcza gdy umiejętnie dobiera repertuar. Mało wymagająca (i niemuzykalna) publiczność często nawet nie dostrzeże jego mankamentów. Niemuzykalna publiczność w tym przypadku jest stosunkowo mało groźna. Jej szkodliwość widać wyraźnie dopiero wówczas, gdy odbiorca nie słyszy walorów wykonania zasługującego na estetyczny zachwyty. Czy na niemuzykalność odbiorcy składa się wyłącznie obojętność na wyrazową warstwę muzyki? Sięgnijmy w tym miejscu do rozważań Mieczysława Wallisa, który w krótkim szkicu z 1933 roku nazwał niemuzykalność częściową niewrażliwością estetyczną<sup>21</sup>. Wallis uważa, że na muzykalność „składa się szereg dyspozycji psychicznych nader różnych. Po pierwsze, «dobry słuch» (...), po drugie pamięć muzyczna (...), po trzecie zdolność ujmowania rozczłonkowania rytmicznego, wyodrębniania melodii, rozeznawania się w budowie utworów itp. Nazwijmy tę dyspozycję «zdolnością orientowania się w utworach muzycznych». Po czwarte, wrażliwość na wartości uczuciowe muzyki, wrażliwość na wartości ekspresyjno-nastrojowe tonacji, rytmu, tempa, dynamiki, sposobu wykonania, barwy instrumentów itp.”<sup>22</sup>.

Wallis uczula nas, byśmy nie mylili muzykalności ze słuchem absolutnym, pamięcią muzyczną czy dobrym słuchem. Przyznaje jednak, że „dobry słuch, pamięć muzyczna są (...) niezbędnymi warunkami muzykalności”<sup>23</sup>. Wallis rozumie zatem muzykalność szerzej, niż to się

<sup>21</sup> M. Wallis *O niewrażliwości estetycznej w: Przeżycie i wartość* Kraków 1968.

<sup>22</sup> Tamże, s. 307–308.

<sup>23</sup> Tamże, s. 308.

zdarza wtedy, gdy to pojęcie traktuje się wyłącznie jako synonim swoistej „wrażliwości muzycznej”. Dobry słuch czy pamięć muzyczna nie są jeszcze muzykalnością, ale są, zdaniem Wallisa, jej niezbędnymi warunkami. Można się z tym zgodzić, bowiem osoba pozbawiona pamięci muzycznej i słuchu nie mogłaby orientować się w utworze muzycznym i reagować na niuanse interpretacyjne tak samo jak osoba mająca te przymioty. Słuchanie muzyki wymaga przecież porównywania tego, co prezentuje wykonawca, z interpretacjami, które mamy w pamięci. Wydaje się też niemożliwe, by osoba pozbawiona słuchu muzycznego i pamięci muzycznej miała coś w rodzaju muzycznej wyobraźni. A przecież to, co w interpretacji niedopowiedziane, czeka na dointerpretowanie w wyobraźni słuchacza. Pamięć motywów muzycznych, słyszenie wysokości dźwięków i harmonii pomaga zrozumieć nie tylko strukturę dzieła, ale też intencje kompozytora i wykonawcy. Po tych przekonujących czytelnika refleksjach Mieczysław Wallis stawia dość zaskakującą tezę, z którą zgodzić się trudno. Autor *Przeżycia i wartości* wyraźnie gloryfikuje słuch absolutny, zupełnie nieoczekiwanie konstatując, że jest on warunkiem wystarczającym muzykalności. Wallis uważa, że „trudno wyobrazić sobie, żeby ktoś miał słuch absolutny i nie miał pamięci muzycznej, zdolności orientowania się w utworach muzycznych lub wrażliwości na wartości uczuciowe muzyki”<sup>24</sup>. Odpowiem: można to sobie wyobrazić. Znam osoby mające słuch absolutny, niestety, bywają one często boleśnie niewrażliwe na uczuciową stronę muzyki. Ponadto o ile brak im profesjonalnego wykształcenia muzycznego, mogą zupełnie nie orientować się w utworach muzycznych i nie znać zasad analizy dzieła muzycznego. Cóż z tego, że mają słuch absolutny? Jediną cechą wyróżniającą takich ludzi spośród innych słuchaczy jest to, że potrafią określić tonację utworu i wysokość dźwięku bez odwoływania się do jakiegoś układu odniesienia. Jest to użyteczna zdolność, ale na pewno nie stanowi warunku wystarczającego muzykalności. Najlepszym dowodem na to jest fakt, że wielu kompozytorów nie ma tego daru i w niczym im to nie przeszkadza. Wykonawcy też na ogół nie ubolewają nad jego brakiem – do szczęścia potrzebny jest im wyłącznie dobry lub bardzo dobry słuch relatywny. W przypadku słuchacza słuch absolutny może stanowić przeszkodę w delectowaniu się muzyką. Źle lub po prostu troszkę za wysoko czy za nisko nastrojony instrument doprowadza takie ucho do rozdrażnienia i odwraca uwagę odbiorcy od wartości estetycznych muzyki. A zatem słuch absolutny może być swoistym dodatkiem do całego zestawu uzdolnień artysty muzyka i odbiorcy, ale raczej nie wpływa znacząco na delectowanie się muzycznym pięknem.

---

<sup>24</sup> Tamże.

Podsumowując, można stwierdzić, że to właśnie muzykalność, rozumiana szeroko (tak jak proponuje to Wallis), jest warunkiem koniecznym do bycia przyzwoitym melomanem. Bo jakiego odbiorcy szuka wśród publiczności muzyk wykonawca? Przede wszystkim – wrażliwego, zdolnego otworzyć się na propozycje płynące od artysty. Najprościej byłoby zatem podzielić odbiorców muzyki na muzykalnych i niemuzykalnych lub tych, którzy rzeczywiście muzyki słuchają i tych, którzy słuchają jej tylko pozornie (albo wcale). Fachowość, znajomość muzycznej materii, literatury muzycznej, historii muzyki, czy po prostu „osłuchanie” to cechy ułatwiające rozumienie muzycznego komunikatu. Tak jak w rozmowie, słuchanie muzyki to otwarcie na inność, na to, co mój rozmówca chce mi przekazać. Słuchanie to umiejętność dziwienia się, bycia zaskakiwanym, to chęć poznania nowych treści. Czasami to po prostu czysta przyjemność odnajdowania podobieństw i duchowego pokrewieństwa. Może zatem warto zastanowić się nad tym, czy nasze słuchanie muzyki nie mówi nam czegoś istotnego o tym, jakimi jesteśmy ludźmi. Słuchanie muzyki byłoby w tym kontekście czymś w rodzaju testu, który warto na sobie przeprowadzić.

#### Can We Listen to Music? A Typology of Music Listeners

Nowadays, it is quite easy to *bear* music without listening to it. Listening to music is often treated merely as a method of consolation, or an escape from the realities of life. My paper contains an analysis of listeners' reactions to classical music. I further make an attempt to describe some distinctive features of different groups of listeners i.e. laymen, music lovers and professional musicians.

Is it possible to improve our comprehension of musical material? Regardless of whether we listen to the music by Chopin or free-jazz, we can deepen our understanding by becoming more conscious of the listening process and its component parts. In the article I also make some references to such authors as Adorno, Behne, Copland, Wallis who have discussed listeners' approaches to music and perceptual abilities of music enthusiasts.

*Anna Chęćka-Gotkowicz* – e-mail: checka@poczta.onet.pl