

## O reprezentacyjnych możliwościach muzyki w zapośredniczaniu komunikacji międzyludzkiej. Kilka przykładów

**Bogumiła Mika**

Uniwersytet Śląski w Katowicach

mikabogumila@gmail.com  <https://orcid.org/0000-0002-6709-1109>

W 1963 roku niemiecki socjolog Alphons Silbermann w swej sławnej książce *Sociology of Music* napisał: „muzyka jest zasadniczo zjawiskiem społecznym, z uwagi na to, że jest wytworem ludzkiej działalności oraz formą komunikacji pomiędzy kompozytorem, interpretatorem oraz słuchaczem”<sup>1</sup>. Powyższa definicja łączy zatem wyraźnie społeczny wymiar muzyki z jej (tj. sztuki dźwięku) komunikacyjną funkcją. Muzyka rozumiana w kategoriach nośnika określonych znaczeń i symboli, komunikatora treści, zapośredniczająca komunikację międzyludzką jest szczególnie interesująca dla badaczy kultury, socjologów oraz etnomuzykologów czy semiotyków. Wszyscy oni bowiem przyjmują, że muzyka przynależy do kultury symbolicznej i podlega nieustannej interpretacji w obiegu społecznym.

Niniejszy tekst traktuje właśnie o reprezentacyjnych możliwościach muzyki – postrzeganych z różnych perspektyw badawczych. Tekst nie pretenduje jednak bynajmniej do całościowego ujęcia tematyki, nie jest też systematyczną relacją z lektur dotyczących zagadnieniu reprezentacji. Stanowi raczej wybór kilku stanowisk m mmetodologicznych, które analizując sposoby komunikacji międzyludzkiej, odnoszą się do reprezentacyjnych

---

1 A. Silbermann, *The Sociology of Music*, Londyn 1963, s. 38, [cyt. za:] B. Jabłońska, *O społecznym charakterze muzyki. Szkic socjologiczny*, „Pogranicze. Studia społeczne” 2018, t. 34, s. 114, <https://www.doi.org/10.15290/pss.2018.34.07>.

możliwości muzyki, tym samym udzielając jej „zewnętrznego” pozadźwiękowego wsparcia.

Punktem wyjścia dla rozważań niech będą stanowiska wybranych filozofów muzyki.

### Muzyka – sztuka „czystego dźwiękowego wzoru”

Brytyjski filozof Roger Scruton należał do naukowców akceptujących wyłącznie autoteliczne jakości muzyki. Według niego bowiem muzyka jest zdolna do wyrażania emocji, kreowania dramatu lub podkreślania znaczenia ceremonii, ale jako sztuka abstrakcyjna nie odznacza się potencjałem zdolnym do reprezentowania świata. Reprezentacja jest własnością, która nie przynależy muzyce<sup>2</sup>. Autor zakwestionował analogie tworzone między malarstwem a muzyką służące dowodzeniu reprezentacyjnych możliwości tej drugiej. Jeśli bowiem fragmenty obrazu nabywają status reprezentacji dopiero w kontekście dostarczonym przez jego całość, to w muzyce dodanie kontekstu zwykle niczego „nadal nie precyzuje pod względem reprezentacji”<sup>3</sup>. Rozumienie muzyki polega jednak nie na poznaniu jej reprezentacyjnego kontekstu, ale na uchwyceniu tematycznych, harmonicznym i strukturalnym relacji panujących w jej obrębie<sup>4</sup>. „Przez muzykę nic innego nie może być reprezentowane prócz samych dźwięków: dźwięk może być słyszany tylko jako dźwięk, nie zaś jako coś innego” – pisze Scruton<sup>5</sup>. I dodaje, że w kompozycjach muzycznych, które przecież składają się z samych dźwięków, zanika zasadnicza różnica między medium reprezentacji i przedmiotem reprezentowanym. Objawia się za to tendencja do izomorficzności ich obu<sup>6</sup>.

Do podobnych wniosków doszedł amerykański filozof Kendall Walton w 1994 roku przy okazji rozważań nad rolą wyobraźni w doświadczeniu muzycznym. Badacz podkreślał wyraźnie, iż możliwości reprezentacyjne muzyki są odmienne od możliwości malarstwa czy literatury. Choć muzyka jest sztuką ekspresyjną, to jednak nie tworzy ona własnego świata fikcyjnego, świata przedstawieniowego (jak potrafią to uczynić malarstwo czy literatura). Emocje wywoływane przez sztukę dźwięków nie istnieją bowiem w oderwaniu od konkretnych osób, które je przeżywają. To

---

2 R. Scruton, *Representation in Music*, „Philosophy” 1976, t. 51, nr 197, s. 273.

3 Tamże, s. 276.

4 Tamże, s. 280.

5 Tamże, s. 278.

6 Tamże, s. 283.

odbiorcy obdarzają muzykę uczuciami (np. podniecenia, ekstazy), ekspresyjnością. Zatem to doświadczenia słuchaczy, a nie sama muzyka, stwarzają świat fikcyjny. W odróżnieniu od obrazu, którego przedstawieniowy obiekt istnieje niezależnie od intencji odbiorcy, w muzyce brak zaangażowania i ekspresywnych intencji słuchacza pozbawia utwór jakiegokolwiek reprezentacji: muzyka to wówczas „po prostu dźwięki”<sup>7</sup>.

Jeden z najznamienszych myślicieli współczesnych, profesor filozofii na Rutgers University w New Jersey – Peter Kivy – również nie pomija w swych tekstach reprezentacyjnych możliwości muzyki<sup>8</sup>. Kivy uważa, iż muzyka „w przeciwieństwie do innych sztuk – ma charakter *par excellence* nieprzedstawieniowy<sup>9</sup> i nazywa ją nawet sztuką „czystego dźwiękowego wzoru”<sup>10</sup>. Nie stroni jednak od rozważań na temat możliwości zaistnienia reprezentacji w muzyce. Więcej, dokonuje rozróżnienia na dwa jej typy: obrazową i strukturalną. Reprezentacja obrazowa w muzyce stanowi przykład analogii do reprezentacji w sztukach wizualnych (w muzyce byłaby to więc reprezentacja zjawisk akustycznych: dźwięków człowieka lub natury, np. śpiewu ptaków), która na ogół jednak musi być wspomagana dodatkowymi sygnałami (np. tytułem), by być rozpoznana. Reprezentacja strukturalna dotyczy natomiast zjawisk innych niż dźwiękowe, „toteż zawsze musi być wspomagana, by nadać kierunek poszukiwaniom sensów”<sup>11</sup> (przykładem może być muzyka programowa wspomagana tytułem). Oba typy reprezentacji mają zatem charakter dodatkowy, dostrzegany dzięki wsparciu tekstu śpiewanego lub programu znajdującego się u podstaw muzyki. Jako struktura czysto dźwiękowa muzyka nie może

7 K. Walton, *Listening with Imagination: Is Music Representational?*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, winter 1994, t. 52, nr 1, *The Philosophy of Music*, s. 47–61.

8 P. Kivy, *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, Princeton University Press, Princeton 1984; P. Kivy, *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Cornell University Press, Ithaca 1990; P. Kivy, *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge University Press, Cambridge–New York 1993; P. Kivy, *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Cornell University Press, Ithaca 1995; P. Kivy, *New Essays on Musical Understanding*, Oxford University Press, Oxford 2001; P. Kivy, *Introduction to Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford 2002.

9 G. Wierzbińska, *Peter Kivy, „Introduction to philosophy of music”, Oxford 2002*, „Sztuka i Filozofia” 2010, nr 36, s. 168.

10 P. Kivy, *Is Music an Art?*, „The Journal of Philosophy” 1991, nr 88, s. 553.

11 Por. M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki: muzyka jako modeli i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 189.

opowiadać historii<sup>12</sup>. Magdalena Wasilewska-Chmura sytuuje stanowisko Kivy'ego „gdzieś pomiędzy postulowaną przez Igora Strawińskiego koncepcją muzyki jako «formy dźwięczącej w ruchu» a Schönbergowską wizją muzyki jako wyrazu uczuć i idei”<sup>13</sup>.

### Reprezentacja przez muzykę w perspektywie intermedialnej

Teorię Kivy'ego odnoszącą się do reprezentacji w muzyce wprowadzić można w perspektywę intermedialną Wenera Wolfa<sup>14</sup>. Teoria ta – będąc propozycją kontekstualną, powstałą w rezultacie rozwoju gatunków audiowizualnych – dostarcza możliwości nowego spojrzenia na tradycyjne formy artystyczne. Cechy pojedynczych utworów uznawane bowiem za marginalne w ujęciu kanonicznym mogą w perspektywie intermedialnej nabierać nowego znaczenia i wskazywać tendencje rozwoju kultury. Wolf podejmując zagadnienia muzyczności literatury, wypracował typologię relacji intermedialnych, znajdującą zastosowanie zarówno dla nowych technologii medialnych, jak i dla badań zorientowanych historycznie. Perspektywa intermedialna przeniosła również punkt ciężkości z pytań ukierunkowanych na dzieło w stronę pytań o kontekst kulturowy.

Wasilewska-Chmura, odwołując się do teorii Wolfa i podejmując tematykę intermedialności, przypomina, że w historii estetyki zagadnienie znaczenia muzyki i jej specyficznej semantyki nieustannie przecina się z problematyką reprezentacji<sup>15</sup>. Arystotelesowska teoria *mimesis*, wedle której „wyróżnikiem i podstawową zasadą sztuk jest zdolność naśladowania, różnice zaś dotyczą środków (medium), przedmiotów i sposobów”<sup>16</sup>, została w pewnym sensie doprecyzowana przez Kivy'ego wskazującego, że media – takie jak muzyka czy malarstwo – nie są naturalne, lecz podporządkowane konwencji<sup>17</sup>. Muzyka ma więcej możliwości reprezentacji niż tylko naśladowanie, a „r e p r e z e n t a c j e m u z y c z n e wymagają więcej informacji i nie muszą się odnosić do podobieństwa brzmienia”<sup>18</sup>.

Do zjawisk poza akustycznych odsyłają para-teksty (tytuły, program literacki), a „reprezentacja opiera się na analogii opisu, który ma punkty

12 G. Wierzińska, dz. cyt., s. 166.

13 Tamże, s. 168.

14 W. Wolf, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam–Atlanta 1999.

15 M. Wasilewska-Chmura, dz. cyt., s. 81.

16 Tamże, s. 81.

17 Tamże, s. 81.

18 Tamże, s. 82.

wspólne dla muzyki i obiektu reprezentacji”<sup>19</sup>. Kinetyczna natura muzyki okazała się przydatna w historii muzyki dla rozwinięcia konceptualnych metafor muzycznych, skodyfikowany system figur muzycznych ułożył się z czasem w swoisty słownik sztuki dźwięku, a konwencjonalne skojarzenia dźwiękowe niosą ze sobą konkretne sensy. Konotacje zewnętrzne muzycznej reprezentacji bazują zatem w pewnym stopniu na wyobraźni człowieka i na cechach jego natury psychofizycznej, a częściowo na konotacjach kulturowych<sup>20</sup>.

Wasilewska-Chmura zwraca też ponadto uwagę na dwie kolejne kategorie muzycznej reprezentacji: reprezentacje wewnętrzne i reprezentacje notacyjne. Reprezentacje wewnętrzne uznaje za najistotniejsze, a sytuuje tu zarówno motywy czy tematy, które w obrębie utworu programowego pełnią swoistą rolę kreatorów lub bohaterów muzycznej akcji, jak i odniesienia do innych utworów (tzw. relacje intra-medialne), np. poprzez cytaty muzyczne, aluzje, zapożyczenia czy stylizacje. Píše wreszcie:

Szersze rozumienie reprezentacji wewnętrznych dotyczyłoby wszelkiej techniki wariacyjnej oraz pracy przetworzeniowej, w której relacje struktur są inherentne dla utworu, nie odsyłając ani do „innej” muzyki, ani do rzeczywistości pozamuzycznej<sup>21</sup>.

Reprezentacje notacyjne wyrażają się poprzez relacje między zapisem nutowym i semantyką tekstu, „wykorzystują para-językowy (arbitralny i konwencjonalny) system, literowych oznaczeń dźwięków”<sup>22</sup>, dlatego nie można ich uznać za czystą formę reprezentacji. Metaforycznie rzecz ujmując, to „tzw. muzyka dla oka, którą można raczej odczytać, niż usłyszeć”<sup>23</sup>.

Wasilewska-Chmura zestawia wreszcie teorie na temat muzycznej reprezentacji z teoriami dotyczącymi emocji i znaczenia w muzyce, wyróżniając trzy nadrzędne typy znaczeń: 1. autoreferencjalne (w obrębie utworu lub całego uniwersum muzyki), a więc intramedialne; 2. ekspresyjne; 3. konotacyjne pozamuzyczne, uwarunkowane kulturowo lub psychologicznie<sup>24</sup>.

19 Tamże, s. 82.

20 Tamże, s. 82–83.

21 Tamże, s. 83.

22 Tamże, s. 83.

23 Tamże, s. 83. M. Wasilewska-Chmura píše też: „Źródłem analogii jest również w tym wypadku parafraza werbalna i gra słów odwołująca się do bardziej lub mniej skonwencjonalizowanych wyobrażeń”, tamże, s. 83.

24 Tamże, s. 84.

W podsumowaniu swoich rozważań na temat reprezentacji w muzyce autorka zauważa, iż reprezentacja taka jest zwykle reprezentacją wspomaganą; znaczenie w muzyce jest tym samym „postrzegane jako kontekstualne, autoreferencjalne i funkcjonalne”<sup>25</sup>, ten modus znaczenia w muzyce nie można uznać za typowy.

## Muzyka reprezentująca siebie i innych

Kwestia reprezentacji poprzez muzykę jest istotnym wątkiem w badaniach etnomuzykologicznych i semiotycznych. Jak przypomina Amerykanin Philip V. Bohlman<sup>26</sup>, etnomuzykolog badają muzykę po to, by dowiedzieć się czegoś więcej o jej kulturowych kontekstach, o ideologii i polityce, o sposobach funkcjonowania języka, o płci i seksualności, o identyfikacji kulturowej małych grup społecznych i najbardziej wpływowych nacji. „Muzyka reprezentuje zarówno siebie, jak i innych” – pisze Bohlman<sup>27</sup>. Dla etnomuzykologów istotnym jest też, czy i w jaki sposób muzyka zmienia wymiar, który reprezentuje – czy go wzbogaca, czy zubaża<sup>28</sup>. Bohlman wyróżnia dwie grupy praktyk i jakości powiązanych z muzyczną reprezentacją. Pierwsza obejmuje jakości, poprzez które muzyka reprezentuje samą siebie (takie jak dźwięk, znak, struktura). Druga grupa wskazuje na wymiar zewnętrzny w stosunku do muzyki, reprezentowany przez nią (np. władza, historia, zmysły)<sup>29</sup>. Reprezentacyjne możliwości muzyki, uznane za wielorakie, i jej złożone atrybuty inspirują etnomuzykologów (takich jak Margaret J. Kartomi, Steven Feld, William P. Malm, Thomas Turino, Anthony Seeger, Marina Roseman, Gilbert Rouget, Kristina Nelson i sam Philip V. Bohlman) do stawiania kolejnych pytań i poszerzania pól badawczych<sup>30</sup>.

25 Tamże, s. 84.

26 P. V. Bohlman, *Music as Representation*, „Journal of Musicological Research” 2005, t. 24, nr 3–4, s. 205.

27 Tamże, s. 206.

28 Tamże, s. 210.

29 Tamże, s. 210.

30 Por. M. J. Kartomi, *Music and Trance in Central Java*, „Ethnomusicology” 1973, t. 17, nr 2, s. 163–208; M. J. Kartomi, *Lovely When Heard from Afar: Mandailing Ideas of Musical Beauty*, [w:] *Five Essays on the Indonesian Arts*, ed. M. J. Kartomi, Monash University, Clayton, Australia 1981, s. 1–14; M. J. Kartomi, *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*, University of Chicago Press, Chicago 1990; M. J. Kartomi, *Indonesian-Chinese Oppression and the Musical Outcomes in the Netherlands East Indies*, [w:] *Music and the Racial Imagination*, ed. R. Radano, P. V. Bohlman, University of Chicago Press, Chicago 2000, s. 271–317; M. J. Kartomi,

Reprezentacja stanowi również zagadnienie kluczowe dla semiotyków. Jak dowodzi Eero Tarasti (fiński muzykolog, semiotyk muzyki, filozof, pianista i tłumacz) w tekście *Reprezentacja w semiotyce*<sup>31</sup>, cała historia semiotyki „koncentruje się wokół kwestii reprezentacji i jej artykulacji”<sup>32</sup>, bo podstawowe mechanizmy semiotyczne opierają się właśnie na zastąpieniu jednego przedmiotu drugim, czyli na reprezentacji<sup>33</sup>. Przywołanie nazwisk tak wybitnych badaczy jak: Charles S. Peirce, Ferdinand de Saussure, Winfried Nöth, John Deely, Michel Foucault, Jurij Łotman, Thomas A. Sebeok, Umberto Eco, Solomon Marcus – i zreferowanie ich wkładu w rozwój semiotyki (a także własnej teorii semiotyki egzystencjalnej Tarastiego) służy egzemplifikacji głównej tezy wywodu. Choć fiński badacz nie pisze w tym konkretnym tekście o możliwościach reprezentacji w muzyce (nie pisze bowiem o semiotyce muzyki, ale o semiotyce ogólnej), to wszyscy, którzy znają jego muzykologiczne dokonania, doskonale zdają sobie sprawę, jak wypracowane narzędzia semiotyczne służą za podstawę jego analiz wybranych partytur muzyki XIX i XX wieku<sup>34</sup>. W nich zaś zagadnienie reprezentacji muzycznej powraca wielokrotnie. Tarasti podkreśla też w konkluzji artykułu, że w fazie neosemiotyki (w której to fazie

---

*Tabut: A Shi'a Ritual Transplanted from India to Sumatra*, [w:] *Nineteenth and Twentieth Century Indonesia: Essays in Honour of Professor J. D. Legge*, ed. D. P. Chandler, M. C. Ricklefs, Centre of Southeast Asian Studies, Monash University, Clayton, Australia 1986, s. 141–162; S. Feld, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1990; W. P. Malm, *Six Hidden Views of Japanese Music*, University of California Press, Berkeley 1986; T. Turino, *Structure, Context, and Strategy in Musical Ethnography*, „Ethnomusicology” 1990, t. 34, nr 3, s. 399–412; A. Seeger, *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*, University of Illinois Press, Urbana 2004; M. Roseman, *Healing Sounds from the Malaysian Rainforest: Temiar Music and Medicine*, University of California Press, Berkeley 1991; G. Rouget, *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession*, University of Chicago Press, Chicago 1985; K. Nelson, *The Art of Reciting the Qur'an*, University of Texas Press, Austin 1985; *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, ed. M. Stokes, Berg Publishers, Oxford 1994; P. V. Bohlman, *World Music: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2002, s. 88–110; P. V. Bohlman, *Music and the Racial Imagination*, eds. R. Radano, P. V. Bohlman, University of Chicago Press, Chicago 2000.

31 E. Tarasti, *Reprezentacja w semiotyce*, „Teoria muzyki. Studia, Interpretacje. Dokumentacje” 2014, nr 4, s. 9–30.

32 Tamże, s. 13.

33 Tamże, s. 9.

34 Wnikliwy i erudycyjny wgląd w ten obszar dał przed laty Maciej Jabłoński w pracy *Muzyka jako znak: wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego* (PTPN, Poznań 1999).

obecnie żyjemy) reprezentacja nabiera coraz większej wagi, łącząc w sobie coraz więcej subtelných zjawisk, a żywotność idei reprezentacji wzrasta<sup>35</sup>.

## Muzyka jako reprezentacja porządku społecznego i sfery publicznej

Socjologom zainteresowanym badaniem kultury dźwięku reprezentacyjne możliwości muzyki służą zgoła innym celom. Różnego typu muzyka reprezentować może dla nich różne sposoby organizacji życia koncertowego. Samuel Gilmore badający symboliczny interakcjonizm poszukiwał wzorców interakcji zachodzących między twórcami i wykonawcami koncertów. Tradycyjny, kanoniczny repertuar koncertowy reprezentował dla niego wielce konwencjonalną praktykę wykonawczą (kładącą nacisk na wirtuozostwo, a unikającą innowacji). Repertuar awangardowy (z lat 1940–1970) – na ogół obcy orkiestrom i słuchaczom – stanowił reprezentację niekonwencjonalnej praktyki koncertowej, odznaczającej się w warstwie wykonawczej zmiennością, różnorodnością i eksperymentowaniem. Szeroko pojęty repertuar XX-wieczny to reprezentacja praktyki koncertowej, w której dąży się do zachowania równowagi pomiędzy estetyczną innowacją a wirtuozostwem<sup>36</sup>. Każdy z tych trzech typów koncertów reprezentuje ponadto dla badacza symbolicznego interakcjonizmu inny rodzaj organizacji koncertu i inny typ współpracy między kompozytorami a wykonawcami (od całkowicie anonimowej relacji między wykonawcą a kompozytorem po ścisłą wzajemną relację interpersonalną)<sup>37</sup>.

Reprezentacyjne możliwości muzyki analizowane z perspektywy socjologicznej zbliżonej do poszukiwań etnomuzykologów podjęte zostały natomiast przez Davida Graziana. Badacz ten zajmujący się autentycznością w kulturze i sztuce, w pracy *Demystifying Authenticity in the Sociology of Culture*<sup>38</sup> zwrócił uwagę, iż tworzenie i promowanie muzyki popularnej opiera się na pewnych strategiach uwzględniających reprezentację<sup>39</sup>. Muzyka stanowić bowiem może reprezentację pewnych grup społecznych

35 E. Tarasti, dz. cyt., s. 29.

36 S. Gilmore, *Coordination and Convention: The Organization of the Concert World*, „Symbolic Interaction” 1987, t. 10, nr 2, s. 213–214; S. Gilmore, *Tradition and Novelty in Concert Programming: Bringing the Artist Back into Cultural Analysis*, „Sociological Forum” 1993, t. 8, nr 2, s. 226.

37 S. Gilmore, *Coordination and Convention...*, dz. cyt., s. 216.

38 D. Grazian, *Demystifying Authenticity in the Sociology of Culture*, [w:] *Handbook of Cultural Sociology*, eds. J. R. Hall, L. Grindstaff, M.-C. Lo, New York 2010, s. 191–200.

39 Tamże, s. 195.



(a dla słuchaczy stanowi nawet dowód ich autentyczności, np. muzyka country reprezentuje kowbojów; muzyka bluesowa – czarnoskórych obywateli Ameryki), co wykorzystywane jest przez producentów konkretnych jej nagrań czy koncertów, a w co bezkrytycznie wierzą jej konsumenci<sup>40</sup>. Stereotypowe obrazy autentyczności wzmacniane są właśnie reprezentacyjną mocą muzyki. Autentyczność bowiem przypomina mit, który musi zostać odkryty, wyobrazony, przedstawiony czy nawet sfabrykowany, by służyć za perswazyjną reprezentację rzeczywistości<sup>41</sup>. A publiczność często waloryzuje te formy muzyki, które uważa za autentycznie reprezentatywne dla poszczególnych regionów geograficznych, dla kultury ludowej czy grup etnicznych<sup>42</sup>.

Jeszcze inną propozycję rozumienia reprezentacyjnych możliwości muzyki przedstawiła japońska socjolog Naomi Miyamoto w pracy *Concerts and the Public Sphere in Civil Society Through Rethinking Habermas's Concept of Representative Publicness*<sup>43</sup>. Dla niej „reprezentacja” to „re-prezentacja”, czyli ponowna obecność, u-obecnienie, przywołanie tego, co muzyka symbolizuje. Miyamoto przypomina, że do XVIII wieku muzyka rozwijając się głównie pod patronatem arystokracji i kościoła – autoritetów świata przednowoczesnego – pozostawała w służbie reprezentacji społecznej (to znaczy reprezentowała pewną wybraną grupę społeczną). Od tamtej pory stała się obiektem wolnego wyboru i zmiennych preferencji odbiorców<sup>44</sup>. Do XVIII wieku koncerty były zwykle miejscem prawykonań, a kompozytorzy dyrygowali własnymi utworami. W następnym stuleciu do repertuaru weszła muzyka przeszłości wykonywana bez obecności kompozytora na sali koncertowej, co okazało się zmianą znaczącą dla kwestii reprezentacji. Odtąd – według Miyamoto – muzyka reprezentuje swego autora, kompozytora dowodzącego swego symbolicznego istnienia właśnie przez osobistą nieobecność. Dyrygent pełni rolę pełnomocnika, zastępcy, „namaszczonego”, dzięki któremu odgrywany jest rytuał *quasi*-religijny. Pełniąc rolę podobną do księdza w liturgii katolickiej, dyrygent pośredniczy (mediuje) między nieobecnym „Bogiem”

40 Tamże, s. 205; D. Grazian, *Blue Chicago: The Search for Authenticity in Urban Blues Clubs*, Chicago 2003; tenże, *The Production of Popular Music as a Confidence Game: The Case of the Chicago Blues*, „Qualitative Sociology” 2004, nr 27, s. 137–158.

41 D. Grazian, *The Production of Popular Music...*, dz. cyt., s. 138.

42 Tamże, s. 138.

43 N. Miyamoto, *Concerts and the Public Sphere in Civil Society Through Rethinking Habermas's Concept of Representative Publicness*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 2013, t. 44, nr 1, s. 101–118.

44 Tamże, s. 102.

(tu – kompozytorem) a wiernymi, wyznawcami religii (tu – słuchaczami, melomanami); odtwarza kompozytorski akt twórczy<sup>45</sup>. Reprezentacja przez muzykę oznacza zatem uobecnianie (uczynienie widzialnym) kogoś niewidzialnego (kompozytora) przez prezentowanie go publiczności<sup>46</sup>. Reprezentacyjne możliwości muzyki zostały wykorzystane w pełnieniu przez sztukę dźwięku funkcji reprezentacyjnej sfery publicznej<sup>47</sup>.

### Muzyka jako reprezentacja rzeczywistości?

W badaniach nad reprezentacyjnymi możliwościami muzyki całkiem niedawno pojawił się nowy obszar teoretycznych zainteresowań. Dotyczy on, pomijanej dotąd, fonografii. Justyna Tuszyńska, sytuująca reprezentację w kontekście kulturologicznym, a nawiązująca do ustaleń wypracowanych na gruncie teorii literatury, zajmuje się zagadnieniami nagrywania i muzyki konkretnej. Autorka koncentruje się na relacjach między tym, co reprezentowane a tym, co reprezentujące (reprezentacja a rzeczywistość), pomijając kwestię ustalania znaczeń<sup>48</sup>. Wyklucza tym samym ze swych zainteresowań cały obszar muzyki instrumentalnej, którą „można porównać do rzeczywistości czysto semiotycznej, jest ona *par excellence* zamkniętym układem odniesień”<sup>49</sup>. I dodaje: „w przypadku muzyki instrumentalnej – mówimy raczej o realizacji niż reprezentacji”<sup>50</sup>.

Tuszyńska dla swej analizy wybiera dwa teksty twórców muzyki konkretnej, którzy rozumieją reprezentację jako sposób odniesienia do rzeczywistości: tekst Pierre’a Schaeffera<sup>51</sup>, twórcy i pomysłodawcy *musique concrete* oraz tekst Francisca Lópeza<sup>52</sup>. Schaeffer odwołujący się do Husserlowskiej koncepcji reprezentacji jako uobecnienia uznaje, że przedmiot prezentuje się sam w sobie<sup>53</sup>. Komponowanie jest zatem operacją poznawczą, a „«uobecnienie» nie oznacza «wierności» utrwalonej

45 Tamże, s. 113.

46 Tamże, s. 113.

47 Tamże, s. 115.

48 J. Tuszyńska, *Dźwięki natury a sztuka dźwięku. O rozumieniu reprezentacji w fonografii*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 58.

49 Tamże, s. 60.

50 Tamże, s. 60.

51 P. Schaeffer, *Akuzmatyka*, przeł. J. Kutyla, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, przeł. J. Kutyla, red. C. Cox, D. Warner, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, por. J. Tuszyńska, dz. cyt., s. 65.

52 F. López, *Słuchanie dogłębne i otaczająca nas materia dźwiękowa*, przeł. J. Kutyla, [w:] *Kultura dźwięku*, dz. cyt., por. J. Tuszyńska, dz. cyt., s. 66.

53 J. Tuszyńska, dz. cyt., s. 65.

reprezentacji wobec rzeczywistości świata reprezentowanego. Reprezentacja jest odzwierciedleniem idei”<sup>54</sup>. Według Lópeza reprezentacja przypomina „akt inscenizacji teatralnej”<sup>55</sup>, co można porównać z Iserowską wersją reprezentacji performatywnej<sup>56</sup>. Tuszyńska zauważa ponadto, że przy okazji rozważań nad fonografią pojawia się zwykle pojęcie „wiarygodności”, które nie musi być tożsame z kategorią prawdziwości czy wierności, „bowiem nagrany dźwięk nie odsyła do rzeczywistości, ale do naszych wyobrażeń o dźwięku właściwym dla danego zjawiska, krajobrazu czy sytuacji”<sup>57</sup>. W teoriach Schaeffera i Lópeza kategoria „wierności” została natomiast z różnych przyczyn pominięta i to akurat jest punkt styczny obu tych teorii<sup>58</sup>.

Warto dodać, że Tuszyńska stawia kilka zarzutów badaczom muzyki. Teoretykom muzyki zarzuca, iż pojęcia „reprezentacji” używają jako oczywistego, poza dyskursem teoretyczno-filozoficznym, a w rezultacie nie poszukują rozstrzygnięć całościowych, skupiając się jedynie na problemach wyrwykowych<sup>59</sup>. Badacze terenowi (socjologodzy, antropologodzy i etnologodzy) gromadzący materiał w postaci nagrań ulegli z kolei złudnemu wrażeniu, iż nagranie może być dokładnym odzwierciedleniem rzeczywistości (jakoby rozwój techniki miał zapewnić „przezroczystość” nagraniu). Archiwa dźwiękowe uznawane są w sposób oczywisty za repozytoria dokumentacji. I nie towarzyszy takim procedurom refleksja nad relacją rzeczywistość – nagranie<sup>60</sup>. Również nagrania wykorzystane dla potrzeb muzyki konkretnej, choć wydają się „wiarygodnymi” reprezentacjami jakiegoś wycinka rzeczywistości, nie okazują się reprezentacjami „wiernymi” czy „dokładnymi”. A refleksja muzykologiczna skupiona na możliwości reprezentowania rzeczywistości pozbawiona jest świadomości uwikłania w definiowanie światopoglądu oraz powiązania z ustawieniem się podmiotu tworzącego reprezentację w określonej pozycji wobec świata<sup>61</sup>.

Choć zarówno fotografia, jak i fonografia są sposobami dokumentowania rzeczywistości, to ich status – mimo sporych analogii – wyraźnie się różni. Tuszyńska – za Landerem – podkreśla (potocznie doświadczaną

---

54 Tamże, s. 66.

55 Tamże, s. 66–67.

56 Tamże, s. 65.

57 Tamże, s. 64.

58 Tamże, s. 68.

59 Tamże, s. 60.

60 Tamże, s. 63.

61 Tamże, s. 69.

przecież) prymarność wizualności wobec audialności<sup>62</sup>. Fotografie – w odróżnieniu od nagrań „mają często status podwójny – są obiektem artystycznym, ale też otwierają pole dyskusji (społecznej, politycznej, etycznej etc.)”<sup>63</sup>, czego o zapisach fonograficznych zwykle powiedzieć się nie da.

### Audiosfera jako reprezentacja miasta

Nowe pola refleksji dla nauk zorientowanych społecznie, zainteresowanych reprezentacją poprzez muzykę – czy raczej szerzej już poprzez same dźwięki – otwierają badania nad audiosferą miast<sup>64</sup>. Dźwięki i brzmienia stanowią mogą bowiem reprezentację miast, ich rytmu, tempa życia, a także dowód zróżnicowania poszczególnych dzielnic wielkich metropolii. Taka audialna mapa miasta (w której odgłosy pochodzące z otoczenia, transportu, aktywności człowieka zostają przekształcone w parametry dźwiękowe i stanowią w ten sposób reprezentację rytmu miasta) może być bardziej przydatna mieszkańcom i turystom niż tradycyjna mapa wizualna. Dźwięki, hałasy, ale i cisza informują przecież o jakości akustycznego otoczenia człowieka, to muzyka, w której się poruszamy. Może ona podnosić komfort życia jednostki bądź go obniżać, bo muzykę (*de facto* rytm) miasta odbieramy nie tyle zmysłem słuchu, ile własnym ciałem. Dane zgromadzone z autentycznej audiosfery miast mogą także pomóc w lepszej organizacji ich urbanistyki czy projektowania przestrzennego. Słuchanie miasta i siebie w nim sprzyjać może lepszej komunikacji międzyludzkiej. Sztuka dźwięku stanowić może reprezentację „innego świata”, świata wobec niej zewnętrznego, tj. kultury, stylu życia i preferencji społecznych.

62 Tamże, s. 62.

63 D. Lander, *Sound by Artist*, [w:] *Sound. Document of Contemporary Art*, ed. C. Kelly, The MIT Press, Cambridge MA 2011, s. 64, por. J. Tuszyńska, dz. cyt., s. 62.

64 Por. R. Tańczuk, „Pejzaż dźwiękowy” jako kategoria badań nad doświadczeniem miasta, „Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki” 2015, nr 1, s. 11–19; *Audiosfera Wrocławia*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Prace Kulturoznawcze. Monografie 6, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014; R. Losiak, *Malowniczość pejzażu dźwiękowego. O pewnym aspekcie estetycznego doświadczenia audiosfery*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 45–57; R. Losiak, *Audiosfera miast. Projekt badań porównawczych Wrocławia i Lwowa*, „Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies” 2014, nr 14, s. 9–18; S. Adhitya, *Musical Cities: Listening to Urban Design and Planning*, UCL Press, Londyn 2017.

## Uwagi końcowe

Reprezentacyjne możliwości muzyki to zagadnienie skomplikowane i wielowymiarowe, wobec którego jednak trudno przejść obojętnie badaczom wrażliwym na sztukę dźwięku.

W gronie muzykologów i samych kompozytorów zdania nieustannie bywają podzielone, jedni bronią asemantyczności muzyki, inni obdarzają ją potencjałem znaczeniowym i reprezentacyjnym. Jedni używają bezpośrednio terminu „reprezentacja”, inni odnoszą się do niego w sposób zawołany i nawet jeśli biorą pod uwagę kontekst znaczeniowy, to piszą raczej o utworach autotelicznych i tych odwołujących się do rzeczywistości poza-dziełowej. Filozofowie muzyki rozróżniają zasadniczo wyrażanie uczuć od reprezentowania świata przez muzykę. W swych dociekaniach niejednokrotnie poszukują analogii między muzyką a malarstwem czy literaturą. Według nich rozumienie muzyki polega jednak nie na poznaniu jej reprezentacyjnego kontekstu, ale na uchwyceniu tematycznych, harmonicznym i strukturalnym relacji panujących w jej obrębie. Reprezentacyjne możliwości muzyki bywają też wpisane w kontekst językoznawczy, a analizowane z tej perspektywy dostarczają materiału do dokonania różniczeń na reprezentacje zewnętrzne, wewnętrzne i notacyjne.

Kwestia reprezentacji poprzez muzykę okazuje się natomiast być kluczową dla badań etnomuzykologów i semiotyków. Etnomuzykologom sztuka dźwięku dostarcza informacji nie tylko o sobie samej, ale i o kontekstach kulturowych, ideologicznych, politycznych. Na reprezentacji, czyli na zastąpieniu jednego przedmiotu drugim, opierają się zaś podstawowe mechanizmy semiotyczne (również semiotyki muzyki).

Zagadnienie reprezentacji w muzyce zostało też wprowadzone w orbitę zainteresowań kulturologicznych i dało asumpt do wypowiedzenia krytyki wobec muzykologów, których refleksja skupiona na możliwości reprezentowania rzeczywistości pozbawiona jest zwykle świadomości uwikłania w definiowanie światopoglądu. Wreszcie najnowsze eksperymenty bazujące na rejestracji audiosfery miasta proponują uwzględnienie reprezentacyjnych możliwości muzyki w planowaniu przestrzennym i urbanizacji metropolii. Wypada zatem raz jeszcze przywołać opinię fińskiego semiotyka – Eero Tarastiego, iż w naszych czasach zagadnienie reprezentacji nabiera nowej, coraz to większej wagi, a jej żywotność stale wzrasta<sup>65</sup>.

---

65 Por. E. Tarasti, dz. cyt., s. 29.

## Abstrakt

### O reprezentacyjnych możliwościach muzyki w zapośredniczeniu komunikacji międzyludzkiej. Kilka przykładów

Artykuł podejmuje zagadnienia reprezentacji w muzyce z uwzględnieniem społecznego wymiaru sztuki dźwięku i jej funkcji komunikacyjnej. Muzyka jest tu rozumiana w kategoriach przekaznika określonych znaczeń i symboli, komunikatora treści, pośrednika w komunikacji międzyludzkiej. Jako taka jest szczególnie interesująca dla kulturoznawców, socjologów, etnomuzykologów i semiotyków. Tekst rozpoczyna się od przedstawienia stanowisk wybranych filozofów muzyki. Następnie autorka opisuje kilka propozycji metodologicznych podejmujących problematykę możliwości reprezentacyjnych muzyki. Uwzględnione są tu m.in. perspektywa intermedialna Wernera Wolfa, stanowisko etnomuzykologów i semiotyków, koncepcje socjologów muzyki (interakcjonizm symboliczny czy funkcja reprezentacyjnej sfery publicznej), wreszcie propozycja kulturologiczna (obejmująca zagadnienia fonografii, muzyki konkretnej czy audiosfery). Tekst nie aspiruje do całościowego ujęcia tematu reprezentacji poprzez muzykę, jego kalejdoskopowa prezentacja zachęca raczej do samodzielnego podążania jedną z wybranych ścieżek.

**Słowa kluczowe:** reprezentacja w muzyce, komunikacja, sfera publiczna, intermedialność, zapośredniczenie, audiosfera

## Abstract

### On the representational possibilities of music in mediating interpersonal communication. Some examples

This article deals with the possibilities of representation in music, considering the social dimension of the art of sound and its communicative function. Music is understood here as a transmitter of specific meanings and symbols, a communicator of contents, and a mediator of interpersonal communication. It is particularly interesting for culture researchers, sociologists, ethnomusicologists, and semioticians. The text begins by presenting the standpoints of selected philosophers of music. Then the author describes several methodological proposals taking up the issue of the representational abilities of the music. The following are taken into account here: Werner Wolf's intermedial perspective, the position of ethnomusicologists and semioticians, the concepts of music sociologists (symbolic interactionism or the function of a representative public sphere), finally, the culturological proposal (including the issues of phonography, concrete music or audiosphere). The text does not aspire to a comprehensive approach to the subject of representation through music. Its kaleidoscopic presentation instead encourages one to follow an independently chosen path.

**Keywords:** representation in music, communication, public sphere, intermediality, mediation, audiosphere

## Bibliografia

- Adhitya S., *Musical Cities: Listening to Urban Design and Planning*, UCL Press, Londyn 2017.
- Audiosfera Wrocławia*, red. R. Losiak, R. Tańczuk, Prace Kulturoznawcze. Monografie 6, Wrocław 2014.
- Bohlman P. V., *Music and the Racial Imagination*, ed. R. Radano, P. V. Bohlman, University of Chicago Press, Chicago 2000.
- Bohlman P. V., *Music as Representation*, „Journal of Musicological Research” 2005, t. 24, nr 3–4, s. 205–226.
- Bohlman P. V., *World Music: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2002.
- Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, ed. M. Stokes, Berg Publishers, Oxford 1994.
- Feld S., *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1990.
- Gilmore S., *Coordination and Convention: The Organization of the Concert World*, „Symbolic Interaction” 1987, t. 10, nr 2, s. 209–227.
- Gilmore S., *Tradition and Novelty in Concert Programming: Bringing the Artist Back into Cultural Analysis*, „Sociological Forum” 1993, t. 8, nr 2, s. 221–242.
- Grazian D., *Blue Chicago: The Search for Authenticity in Urban Blues Clubs*, The University of Chicago Press, Chicago 2003.
- Grazian D., *Demystifying Authenticity in the Sociology of Culture*, [w:] J. R. Hall, L. Grindstaff, M.-C. Lo (red.), *Handbook of Cultural Sociology*, Nowy Jork 2010, s. 191–200.
- Grazian D., *The Production of Popular Music as a Confidence Game: The Case of the Chicago Blues*, „Qualitative Sociology” 2004, nr 27, s. 137–158.
- Jabłońska B., *O społecznym charakterze muzyki. Szkic socjologiczny*, „Pogranicze. Studia społeczne” 2018, t. 34, s. 113–128.
- Jabłoński M., *Muzyka jako znak: wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, PTPN, Poznań 1999.
- Kartomi M. J., *Five Essays on the Indonesian Arts*, Monash University, Center for Southeast Asian Studies, Melbourne, Victoria 1981.
- Kartomi M. J., *Indonesian-Chinese Oppression and the Musical Outcomes in the Netherlands East Indies*, [w:] *Music and the Racial Imagination*, red. R. Radano, P. V. Bohlman, University of Chicago Press, Chicago 2000, s. 271–317.
- Kartomi M. J., *Music and Trance in Central Java*, „Ethnomusicology” 1973, t. 17, nr 2, s. 163–208.
- Kartomi M. J., *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*, University of Chicago Press, Chicago 1990.
- Kartomi M. J., *Tabut: A Shi'a Ritual Transplanted from India to Sumatra*, [w:] *Nineteenth and Twentieth Century Indonesia: Essays in Honour of Professor J. D. Legge*, ed. D. P. Chandler, M. C. Ricklefs, Centre of Southeast Asian Studies, Monash University, Clayton 1986, s. 141–162.
- Kivy P., *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Cornell University Press, Ithaca 1995.
- Kivy P., *Introduction to Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford 2002.

- Kivy P., *Is Music an Art?*, „The Journal of Philosophy” 1991, nr 88, s. 544–554.
- Kivy P., *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Cornell University Press, Ithaca 1990.
- Kivy P., *New Essays on Musical Understanding*, Oxford University Press, Oxford 2001.
- Kivy P., *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, Princeton University Press, Princeton 1984.
- Kivy P., *The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*, Cambridge University Press, Cambridge, New York 1993.
- Lander D., *Sound by Artist*, [w:] *Sound. Document of Contemporary Art*, ed. C. Kelly, The MIT Press, Cambridge MA 2011.
- Losiak R., *Malowniczość pejzażu dźwiękowego. O pewnym aspekcie estetycznego doświadczenia audiosfery*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 45–57.
- Losiak R., *Audiosfera miast. Projekt badań porównawczych Wrocławia i Lwowa*, „Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies” 2014, nr 14, s. 9–18.
- López F., *Słuchanie dogłębne i otaczająca nas materia dźwiękowa*, przeł. Julian Kutyla, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, przeł. J. Kutyla, red. C. Cox, D. Warner, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 113–119.
- Malm W. P., *Six Hidden Views of Japanese Music*, University of California Press, Berkeley 1986.
- Miyamoto N., *Concerts and the Public Sphere in Civil Society Through Rethinking Habermas’s Concept of Representative Publicness*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 2013, t. 44, nr 1, s. 101–118.
- Nelson K., *The Art of Reciting the Qur’an*, University of Texas Press, Austin 1985.
- Roseman M., *Healing Sounds from the Malaysian Rainforest: Temiar Music and Medicine*, University of California Press, Berkeley 1991.
- Rouget G., *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession*, University of Chicago Press, Chicago 1985.
- Schaeffer P., *Akuzmatyka*, przeł. J. Kutyla, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, przeł. J. Kutyla, red. C. Cox, D. Warner, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 106–112.
- Scruton R., *Representation in Music*, „Philosophy” 1976, t. 51, nr 197, s. 273–287.
- Seeger A., *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*, University of Illinois Press, Urbana 2004.
- Silbermann A., *The Sociology of Music*, Greenwood Press, Londyn 1963.
- Tańczuk R., *„Pejzaż dźwiękowy” jako kategoria badań nad doświadczeniem miasta*, „Audiosfera. Konceptcje – Badania – Praktyki” 2015, nr 1, s. 11–19.
- Tarasti E., *Reprezentacja w semiotyce*, „Teoria muzyki. Studia, Interpretacje. Dokumentacje” 2014, nr 4, s. 9–30.
- Turino T., *Structure, Context, and Strategy in Musical Ethnography*, „Ethnomusicology” 1990, t. 34, nr 3, s. 399–412.
- Tuszyńska J., *Dźwięki natury a sztuka dźwięku. O rozumieniu reprezentacji w fonografii*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 58–70.
- Walton K., *Listening with Imagination: Is Music Representational?*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1994, t. 52, nr 1, s. 47–61.
- Wasilewska-Chmura M., *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki: muzyka jako modeli i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.



- Wierzińska G., „*Introduction to philosophy of music*”, Peter Kivy, Oxford 2002, [recenzja], „Sztuka i Filozofia” 2010, nr 36, s. 161–168.
- Wolf W., *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Brill, Amsterdam–Atlanta 1999.

