

## AKSJOLOGICZNA ORIENTACJA SŁUCHANIA

Jednostka nie przystępuje więc do słuchania muzyki jako „relatywna tabula rasa”, wyposażona jedynie w neurofizjologiczne wyznaczniki tego, co słuchowo możliwe oraz uniwersalne, w transcendentalne sposoby organizacji doświadczenia (nie rozstrzygamy tutaj oczywiście, jaka może być między nimi relacja). Nawet poziom habitualny i poziom behawioralnych wzorów słuchania nie wystarczają. Mamy przede wszystkim pewne wyobrażenie o tym, czym jest wartość muzyczna, gdzie tej wartości poszukiwać, a nawet dość dokładne oczekiwania co do tego, jakie formy muzyki są w stanie określoną wartość realizować. Wyobrażenia i oczekiwania tego rodzaju stanowią uprzednią względem samego słuchania orientację aksjologiczną tego aktu: objaśnijmy to za pomocą przykładu pochodzącego z centrum sporów o społeczny charakter muzyki.

Adornowskie rozróżnienie typów słuchania melodycznego i rytmicznego jako podstawy słuchania indywidualistycznego i regresyjnego, zaproponowane w eseju *O fetyszymie w muzyce i o regresji słuchania*<sup>23</sup>, zachowuje wartość

---

<sup>23</sup> Por. T.W. Adorno, *O fetyszymie w muzyce i o regresji słuchania*, w: tenże, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemiń-Ojak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 116-127.

także poza kontekstem krytycznej teorii społeczeństwa, choć traci wówczas właśnie swój krytyczny wymiar. Nazywa ono jednak nie tylko ścieżkę „regresji słuchania” – takie jego rozumienie wymaga od nas podzielenia nie tylko Adornowskiej aksjologii, ale przede wszystkim Adornowskiej wizji obiektywnej zawartości społecznej dzieła muzycznego, która to wizja pozostaje dziś równie nieoczywista, jak w czasie powstawania *Filozofii nowej muzyki*<sup>24</sup> – ale także opozycję między dwoma aksjologicznymi orientacjami słuchania: nastawieniem poszukującym wartości muzycznej w warstwie organizacji procesów harmonicznym i melodycznym oraz nastawieniem na poszukiwanie decydującej wartości muzycznej w metrycznej organizacji utworu. Powiązanie tych nastawień przez Adorna z tradycją reinterpretowanej w duchu Hanslickowskiej muzyki niemieckiej, od muzyki instrumentalnej Johanna Sebastiana Bacha począwszy, po muzykę Arnolda Schönberga (zwłaszcza z okresu tak zwanej atonalności swobodnej, czyli sprzed *Suite für Klavier*) oraz – dla modelu „rytmicznego” – ze skrzydłem muzycznego modernizmu wiążanego w pierwszym rzędzie z twórczością Igora Strawińskiego oraz z ekspansją jazzu, nie jest oczywiście bezpodstawne, nawet jeśli stanowi uproszczenie pod nazbyt wieloma względami – tak, jakby kontrapunkt Bacha lub Brahmsa nie wiązał wartości muzycznej z rytmem, jakby słuchanie „melodyczno-harmoniczne” było jakoś „zbędne” w przypadku muzyki Strawińskiego lub Bartóka, jakby nie było centralne dla takiej formy jazzu jak bebop (którego istnienie Adorno pomija milczeniem), tak jakby nie było muzyki przekraczającej to przeciwstawienie. Przeciwstawienie to wciąż może mieć wartość modelu, i to nie tylko dlatego, że odpowiada pewnemu etapowi sporu o Neue Musik (zauważmy, że podobne Adornowskie wartościowanie przeprowadzał Heinrich Schenker<sup>25</sup>). Należałoby oczywiście – aby zachować wartość tego modelu – model ów uhistorycznić, wprowadzając na przykład problematykę motetu izorytmicznego do sfery słuchania rytmicznego, oraz uwolnić go od bezkrytycznego etnocentryzmu, który przenika wszystkie rozważania Adorna o muzyce. Trudniej byłoby bronić powiązań dalszego rzędu: modelu „melodyczno-harmonicznego” z autoekspresją podmiotowości (tutaj istnieje przynajmniej wsparcie w formie dziewiętnastowiecznej, niemieckiej filozofii idealistycznej), a zwłaszcza powiązania modelu rytmicznego z „destrukcją podmiotowości” (która to „destrukcja” też jest pojęciem nazbyt szerokim, gdyż nie odróżniając form destrukcji podmiotowości, takich jak unicestwienie jednostki poprzez totalne panowanie zbiorowości oraz unio mystica, Adorno może z przerażającą łatwością zrównywać wszelkie doświadczenie ekstatycz-

<sup>24</sup> Zob. t e n ż e, *Filozofia nowej muzyki*, tłum. F. Wayda, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.

<sup>25</sup> Zob. H. S c h e n k e r, *Free Composition*, tłum. E. Oster, Pendragon Press, Hillsdale 2001.

ne, także muzyczne doświadczenie ekstazy rytmicznej, z „totalitaryzmem”). Adorno może więc jedynie naprowadzić nas na problem, który trzeba dalej podjąć samodzielnie. Nawet bowiem nastawienie na poszukiwanie wartości muzycznej w rytmicznej warstwie utworu w przeciwieństwie do poszukiwania tej wartości na przykład w procesie tematyczno-harmonicznym – a więc biorąc uproszczenie Adorno za dobrą monetę – oznacza wystawienie na dalsze zróżnicowania.

Wartość muzyczna – przyjmijmy na chwilę – tkwi w pierwszym rzędzie w organizacji rytmicznej – jaki jednak rytm jest wartościowy? Złożony w ustruktrowany sposób, jak w rytmach nieodwracalnych Oliviera Messiaena lub pozbawionych repetycji konstrukcjach Karlheinz Stockhausena czy też złożony, ale w nieprzewidywalny sposób, jak indyjska improwizacja perkusyjna? A może wprost przeciwnie, nie rytm abstrakcyjnie złożony, ale repetytywny i zgodny z rytmem ludzkiego ciała? Czy zaś taki rytm powinien być sprowadzony do ekstatycznej prostoty, jak w tanecznej muzyce house, czy też powinien stanowić wyrafinowaną grę z metrum, jak w jazzowym groove lub w tanecznej muzyce kubańskiej? Jeśli natomiast wartość tkwi w organizacji procesów motywicznych, to czy wartościowe są związki czytelne i jawne, organizujące doświadczenie słuchowe odbiorcy, jak w tradycyjnych kompozycjach „z jednego jądra”, takich jak pierwsza część *Symfonii g-moll* Mozarta lub fuga es-moll z pierwszej części *Das Wohltemperierte Klavier* Bacha, czy też związki bardziej „tajemne”, „ezoteryczne”, uchwytnie dopiero na poziomie analizy partytury, jak związki organizujące *Symfonię kameralną* Schönberga i *Młot bez mistrza* Pierre’a Bouleza? Czy w muzyce opartej na notacji słyszalność ma rozstrzygające znaczenie? Ogólniej: czy wartością jest innowacja, czy też perfekcyjna realizacja kulturowego wzoru muzycznego? Ciąg znaków zapytania kończący wszystkie te zdania nie ma znaczenia retorycznego: uwypukla on brak bezstronnej odpowiedzi, podkreśla charakter wypytywania o decyzje aksjologiczne, które podlegają uzasadnieniu jedynie do tego stopnia, do jakiego decyzje aksjologiczne można w ogóle uzasadniać, aż więc do momentu osiągnięcia – wedle określenia Richarda Rorty’ego – naszego „słownika finalnego”<sup>26</sup>, wewnątrz którego uzasadnienia wartości tworzą nieuchronnie błędne koło. Wewnątrz swego „muzycznego słownika finalnego” jednostka jest tak wolna, jak wewnątrz każdego układu, który Bourdieu nazywał zależnością „sprawczości” i „struktury”, a Bruno Latour – mutatis mutandis – zależnością „aktora” i „sieci”<sup>27</sup>: ani autonomiczna, ani bezwolna,

<sup>26</sup> R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, tłum. W.J. Popowski, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1996, s. 24.

<sup>27</sup> Zob. B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. A. Derra, K. Abriszewski, Universitas, Kraków 2010.

wystawiona na grę między możliwościami własnych posunięć oraz zastanymi regułami strukturalnymi. Jeśli więc nastawienia aksjologiczne stanowią a priori słuchania, a przynajmniej ważną (może najważniejszą) część tego a priori, to jako element gry między własną sprawczością jednostki, a tym, co przez nią zastane i na co pozwala struktura kultury, stanowią one a priori społeczne.