MARIA FLIS
WOJCIECH KLIMCZYK

BRZMIENIA KULTURY

WYOBRAŹNIA MUZYCZNA W NAUKACH O KULTURZE

MARIA FLIS
Prof. zw. w Uniwersytecie Jagiellońskim, dziekan dwóch kadencji Wydziału Filozoficznego, prorektor ds. rozwoju UJ jednej kadencji, kierownik Zakładu Antropologii Społecznej w Instytucie Socjologii UJ. Obszary zainteresowań badawczych: filozofia i socjologia kultury, antropologia społeczna, historia idei, kognitywistyka i kulturowe mechanizmy rozwoju wiedzy. Najważniejsze publikacje: *Leszek Kołakowski – teoretyk kultury europejskiej* (1994), *Antropologia społeczna Radcliffe'a-Browna* (2001), redaktorka *Etycznego wymiaru tożsamości kulturowej. Studiów z antropologii społecznej* (2004).

Zaczniemy od pewnej metafory. Ma ona charakter poglądowy i bynajmniej nie dąży do bycia porównaniem najbardziej adekwatnym. Badanie kultury przypomina flamenco: wymaga żelaznej dyscypliny, będącej podstawą improwizacji. Bez dyscypliny myślowej nauka staje się gadulstwem, bez improwizacji – powtarzaniem skodyfikowanych figur. Tak jak istotę flamenco stanowi *duende* – trudny do opisania stan zakładający otwarcie na subtelne odcienie ludzkiego losu, tak najgłębszym sensem badań kultury jest rekonstrukcja ukrytych mechanizmów jej działania, co wymaga dotarcia do możliwie wielu jej poziomów oraz rekonstrukcji zachodzących między nimi relacji. Tworzenie flamenco nie sprowadza się do opanowania zasad rytmu, a nauka to coś więcej aniżeli poprawna aplikacja metody. I we flamenco, i w badaniu kultury niezbędne są śmiałość i intuicja, a ostateczny produkt poczynań twórczych w obu przypadkach z trudem daje się oddzielić od autora i naznaczony jest – na dobre i na złe – zakresem jego wyobraźni.

Czym jest owa wyobraźnia? Na to pytanie odpowiedział na potrzeby socjologii Charles Wright Mills, pisząc, że wyobraźnia socjologiczna

> *jest zdolnością do przechodzenia z jednej perspektywy do innej – od politycznej do psychologicznej, od badania pojedynczej rodziny do porównawczej oceny budżetów całego świata,* [...] *od zagadnień przemysłu naftowego do studiów nad poezją współczesną. Jest ona zdolnością do poruszania się pomiędzy najbardziej bezosobowymi i odległymi przemianami a najbardziej intymnymi własnościami ludzkiej*

WOJCIECH KLIMCZYK
Dr hab. w dyscyplinie kulturoznawstwo, adiunkt w Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jego zainteresowania naukowe obejmują historię i teorię tańca, teorię kultury, studia nad nowoczesnością. Autor książek: *Erotyzm ponowoczesny* (2008), *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca* (2010), *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności 1455–1795* (2015).

jaźni – i umiejętnością dostrzegania związków między jednymi a drugimi[1].

Oznacza to, że socjologia jest byciem w nieustannym mentalnym ruchu. To rzutowanie spraw małego świata na możliwie szerokie i bogate tło, jak również umiejętność odnalezienia jednostkowych egzemplifikacji ogólnych procesów. W tym sensie uprawianie socjologii nie ogranicza się do utartych procedur badawczych. Socjologowie wymyślają wciąż nowe metody i techniki zależnie od tego, jaki szczegół, jakie tło i jaka relacja między mikro- i makroświatem ich interesuje. Nie inaczej jest w pozostałych naukach o kulturze, które również zadają pytanie o konteksty ludzkiego działania, anatomię systemowych uwarunkowań jednostkowej wolności, warunki i możliwości pojawienia się takiego, a nie innego tekstu kultury.

Wyobraźnia to swoista zdolność poznawcza, która ma charakter kreatywny. Choć pracuje w oparciu o zarejestrowane fakty, to przede wszystkim twórczo je zestawia oraz pyta o sam status faktu, by nieustannie podejmować nowe próby interpretacji ludzkiego doświadczenia, uwzględniające wciąż dynamicznie rozrastającą się i pełną luk wiedzę gromadzoną (tworzoną?) przez korpus nauk. Wyobraźnia w naukach o kulturze jest niezbędna, gdyż sama kultura jest dynamiczna. Konteksty ludzkiego działania określane są przez wiecznie zmieniające się interakcje sfery materialnej, struktury społecznej i wartości. By te interakcje uchwycić, trzeba być nieustannie otwartym na rewizję zastanych metodologii, szukać takich narzędzi teoretycznych i praktycznych, które pozwolą spojrzeć na kulturę i poszczególne jej dziedziny z nowej perspektywy. W niniejszym tekście takie narzędzie zaproponujemy.

Naszym zdaniem możliwe i płodne poznawczo jest uprawianie badania kultury za pośrednictwem twórczości muzycznej. Postulujemy uprawianie muzyki kulturoznawczej, której celem jest uczynienie słyszalnymi brzmień muzycznych charakterystycz-

1 C.W. Mills, *Wyobraźnia socjologiczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 54–55.

nych dla danej kultury. Zdając sobie sprawę z dyskusyjności takiego ujęcia, proponujemy, by brzmienia muzyczne rozumieć nie tylko jako zdarzenia akustyczne, ale także jako operacje kulturowe. Uważamy, że w każdej kulturze można wyróżnić wiodące sposoby muzykowania, generujące specyficzne tony i rytmy przy użyciu charakterystycznego instrumentarium. Choć współcześnie niemal wszędzie na świecie można usłyszeć najróżniejsze odmiany muzyki, to wciąż warto rozważać pojęcie narodowej kultury muzycznej, a więc zadawać choćby pytanie o brzmienia polskiej kultury muzycznej. W niniejszym artykule nie dajemy na nie odpowiedzi. Proponujemy jedynie pewien sposób jej poszukiwania.

Badanie muzyki z całą mocą uświadamia, jak skomplikowana jest kultura i jak trudno oddzielić ją od natury. Snując rozważania na temat muzyki, nieustannie zmuszeni jesteśmy oddawać sprawiedliwość dwóm poziomom rzeczywistości: poziomowi faktu akustycznego i poziomowi kulturowego znaczenia tego faktu. Jako badaczy kultury znacznie bardziej interesuje nas ten drugi, co nie znaczy, że uważamy go za ważniejszy. Po prostu staramy się dowiedzieć, jak wywoływane przez ludzi zdarzenia akustyczne są przez nich doświadczane. Naszym zdaniem to doświadczanie jest zawsze, choć jedynie do pewnego stopnia, uwarunkowane przez kulturę tychże ludzi.

W badaniach interesuje nas muzyka jako artykulacja kultury, rezerwuar jej brzmień, w związku z czym w duchu Millsa chcemy wykonać zdecydowany ruch zarówno na płaszczyźnie teoretycznej, jak i praktycznej, postulując oparcie warsztatu kulturoznawczego na wyobraźni muzycznej. Oznacza to ruch nie od teorii kultury w stronę muzyki, ale od muzyki w stronę teorii kultury. Rozważymy w związku z tym, na jakich podstawach konceptualnych powinien opierać się postulat krzewienia wyobraźni muzycznej wśród badaczy kultury. Pytanie robocze w tym kontekście brzmi następująco: jakie rozumienie muzyki przyjąć, by móc ją samemu tworzyć w celu uczynienia danej kultury słyszalną?

Punktem wyjścia jest położenie nacisku na społeczny charakter muzyki. Przewodnikiem może być tu Stanisław Ossowski, zwolennik socjologii sztuki, który twierdził, że cechą konstytutywną muzyki jest jej znaczeniowość, nie istnieje bowiem dzieło sztuki/muzyka pozbawione kontekstu społecznego. W dyskurs Ossowskiego wpisuje się Barbara Jabłońska, która w pracy *Socjologia muzyki* pisze, że osią jej rozważań jest „pojęcie muzycznych praktyk, które stanowią podstawową kategorię analityczną służącą badaniu rozmaitych obszarów rzeczywistości społecznej, w której występują fenomeny społeczno-muzyczne”[2].

Pytanie: „Czym jest muzyka?”, w pracy Jabłońskiej w zasadzie pozostaje bez odpowiedzi. W literaturze dotyczącej tego zagadnienia trudno zresztą ją znaleźć. Często pojawiają się w niej takie rozważania, jak te zaproponowane przez Władysława Stróżewskiego w książce *Wokół piękna*. W rozdziale zatytułowanym „Czas piękna” pyta on: „Czym jest muzyka?”, by podać taką oto odpowiedź:

2 B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa, 2014, s. 10.

Muzyka jest interpretacją, czyli przenosi wartości jakości przeżyciowych i ich bezpośrednich odpowiedników w inny byt. Muzyka, interpretując, oczyszcza i uszlachetnia. Przede wszystkim zaś: nadaje nowy byt i nowy aksjologiczny status temu, co interpretowane. Muzyka, jako interpretacja wartości, możliwa jest jako taka dlatego tylko, że sama z siebie jest tych wartości nośnikiem[3].

Dalej stwierdza, że aby dokonać interpretacji własnych przeżyć w języku dźwięków, trzeba przede wszystkim wiedzieć, jak to się robi. Jego zdaniem „muzyka, jak żadna inna sztuka, otwiera się, dzięki czystości ucieleśnionych w niej wartości, na wartości idealne i same idee wartości"[4]. Takie określenie muzyki zdaje się gubić jej wymiar ogólnospołeczny na rzecz elitarności. Przykład Stróżewskiego pokazuje, co się dzieje, gdy przyjmiemy nowoczesną, zachodnioeuropejską perspektywę patrzenia na sztukę jako autonomiczną, wyłączoną z codzienności dziedzinę ludzkiego życia – pole, którym rządzi zasada *l'art pour l'art*. Antropologia społeczna uczy, że takie postawienie sprawy jest czymś wyjątkowym w dziejach ludzkich społeczeństw. Muzyka w ujęciu Stróżewskiego to romantyczna „muzyka absolutna", wymagająca od odbiorcy bardzo szczególnych kompetencji interpretacyjnych, których kultury inne niż nowoczesna, zachodnia nie dostarczają swoim członkom[5]. Rzecz w tym, że muzyka nie musi mieć absolutnego charakteru, aby otwierać na wartości. Wszak wspólnota jest wartością i muzyka na nią otwiera – jako współkonstytuowana przez kulturę, a równocześnie kulturotwórcza *praxis*. Uczestnicząc w muzyce jako działaniu społecznym, jednostka wykracza poza samą siebie, otwiera się na ujmowaną po durkheimowsku transcendencję, staje się współtwórcą gry we wspólnotowość.

Stróżewski w jednym z wywiadów stwierdził: „Piękno jest elitarne nie dlatego, że jest wytwarzane przez elity, ale dlatego, że tylko elity są zdolne je dostrzec i kontemplować. Jesteśmy różni, mamy rozmaitą wrażliwość i na to nie ma rady"[6]. Wbrew dystynktywnej intencji zawartej w tych słowach, którą bardzo łatwo zdemaskować, odwołując się do prac Pierre'a Bourdieu[7], można je wykorzystać jako punkt wyjścia tezy, że piękno tworzymy poprzez odkrywanie/odtwarzanie dzięki zróżnicowanej wrażliwości. Współtworzyć kulturę to brać udział w zmaganiach o wartości. Jak ujmuje to wybitny badacz muzyki popularnej Simon Frith: „Jeśli stosunki społeczne konstytuuje społeczna praktyka, to nasze poczucie tożsamości i odmienności ustala się w procesie wartościowania"[8]. Muzyka jest częścią tego procesu, a zatem muzyczne piękno jest społecznie definiowane. Proponuje-

3 W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2002, s. 276.

4 Tamże, s. 277.

5 Zob. A.P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston 1964.

6 Rozmowa z prof. Władysławem Stróżewskim, „Polityka", 26 kwietnia 2003.

7 Por. przede wszystkim P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2001 oraz P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe „Scholar", Warszawa 2005.

8 S. Frith, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, tłum. M. Król, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 23.

my, by tezę tę uczynić przewodnią dla muzycznej wyobraźni w naukach o kulturze, która powinna być możliwie inkluzywna, co oznacza otwartość na wszelkie rodzaje muzykowania.

Z perspektywy nauk o kulturze, postrzeganej jako sfera sporu o wartości, piękno jest czymś społecznie relatywnym, ale też niezbędnym, by budować porozumienie ponad podziałami. Tutaj zaś pojawia się wyobraźnia muzyczna jako uwrażliwienie na zróżnicowane odcienie uspołecznionego piękna, nie tyle odkrywanego, ile odgrywanego, powoływanego do życia poprzez praktyki muzyczne, bo też – na co zwraca uwagę Alan P. Merriam – muzyka to nie jakiegoś rodzaju odcieleśniony twór, ale zestaw konkretnych czynności wykonywanych przez konkretnych ludzi. Nie ma muzyki bez muzykowania, a więc i piękna bez działania społecznego[9]. A że różni ludzie różnie muzykują, to jeśli coś jest uniwersalne, to tym czymś jest dążenie do piękna (jakiegoś piękna), a nie konkretny jego rodzaj, jak w zachodnioeuropejskiej teorii muzyki absolutnej. Nie jest to bynajmniej diagnoza skrajnie relatywistyczna. Pozwala ona spojrzeć na muzykę możliwie wszechstronnie, a równocześnie ocalić jej uniwersalny charakter na zasadach nieesencjalistycznych, bo przez podkreślenie kulturotwórczego charakteru praktyk muzycznych. Podążamy tu za Carlem Dahlhausem, który celnie stwierdził: „Jeśli [...] wyrazem człowieczeństwa nie jest odkrycie pewnej wspólnej substancji, lecz zasada respektowania nieusuwalnej inności, to pozostajemy wierni idei «jednej» muzyki właśnie wtedy, gdy przestaje być ona dla nas pojęciem substancjalnym, a staje się regulatywną zasadą wzajemnego porozumienia”[10].

Proponowane ujęcie muzyki jako formy uspołecznienia zdecydowanie odchodzi od oświeceniowo regulatywnego ujęcia istoty muzyki w kierunku uniwersalności praktyk muzycznych u *homo sapiens*. Według najnowszych badań początki muzyki wiążą się najprawdopodobniej z potrzebami o charakterze społecznym[11]. Wysuniętych zostało kilka hipotez. Pierwsza z nich bierze się z koncepcji Darwina, który uznał, że muzyka służy jako narzędzie doboru płciowego. Mówiąc słowami Daniela J. Levitina, współczesnego neurobiologa: „Muzyka może być oznaką adaptacji biologicznej i płciowej, służąc jako element przyciągający partnerów”[12]. A przynajmniej takie mogą być jej początki. Druga hipoteza jest dla nas zdecydowanie bardziej interesująca. Jak pisze Levitin: „ludzie to zwierzęta stadne, a muzyka mogła im kiedyś służyć do upowszechniania wspólnoty i jedności w grupie, a także stanowić ćwiczenie na inne czynności o charakterze społecznym”[13]. Wreszcie hipoteza trzecia, która stanowi swoiste doprecyzowanie poprzedniej. Muzyka pojawia się w naszym gatunku jako narzędzie służące uspołecznieniu, zatraceniu się we wspólnocie, „roztopieniu się” w społeczności, utracie kontroli,

9 Tamże.

10 C. Dahlhaus, H.H. Eggebrecht, *Co to jest muzyka?*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992, s. 23.

11 Por. B. Tarr, J. Launay, R.I.M. Dunbar, *Music and social bonding: „self-other” merging and neurohormonal mechanisms*, „Frontiers in Psychology” 5(1096)/2014.

12 D.J. Levitin, *Zasłuchany mózg. Co się dzieje w głowie, gdy słuchasz muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 272.

13 Tamże, s. 279.

zawieszeniu woli, czyli wywoływaniu w społecznościach zbieracko-łowieckich zjawisk transowych. Tak zwany trans posesyjny[14] to moment braku kontroli nad ludzką automatyczną, psychoewolucyjną i genetyczną „aparaturą" do naśladownictwa, która decyduje o wpadaniu ludzi w „kolektywne wrzenie"; w pewnym sensie oduczyliśmy się go jako gatunek, przechodząc od społeczności zbieracko-łowieckich do złożonych społeczeństw postrolniczych. Zatem muzyka jest nie tyle przyczyną sprawczą uspołecznienia, ile narzędziem w jego kształtowaniu. Odgrywa rolę kanałów, którymi płyną treści kulturowe, i dopiero osobliwości struktury społecznej wyjaśnić mogą, dlaczego jest w tym skuteczna. Frith przywołuje tu Philipa Tagga, który w następujący sposób podsumowuje ograniczenia badań nad muzyką prowadzonych na gruncie kognitywistyki i psychologii ewolucyjnej: „istnieje bardzo niewiele powszechnie rozumianych elementów muzycznej ekspresji i tworzą one najwyżej niezwykle ogólne typy bioakustycznych powiązań pomiędzy strukturą muzyczną, ludzkim ciałem i jego akustycznym oraz czasoprzestrzennym otoczeniem. Wszystkie ewaluatywne i afektywne muzyczne symbole są kulturowo swoiste"[15].

Wymiar wspólnotowy muzyki, zwłaszcza relacjogenny, to ten, który generuje pytanie: za jaki wskaźnik należy uznać dzieło muzyczne (rozumiane nie jako artefakt, ale społeczne działanie), czyli jak charakteryzuje ono rzeczywistość społeczną? Za Ossowskim należałoby przyjąć, że socjologiczny ogląd fenomenu muzyki zakłada, iż nie istnieje muzyka pozbawiona kontekstu społecznego, a jedynym dylematem prawomocności tego twierdzenia są kryteria dookreślenia przez badacza tegoż kontekstu. Dla badań kultury istotne są dwa, nie zawsze z sobą tożsame: kontekst twórcy, czyli socjogeneza dzieła, i kontekst odbiorcy, czyli socjogeneza recepcji dzieła. Oba są wytworami społecznymi, oba istnieją w obiegu zamkniętym, systemie informacji zwrotnych przekazywanych w społecznych ramach jednostkowego, ale też uwarunkowanego kulturowo dzieła muzycznego – komunikatu. Ten komunikat rozumiany jako proces społeczny, czyli regulowane przez kulturę działanie symboliczne, w kontekście postulatu pielęgnowania wyobraźni muzycznej staje się materiałem empirycznym, który badacz ma za zadanie twórczo wykorzystać.

Dzieło muzyczne opowiada o świecie społecznym i oddaje sformułowaną w kodzie symbolicznym diagnozę społeczną. Każdy wytwór aktu muzycznego stanowi dla badacza kultury weberowski typ idealny określonego aspektu społeczeństwa, czyli zwielokrotnienie jego specyficznej cechy, który jest możliwy do wypreparowania w naukowej analizie praktyki muzycznej. Taka postawa badawcza wymaga przyjęcia jako prawomocnej tezy o funkcjonującej w konkretnym dziele muzycznym symbolicznej homologii pomiędzy artystycznym światem przedstawionym i realnym światem społecznym. Wymaga także, by badacz za-

14 Zob. J. Bohuszewicz, *Trans posesyjny w kultach vodun i katolicyzmie w perspektywie biologiczno-kognitywnej*, Instytut Religioznawstwa, Wydział Filozoficzny, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2014 [nieopublikowana praca doktorska], http://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/42234/Bohuszewicz_Trans_posesyjny_w_kulturach_vodun_i_katolicyzmie_2014.pdf?sequence=1&isAllowed=y (1 października 2017).

15 S. Frith, *Sceniczne rytuały...*, dz. cyt., s. 137.

akceptował wstępne uznanie wybranego dzieła muzycznego, niezależnie od urzeczywistniającego go kodu symbolicznego, za *exemplum* społecznego świata[16]. Jak zauważa Anna Kapusta:

> *Rzeczywistość dzieła sztuki to świat społeczny, integralny wobec doświadczenia codzienności. Zadaniem praktyki teatralnej staje się wytworzenie izomorficznej odpowiedniości sztuki i życia.* [...] *W dziele sztuki-znaku jest kodyfikowany społeczny system aksjonormatywny. Wytwór antropomorficzny, społeczny skutek indywidualnej aktywności twórczej, ów fakt antropologiczny każdorazowo, nawet wbrew intencji artysty, charakteryzuje się wyraźnym, możliwym do odtworzenia socjomorfizmem*[17].

Podobnie można pomyśleć o praktyce muzycznej i jej owocach.

Naszym zdaniem przedstawienie dzieła muzyki jako typu idealnego „społecznego świata przedstawionego" warto dopełnić ujęciem muzyki jako „rytuału estetycznego", rozumianego tak jak to jest ukazane w pracach Richarda Schechnera. Dla niego rytuał jest sztuką zachowania, której prymarną funkcję stanowi generowanie komunikatu. Rytuałem specyficznie ludzkim, „sztuką zachowania" wytwarzaną przez *homo sapiens* jest „rytuał estetyczny". Prymarność paradygmatu komunikacyjnego w podejściu do rytuałów podkreśla też Eric Rothenbuhler, który stwierdza, iż uczestnictwo w nich wiąże się nierozerwalnie ze wstąpieniem w zamknięty, skodyfikowany system symboliczny, dlatego też szczególnym obiektem badań nad rytuałem jest właśnie dzieło sztuki, „kładące (programowo) nacisk na formę, na następstwo znaków"[18]. Odbiorca, percypując wytwór działania rytualnego, uczestniczy w akcie rytualnym: działaniu symbolicznym, czyli intencjonalnym akcie twórczym. A jako czynnik projektowany przez twórcę w akcie twórczym ten konkretny odbiorca, do którego skierowany jest komunikat, staje się znakiem. Jego obecność stanowi istotną charakterystykę systemu symbolicznego danej kultury. Mówiąc wprost, dzieło muzyczne wydarza się jako akt komunikacji między jednostkami. Nie da się go ograniczyć jedynie do działań nadawcy. Muzyka nie jest zatem własnością muzyka, tak jak nie może być zredukowana jedynie do wrażeń słuchacza. Dodatkowo ograniczają ją intersubiektywne „zasady muzykowania" wynikające z obowiązującego konkretne jednostki „systemu symbolicznego". Jednakże zasady te nigdy do końca nie determinują przebiegu tego specyficznego działania, jakim jest działanie estetyczne. W takim podejściu ujawnia się wspólnotowy wymiar muzyki, a zwłaszcza jej wymiar relacjogenny i emancypacyjny. Muzyka nie jest w żadnej mierze neutralna aksjologicznie i politycznie, skoro „sądy wartościujące mają sens jedynie w ramach sporu, a spór to zawsze wydarzenie społeczne"[19]. Nie sposób też mówić o muzyce jako dziedzinie reprodukcji ustalonych znaczeń.

16 Zob. A. Kapusta, *Od rytuału do mitu? Teatr Śmierci Tadeusza Kantora jako fakt antropologiczny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

17 Tamże, s. 35–37.

18 E. Rothenbuhler, *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, tłum. J. Barański, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, s. 86.

19 S. Frith, *Sceniczne rytuały...*, dz. cyt., s. 130.

Dla Stanisława Ossowskiego, podobnie jak dla Umberta Eco, dzieło sztuki to komunikat estetyczny. Eco przenosi na niego sześć funkcji językowych wyróżnionych przez Romana Jakobsona. Dzieło sztuki może, aczkolwiek w różnym stopniu w poszczególnych przypadkach, ujawniać każdą z tych funkcji. Autor *Pejzażu semiotycznego* wyróżnia więc funkcję estetyczną, której nie ma zwykły komunikat – jest nią niejasność. Komunikat o funkcji estetycznej jest przede wszystkim zbudowany w sposób niejasny w świetle oczekiwań sformułowanych jako kod. Niejasność prowokuje odbiorcę do rozmaitych interpretacji dzieła. Można dodać, że niejasność komunikatu to nic innego jak dürerowska nieokreśloność piękna.

Niejasność w kontekście naszych rozważań nie powinna być rozpatrywana w kategoriach li tylko intelektualnych, ale też jako niepowtarzalność wykonania, która wiąże się w dziedzinie muzyki nie tyle z oryginalnością konstrukcji formalnej, ile z idiosynkratycznym charakterem brzmienia. Nawet to, co najbardziej konwencjonalne, jak niektóre odmiany muzyki popularnej, jest wewnętrznie nieskończenie zniuansowane, gdyż „brzmienie lub ekspresja wykonawcza – nie zaś «zwykłe» parametry «dzieła muzycznego» (jak melodia, metrorytmika czy harmonia) – decydują o różnicy stylu bądź idiolektu”[20].

Podsumujmy to, co do tej pory zostało powiedziane. Jeżeli popatrzymy na muzykę jak na rytuał estetyczny, a więc działanie komunikacyjne, to zdarzenie akustyczne o charakterze muzycznym może być ujęte jako typ idealny „społecznego świata przedstawionego”. Widać to wyraźnie w schützowskiej teorii nawiązującej do weberowskiego typu idealnego określonego aspektu społeczeństwa jako metody w badaniach socjologicznych. U Alfreda Schütza „świat społeczny, w którym rodzi się człowiek i w którym musi się odnaleźć, doświadczany jest przez niego jako gęsto utkana sieć relacji społecznych, jako system znaków i symboli wraz z ich określoną strukturą znaczeniową”[21]. Dlatego działania społeczne w obrębie podzielanego świata wiążą się z nieustannymi procesami komunikacji i interpretacji, a zadaniem badacza jest poznawanie i coraz lepsze rozumienie owych procesów dzięki metodologii weberowskiej, która pozwala położyć nacisk na zróżnicowanie muzycznych paradygmatów i ich wzajemną konkurencyjność. To zaś oznacza konieczność zadania pytania nie tyle o transkulturową istotę muzyki, ile o konkretne kultury muzyczne, zgodnie z tezą Fritha, że: „Nasza recepcja muzyki, nasze oczekiwania wobec niej nie tkwią w samej muzyce”[22]. Nie da się mówić o muzyce bez odniesienia jej do określonych sposobów muzykowania, konkretnych rozumień dzieła muzycznego, bez nawiązania do danej kultury muzycznej, która – jak pokazał Derrick F. Wright – przynosi „nie tylko znajomość form muzycznych i schematów interpretacyjnych, lecz także znajomość reguł zachowania w sytuacjach związanych z muzyką”[23]. Muzyka jest muzyką tylko w ramach

20 G. Piotrowski, *Muzyka popularna. Nasłuchy i namysły*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2016, s. 141.

21 A. Schütz, *O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej,* tłum. B. Jabłońska, Zakład Wydawniczy „Nomos”, Kraków 2008, s. 156.

22 S. Frith, *Sceniczne rytuały...,* dz. cyt., s. 33.

23 D.F. Wright, *Musical meaning and its social determinants*, „Sociology” 3(9)/1975, cyt. za: S. Frith, *Sceniczne rytuały...,* dz. cyt., s. 46.

konkretnej kultury muzycznej. Jak pisze Frith: „Uchwycenie znaczenia utworu muzycznego oznacza słyszenie czegoś, co nie jest po prostu obecne dla ucha. To rozumienie kultury muzycznej, posiadanie «schematu interpretacyjnego». Aby dźwięki stały się muzyką, musimy wiedzieć, jak je słyszeć”[24].

Badacz kultury obdarzony wyobraźnią muzyczną powinien być wyczulony na najróżniejsze schematy interpretacyjne, którymi posługują się badani. To zaś oznacza konieczność poznania całego spektrum praktyk muzycznych danej kultury. Warto pójść tutaj śladem autorów pracy *Praktyki kulturalne Polaków*[25], którzy przedefiniowali dotychczas używaną kategorię uczestnictwa w kulturze i przyjęli założenie, że u podstaw konstruowania profili uczestników w kulturze leży przekonanie, iż współcześnie dostęp do dóbr kultury uległ ogromnej egalitaryzacji, a jednostki zaczyna różnicować nie sam fakt korzystania bądź niekorzystania z tych dóbr, ale raczej specyficzne relacje, które z tymi dobrami są nawiązywane, i te, które rodzą się jako efekt ich używania. Zatem profil uczestnictwa jednostki w kulturze to rodzaj mapy jej relacji społecznych. Tym samym jest to rejestr tych aspektów życia społecznego, które są przez nią kształtowane i które ją kształtują. Uczestnictwo w kulturze to złożony proces nawiązywania relacji społecznych. Skoro znajdujemy się w sytuacji dominacji subkultury popularnej, to możemy przyjąć, że dominuje muzyka popularna. Podkreślić jednak trzeba, że sferą odniesienia muzyki popularnej nie jest ona sama, ale zjawiska społeczne.

Już Zygmunt Bauman w *Szkicach z teorii kultury* (napisanych w roku 1967) pisał:

> *Otóż żyjemy w epoce, która zdaje się, po raz pierwszy w dziejach, uznawać wieloznaczność kulturową za stan przyrodzony i nieodmienny świata, forytować taką formę osobowości, która w atmosferze wieloznaczności dobrze sobie radzi* [...]. *Nasza epoka zarazem mnoży obszary znaczeniowych marginesów i nie wstydzi się ich więcej. Przeciwnie, ustami swych najwybitniejszych myślicieli uznaje je za swą cechę konstytutywną*[26].

Nie da się współcześnie oddzielić muzyki od wieloznaczności kulturowej, będącej kontekstem jej wydarzania się. Dlatego też potrzebna jest metoda, która odda sprawiedliwość wielopostaciowości praktyki muzycznej, jej agonistycznemu charakterowi. W społeczeństwie przechodzącym intensywny proces globalizacji nie ma z pewnością jednej muzyki. Powinniśmy raczej mówić o różnych rodzajach muzycznego doświadczenia, które służą jednostkom do pozycjonowania się w obrębie coraz bardziej płynnej struktury społecznej. Wyobraźnia muzyczna w badaniach nad kulturą oznacza uwrażliwienie właśnie na ten aspekt, na to, że – jak wskazuje Frith – „doświadczenie muzyczne «znaczy» poprzez definiowanie (wyimaginowanych) procesów społecznych”[27].

24 S. Frith, *Sceniczne rytuały...*, dz. cyt., s. 340.

25 Zob. R. Drozdowski, B. Fatyga, M. Filiciak, M. Krajewski, T. Szlendak, *Praktyki kulturalne Polaków*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014.

26 Z. Bauman, *Szkice z teorii kultury*, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2017, s. 191.

27 S. Frith, *Sceniczne rytuały...*, dz. cyt., s. 341.

Po ugruntowaniu postulowanej przez nas zasady naczelnej wyobraźni muzycznej rozważmy, jakie możliwości stają przed badaczem, który chce zrozumieć, a więc i wyartykułować, interesującą go kulturę, posługując się wyobraźnią muzyczną. Po pierwsze, może on zacząć gromadzić jednostkowe fakty muzyczne, klasyfikować je, zestawiać ze sobą. Można sobie doskonale wyobrazić prace kulturoznawcze bądź socjologiczne w postaci playlist, kompilacji, dźwiękowych kolaży, instalacji muzycznych. Skądinąd dla współczesnych muzyków tego typu projekty są chlebem powszednim. Wiele ich prac można z powodzeniem uznać za rodzaj studiów socjomuzycznych. Na myśl przychodzą tu składające się z różnych sampli podkłady muzyczne do utworów rapowych, twórczość grup krytycznie nastawionych do kultury głównego nurtu (jak Negativland, Underground Resistance) czy instalacje próbujące za pomocą zestawienia dźwięków otoczenia i fragmentów różnego rodzaju utworów muzycznych dać portret współczesnej audiosfery (Waltera Ruttmanna, Johna Oswalda, Christiana Marclaya). Badacze mogliby pójść ich śladem, usystematyzować ich wysiłki, zaproponować bardziej zaawansowane procedury kompozycyjne i metodyczne sposoby gromadzenia danych.

Pojawia się jednak problem podniesiony już przez Émile'a Durkheima, czyli kwestia reprezentatywności faktów. Jak pisał on w *Zasadach metody socjologicznej*:

> *Nie jest* [...] *ścisłe twierdzenie, iż nauka może ustalać prawa dopiero po wzięciu pod uwagę wszystkich faktów, które te prawa wyrażają, lub że może tworzyć rodzaje dopiero po wyczerpującym opisaniu jednostek objętych przez dany rodzaj. Prawdziwa metoda eksperymentalna zmierza raczej do wyrugowania pospolitych faktów, których dowodowa wartość zależy od wielkiej liczebności, a przez to samo pozwalających tylko na niepewne konkluzje, na rzecz faktów – jak mówił Bacon – rozstrzygających czy też faktów-drogowskazów, które same przez się, niezależnie od ich liczby, mają naukową wartość i są dla nauki interesujące*[28].

Dochodzimy tutaj do twórczego charakteru wyobraźni muzycznej jako metody. Powiedzieliśmy, że ma ona być wrażliwa na zróżnicowanie kultur muzycznych w obrębie danego społeczeństwa, wychodzić od pluralizmu praktyk muzycznych, a nie od odgórnie zadekretowanego kanonu, który wyklucza niektóre z nich jako trywialne, kiczowate, a nawet niemuzyczne. Takie postawienie sprawy nie oznacza odrzucenia kanonu na poziomie aksjologicznym, a jedynie zawiesza konieczny do jego skonstruowania sąd wartościujący na rzecz próby zrozumienia, jak muzyka jest doświadczana przez samych aktorów społecznych. Wyobraźnia muzyczna zakłada, że:

> *muzyka jest dla nas sposobem bycia w świecie, sposobem jego rozumienia. Odbiór muzyki* [tak zresztą jak jej kreacja – przyp. autorów] *jest ze swej natury procesem muzycznego utożsamienia, etycznym porozumieniem. Innymi słowy, stojącym przed krytykiem* [a przede wszystkim przed badaczem – przyp. autorów] *problemem nie jest znaczenie*

28 É. Durkheim, *Zasady metody socjologicznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 114.

i jego interpretacja – percepcja muzyczna jako sposób dekodowania – lecz doświadczenie i porozumienie. To, co „estetyczne", stanowi rodzaj samoświadomości, spotkania tego, co zmysłowe, emocjonalne i społeczne, jako wykonania. Krótko mówiąc, muzyka nie przedstawia wartości, lecz żyje nimi[29].

Ma to dwojakie konsekwencje. Po pierwsze, w przypadku wyobraźni muzycznej – idąc śladem „wyobraźni socjologicznej" opisanej przez Millsa – trzeba zadać pytanie o to, jak konkretni ludzie przeżywają to, co sami definiują jako muzykę: w jakim kontekście nią żyją i jakie wartości w tym doświadczeniu dochodzą do głosu. Idzie tu o umieszczenie konkretnych „faktów" muzycznych – piosenek, utworów instrumentalnych, koncertów – na pewnym ogólnym tle, którego charakter nauki o kulturze powinny określić. W tym kontekście należy przyjąć, że dla każdego społeczeństwa da się wyodrębnić muzyczne fakty-drogowskazy, a więc takie zjawiska empiryczne, które są szczególnie intensywnie obecne w przestrzeni muzycznej, niejako wyznaczają charakter konkretnego rodzaju muzyczności danego społeczeństwa. Jabłońska przywołuje w kontekście polskim jako punkty odniesienia Chopina i Moniuszkę, wydaje się jednak, że współcześnie muzyczność polskiego społeczeństwa jest zdominowana przez takie gatunki muzyczne jak rap i disco polo. Nie znaczy to, rzecz jasna, że muzyka Chopina i Moniuszki ma być w badaniach przez nauki o kulturze pominięta. Chodzi raczej o to, że muszą one bardzo poważnie potraktować postrzegane przez środowisko akademickie najczęściej z pogardą jako „prymitywne", „wulgarne" i „utylitarne" odmiany muzycznego doświadczenia. O muzyce warto pomyśleć nie tylko w kontekście „idei oryginalności, uniwersalności, złożoności czy autonomii, służących zbyt często do deprecjonowania sztuki (i kultury) popularnej"[30]. Równie ważne jest dostrzeżenie jej aspektu ludycznego, więziotwórczego, który współcześnie realizuje się nie w przestrzeni tzw. muzyki klasycznej, która, na co wskazał już Adorno, buduje swoją tożsamość w opozycji względem głównego nurtu kultury, ale poprzez gatunki popularne, takie jak właśnie rap i disco polo.

Muzyka popularna nie powinna być oceniana pod względem skomplikowania formy czy jej nowatorstwa. Jej domeną jest wszak to, co Frith nazywa „zrodzonym uczuciem"[31]. Należy o niej myśleć nie w kategoriach zdystansowanej kontemplacji, która jest postulowanym przez Adorna modelem odbioru muzyki „prawdziwie" artystycznej, ale z perspektywy ucieleśnionego uczestnictwa, a może nawet posesyjnego transu. Wyobraźnia muzyczna powinna w pełni docenić zmysłowy aspekt muzyki popularnej, a więc choćby zwrócić baczną uwagę na rytm stanowiący kluczowy komponent muzyki rap i disco polo. Jest to rytm regularny, przewidywalny, dający poczucie zakorzenienia, którego w życiu społecznym wielu jednostkom dziś brakuje. Nie warto zatem dyskredytować go jako „prymitywny".

Gdy mówimy o rytmie czy – szerzej – ucieleśnionym charakterze muzyki popularnej będącej dziś dominującym językiem muzycznym, konieczne jest uruchо-

29 S. Frith, *Sceniczne rytuały...*, dz. cyt., s. 368.

30 G. Piotrowski, *Muzyka popularna...*, dz. cyt., s. 135.

31 S. Frith, *Sceniczne rytuały...*, dz. cyt., s. 184.

mienie ciała jako podmiotu badań naukowych. To druga konsekwencja tezy, że „muzyka jest sposobem bycia w świecie". By mówić o kulturze jako logice ludzkich działań, trzeba po prostu tych działań doświadczyć. W przypadku badań nad muzyką oznacza to konieczność nie tylko opisania twórczości muzycznej danego społeczeństwa, ale też wydobycia przez badacza najważniejszych tonów, jakie wprowadza ona do audiosfery – począwszy od ucieleśnienia wrażliwości muzycznej. Wyobraźnia muzyczna to zdolność uchwycenia zróżnicowanej logiki praktyk muzycznych i związanych z nimi doświadczeń psychofizycznych.

Dochodzimy tak do postulatu praktycznego wymiaru wyobraźni muzycznej badacza. Jeżeli owa wyobraźnia jest umiejętnością lokowania konkretnych faktów muzycznych na tle danej kultury muzycznej, którą pomagają nam zrekonstruować fakty-drogowskazy, to nie wystarczy, że badacz zgromadzi i przeanalizuje fakty. Musi on zrekonstruować ogólne tło, które nie jest bezpośrednio uchwytne. Chodzi tu o muzyczne pole, które powołuje do życia jednostkowe fakty. Zadaniem, które staje przed badaczem, jest właśnie ukazanie go, a właściwie – uczynienie go słyszalnym. Wyobraźnia muzyczna dąży do uchwycenia muzyczności danej kultury jako takiej, a nie tylko poszczególnych faktów muzycznych. Oto, co nazywamy brzmieniami kultury, czyli kulturowymi warunkami możliwości zajścia takich, a nie innych faktów muzycznych.

Przeanalizujmy zaproponowaną dyrektywę na przykładzie. Każde zdarzenie muzyczne zachodzi w obrębie konkretnej praktyki muzycznej. Taką praktyką jest tzw. muzyka klasyczna, muzykowanie danego plemienia, ale też disco polo, i właśnie tym ostatnim przykładem – dla wyrazistości argumentacji – tutaj się posłużymy. Poszczególne zespoły disco polo tworzą swoje piosenki w ramach luźno określonego, ale jednak zobowiązującego stylu, który zakłada swoiste podejście do partii wokalnych, użycie takiego, a nie innego instrumentarium, zastosowanie rytmów mieszczących się w pewnym spektrum. Kategorię stylu należy tu rozumieć nie w sensie czysto estetycznym, ale jako określony zestaw działań, które prowadzą do powstania doświadczenia disco polo jako spotkania twórców i odbiorców na specyficznym, wspólnym gruncie. Granie i słuchanie muzyki disco polo, zabawa przy muzyce disco polo – wszystko to jest pewnym złożonym faktem społecznym, którego wyjaśnienie nie może pomijać jego akustycznego wymiaru. Jednakże wyjaśnienie tego wymiaru dostarczane przez fizykę, kognitywistykę, psychologię ewolucyjną, estetykę czy teorię muzyki nie dociera do istoty doświadczenia. Frith pisze w tym kontekście o porozumieniu. Trzeba wyraźnie powiedzieć, że to porozumienie brzmi w pewien konkretny sposób i nauki o kulturze mogą uczynić je słyszalnym. Aby to zrobić, badacz musi zrozumieć logikę tego porozumienia i zgodnie z nią skonstruować swój opis. To zaś zostanie w pełni zrealizowane wtedy, gdy ów opis będzie miał charakter muzycznego zdarzenia. Jednakże w przypadku disco polo to zdarzenie nie ma być po prostu jeszcze jedną piosenką. Za Weberem należy dążyć do stworzenia typu idealnego działania społecznego, jakim jest disco polo. Chodzi o to, żeby – używając języka Rolanda Barthesa – zagrać „discopolowość".

Tak rozumiana muzyczna nauka o kulturze zakłada zawieszenie własnych preferencji muzycznych. Nawet jeśli disco polo nie jest badaczowi estetycznie

szczególnie bliskie, to powinien się on w nim w pełni zanurzyć, żeby na własnym ciele poczuć rodzaj muzyczności, jaki się z nim łączy. Jest to tym bardziej konieczne, że komponent intelektualny nie odgrywa tutaj pierwszoplanowej roli (co nie znaczy, że disco polo to bezmyślna praktyka muzyczna). Takie pełne zanurzenie musi jednak mieć charakter nie tylko intuicyjny, ale też analityczny, co oznacza konieczność dokonania gruntownego przeglądu najróżniejszych form disco polo, by odnaleźć cechy konstytutywne, swoiste fundamenty brzmieniowe tego gatunku. To aktywność mająca cechy metodycznych badań naukowych: zakłada gromadzenie faktów, ich klasyfikację, tworzenie typologii, uwzględnienie zarówno kryteriów ilościowych (choćby popularności konkretnych artystów i piosenek na portalu YouTube), jak i jakościowych (są w polskim życiu muzycznym legendy disco polo, których legendarność należy zdekonstruować, ale też potraktować jako fakt społeczny). W oparciu o tak zaplanowane badania będzie można wyszczególnić najbardziej nośne społecznie brzmienia charakterystyczne dla disco polo, a więc ukazać morfologię ich rytmu, charakterystyczne dla nich sposoby używania ludzkiego głosu, czasoprzestrzeń, w której umieszczają one ciało. Na tym jednak nie koniec.

Najważniejszy w postulowanej przez nas metodzie jest etap, który następuje po zebraniu i analizie faktów. Otóż wyobraźnia muzyczna nie jest – jak pisaliśmy – jedynie receptywna. To twórcza zdolność, a więc nauki o kulturze w oparciu o fakty-drogowskazy (w naszym przypadku z dziedziny disco polo) mają za zadanie skonstruować muzyczny typ idealny konkretnych faktów muzycznych. Badacz musi wykazać się nie tylko umiejętnością odtworzenia zasadniczych praktyk muzycznych, ale też wziąć na siebie rolę inicjatora społecznego porozumienia. Właśnie dlatego nie wystarczy jedynie sucha rekonstrukcja, czyste naśladownictwo (które łatwo może się przerodzić w parodię). Gdy stawiamy sobie za cel pełne zrozumienie, czyli ucieleśnienie, specyficznej wrażliwości, która leży u podstaw twórczości muzycznej i choć jest społecznie kształtowana, to jednak zawsze objawia się jako osobiste przeżycie, musimy nie tyle odtworzyć muzykę, ile świadomie ją wykreować w celu nawiązania relacji emocjonalnej ze słuchaczem. Do tego głębokiego poziomu – poziomu indywidualnego przeżywania świata za pomocą muzyki – mogą docierać nauki o kulturze, jeśli poważą się na eksperyment metodologiczny. Chodzi o to, by – używając słów Jabłońskiej – „wyostrzyć słuch, używając własnej wrażliwości muzycznej na potrzeby «hermeneutyki audialnej». Tylko bowiem perspektywa rozumiejąca (w tym przypadku odnosząca się do dźwiękowego wymiaru życia ludzi) pozwala w pełni uchwycić praktyki muzyczne”[32]. Perspektywa rozumiejąca, wiedziona wyobraźnią muzyczną prowadzi do podjęcia prób grania muzyki kulturoznawczej, czyli takiej, która ma na celu uczynienie słyszalnymi podstawowych brzmień danej kultury, tonów i rytmów szczególnie cenionych przez członków danej wspólnoty, ponieważ służą jako drogowskazy w ich praktykach muzycznych. Muzyka kulturoznawcza opierać się musi na twórczym zestawianiu faktów muzycznych, a więc łączyć dyscyplinę z improwizacją.

32 B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, dz. cyt., s. 141.

Nie uważamy, że jedynie grając muzykę, można uprawiać jej kulturoznawcze badanie. Nie chcemy też w żadnej mierze deprecjonować tradycyjnego sposobu prowadzenia takich badań. Chodzi nam jedynie o to, że próba stworzenia muzyki kulturoznawczej może być intrygującym poszerzeniem już dziś autonomicznej subdyscypliny, jaką jest kulturowa analiza muzyki. Być może należy to poszerzenie traktować wyłącznie jako eksperyment, ale może warto też zastanowić się nad bardziej systemowym rozwiązaniem, takim jak na przykład włączenie warsztatów muzycznych do programu studiów kulturowych. Pozwoliłyby one z pewnością na wzmocnienie wyobraźni socjomuzycznej cechującej już wielu adeptów naszej dyscypliny. Nie mówiąc już o tym, że tego typu kompetencje w znaczący sposób poszerzają zakres kulturologicznej analizy, przyczyniając się do lepszego zrozumienia relacji między biografiami a historią, zachodzącymi w danym kontekście społecznym relacjami, które nie tylko wyglądają czy przebiegają, ale też brzmią tak, a nie inaczej.

SOUNDS OF CULTURE. MUSIC IMAGINATION IN CULTURAL STUDIES

Georg Simmel, one of the pioneers of sociology of music, discussed morality as the key form of socialisation. If one follows on this thought, it needs to be postulated that music, as an important type of cultural practice, is a unique form of socialisation due to its relationship-forming role as proven by contemporary psychology research. In this context, music becomes language of a kind, understood not as a set system of rules, but as communication space, a process of symbolisation. As such, it is always a social action in a Weberian sense. This, in turn, requires the research to adopt the ideal type approach, and, additionally, to emphasise "matter itself," meaning music material, as Theodor W. Adorno posited, "society is reflected in music [...] it is possible to learn it from its material".

In this paper, music is perceived in a category of a dialogue; therefore, an appropriate research method proposed here is experiment. As researchers, we could not only analyse culture, but also we could articulate it, 'play it' in a musical sense, and, for this, we need music imagination, the theory of which is presented in this article. To understand a society means also to grasp tones that dominate its audiosphere. If we follow Durkheim's methodological guidelines, then one may assume that in each culture it is possible to distinguish musical facts-signposts, in other words, such empirical phenomena that signify the character of a specific type of 'musicality' that denote that particular society. The crux of our proposition is a directive stating that, in the field of cultural studies, it is not enough to establish facts, but it is important to make them audible in their whole, complicated, self. In order to make the investigation worthwhile and to yield rich results, these facts should be assembled in a creative way, treating them as ideal types, but also to musicalise the theory, thereby offering an innovative audial ideal type. The researcher then becomes here, not only a musical culture analyst, but also a creator of cultural music. If music is a union of a creator and a recipient, then the theory must be present simultaneously in both elements: reception and performance.