

**Grzegorz Dąbkowski**

Szkoła Wyższa Psychologii Społecznej w Warszawie

## O wartości muzyki popularnej

**Simon Frith, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*,  
przeł. Marek Król, seria Cultura, Wydawnictwo Uniwersytetu  
Jagiellońskiego, Kraków 2011, ss. 390.**

Po piętnastu latach od wydania brytyjskiego ukazało się w Polsce tłumaczenie książki Simona Fritha *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Jej tytuł nawiązuje do cechy muzyki popularnej, w której – inaczej niż w wypadku muzyki klasycznej – moment wykonania utworu jest istotniejszy niż akt jego tworzenia. Sam autor streszcza swoje dzieło jednym zdaniem: „Ta książka jest o poważnym traktowaniu wartościowania w kulturze popularnej” (s. 21). Przyjmuje na wstępie dwa założenia: 1) istotę praktyk kultury popularnej stanowi formułowanie sądów i ocena różnic, 2) nie ma powodu, by wierzyć, że tego rodzaju sądy funkcjonują odmiennie w różnych sferach kultury.

Praca składa się z trzynastu rozdziałów, zebranych w trzech częściach: I. *Rozmowa o muzyce*, II. *O samej muzyce*, III. *Dlaczego muzyka jest ważna*.

W części I. *Rozmowa o muzyce* autor stwierdza, że przyjemność, jaką daje nam kultura popularna, wynika po części z mówienia o niej i wartościowania jej. Wartościowanie to ma charakter subiektywny, zależy jednak również od pozycji rynkowej danego wykonawcy. Poza tym „przedmio-

tem sporów dotyczących kultury popularnej nie jest to, co się lubi, a czego nie, lecz sposoby słuchania, sposoby słyszenia, sposoby bycia” (s. 9).

Frith ubolewa nad tym, że autorzy akademickich studiów kulturowych ignorują znaczenie sądów wartościujących w kulturze popularnej. Jest to jego zdaniem spowodowane poczuciem zagrożenia autorytetu specjalistów. Fani po prostu drażnią krytyków. Nie dlatego, że mają odmienne zapatrywania, lecz dlatego, że dysponują publiczną sankcją, by je głosić; poza tym opierają swoje sądy na emocjach, co stawia pod znakiem zapytania ich obiektywność.

Zdaniem Fritha odbiorcy sztuki zarówno wysokiej, jak i niskiej stosują te same zasady wartościowania.

Autor analizuje kontekst estetyki muzyki popularnej: „Nasza recepcja muzyki, nasze oczekiwania wobec niej nie tkwią w samej muzyce. Dlatego właśnie tak wiele muzykologicznych analiz muzyki popularnej jest chybionych: ich przedmiot badań, dyskursywny tekst, jaki konstruuja, to nie jest tekst, którego ktokolwiek inny słucha” (s. 33–34). Poza tym teoretycy kultury wy-

sokiej wypowiedają się na temat kultury niskiej, niewiele o niej wiedząc.

Frith stawia tezę, że nie ma trzech odrębnych światów, związanych odpowiednio z muzyką klasyczną, ludową i komercyjną; jest „gra trzech historycznie ewoluujących dyskursów w jednej dziedzinie” (s. 56). Każdy z tych dyskursów sięga XVIII wieku. Różne odmiany muzyki „mogą zmieniać swe dyskursywne znaczenia, mogą przekraczać pozornie sztywne kulturowe granice” (s. 58). Powtarzane za Theodorem Adornem twierdzenie, że lepsze może być wyłącznie to, co jest „wysokie”, nie ma uzasadnienia. Odbiorcy stosują bowiem te same zasady wartościowania zarówno wobec wytworów sztuki wysokiej, jak i niskiej.

Autor zastanawia się nad „relacją zdrowego rozsądku i języka krytyki muzycznej”. Analizuje ilościowe i jakościowe wskaźniki badań rynku kultury popularnej. Wyróżnia trzy grupy społeczne mające szczególne znaczenie w procesie wytwarzania i słuchania muzyki.

Pierwszą grupę stanowią muzycy, najczęściej wykorzystujący sądy wartościujące i wprowadzający je w życie – od tych sądów zależy bowiem sukces występu scenicznego.

Druga grupa to producenci nagrań podejmujący decyzje, które nagrania promować; osądy dotyczą zarówno jakości muzyki, jak i jej prawdopodobnego rynku.

Trzecią grupę tworzą konsumenci muzyki. Uznawane przez nich wartości estetyczne są uwarunkowane zarówno społecznie, jak i psychologicznie.

Porównując wartościowanie profesjonalne i amatorskie, Frith stwierdza: „obiektem definiowanym przez muzykologa to nie jest obiekt słyszany przez fana” (s. 86). Zadaniem krytyka jest zatem „tworzenie inteligentnej wspólnoty, aranżowanie porozumie-

nia między wybranymi muzykami a wybraną częścią publiczności – wybraną ze względu na jej wyższość w stosunku do zwykłego, niewyrobionego konsumenta kultury popularnej” (s. 91).

Autor dostrzega podobieństwo języka krytyki muzyki klasycznej i popularnej; przytacza tu spostrzeżenie Rolanda Barthes’a, że krytyka muzyczna posługuje się głównie przymiotnikami.

Najczęściej jako „dobrą” ocenia się muzykę oryginalną, autonomiczną, jako „złą” – muzykę ustandaryzowaną, tworzoną według przepisu lub też muzykę naśladowczą.

Każdy czuje potrzebę oceniania muzyki; ocena ta ma charakter osądu emocjonalnego, nie ideologicznego.

Frith podkreśla rolę etykietek w muzyce popularnej – są one według niego istotą sądów wartościujących.

Ważne uwagi autor formułuje w związku z gatunkami muzyki popularnej. Przemysł muzyczny zawsze korzystał z etykietek, nigdy jednak nie były one stosowane konsekwentnie. Frith opisuje trudności w rozróżnieniu w latach 80. przez rząd brytyjski muzyki pop i rocka w związku z licencjami wydawanymi stacjom radiowym – wahano się, czy stosować kryteria muzykologiczne, czy socjologiczne.

Etykietki są stosowane przez firmy płytowe do sterowania gustem konsumenta, czasem nawet bez związku z jakością dźwięków. Autor podaje tu przykład muzyki „indie” (skrót od *independent*, ang. ‘niezależny’), której utwory są różnorodnie muzycznie, a łączy je jedynie wydanie w małych niezależnych wytwórniach. Podobnie nie ma związku z jakością dźwięku „muzyka studencka” czy „muzyka kobieca”.

Najczęściej etykietki są wynikiem procesu handlowo-kulturowego, skutkiem dzie-

więtnastowiecznej industrializacji kultury i wykorzystywania muzyki jako towaru, a nie „abstrakcyjnych akademickich analiz czy muzykologicznych prac dotyczących historii form” (s. 121).

Za Franco Fabbriem przytacza Frith reguły rządzące gatunkami muzycznymi. Są to: 1) reguły formalne i techniczne, czyli słuchowe, 2) semiotyczne – obejmujące sposoby przekazywania znaczenia referencjalnego, emotywnego, poetyckiego, konatywnego, metafizycznego i fatycznego, 3) behawioralne – związane z rytuałem występu, 4) społeczne i ideologiczne – obejmujące wizerunek muzyka, 5) handlowe i prawne.

W praktyce jednak „jednym ze sposobów codziennego funkcjonowania gatunku jest świadomy proces testowania i naginania reguł” (s. 128).

W części II. *O samej muzyce* autor podkreśla, że znaczenie emocjonalne muzyki wynika z warunków kulturowych, a nie psychologicznych. Zastanawia się nad kryteriami pozwalającymi odróżnić muzykę od hałasu. Stwierdza, że „Muzyka staje się muzyką, kiedy jest tak słyszana przez słuchacza” (s. 135). Znaczenie muzyki można więc zdefiniować jako reakcję na nią.

Frith porusza wiele problemów związanych z semiotycznością muzyki. Zastanawia się nad wpływem nazw utworów na ich znaczenie: czy możemy niezależnie interpretację utworu od jego tytułu, czy możemy czerpać radość z utworu rozumianego zgodnie z nazwą, wreszcie czy nasze doświadczenie słuchania może pozostawać w jakimś związku z dokonaniem przez kompozytora opisem muzyki.

Autor jest zdania, że muzyka filmowa jest zaniedbywana zarówno w badaniach muzycznych, jak i filmoznawczych, a przecież to „najbardziej znacząca forma współczes-

nej muzyki popularnej” (s. 148). Dostrzega analogie między muzyką filmową i operową – uważa, że film i opera używają tych samych chwytów, tylko w odmienny sposób je organizują. Charakteryzuje emocjonalne funkcje muzyki w filmie: 1) mówiącą widzowi, co ma odczuwać, i komunikującą, co czują bohaterowie, 2) informującą o miejscu akcji, 3) stymulującą akcję.

Trafną uwagę Frith formułuje w związku ze współczesną muzyką klasyczną, która – niechętnie słuchana na koncertach – sprawdza się w kinie.

Dwa rozdziały poświęca rytmowi – w pierwszym w zestawieniu rasa–seks–ciało, w drugim w połączeniu czas–seks–umysł. Zastanawia się, dlaczego jeden rodzaj muzyki słyszy się jako muzykę cielesną (jako zabawę), a inny jako muzykę intelektualną (poważną). Stwierdza, że w sposób niezmienny punktem odniesienia naszych ocen jest tradycyjnie muzyka klasyczna.

Pisze o różnicach w podejściu do muzyki twórców i odbiorców europejskich oraz afrykańskich. Dla Europejczyka kompozycja i wykonanie są czymś oddzielnym, przy czym kompozycja jest nadrzędna wobec wykonania, natomiast dla Afrykanina liczy się tylko wykonanie. Skutkiem tego są różne – jak to nazywa – ideologie słuchania. Rytm muzyczny należy traktować zarówno mentalnie, jak i fizycznie.

Frith snuje rozważania o czasie związanym z muzyką. Stwierdza efektownie: „Muzyka popularna interesuje się szczególnie dwiema powszechnymi postaciami doświadczenia czasu: nudą i modą” (s. 212). Muzyka ta próbuje efemerycznie modnymi przejawami wypełnić nudę, pozwalając „żyć w czasie teraźniejszym” (s. 213).

Osobny rozdział poświęca autor piosence, w większości wypadków bowiem

muzyka popularna przyjmuje postać piosenki (najczęściej jest to piosenka miłosna). Ważny jest tekst piosenki; wielu odbiorców znaczenie piosenki utożsamia z jej tekstem. „Fani, badacze i moralisci bardziej nawykli są zajmować się znaczeniem werbalnym niż muzycznym” (s. 215). Frith analizuje różnice między mówieniem a śpiewaniem. Wyjaśnia powody, dla których tekst piosenki nie jest poezją. Przekonuje, że najważniejszym językiem dla piosenki rockowej jest język angielski.

Omawia fenomen głosu wokalisty. Pisze: „To głosy, a nie piosenki trzymają klucze do naszych przyjemności związanych z muzyką popularną. Muzykolodzy mogą analizować sztukę Gershwinów czy Cole Portera, lecz my słyszymy Bryana Ferry’ego lub Peggy Lee” (s. 274).

Głos wokalisty (od połowy lat 60. są to często grupy wokalistów, zwłaszcza męskich) utożsamiany jest z jego osobą, staje się kluczem do jego tożsamości.

Autor formułuje pogląd, że istotą muzyki popularnej jest występ; samo słuchanie jest już jego zdaniem występem – ważny jest fakt „inscenizacji”; posługuje się tu trafnym przykładem opowiedzenia dowcipu w codziennej rozmowie. „Dowcip, który nie wywołał śmiechu, piosenka, na którą nie było reakcji, to z definicji zły *performance*” (s. 283) – pisze.

Dostrzega zaletę teledysków: „pozwalają muzykom (lub ich firmom płytowym) przełożyć ich wykonawcze ideały bezpośrednio na język telewizyjny, bez konieczności zapośredniczania przez ustalone normy telewizyjnej rozrywki” (s. 307).

Osobny rozdział poświęca wpływowi technologii na muzykę.

Relacjonuje debatę, zainicjowaną w 1966 roku przez wybitnego kanadyjskiego piani-

stę Glenna Goulda, dotyczącą traktowania „dogrywki” do nagrania utworu muzycznego. Przytacza argumenty przemawiające za wygodą słuchania nagrań w przeciwieństwie do niedogodności towarzyszących wykonaniom muzyki na żywo. Frith stwierdza, że „Granie na żywo, niezależnie od tego, czy zdefiniowane w kategoriach społecznych czy psychologicznych, **nie** jest istotnym elementem muzycznego znaczenia” (s. 313).

W dodatku technologia stała się niezbędnym elementem muzyki rockowej, kierującą uwagę odbiorcy na dźwięk, a nie – jak dotychczas – na strukturę muzyczną. O ile w muzyce klasycznej koncert i nagranie stanowią różne zjawiska akustyczne, o tyle w rocku zjawiska te trudno rozdzielić.

Słuchana muzyka staje się niestabilna i fragmentaryczna. Na ogół nie słuchamy utworu od początku do końca. Naszą uwagę skupia brzmienie, nie muzyka.

Przestaje być istotna kwestia pochodzenia muzyki. Dowolne dźwięki wyodrębnia się poprzez sampling z dowolnych źródeł i ponownie łączy. Wiąże się to z problemem autorstwa muzyki.

W części III. *Dlaczego muzyka jest ważna* Frith pisze, że znaczenie muzyki oznacza dla niego nie tylko proces jej interpretacji, lecz także proces społeczny – obejmujący reguły zachowania w sytuacjach związanych z muzyką.

Dobra muzyka, zarówno klasyczna, jak i popularna, to coś niezwykłego, czego nie da się objaśnić rutynowo. „Także fani muzyki popularnej mają swój estetyczny sposób słuchania” (s. 344). Autor uważa, że przedstawiciele kultury wysokiej niesłusznie zakładają, że słuchanie muzyki popularnej to całkiem odmienny rodzaj doświadczenia i że popularność muzyki rozrywkowej wynika wyłącznie z braku wyrobienia słu-

chaczy. Sam Frith przyznaje, że nie ma wykształcenia muzycznego, a mimo to był krytykiem rockowym i nie wahał się autoritatywnie wypowiadać na temat wydawnictw i koncertów. Uważa, że kompetencję muzyczną mógł zastąpić swoją socjologiczną i osobistą ciekawością.

W ostatnim rozdziale autor wyraża pogląd, że zbyt często ignoruje się fakt, że sama muzyka popularna jest procesem społecznym, poprzez występ kreującym wartości popularne i żyjącym nimi. Podsumowuje swoją pracę: „W tej książce pokazałem, jak można wykorzystać socjologię muzyki jako podstawę teorii estetycznej, jak można przejść od opisu muzyki popularnej jako instytucji społecznej do zrozumienia, jak możemy ją oceniać i jak ją oceniamy” (s. 375).

\*\*\*

Simon Frith w swojej książce wykazuje zdolność lapidarnego i jednocześnie celnego formułowania myśli.

Zakres poruszanej tematyki jest szerszy, niż sugeruje to jej tytuł. Jest to książka o muzyce, nie tylko o muzyce popularnej; wszystkie problemy rozpatrywane są w kontekście historii muzyki i historii myśli o muzyce. Autor jest przygotowany do ich wieloaspektowej analizy: kulturoznawczej, filozoficznej, socjologicznej, psychologicznej, językoznawczej. Praca świadczy o jego dużej erudycji. Frith przytacza różnorodnie stanowiska; zawsze szanuje zdanie referowanych prac autorów. Raczej ich nie krytykuje; najwyżej sygnalizuje, po czyjej jest stronie.

Książka Fritha dzięki wielostronności ujęcia ma szansę stać się zaczątkiem rzeczowej dyskusji nad rolą muzyki popularnej we współczesnej kulturze.

Nie bez znaczenia jest forma pracy. Jest to wnikliwe i drobiazgowo studium kultury współczesnej, wsparte cytatami nie tylko z dzieł wybitnych muzykologów, socjologów, kulturoznawców, ale również filozofów i pisarzy. Ogromną zaletą publikacji jest metodyczny tok wykładu i przejrzystość wywodu, często ozdobionego elementami anegdotycznymi, co zwiększa atrakcyjność lektury<sup>1</sup>.

Istotny wpływ na kształt publikacji ma fakt, że autor nie jest muzykologiem. Dzięki temu nie jest ona hermetyczna; zwiększy to niewątpliwie krąg jej odbiorców<sup>2</sup>.

Z wywodów Fritha nie wynika, że stawia on kulturę popularną wyżej niż kulturę wysoką. On po prostu domaga się uznania jej istotnej pozycji w kulturze współczesnej. Książkę nie wystarczy przeczytać jeden raz. Jest tak bogata treściowo, że trzeba będzie do niej wracać, i tak efektownie napisana, że czytelnik wracać do niej będzie z przyjemnością.

\*\*\*

Kilka zarzutów można by podnieść wobec przekładu książki.

<sup>1</sup> Wypowiada przy okazji sądy oceniające, że na przykład Pavarotti stał się „siłą napędową upowszechnienia CD i globalnego wykorzystania multimediiów” (s. 41), że Bing Crosby był prawdopodobnie największym przedsiębiorcą muzycznym XX wieku, natomiast Frank Sinatra – najwybitniejszym wokalistą wykonującym muzykę popularną w naszych czasach, a Elvis Presley – prawdopodobnie najbardziej seksownym wokalistą pop.

<sup>2</sup> Frith swoją książkę pisze z perspektywy słuchacza, por.: „większość ludzi nie słyszy (ani nie opisuje) muzyki jako ruchu dźwięków” (s. 356) – dla muzyka i muzykologa ruch jest oczywistym elementem opisu muzyki.

*Partytura* to szczegółowy zapis nutowy utworu **zespołowego**, w którym poszczególne partie (głosy) wokalne i instrumentalne są zestawione jedna pod drugą. Nie ma powodu, żeby używać tego terminu jako bardziej „uczonego” synonimu *nut* (po angielsku *score* to zarówno „nuty”, jak i „partytura”).

*Ton* w języku polskim nie jest terminem równoważnym wobec *dźwięku*; inaczej jest w języku angielskim, w którym odpowiednikami *dźwięku* są terminy: (*musical*) *sound*, *tone*, *note*. *Tony* (*proste*) wydaje tylko kamerton i generator dźwięku; w muzyce występują *dźwięki*.

*Nuta* to graficzny odpowiednik *dźwięku* (tak jak *litera* to graficzny odpowiednik *głoski*). W polskich tekstach o muzyce, inaczej niż w angielskich, to rozróżnienie jest zwykle przestrzegane.

Niedobry skutek dało synonimiczne potraktowanie przez tłumacza terminów *folkowy* i *ludowy*. Tłumaczy on dość dowolnie angielskie wyrażenie *folk music*, nie biorąc pod uwagę, że w polskiej tradycji *muzyka folkowa* to nie to samo co *muzyka ludowa*.

W tekście występują też oczywiste błędy ortograficzne *\*mol* (powinno być *moll*), s. 140, *\*a capella* (powinno być *a cappella*), s. 216.

W książce znalazły się również błędy merytoryczne, których tłumacz by uniknął, gdyby skonsultował nieliczne cytaty muzykologiczne ze specjalistą. Na s. 141 w pierwszym cytacie występują aż trzy błędy: angielski termin *triad* został niewłaściwie przetłumaczony jako *\*triada* (powinno być: *trójdźwięk*; po polsku *triada* to nazwa trzech podstawowych funkcji harmoniczych); angielska nazwa dźwięku *B* tłumaczona jest jako *\*B* (powinno być: *H*), w związku z czym jakoby septyma dominanta C schodzi o *\*ton* (powinno być: *o półton*) [w domyśle: na tercję toniki]. Na s. 153 mowa o „klasycznym postępie II–V–I” – chodziło raczej o kadencję IV–V–I (subdominanta–dominanta–tonika).

Szkoda, że nie zostały podane polskie przekłady przywoływanych dzieł.