


Andrzej Mądro  <https://orcid.org/0000-0002-8107-3652>

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

PERSPEKTYWY MUZYCZNEJ SEMIOTYKI METALU – W STRONĘ INTERPRETACJI MUZEMATYCZNEJ

Perspectives on the musical semiotics of metal – towards musematic interpretation

Abstract: The article is an overview of the most important concepts in the field of musical semiotics, and at the same time an indication of which of them have potential in relation to the study of metal music. Particular attention was paid to the method of musematic analysis, consistently used and developed for almost half a century by Philip Tagg, but also appreciated and practiced by other researchers.

The starting point for the author is the state of research in the field of “metal musicology” and theory of music – there is still no adequate, new methodology, and at the same time a common space and a thread of understanding between disciplines and methodologies. Such an interdisciplinary perspective can be semiotics, especially musical, which is a valuable alternative and supplement to sociological, literary and cultural studies, etc. It has potential both where music is a (subordinate) medium of the message and a “amplifier” of the text, and where, through its structure and dramaturgy expresses “itself” in a way, constituting an abstract play of sounds and timbres.

Keywords: metal studies, musical analysis, musical semiotics, Philip Tagg

*Listening to songs is as easy as driving a car – easier, probably.
Understanding how they work is as hard as being a mechanic.*

Allan F. Moore¹

Wprowadzenie – *metal studies* a muzykologia

Anna Baka za główne dyscypliny i obszary naukowe *metal studies* uznaje socjologię, antropologię kulturową, *cultural studies*, *gender studies* i – wymieniając ją na os-

¹ A.F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Ashgate Publishing Ltd., Farnham 2012, s. 1.

tatnim miejscu – muzykologię². Trudno się dziwić, jako że muzyka popularna, tym bardziej metalowa, nigdy nie była – i zapewne nigdy nie będzie – w centrum akademickich zainteresowań muzykologów i teoretyków muzyki. Niemniej to właśnie perspektywa muzykologiczna wydaje się potrzebna, by metodologicznie i interpretacyjnie poszerzyć zakres naukowego oglądu w ramach interdyscyplinarnych *metal studies*. Nie zapominajmy, że metal jest nie tylko fenomenem socjologiczno-kulturowym czy performatywnym, ale także, tylko i aż, komponowaną i brzmiącą muzyką; oddziałuje i znaczy nie tylko muzycznym kontekstem: słowami, okładkami, image'em i zachowaniem zespołu, wideoklipami itp., ale też – a często w pierwszej kolejności – muzyką samą: rytmem, brzmieniem, riffem, formą. Eric Smialek podkreśla, że to właśnie doświadczenie muzykologiczne pozwala mu wypełniać „analityczne białe plamy”:

Jeśli dziedzina badań nad metalem ma skuteczniej równoważyć literaturę zorientowaną na problemy społeczne, która wciąż dominuje w naukowym i publicznym dyskursie na temat metalu, będzie wymagała większej uwagi w dziedzinach takich jak muzykologia, gdzie pozostaje drastycznie niedoreprezentowana³.

Również Keith Kahn-Harris pisze, że „względny niedostatek szczegółowych analiz muzykologicznych” jest „niewątpliwie najbardziej krytyczną słabością w badaniach nad metalem”⁴. Niniejszy artykuł odpowie zatem na pytanie, na ile adekwatne i przydatne w tym kontekście mogą być koncepcje wypracowane w ramach współczesnej teorii muzyki i muzykologii (klasycznej, popularnej, rockowej), zwłaszcza tej zorientowanej semiotycznie. Między innymi Kevin Holm-Hudson w semiotyce upatruje sposobu na rozszerzenie muzykologicznego oglądu:

Dokładna analiza muzyki rockowej musi ostatecznie uwzględniać jej aranżację i produkcję studyjną przynajmniej w takim stopniu jak tradycyjnie analizowane parametry tonalności, harmonii i metrum; innymi słowy, to, jak brzmi piosenka, jest równie ważne – jeśli nie bardziej – niż to, co brzmi. [...] Z tego powodu muzyka rockowa szczególnie dobrze nadaje się do analizy semiotycznej⁵.

Jako że w metalu elementy harmoniczno-melodyczne ulegają zwykle jeszcze większej redukcji na rzecz owego brzmienia, jego ciężaru i ostrości, perspektywa semiotyczna wydaje się tutaj tym bardziej adekwatna.

² A. Baka, *Metal Studies – historia powstania i przegląd badań*, „Studia de Cultura” 2018, nr 10 (3), s. 9.

³ E. Smialek, *Genre and Expression in Extreme Metal Music, ca. 1990–2015*, McGill University Libraries, Montreal 2016, s. 9.

⁴ K. Kahn-Harris, *Metal Studies: Intellectual Fragmentation or Organic Intellectualism?*, „Journal for Cultural Research” 2011, nr 3 (15), s. 252.

⁵ K.J. Holm-Hudson, *Your Guitar, It Sounds So Sweet and Clear: Semiosis in Two Versions of “Superstar”*, „Music Theory Online” 2022, nr 4 (8), s. 2.

Artykuł ma charakter przeglądowy, a jego zadaniem jest z jednej strony omówienie stanu badań dotyczącego muzyki metalowej, z drugiej zaś wskazanie wywodzących się z semiotyki muzycznej perspektyw metodologicznych przydatnych dla tych badań. Omówione zatem będą tylko wybrane ujęcia semiotyczne, tzn. te, które wykazują potencjał w odniesieniu do muzyki metalowej. Szczególną atencją obdarzona została w artykule metoda analizy muzematycznej, konsekwentnie stosowana i rozwijana od niemal półwiecza przez Philipa Tagga, ale też doceniona i praktykowana przez innych badaczy, również tych z zakresu *metal studies*.

Jak dotarliśmy do „nowej muzykologii” i jak z niej wybrnąć?⁶

Dotychczasowe badania metalu przez muzykologów najczęściej dotyczyły jego ogólnych cech gatunkowych i stylistycznych, jednocześnie często wykraczały poza problematykę muzyczną⁷. Stosunkowo mało znajdziemy interpretacji konkretnych utworów lub płyt oraz *stricte* analitycznych ujęć np. brzmienia, rytmiki czy riffowania⁸. Przyczyn tego zjawiska można upatrywać w przemianach samych dyscyplin teoretyczno-muzycznych w ostatnich kilku dekadach. Postulaty tzw. nowej muzykologii o rozszerzenie zakresu badań zarówno w kwestii samego ich przedmiotu (muzyka popularna), jak i poruszanej problematyki (socjologia, performatywność, *gender studies*, postkolonializm itd.) zostały w ostatnich dekadach zaadaptowane tak głęboko, że zagadnienia związane z aspektami muzycznymi (brzmieniem, formą, riffami, skalowością, rytmiką itd.) stały się drugo-, a wręcz trzecioplanowe. Była to, skądinąd słuszna, reakcja na zarzuty, jakoby tradycyjne koncepcje muzykologiczne wypracowane w odniesieniu do „historycznej” muzyki poważnej pozostawały niewystarczające, wręcz nieadekwatne. Koncentracja na samej tylko partyturze czy technicznych aspektach utworu nie przystaje do muzyki rockowej i metalowej, ponieważ niewiele mówi o reakcjach słuchaczy, które nie są przedmiotem badań muzykologii i być może nawet nie powinny nim być, a które Susan McLary i Robert Walser nazywają „najbardziej fascynującymi, a jednocześnie najbardziej zagrażającymi racjonalności

⁶ Por. J. Kerman, *How We Got into Analysis, and How to Get Out*, „Critical Inquiry” 1980, nr 2 (7), s. 311–331; K. Agawu, *How We Got Out of Analysis, and How to Get Back in Again*, „Music Analysis” 2004, nr 2/3 (23), s. 267–286.

⁷ Zob. B. Bardine, B. Gardenour Walter, G. Riches, D. Snell (red.), *Heavy Metal Studies and Popular Culture*, Palgrave Macmillan, London 2016.

⁸ Do rzadkości należą prace takie jak: E. Lilja, *Harmonic Function and Modality in Classic Heavy Metal*, „Metal Music Studies” 2019, nr 3 (5), s. 355–378; M. St-Laurent, *Finally Getting Out of the Maze: Understanding the Narrative Structure of Extreme Metal through a Study of ‘Mad Architect’ by Septicflesh*, „Metal Music Studies” 2016, nr 1 (2), s. 87–108; A. Van Valkenburg, *Musical Process and the Structuring of Riffs in Metallica*, Baylor University 2010, <https://baylor-ir.tdl.org/handle/2104/7950> (dostęp: 18.11.2023).

wymiarami muzyki”⁹. Tymczasem Lewis Kennedy i Selim Yavuz uważają, że naukowców nie powinno zniechęcać dawne, „monolityczne” postrzeżenie muzykologii; dla obecnych celów muzykologię najlepiej rozumieć po prostu jako umiejscawianie zjawisk dźwiękowych jako pierwszoplanowych przy badaniu kultury muzyki metalowej¹⁰.

Różnie zorientowane zostały pierwsze, kanoniczne już, monografie heavymetalowe: socjolożki Deeny Weinstein i muzykologa Roberta Walsera. Heather Savigny i Julian Schaap zauważają, że badacze ci dowiedli kulturowego znaczenia, odrębności i swoistości tego rodzaju muzyki, ale aby rozwijać dziedzinę metodologicznie i teoretycznie, trzeba iść naprzód¹¹. *Running with the Devil* Walsera¹² pozostaje pracą przełomową – pierwszym świadectwem recepcji heavy metalu wewnątrz tradycyjnego paradygmatu muzykologii, ale jest „produktem swoich czasów”¹³. Od lat 90. metal zyskał przecież dziesiątki, jeśli nie setki nowych subgatunków. Savigny i Schaap upominają się ponadto o prawdziwie naukowy poziom, „modernizację” i rozwój badań muzyki metalowej¹⁴, które zdają się szczególnie narażone na krytykę i nieufność. Wedle autorów studia metalowe powinny stronić od normatywnych i anegdotycznych podejść w rodzaju *fan writing*; nie wystarczy użyć cytatów akademickich, aby praca wydawała się bardziej naukowa¹⁵. Podobnie, patrząc z perspektywy semiotycznej, nie wystarczy pisać o tym, co poszczególne piosenki znaczą dla nich lub co ich zdaniem oznaczają one dla innych.

W obszarze muzykologicznych badań metalu nadal brakuje zatem adekwatnej, nowej metodologii, a jednocześnie przestrzeni wspólnej, nici porozumienia między dyscyplinami a metodologiami. Taką interdyscyplinarną perspektywą, w opinii autora niniejszego tekstu, może być semiotyka, zwłaszcza muzyczna, stanowiąca cenną alternatywę i uzupełnienie ujęć socjologicznych, literaturoznawczych, kulturoznawczych itp. Ma ona bowiem potencjał zarówno tam, gdzie muzyka stanowi (podrzędne) medium przesłania i „wzmocniacz” tekstu, jak i tam, gdzie poprzez strukturę i dramaturgię wyraża „samą siebie”, stanowiąc abstrakcyjną grę dźwięków i brzmień.

Normatywne odczytanie idei semiotycznych sugerowałoby, że znaczenie wypowiedzi artystycznej zostało w niej zakodowane, by rolą kulturowo kompetentnego słuchacza było jego rozszyfrowanie¹⁶. Tymczasem „proces intelektualnej analizy – pisze Daria Rzeczkowska – powiązany z dekodowaniem znaczeń jako praktyka odbiorcza

⁹ S. McClary, R. Walser, *Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock* [w:] S. Frith, A. Goodwin (red.), *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, Routledge, New York–London 1990, s. 287.

¹⁰ L.F. Kennedy, M.S. Yavuz, *Metal and Musicology*, „Metal Music Studies” 2019, nr 3 (5), s. 295.

¹¹ H. Savigny, J. Schaap, *Putting the ‘Studies’ Back into Metal Music Studies*, „Metal Music Studies” 2018, nr 4, s. 549.

¹² R. Walser, *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, Wesleyan University Press, Middletown 1993.

¹³ L.F. Kennedy, M.S. Yavuz, *Metal and Musicology*, op. cit., s. 295.

¹⁴ H. Savigny, J. Schaap, *Putting the ‘Studies’...*, op. cit., s. 550.

¹⁵ Ibidem, s. 555.

¹⁶ A.F. Moore, *Song Means...*, op. cit., s. 220.

to bardzo wąskie i specyficzne ujęcie, [...] komunikowanie przez muzykę nie jest na tyle jednoznaczne, by taki odbiór wyczerpywał dostępne opcje”¹⁷. Stąd też semiotyka stara się wyjaśnić zarówno, co znaczy, ale też jak (jakimi środkami) i kiedy znaczy muzyka. Eero Tarasti określając kluczowe zagadnienia semiotyki muzycznej¹⁸, zwraca uwagę, że znaczenie to tylko jeden aspekt sygnifikacji jako procesu formowania się znaku; równie ważne jest to, w jaki sposób znaczące – materialny aspekt znaku lub „nośnika znaku” – łączy się ze znaczoną – treścią lub znaczeniem znaku¹⁹.

Semiotyki muzyczne a „kody” metalu

Semiotyka w najogólniejszym rozumieniu stanowi naukę o systemach znakowych (kodach), czyli o znakach i (ich) znaczeniach (*signifiant* – znaczące i *signifié* – znaczone); skupia się zaś na procesie powstawania znaczenia, czyli semiozie, która wiąże się z komunikacją. Obecnie jest już dziedziną tak rozległą, długowieczną i wielowątkową, że trzeba ją traktować nie tyle jako metodę, co swoistą tradycję intelektualno-badawczą o niedających się precyzyjnie nakreślić granicach; to zarazem zbiór wielu rozmaitych teorii estetycznych kodów i społecznych procesów komunikacyjnych.

Początki semiotyki sięgają przełomu wieków XIX i XX (prace Ferdinanda de Saussure’a i Charlesa Sandersa Peirce’a), ale podobnie jak studia muzyki popularnej, tak i semiotyka muzyczna jest stosunkowo młodą subdyscypliną teorii muzyki. Rozwijała się mniej więcej od lat 60., zgodnie z ogólnymi tendencjami w semiotyce, to jest: od językoznawstwa ogólnego, strukturalizmu i teorii komunikacji do językoznawstwa kognitywnego i psychologicznego (m.in. cielesność i procesualność muzyki) jako źródła rozumienia muzycznego poznania²⁰. Muzyka nie jest co prawda w pełni językiem²¹ i nie da się bezpośrednio przekładać jej na słowa, ale możliwa – wręcz potrzebna – jest interpretacja wypowiedzi muzycznej przez wypowiedź słowną²². I to zarówno gdy muzyka znaczy poprzez formę i strukturę, czyli relacje z samą sobą (głównie poprzez repetycje i wariacje), jak i poprzez asocjacje z tekstem oraz relacje pozamuzyczne. W tym ostatnim przypadku semiotyka staje się sposobem

¹⁷ D. Rzeckowska, *Muzyka popularna w dyskursie elit w obszarze muzykologii brytyjskiej i amerykańskiej* [praca doktorska], 2019, <https://repozytorium.amu.edu.pl/handle/10593/25430>, s. 177 (dostęp: 18.11.2023).

¹⁸ Tarasti jest obecnie jednym z najważniejszych i najbardziej inspirujących semiotyków muzycznych, jednak jego prace skupiają się niemal wyłącznie na klasyczno-romantycznej muzyce poważnej. Fiński semiotyk nie wkraczając w przestrzeń popkultury, odsyła m.in. do prac Simona Fritha i Philipa Tagga; E. Tarasti, *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*, De Gruyter Mouton, Berlin 2002, s. 55.

¹⁹ E. Tarasti, *Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*, De Gruyter Mouton, Berlin 2012, s. 450.

²⁰ N. Crnjanski, *Is That a New Language Coming? Some Questions Concerning Music Semiotics*, „Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje” 2018, nr 44, s. 373.

²¹ Muzyka jest uznawana za język (i system) niewerbalny, czym zajmuje się m.in. semiotyk Eero Tarasti.

²² A.F. Moore, *Song Means...*, op. cit., s. 219.

omawiania, jak pewne cechy utworów odnoszą się do świata zewnętrznego, innymi słowy: „jak muzyka przedstawia rzeczy poza muzyką”²³.

Struktury dźwiękowe tworzące muzykę mają różne znaczenie w zależności od stylu i kontekstu, niemniej związek niektórych cech może być tak powszechny, że staje się konwencją. Robert Walser uważa, że muzyczne dyskursy o heavy metalu są ugruntowane w kodach semiotycznych, które są szeroko rozpowszechnione, mimo że często wykorzystywane przez muzyków metalowych, by „wyartykułować alienujący hałas i ekskluzywność”²⁴. Tymczasem dwie dekady później Eric Smialek, pisząc o metalu ekstremalnym, stwierdza, że „retoryczne konwencje tej muzyki będą prawdopodobnie nieznane większości muzykologów, którzy nie będą mieli prawie takiego samego kontaktu z systemami znaków ekstremalnego metalu jak jego muzycy i fani, a zatem nie będą mieli możliwości rozwinięcia tego, co nazwał Philip Tagg «kodową kompetencją» w obrębie gatunku”²⁵. Badania Deeny Weinstein nie są co prawda zorientowane semiotycznie, niemniej badaczka również podkreśla, że interpretator heavy metalu musi być świadomy kodów, dzięki którym kompetentni odbiorcy doceniają tę muzykę i są w stanie słuchać jej za ich pomocą. Metal jest wszakże „subkulturą alienacji z własnymi kodami autentyczności”²⁶. Kody te nie są może całkowicie usystematyzowane, ale wystarczająco spójne, aby wyznaczyć rdzeń muzyki, który jest niezaprzeczalnie heavy metalem. Wyznaczają również peryferie, na których heavy metal łączy się z innymi gatunkami muzyki rockowej lub tworzy odgałęzienia samego siebie, naruszające części jego kodu lub tworzące nowe kody. Potencjał semiotyki można zatem również dostrzec w służbie gatunkowych typologii.

Jeśli kultura metalu wykształca własne kody semiotyczne, a z kolei kody uniwersalne, transkulturowe są rzadkie i ograniczają się zwykle do aspektów psycho- i bioakustycznych, można postawić tezę, że nie warto badać i oceniać metalu jedynie tymi samymi narzędziami i według tych samych kryteriów co „odległe”, nierockowe gatunki muzyki popularnej, a tym bardziej muzyki poważnej.

Wybrane koncepcje metodologiczne

Zgodnie z ogólną koncepcją Peirce’a badania semiotyki muzycznej podzielić można na trzy obszary: semiozę muzyczną wewnątrz utworu, odniesienia muzyczne (intertekstualne) oraz interpretację muzyczną, czyli oddziaływanie znaków w istniejącym lub potencjalnym umyśle. W obrębie problematyki semiotycznej pozostawałyby zatem analiza, percepcja, krytyka, nauczanie i teoretyzowanie. W ślad za tą koncepcją idzie jeden z najbardziej cenionych i wpływowych semiotyków, Jean Molino, który wskazał, że systemy znakowe „otaczające” fakt muzyczny funkcjonują na trzech

²³ Ibidem.

²⁴ R. Walser, *Running with the Devil...*, op. cit., s. 18.

²⁵ E. Smialek, *Genre and Expression in Extreme Metal...*, op. cit., s. 21.

²⁶ D. Weinstein, *Heavy Metal: The Music and Its Culture, Revised Edition*, Da Capo Press, Boston 2009.

poziomach: poetyckim, neutralnym i estetycznym²⁷. Poetycki dotyczy genezy i tworzenia muzyki (plany, szkice, dema, surowe miksy itp.), a także badania warunków (osobowych i kulturowych), w jakich powstało dzieło oraz intencje kompozytora. Poziom neutralny obejmuje obiektywne, „wymierne” badanie dzieła (niezależne od produkcji i odbioru), czyli analizę odpowiednich technik teoretyczno-muzycznych w celu oznaczenia i sklasyfikowania elementów oraz gromadzenie danych dotyczących tego, co „materialnie ucieleśnione” i dostępne zmysłom (np. partytury, nagrania dźwiękowe i transkrypcje). Poziom estetyczny dotyczy zaś odbioru i doświadczenia muzyki, analizy wybranych krytycznych recenzji, a nawet interpretacji słuchaczy.

Nataša Crnjanski upraszcza schemat działań interpretacyjnych, pisząc, że istnieją dwa (komplementarne) nurty semiotyki, tak jak można wyróżnić dwie koncepcje znaczenia w muzyce: „wewnętrzne” – abstrakcyjne i relacyjne, gdzie muzyka „znaczy samą siebie”, w kontekście samego utworu, oraz „zewewnętrzne”, jako że muzyka ma zdolność komunikowania znaczeń związanych z zewnętrznym światem pojęć, postaci, działań i emocji²⁸. Kofi Agawu daje przykład koncepcji, która balansuje między tymi dwoma rodzajami znaczenia muzycznego i dwoma rodzajami znaków: topicznymi (tematycznymi, referencyjnymi) i tym, co nazywa „czystymi znakami”²⁹, które tautologicznie oznaczają same siebie, czyli np. harmonię. Wysiłki Agawu, by przewyciężyć wady takiego dialektycznego podejścia, można dostrzec w traktowaniu toposów jako znaków funkcjonalnych na obu planach – paradygmatycznym (relacje między znakami w systemie językowym) oraz syntagmatycznym (relacje między znakami w określonej, konkretnej wypowiedzi).

Ważnym teoretykiem semiotyki muzycznej jest Jean-Jacques Nattiez, który badał zarówno samą muzykę, jak i dyskurs o muzyce. Dokonał on swoistej rewizji i syntezy pism z zakresu analizy muzycznej, psychologii muzyki, niezachodnich opisów metaforycznych oraz pism z historii estetyki. Francuski semiotyk podkreślał, że symbolika muzyczna jest wieloznaczna (polisemiczna), ponieważ kiedy słuchamy muzyki, jej znaczenia i emocje, które wywołuje, są wielorakie, różnorodne i „pogmatwane”. Są one zatem zawsze przedmiotem interpretacji, która bywa ryzykowna. Biorąc pod uwagę luźność skojarzeń między muzyką a tym, co ona ewokuje, nie możemy z całą pewnością stwierdzić, co stanowi skojarzenie ekspresyjne, naturalne, konwencjonalne, analogiczne, arbitralne³⁰. Z tekstów Nattieza przebija zatem daleko idąca ostrożność, albowiem muzyka może być różnie postrzegana przez odmienne kultury,

²⁷ C. Ayrey, J. Molino, J.A. Underwood, *Musical Fact and the Semiology of Music*, „Music Analysis” 1990, nr 2 (9), s. 115.

²⁸ N. Crnjanski, *Is That a New Language Coming?...*, op. cit., s. 375.

²⁹ K. Agawu, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton University Press, Princeton 1991, s. 51.

³⁰ J.J. Nattiez, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, Princeton University Press, Princeton 1990, s. 37.

co więcej, może istnieć tak wiele muzycznych semiotyk, jak teorii i teoretyków³¹. To raczej sama muzyka powinna wskazać badaczowi kod i metodę jego interpretacji.

Mimo tych, wydawałoby się, trafnych wniosków metody Nattieza nie znalazły pozytywnego rezonansu w piśmiennictwie rockowo-metalowym. Krytyce poddał je Robert Walser, wytykając francuskiemu semiotykowi przesadną „metadyskursywność” – „wydaje się, że bardziej interesuje go debata nad definicjami i pojęciami niż analiza rzeczywistej muzyki i działań muzycznych”³². Ponadto, chociaż Nattiez uznaje konwencjonalne podstawy znaczeń semiologicznych³³, wydaje się, że chce zachować jakieś absolutne pojęcie prawdy, względem którego można by mierzyć interpretacje. Oznacza to, że „nie rozpoznaje konwencjonalności samej semiologii; nie chce uznać ostatecznego uzasadnienia wiarygodności analitycznej w niczym bardziej absolutnym lub mniej złożonym niż kontestacja społeczna, prestiż instytucji i władza. Tymczasem nie może być sensownej semiologii poza badaniami etnograficznymi, analizą historyczną i rozmową na temat kultury”³⁴. Ponadto Walser podaje w wątpliwość założenie o liniowym przebiegu komunikacji, w ramach której istnieje wyraźny podział ról pomiędzy kodującymi znaczenia muzykami a odkrywającymi je słuchaczami, znaczenia są tu „mnogie, płynne i negocjowalne”³⁵.

Bardzo ważną pracą z zakresu interpretacji muzyki popularnej, zwłaszcza rockowej, jest *Studying Popular Music* Richarda Middletona³⁶. To jeden z pierwszych tego rodzaju przeglądów i prób zastosowania kilku metod (najpierw Heinricha Schenkera i Gino Stefaniego), również semiotycznych (Philipa Tagga, Nicolasa Ruweta). Middleton ubolewa zresztą nad tym, że „nauka o semiologii muzycznej... nie poświęciła praktycznie żadnej uwagi muzyce popularnej”³⁷. Badacz wykazuje przy tym chęć zachowania zakorzenionego w tradycji dyscypliny podziału na semiotykę syntaktyczną i semantyczną. Silnie inspiruje się także badaniami literatury, np. wydziela w utworach muzycznych strukturę analogiczną do struktur wypowiedzi językowych,

³¹ Ibidem, s. 102–103.

³² R. Walser, *Running with the Devil...*, op. cit., s. 31.

³³ Pojęcia „semiotyka” i „semiologia” często traktowane są niemal synonimicznie (m.in. przez omawianego w dalszej części artykułu Philipa Tagga), niemniej można wyodrębnić ich oddzielne punkty ciężkości. Semiotyka (zdefiniowana jeszcze w wieku XIX przez Charlesa Sandersa Peirce’a) to system myślowy, który wyraźnie stara się pośredniczyć między środowiskiem naturalnym a jego percepcją w świadomości. Semiologia natomiast (uprawiana przede wszystkim przez Ferdinanda de Saussure’a) ogranicza się do sfery intralingwistycznej i mentalnej, odciętej od świata doświadczeniowego wyidealizowanym światem pojęć. Można powiedzieć, że semiologia bada znaki z ogólnego punktu widzenia, poprzez ich różne znaczenia, podczas gdy semiotyka, definiując ramy, analizuje znaki w tych ramach i różnicuje je z innymi elementami. Zob. R. Daylight, *The Difference between Semiotics and Semiology*, „Gamma: Journal of Theory and Criticism” 2012, t. 20, s. 35–50.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem, s. 21.

³⁶ R. Middleton, *Studying Popular Music*, Open University Press, Philadelphia 1990. Wielokrotnie powołuje się na nią m.in. D. Brackett, *Interpreting Popular Music*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.

³⁷ Ibidem, s. 172.

ale zdaje się nie doceniać znaczenia partii wokalnych oraz samych tekstów. Za główny nośnik muzycznych idei uważa przede wszystkim riff³⁸.

W tym samym czasie potencjał semiotyki jako perspektywy badawczej muzyki popularnej dostrzega także Peter Dunbar-Hall³⁹. Uważa przy tym, że rola semiotyki wykracza poza pierwotne akty analityczne i interpretacyjne, by rozważać, w jaki sposób style podrzędne (postrzegane jako kody semiotyczne) rozwijają się i wpływają na siebie nawzajem. Ponadto właśnie ów semiotyczny kod nadaje sens relacji między wydarzeniem muzycznym a jego znaczeniem. „Może to okazać się ważniejszym aspektem semiotyki muzycznej – pisze Dunbar-Hall – ponieważ kwestionuje sposób, w jaki zachodzi sygnifikacja, dostarczając informacji o muzyce popularnej w szczególności i o muzyce w ogóle”⁴⁰.

Semiotyka w *metal studies*

Walser jako jeden z pierwszych diagnozował rażący brak prac dotyczących muzyki popularnej, które brałyby pod uwagę jej materiał dźwiękowy. Ale jednocześnie uważał, że podstawą wszelkiej analizy semiotycznej powinien być, uznawany lub nie, zestaw założeń dotyczących praktyki kulturowej, ponieważ ostatecznie, uważa Walser, sama muzyka nie ma znaczeń, mają je ludzie:

Nie ma zasadniczego, fundamentalnego sposobu na ugruntowanie muzycznego sensu poza strumieniem społecznej egzystencji. Ostatecznie analiza muzyczna może być uznana za wiarygodną tylko wtedy, gdy pomaga wyjaśnić znaczenie działań muzycznych w określonych kontekstach społecznych⁴¹.

Zatem twórczość metalowa, podobnie jak wszystkie dyskursy, ma znaczenie, które można odkryć poprzez analizę formy i struktury, ale taka analiza jest użyteczna tylko wtedy, gdy jest ugruntowana kulturowo, historycznie i rynkowo. Amerykański muzykolog proponuje zatem połączenie muzykologii z etnografią i krytyczną analizą dyskursu.

W tym ostatnim aspekcie, a konkretnie w badaniu prasy, wykorzystwała elementy semiotyki Charlesa Peirce’a polska badaczka Barbara Major⁴². Dała dzięki temu ilustrację swoistego wzajemnego przekładu „znaków metalowości”. Relacje semiotyczne, pisze Major, tworzą „sygnatury – m.in. rozmaite ekstensje ciała: strój, tatuaż,

³⁸ Ibidem, s. 125.

³⁹ P. Dunbar-Hall, *Semiotics as a Method for the Study of Popular Music*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 1991, t. 2 (22), s. 127–132.

⁴⁰ Ibidem, s. 131.

⁴¹ R. Walser, *Running with the Devil...*, op. cit., s. 31.

⁴² Wykorzystała koncept znaku rozumianego jako relacja trójelementowa. Autorka jednocześnie wyjaśnia, że czerpała z opracowań teorii Peirce’owskich, nie będąc w stanie objąć jego pism w całości. Zob. B. Major, *Dionizos w glanach. Ekstetyczność muzyki metalowej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014, s. 10, 12.

makijaż, które są następnie rozpoznawane jako znamiona różnego rodzaju odwzorowań związanych ze sceną metalową⁴³. Jednym z ważnych postulatów Major, o którym warto pamiętać i który rymuje się z tezami Walsera, jest niemożliwość rozważania semiotyki muzyki bez wzięcia pod uwagę kulturowego otoczenia badanego zjawiska muzycznego.

Wykładnię szerokiego wachlarza konwencji gatunkowych i kodów semiotycznych, które stanowią podstawę estetycznej ekspresji w ekstremalnym metalu, daje Eric Smialek w swej pracy *Genre and Expression in Extreme Metal Music*⁴⁴. To także przegląd systemów znaczeń muzycznych, werbalnych i wizualno-symbolicznych tego rodzaju muzyki. Badania Smialka stanowią wzór prawdziwie interdyscyplinarnego zespolecia teorii gatunków literackich, lingwistyki, teorii i analizy muzycznej oraz akustyki. Jednocześnie badacz stwierdza, że:

[...] szerokie zastosowanie semiotyki i semiologii do zasadniczo każdego zjawiska komunikacyjnego sprawia, że wydaje się ona idealna do badania muzyki, która ma tak niewiele w stosunku do poprzednich paradygmatów analitycznych zaprojektowanych do badania jej muzykologicznie⁴⁵.

„Dlaczego, jak i kto komunikuje, co, komu i z jakim skutkiem?” – analiza muzematyczna Philipa Tagga

Swego rodzaju połączeniem teorii Peirce’a, Molino i Nattieza jest koncepcja semiotyki „muzogenicznej” Philipa Tagga zaproponowana jeszcze w latach 70., następnie wielokrotnie poszerzana i rewidowana. Brytyjski muzykolog wyszedł ze szlachetnego założenia, że „zamiast ustanawiania opozycji między podejściami pozagenerycznymi (emicznym, referencyjnym, hermeneutycznym, multidyscyplinarnym) a kongenerycznym (etycznym, nierreferencyjnym, formalistycznym, unidyscyplinarnym) rozsądniej wydaje się traktować te dwie linie rozumowania jako komplementarne, a nie sprzeczne”⁴⁶. Jednocześnie Tagg zwrócił uwagę na fakt, że modeli skonstruowanych w celu wyjaśnienia struktury języka semantycznego, denotacyjnego i kognitywnego języka werbalnego nie można w całości przenieść do epistemologii muzyki⁴⁷. Warto dodać, że postulatem Tagga, nowatorskim w stosunku do stanu badań

⁴³ Ibidem, s. 181.

⁴⁴ Zob. E. Smialek, *Genre and Expression in Extreme Metal Music...*, op. cit.

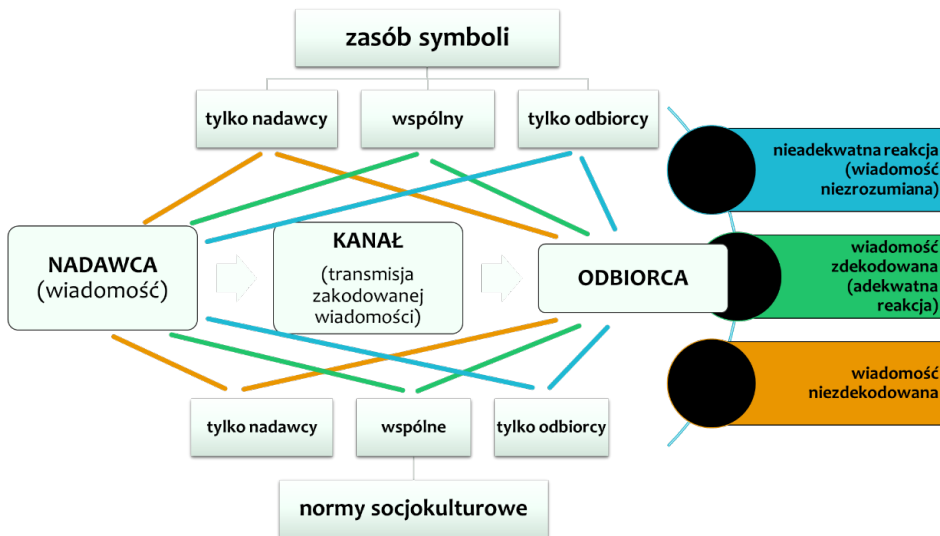
⁴⁵ Ibidem, s. 21.

⁴⁶ P. Tagg, *Analysing Popular Music: Theory, Method, and Practice* [w:] R. Middleton (red.), *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford University Press, Oxford 2000, s. 78.

⁴⁷ Ibidem, s. 77.

muzykologicznych, z jakim się zetknął, było uznanie muzyki popularnej za pełnoprawny przedmiot badań naukowych⁴⁸.

Wedle Tagga komunikat może być poprawnie przesłany i zdekodowany tylko wtedy, gdy nadawca i odbiorca mają wspólny zbiór symboli (zob. rys. 1). Jednocześnie podkreśla on wkład słuchacza w jego rekonstrukcję i potencjalne sprzężenie zwrotne, zarówno w zasób symboli, z którego wywodzi się muzyka, jak i w społeczno-kulturowe normy niezbędne do interpretacji jego kontekstu. Jeżeli nadawca i odbiorca nie współdzielą tego samego magazynu symboli („kodowa niekompetencja”) i mają różne normy społeczno-kulturowe, wówczas wiadomość i pełny jej kontekst nie zostanie zrozumiana – zdekodowana zgodnie z zamierzeniami.



Rysunek 1. Model muzycznej komunikacji Philipa Tagga⁴⁹

Frankowi Zappie przypisuje się słowa „mówienie o muzyce jest jak tańczenie o architekturze”, co dobrze ilustruje fakt, że opisywanie i interpretacja muzyki nigdy nie są dosłowne i niepodważalne. Ponadto słuchanie, jako doświadczenie uporządkowanego czasu muzycznego, jest nierozdzielnie związane ze słuchaczem, który nigdy nie jest całkowicie neutralny, albowiem reaguje emocjonalnie, otwierając przestrzeń dla nienotowalnych parametrów ekspresji. W modelu Tagga ważny jest więc czynnik ludzki; jak zauważa Stefania Zielonka: „autor ignoruje pogląd Romana Ingarde- na na dzieło sztuki jako obiekt intencjonalny, dla niego przekaz nie ma racji bytu,

⁴⁸ S. Zielonka, *Musemes in Affect: Philip Tagg's Model of Music Analysis*, „Interdisciplinary Studies in Musicology” 2020, nr 20, s. 98.

⁴⁹ P. Tagg, *Simple Semiotic Analysis of Music*, Tagg.org, <https://www.tagg.org> (dostęp: 8.12.2021).

gdy jest oddzielony od nadawcy i odbiorcy⁵⁰. Muzyczne znaczenie nigdy nie jest tworzone przez same dźwięki. Te zawsze funkcjonują w kontekście syntaktycznym, semantycznym, a na wyższym poziomie: społeczno-kulturowo-pragmatycznym⁵¹. Wskazane jest zatem w analizie muzycznej łączenie interpretacyjnych procedur intersubiektywnych oraz „interobiektywnych” w danym kontekście kulturowym. Tagg wnioskuje, że jeśli procedury ustalające wspólne podobieństwo reakcji na muzykę między kilkoma ludzkimi podmiotami nazywamy intersubiektywnymi, to te ustalające wspólne podobieństwo struktury między dwoma lub więcej obiektami muzycznymi można nazwać „interobiektywnymi”. Analiza wyraża się tu wówczas poprzez samą muzykę, a nie słowa; mówiąc prościej: to „opisywanie” muzyki inną muzyką⁵².

Ta „intertekstualna procedura interobiektywna” polegać ma na odnalezieniu w innych, adekwatnych kulturowo, przykładach muzycznych elementów strukturalnych, które podobnie brzmią lub są strukturalnie podobne do analizowanego przedmiotu: „Im więcej znajdziesz przypadków podobieństwa, tym większe będą twoje szanse”⁵³ – pisze Tagg. Zebranie materiału porównawczego jest pierwszym z dwóch etapów procedury porównania „międzyobiektywego”. Drugi krok obejmuje powiązanie materiału z jego własnymi „paramuzycznymi polami konotacji”. Owe pola związane z materiałem porównawczym można uznać za związane z analizowaną muzyką, albowiem podobne struktury muzyczne podobnie znaczą⁵⁴. Materiał porównawczy można zebrać, wyszukując muzykę, której tytuł, słowa, towarzyszące obraz itp. są istotne dla analizowanej muzyki, ale też wykorzystując pamięć słuchowo-mięśniową muzyków. Wnioski na temat znaczenia muzycznego wyciągnięte z procedur interobiektywnych można z kolei weryfikować, stosując techniki rekompozycji i komutacji, czyli tzw. hipotetycznej substytucji. Wówczas należy sobie wyobrazić zmianę jednego parametru muzycznego przykładu, który badamy, aby oszacować, jak zmieniłby się jego efekt. Zmiany te mogą dotyczyć instrumentacji, rytmu, rejestru, tempa itp.

Elementy strukturalne w muzyce można wedle Tagga uznać za struktury „uśpione”, niezależne od potencjału semiotycznego, oraz elementy strukturalne, w przypadku których można wykazać, że niosą pewne znaczenie – struktury muzematyczne. Najmniejszym muzycznym elementem strukturalnym o właściwościach semiotycznych nazwać można muzemem (*museme*). Tagg ucieka od podania zamkniętej definicji („I’ve given the term no conclusive definition, simply because I can’t”), niemniej za taką służyć może następujący opis: „struktura muzyczna i dający się określić byt i zbiór dźwięków w postaci fizycznej ma zawsze potencjał, by stać się znakiem pierwotnej trójcy semiozy Peirce’a”⁵⁵. Może to być zatem jakakolwiek wyodrębnialna

⁵⁰ S. Zielonka, *Musemes in Affect...*, op. cit., s. 99.

⁵¹ P. Tagg, *Music’s Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*, Mass Media Music Scholar’s Press, New York 2013, s. 360.

⁵² Ibidem, s. 241.

⁵³ Ibidem, s. 240.

⁵⁴ Ibidem, s. 239.

⁵⁵ Ibidem, s. 231.

i opisywalna jakość muzyczna: fraza melodyczna, riff, jakość brzmieniowa, wzór rytmiczny, akord lub struktura harmoniczna, szczególne użycie któregoś instrumentu, barwa głosu, przestrzeń akustyczna; każde z nich może być prezentowane w szczególnym tempie, rejestrze, intensywności itp. Każde takie „coś” może być na poziomie poetyki identyfikowane jako szczególna konfiguracja różnych parametrów muzycznej ekspresji właśnie tego rodzaju (rytm, wysokość, barwa itp.); może to być też kombinacja kilku takich „rzeczy”⁵⁶. (Kevin Holm-Hudson dodaje, że „znaczenie w nagranej muzyce popularnej jest często zakodowane w parametrach takich jak rozmieszczenie przestrzenne, wyeksponowanie w miksie i przetwarzanie studyjne”⁵⁷).

Muzemy stanowią więc elementy znaczące, nieodzowne do wskazania i zbadania w procesie interpretacji muzycznej. Co więcej, w utworach mogą funkcjonować sekwencje takich muzemów (*museme strings*) oraz ich nałożenia, stopy (*museme stacks*). Tagg wyróżnił cztery kategorie tych znaków muzycznych:

- 1) anafon (neologizm od „analogii”) – oznacza naśladowanie istniejących modeli w tworzeniu (muzycznych) dźwięków; dzieli się na trzy kategorie:
 - dźwiękowe – *quasi*-programowy, „onomatopieczny” sposób wyrażania „niemuzycznego” dźwięku;
 - kinetyczne – kulturowo stylizowane obrazowanie ruchu (lub nawet bezruchu); dotyczą relacji ludzkiego ciała do czasu i przestrzeni. Tagg jako przykłady daje tu galopy, marsze, promenady, „chodzący” bas itp. Mogą to być również: lot trzmiela, roje szarańczy, panika bydła lub ruch obiektów (np. starty rakiet, jadące pociągi, kręcące się koła), a nawet zsubiektywizowany ruch obiektywnie nieruchomych obiektów lub bytów, np. rodzaj ruchu, jaki wykonuje ludzka ręka, rysując łagodne fale na morzu, kwadratowe drapacze chmur, postrzępione skały itp.;
 - dotykowe – brzmienia i faktury skłaniające do odczuć synestetycznych, związanych np. z pocieraniem smyczka;
- 2) epizodyczny znacznik krótki – jednokierunkowy proces podkreślający porządek lub względną wagę wydarzeń muzycznych;
- 3) znacznik stylu – niezróżnicowane aspekty struktury muzycznej dla omawianego stylu;
- 4) synekdocha gatunku – nawiązanie do „obcego” stylu muzycznego, czyli do kontekstu kulturowego tego stylu⁵⁸.

Bliska tej ostatniej kategorii jest koncepcja toposów Leonarda Ratnera – to fragmenty muzyki, które wywołują wyraźne skojarzenia ze stylami, gatunkami i wyrazistym znaczeniem. Otwarte pozostaje pytanie, czy metalowy riff – jako kluczowa struktura muzyczna w tym gatunku – może być interpretowany w kategoriach gestu muzycznego. Pojęcie to staje się wiodące w pismach i teoriach znaczenia Hattena.

⁵⁶ Ibidem, s. 230.

⁵⁷ K. Holm-Hudson, *Your Guitar...*, op. cit., s. 2.

⁵⁸ P. Tagg, *Music's Meanings...*, op. cit., s. 485–525.

Gest muzyczny oparty jest na analogii z ludzkimi gestami, afektem i interpretowany jako ruch, energia, znak w procesie komunikacji, w którym dostarcza informacji o gestykulującym; to „wszelkie energetyczne kształtowanie się w czasie, które można interpretować jako znaczące”⁵⁹.

Pierwszy przykład zastosowania analizy muzematycznej dał Tagg w swej pracy *Kojak, 50 Seconds of Television Music* z 1979 roku (zrewidowanej i wydanej w 2001 roku)⁶⁰, a później w analizie hitu Abby *Fernando the Flute*⁶¹ oraz pracy napisanej z Bobem Claridą *Ten Little Title Tunes: Towards a Musicology of the Mass Media*⁶². W ostatnim czasie powstała także praca doktorska w całości oparta na metodologii zaproponowanej przez Tagga⁶³. Z jego metody (choćby częściowo) korzystają w swoich pracach Keith Kahn Harris, Erik Smialek (np. w kategoriach semiotycznego muzycznego toposu rozpatruje prowadzenie głosów równoległymi tercjami, które historycznie łączą się ze stylem Iron Maiden⁶⁴).

„Semiotyczno-hermeneutyczna”⁶⁵ metoda Tagga ma szereg zalet. Jest uniwersalna i nieredukcyjna, a jej jasna i precyzyjnie wyłożona procedura nadaje się do stosowania nie tylko przez muzykologów, o czym zapewnia autor już w podtytule swojej pracy (*...modern musicology for non-musos*). Co ważne, metoda Tagga świetnie nadaje się do badania małej ilości materiału muzycznego, co w odniesieniu do utworów metalowych, opartych zwykle na kilku głównych formotwórczych riffach (rytmach, skalach, harmoniach itp.), wydaje się adekwatne. Przypomnijmy, że pierwszą egzemplifikację analizy muzematycznej stanowi trzystustronicowa praca doktorska Tagga, w której analizuje on 50 sekund audiowizualnego klipu⁶⁶.

Metoda Tagga spotkała się ze sporym oddźwiękiem w piśmiennictwie muzycznym, również polskim⁶⁷, zyskując zarówno propagatorów, jak i krytyków. Kluczową cechą semiotyki, przypomina Allan F. Moore, praktykowanej na polu języka jest

⁵⁹ R. Hatten, *A Theory of Musical Gesture and Its Application to Beethoven and Schubert* [w:] A. Gritten, E. King (red.), *Music and Gesture*, Routledge, ASCI Art and Science, London 2006, s. 1.

⁶⁰ P. Tagg, *Kojak, 50 Seconds of Television Music: Toward the Analysis of Affect in Popular Music*, Skrifter Från Musikvetenskapliga Institutionen, Göteborg 1979.

⁶¹ Idem, *Fernando the Flute: Analysis of Musical Meaning in an Abba Mega-hit (Research Report)*, University of Liverpool, Liverpool 1991.

⁶² R. Clarida, P. Tagg, *Ten Little Title Tunes: Towards a Musicology of the Mass Media*, The Mass Media Music Scholars' Press, New York 2003.

⁶³ R.J. Sivy, *Exposing Corruption in Progressive Rock: A Semiotic Analysis of Gentle Giant's the Power and the Glory*, „Theses and Dissertations – Music” 2019, nr 149, https://uknowledge.uky.edu/music_etds/149 (dostęp: 18.11.2023).

⁶⁴ E. Smialek, *Genre and Expression in Extreme Metal...*, op. cit., s. 228.

⁶⁵ P. Tagg, *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice*, „Popular Music” 1982, nr 2, s. 64.

⁶⁶ Zob. idem, *Kojak...*, op. cit.

⁶⁷ A. Jarzębska, *Model dyskursu o muzyce w ujęciu Philipa Tagga*, „Res Facta Nova” 2011, nr 12 (21), s. 77–84; J. Kasperski, *Współczesna muzykologia wobec muzyki popularnej – przegląd wybranych stanowisk* [w:] N. Giemza, A. Juszczyk, S. Papier, K. Sierzputowski (red.), *Muzyka/Uniwersytet/Technologia/Emocje. Studia nad muzyką popularną*, Wydawnictwo AT, Kraków 2017, s. 11–22; D. Rzeczkowska, *Muzyka popularna w dyskursie elit...*, op. cit.

arbitralność, czyli związek między tym, co semiotycy, za de Saussure’em, nazywają „znaczącym”, a tym, co „znaczone”. Moore uważa, że problem Tagga leży w założeniu początkowej arbitralności w znaczeniu semiotycznym, arbitralności, która następnie zostaje (czasem) utrwalona przez praktykę. Jedynie najmniej interesujące znaczenia, twierdzi Moore, pozostają w arbitralnym związku z dźwiękami muzyki, a niezmiennosc znaczeń, która jest brana pod uwagę, jest iluzoryczna⁶⁸.

Z kolei Nataša Crnjanski przestrzega, że bez względu na to, jak motywowana jest muzyka jako znak – jak ją interpretujemy, kojarzymy, komunikujemy, rozumiemy – czasami zależy wyłącznie od ostatniego ogniwa łańcucha komunikacyjnego: samego odbiorcy i jego doświadczenia⁶⁹. Podobnie twierdzi Moore: „jako słuchacz zasadniczo uczestniczysz w znaczeniu, jakie mają piosenki”⁷⁰ i dalej: „nie wszyscy słuchacze wydobywają to samo znaczenie z doświadczenia słuchowego – ich rolą nie jest po prostu wydobywanie takiego znaczenia, ale narzucanie go”⁷¹.

Całość to więcej niż suma. Podsumowanie

Dziedzina i środowisko *metal studies* wykreowały już międzynarodowe forum naukowców, odnotowując, zwłaszcza w ciągu ostatniej dekady, ogromny wzrost. W latach 90. literatura przedmiotu ograniczała się do kilku monografii, w nowym tysiącleciu ich liczba i globalny zasięg znacznie się zwiększyły (przy czym trzeba odnotować, że metalowa muzykologia w Polsce praktycznie nie istnieje...). Pytania natury ogólnej, czyli o to, w jaki sposób powstają znaczenia i wartości w muzyce metalowej, znalazły już w dotychczasowych tekstach wiele przekonujących odpowiedzi, chociażby w przywoływanych tu pracach Smialka, Kahna-Harrisa, Major itp. Niemniej McLary i Walser uważają, że „studia semiotyczne, które co prawda umożliwiają rozszyfrowanie kodu muzycznego, mogą stanowić tylko jeden z elementów skutecznej analizy”⁷². Tym bardziej, zdaniem autora, metoda Tagga ma szansę przyczynić się do rozwoju dyscypliny, jako że poza semiotykę wykracza, przyjmując charakter interdyscyplinarny, o rysie wyraźnie humanistycznym i hermeneutycznym, stroniącym od scjentyzmu i redukcjonalności. Działania skrupulatnie skategoryzowane i opisane przez Tagga nie odbiegają dalece od tego, co intuicyjnie się czuje, że należy robić, analizując i interpretując muzykę. To ważne, zwłaszcza w kontekście ogólnych idei semiotyki jako dyscypliny „ściślej”. Jeszcze w latach 80. Tagg pisał:

Hermeneutyka może, użyta z rozwagą i wsparta innymi perspektywami muzykologicznymi, dać istotny wkład w analizę muzyki popularnej, nie tylko dlatego że traktuje muzykę jako

⁶⁸ A.F. Moore, *Song Means...*, op. cit., s. 219–220.

⁶⁹ N. Crnjanski, *Is That a New Language Coming?...*, op. cit., s. 374.

⁷⁰ A.F. Moore, *Song Means...*, op. cit., s. 1.

⁷¹ Ibidem, s. 221.

⁷² S. McClary, R. Walser, *Start Making Sense...*, op. cit.

system symboliczny i zachęca do myślenia synestetycznego; to warunek wstępny podstawy werbalizacji hipotez i konieczny krok w ucieczce od więzienia sterylnego formalizmu⁷³.

To oczywiście, że w kontekście znaczeń tekst i muzykę piosenek traktować trzeba jako całość, tak jak zostały połączone przez samych autorów. Ale to nie wystarczy, albowiem w metalu, tak jak zwykle w muzyce popularnej, kładzie się nacisk na interpretację poprzez wykonanie oraz odbiór w kategoriach ciała i emocji, a nie jako czysty tekst⁷⁴. Uwzględniać trzeba zatem nawet rolę przyjemności, relacji ciała, uczuć i emocji oraz seksualności w konstruowaniu odpowiedzi na muzykę rockową i metalową; rozszerzać pole interpretacji na bardziej afektywne domeny relacji między tekstem a jego słuchaczami oraz na ogólne i historyczne miejsca tekstu i jego wykonawców. W dążeniu do idealnej interpretacji potrzebne jest wobec tego podejście obejmujące zarówno tradycyjną muzykologię, jak i te „afektywne” aspekty muzyki. Przyjmując perspektywę interpretacyjną, należy jednocześnie działać w myśl idei „bezinteresowności” Pierre’a Bourdieu, pytając nie tylko o to, co można zrozumieć w metalu, ale też o to, czego możemy się dzięki niemu nauczyć.

Bibliografia

- Agawu K., *How We Got Out of Analysis, and How to Get Back in Again*, „Music Analysis” 2004, nr 2/3 (23), s. 267–86.
- Agawu K., *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton University Press, Princeton 1991.
- Ayrey C., Molino J., Underwood J.A., *Musical Fact and the Semiology of Music*, „Music Analysis” 1990, nr 2 (9), s. 105–156, <https://doi.org/10.2307/854225> (dostęp: 18.11.2023).
- Baka A., *Metal Studies – historia powstania i przegląd badań*, „Studia de Cultura” 2018, nr 10 (3), s. 9–18.
- Clarida R., Tagg P., *Ten Little Title Tunes: Towards a Musicology of the Mass Media*, The Mass Media Music Scholars’ Press, New York 2003.
- Crnjanski N., *Is That a New Language Coming? Some Questions Concerning Music Semiotics*, „Rasprave Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje” 2018, nr 44, s. 373–384.
- Hatten R., *A Theory of Musical Gesture and Its Application to Beethoven and Schubert* [w:] A. Gritten, E. King (red.), *Music and Gesture*, Routledge, ASCI Art and Science, London 2006, <https://doi.org/10.4324/9781315091006-2> (dostęp: 18.11.2023).
- Holm-Hudson K.J., *Your Guitar, It Sounds So Sweet and Clear: Semiosis in Two Versions of “Superstar”*, „Music Theory Online” 2022, nr 4 (8), <https://mtosmt.org/issues/mto.02.8.4/mto.02.8.4.holm-hudson.html> (dostęp: 18.11.2023).
- Kahn-Harris K., *Metal Studies: Intellectual Fragmentation or Organic Intellectualism?*, „Journal for Cultural Research” 2011, nr 3 (15), s. 251–253, <https://doi.org/10.1080/14797585.2011.594582> (dostęp: 18.11.2023).

⁷³ P. Tagg, *Musicology and the Semiotics of Popular Music*, „Semiotica” 1987, nr 1 (66), s. 282.

⁷⁴ R. Shuker, *Understanding Popular Music Culture*, Routledge, London–New York 2016, s. 140.

- Kennedy L.F., Selim Yavuz M., *Metal and Musicology*, „Metal Music Studies” 2019, nr 3 (5), s. 293–297.
- Kerman J., *How We Got into Analysis, and How to Get Out*, „Critical Inquiry” 1980, nr 2 (7), s. 311–331.
- Lilja E., *Harmonic Function and Modality in Classic Heavy Metal*, „Metal Music Studies” 2019, nr 3 (5), s. 355–378, https://doi.org/10.1386/mms.5.3.355_1 (dostęp: 18.11.2023).
- Major B., *Dionizos w glanach. Ekstazyzm muzyki metalowej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2014.
- McClary S., Walser R., *Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock* [w:] S. Frith, A. Goodwin, *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, Routledge, New York–London 1990.
- Middleton R., *Studying Popular Music*, Open University Press, Philadelphia 1990.
- Moore A.F., *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Ashgate Publishing Ltd., Farnham 2012.
- Nattiez J.-J., *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, Princeton University Press, Princeton 1990.
- Rzeczawska D., *Muzyka popularna w dyskursie elit w obszarze muzykologii brytyjskiej i amerykańskiej* [praca doktorska], 2019, <https://repozytorium.amu.edu.pl/handle/10593/25430> (dostęp: 18.11.2023).
- Savigny H., Schaap J., *Putting the ‘Studies’ Back into Metal Music Studies*, „Metal Music Studies” 2018, nr 4, s. 549–557, https://doi.org/10.1386/mms.4.3.549_1 (dostęp: 18.11.2023).
- Shuker R., *Understanding Popular Music Culture*, Routledge, London–New York 2016.
- Sivy R.J., *Exposing Corruption in Progressive Rock: A Semiotic Analysis of Gentle Giant’s the Power and the Glory*, „Theses and Dissertations – Music” 2019, https://uknowledge.uky.edu/music_etds/149 (dostęp: 18.11.2023).
- Smialek E., *Genre and Expression in Extreme Metal Music, ca. 1990–2015*, McGill University Libraries, Montreal 2016.
- St-Laurent M.-R., *Finally Getting Out of the Maze: Understanding the Narrative Structure of Extreme Metal through a Study of ‘Mad Architect’ by Septicflesh*, „Metal Music Studies” 2016, nr 1 (2), s. 87–108.
- Tagg P., *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice*, „Popular Music” 1982, nr 2, s. 37–67.
- Tagg P., *Fernando the Flute: Analysis of Musical Meaning in an Abba Mega-hit. Research Report*, Institute of Popular Music, University of Liverpool, Liverpool 1991, <https://books.google.pl/books?id=ISw1PAAACAAJ> (dostęp: 18.11.2023).
- Tagg P., *Kojak, 50 Seconds of Television Music: Toward the Analysis of Affect in Popular Music*, Skrifter Från Musikvetenskapliga Institutionen, Göteborg 1979.
- Tagg P., *Musicology and the Semiotics of Popular Music*, „Semiotica” 1987, nr 1/3 (66), s. 279–298.
- Tagg P., *Music’s Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*, Mass Media Music Scholar’s Press, New York 2013.
- Tagg P., *Simple Semiotic Analysis of Music*, Tagg.org, <https://www.tagg.org> (dostęp: 8.12.2021).
- Tarasti E., *Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*, De Gruyter Mouton, Berlin 2012.

- Van Valkenburg A., *Musical Process and the Structuring of Riffs in Metallica*, Baylor University, Waco 2010, <https://baylor-ir.tdl.org/handle/2104/7950> (dostęp: 8.12.2021).
- Walser R., *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Wesleyan University Press, Middletown 1993, <https://books.google.pl/books?id=sIXb42Qk4rgC> (dostęp: 8.12.2021).
- Weinstein D., *Heavy Metal: The Music and Its Culture, Revised Edition*, Da Capo Press, Boston 2009.
- Zielonka S., *Musemes in Affect. Philip Tagg's Model of Music Analysis*, „Interdisciplinary Studies in Musicology” 2020, nr 20, s. 97–105, <https://doi.org/10.14746/ism.2020.20.8> (dostęp: 21.11.2023).