

Muzykologia porównawcza. Utracone szanse etnomuzykologii?

SŁAWOMIRA ŻERAŃSKA-KOMINEK

Instytut Muzykologii · Uniwersytet Warszawski · ✉ s.kominek@uw.edu.pl

W swym znanym, programowym artykule z 1885 roku¹ Guido Adler wyobraził sobie muzykologię jako naukę badającą muzykę z dwóch perspektyw: historycznej, opisującej procesy zmian zachodzących w czasie, oraz systematycznej, opisującej zjawiska niezależnie od czasu historycznego. Obie części muzykologii podzielił symetrycznie na cztery poddziedziny. W dziale historycznym znalazła się paleografia, formy muzyczne, historia zasad muzyki oraz historia instrumentów muzycznych. W systematycznym dziale muzykologii umieścił Adler badanie praw organizacji materiału muzycznego, estetykę „sztuki dźwięków”, pedagogikę wraz z dydaktyką oraz dziedzinę, którą określił jako *Musikologie*:

Nowym i bardzo obiecującym, pokrewnym do działu systematycznego, polem badań jest „muzykologia”, tj. muzykologia porównawcza. Jej zadaniem jest porównywanie wytworów dźwiękowych, w szczególności pieśni ludowych różnych ludów, krajów i obszarów, ich grupowanie i porządkowanie wedle różnorodności ich cech, mając na uwadze cel etnograficzny².

- 1 *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft” 1885 nr 1, s. 5–20. Por. także: Erica Muggleston, *Guido Adler’s “The Scope, Method, and Aim of Musicology” (1885): An English Translation with an Historical-Analytical Commentary*, „Yearbook for Traditional Music” 1981 nr 13, s. 13.
- 2 „A new and very rewarding adjacent field of study to the systematic subdivision is ‘musicology’, that is, comparative musicology. This takes as its task the comparing of tonal products, in particular the folk songs of various peoples, countries, and territories, with an ethnographic purpose in mind, grouping and ordering these according to the variety of [differences] in their characteristics”. E. Muggleston, op. cit., s. 13.

Już sam fakt uwzględnienia nowego działu w metodologicznej strukturze muzykologii świadczy bez wątpienia o szerokich horyzontach naszego „ojca”, który dostrzegł konieczność wyjścia poza krąg artystycznej muzyki europejskiej. O muzykologii porównawczej napisał tylko dwa bardzo ogólne zdania, które w dziejach naszej dyscypliny jako całości odegrały wszakże kluczową rolę. Należy najpierw zauważyć, że pokrewieństwo przedmiotu owej *Musikologie* z przedmiotem dyscyplin systematycznych zajmujących się muzyką zachodnioeuropejską w jej synchronicznym, jakby powiedział de Saussure, aspekcie było i pozostaje nader wątpliwe³. Jakie jest bowiem kryterium wspólności tych dyscyplin? Nic przecież nie łączy estetyki z folklorystyką lub z pedagogiką muzyki, nic nie łączy analizy harmonicznej z badaniami muzyki plemion afrykańskich, z czego Adler musiał sobie doskonale zdawać sprawę. Mimo to jednak nie wątpimy, że jego klasyfikacja była przemyślana bardzo głęboko i że kryły się za nią poważne, choć nie wyartykułowane wprost w jego programowym tekście, przesłanki światopoglądowe. Były one zbudowane wokół opozycji między tzw. społeczeństwami gorącymi, uwikłanymi w historię, a społeczeństwami tzw. zimnymi, „ludami bez historii”. Muzykologia porównawcza miała zająć się muzyką, która w mniemaniu ówczesnych historyków i antropologów nie miała historii, muzyką ludów funkcjonujących poza historią, poza czasem, czyli takiej, która musi być badana metodami systematycznymi. W każdym razie przedmiot Adlerowskiej *Musikologie* określał się w opozycji do wszystkiego, czym była i czym mogła być muzykologia badająca muzykę ludów i narodów historycznych. Włączenie *vergleichende Musikwissenschaft* w strukturę nauk muzykologicznych nie rokowało więc najlepiej dla przyszłej etnomuzykologii, było bowiem ufundowane na głębokiej opozycji między artystyczną muzyką europejskiego Zachodu a muzyką całej reszty świata. Z tak zdefiniowanym, szerokim i heterogenicznym przedmiotem etnomuzykologia i antropologia muzyki zmagają się do chwili obecnej.

³ Wydaje się, że Guido Adler zdawał sobie sprawę z niedoskonałości tej klasyfikacji. W istocie podzielił muzykologię systematyczną na trzy działy (spekulatywna teoria muzyki, estetyka muzyki, pedagogika muzyki). Czwarty dział, tj. muzykologię porównawczą ujął jako pokrewny trzem pozostałym. E. Mugglestone, op. cit., s. 13.

Mimo braku spójności przedmiotu systematyczny profil muzykologii porównawczej został w Adlerowskim modelu z całą konsekwencją zrealizowany przy pomocy metod dostarczanych przez najważniejsze systematyczne dyscypliny epoki, a mianowicie psychofizykę i psychofizjologię. *Vergleichende Musikwissenschaft* z wielkim zapałem przystąpiła do badań nad muzyką etniczną metodami właściwymi tym dyscyplinom. Pomiar interwałów, skal i systemów dźwiękowych przy pomocy wyrafinowanej, jak na owe czasy, aparatury stanowił najważniejsze narzędzie badań empirycznych⁴. Precyzja, obiektywizm i bezstronność stanowiły zasadnicze wyznaczniki pozytywistycznej naukowości i z tego punktu widzenia muzykologia porównawcza spełniała wszystkie warunki nauki prawdziwej. Paradoksalnie jednak osadzenie jej w tradycji nauk przyrodniczych nie dawało żadnej nadziei na poznanie muzyki odmiennych kultur w jej rozmaitych uwikłaniach społecznych i artystycznych. Pozytywistyczna metodologia nie mogła zastąpić rozumienia, możliwego do osiągnięcia wyłącznie na drodze długotrwałych i wnikliwych kontaktów z kulturami innymi aniżeli kultura badacza. Warto też dodać, że dający złudzenie naukowości przyrodniczy profil muzykologii porównawczej stał się istotnym czynnikiem utrwalającym eurocentryczne poczucie wyższości badacza wobec badanych ludów, którego świadectwem jest ówczesna literatura.

Badania empiryczne, głównie pomiarowe, stały się punktem wyjścia dla modeli ewolucji muzyki, od jej prapoczątków poczynając. W tym właśnie muzykologia porównawcza widziała swój główny cel. Curt Sachs pisał:

Dzięki systematycznym badaniom prowadzonym na wszystkich kontynentach i archipelagach zebrano tak wiele materiału, że uświadomiliśmy sobie gigantyczną ewolucję, jaka zaszła od embrionalnych początków prymitywnego śpiewania do wysoko rozwiniętych form orientalnej sztuki muzycznej. Na skutek tego muzykologia porównawcza przeobraziła się w gałąź historii muzyki, poświęconą muzyce prymitywnej. [...] Coraz bardziej zdawano sobie sprawę z tego, jak głęboko wszystko to dotyczy nas samych i naszej przeszłości. Pieśni Patagończyków, Pigmejów i Buszmenów przybliżają nam śpiew naszych własnych

4 Sławomira Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995, s. 42-72.

prehistorycznych przodków. Dział muzykologii traktujący o muzyce ludów pierwotnych i orientalnych stał się początkowym rozdziałem historii naszej własnej muzyki⁵.

Modele ewolucjonistyczne, które stanowiły trzon muzykologii porównawczej, opierały się na prymitywnych, ilościowych lub arbitralnie wyspekulowanych kryteriach wyższości i niższości danej kultury, a tym samym jej wieku. Kultury najstarsze, oszacowane na podstawie jednego, wyrwanego z kontekstu elementu, były utożsamiane z najniższym, tj. najbardziej pierwotnym, stadium ewolucji, np. melodie dwu- lub trzydziętkowe miały reprezentować kulturę starszą aniżeli melodie siedmiodziętkowe. Redukcyjne schematy ewolucyjne nie potrafiły wyjaśnić związków między skomplikowanymi strukturami społecznymi, wierzeniowymi i muzycznymi a prymitywną technologią produkcji, co doprowadziło do licznych paradoksów i nierozwiązywalnych problemów. Jak można np. wyjaśnić fakt, że zbieracko-łowicze, a zatem „prymitywne”, plemiona Buszmenów Kung i Pigmejów Babinga praktykują polifonię, czyli skomplikowaną technikę muzyczną?

W paradygmat muzykologii porównawczej wpisana była nadto eurocentryczna pogarda dla wszystkich obcych przy jednoczesnej niemal kompletnej nieznajomości realiów ich kultury. Oto kilka przykładów zaczerpniętych z ówczesnej literatury:

W Syjamie śpiew jest wszechogarniającą pasją. Król śpiewając udziela audiencki, śpiewając chodzi się do świątyni i spędza się wszystkie święta. Dzieci nie mogą powstrzymać się od krzyku, kiedy usłyszą dźwięk bębna lub oboju i każdy potrafi zrobić sobie instrument. Zamiłowanie do muzyki jest tak wielkie, że misjonarze wpadli na pomysł, by reguły łacińskiej gramatyki wyklądać tubylcom w formie śpiewanej [...]. Soczyste i melodyjne dźwięki ich muzyki stanowią miły kontrast z głośną, monotonną i hałaśliwą muzyką Chińczyków. Stąd, jak twierdzi Bowring, bierze się radość i ich zamiłowanie do poligamii⁶.

5 Curt Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, przeł. Zofia Chechlińska, Warszawa 1981, s. 27-28.

6 „In Siam ist der Gesang eine alles beherrschende Leidenschaft; eine Audienz beim König wird singend erteilt, singend geht man zum Tempel und singend verbringt man alle Feste. Kinder jauchzen von Freude, wenn sie den Tonn der Trommel oder der Oboe hören und jedermann ist sein eigener Instrumentenmacher. Diese Leidenschaft für Musik ist

W ogóle charakterystyczne jest dla ludów naturalnych to, że podobnie jak dzieci podczas śpiewania, nie przywiązują najmniejszej wagi do sensu słów. Te same wyrazy, nieustannie powtarzające się wersy i pozbawione sensu sylaby powtarzane są bez końca⁷.

Nie ma lepszego dowodu na to, jak głęboko są w człowieku zakorzenione zdolności muzyczne niż fakt, że nawet Buszmeni, na widok których człowiek powątpiewa w to, że został stworzony na obraz i podobieństwo Boga, i którzy poprzez swoje czyny, wygląd oraz podejrzany brak łydek ukazują Panu Stworzenia swoje bliskie pokrewieństwo z małpami, nie są pozbawieni muzyki⁸.

[Indianie] Charruas nie znają instrumentów, pieśni, tańca i w ogóle żadnej muzyki i rozmów towarzyskich. [...] Nie czczą żadnego bóstwa, nie mają religii, rządu i praw. Są zarobaczeni, a kobiety z przyjemnością oddają się wyszukiwaniu insektów, kładą je na język, rozgryzają i polykają⁹.

Powszechnie przyjęło się sądzić, że *vergleichende Musikwissenschaft* była pierwszą edycją etnomuzykologii. Związek między dwoma tymi dyscypli-

so groß, daß die Missionäre auf den Gedanken gekommen sind, die ersten Regeln der lateinischen Grammatik den Eingeborenen in musikalischer Form zu verabreichen. [...] Die sanften und melodischen Töne ihrer Musik bilden einen angenehmen Kontrast zu der lauten monotonen Lärmmusik der Chinesen. Daher kommt, wie Bowring behauptet, die Vergnügungssucht der Siamesen und ihre Vorliebe für die Polygamie". Richard Wallaschek, *Anfänge der Tonkunst*, Leipzig 1903, s. 19–20.

7 „Überhaupt ist für die Naturvölker bezeichnend, dass sie – ähnlich wie die Kinder – beim Singen auf den Sinn der Worte nicht das geringste Gewicht legen: ein und dasselbe Wort, eine und dieselbe Reihenfolge oft sinnloser Silben oder Worte wird immer und ewig wiederholt". Robert Lach, *Die Musik oder Natur- und orientalischen Kulturvölker*, w: *Handbuch der Musikgeschichte*, red. Guido Adler, Berlin 1930, s. 9.

8 „Kein stärkerer Beweis aber, wie tief die Anlage zur Musik dem Menschen eingeboren ist, als der Umstand, dass sogar jene Buszmänner, bei deren Anblick dem Menschen "mit seiner Gottähnlichkeit bange wird". Und die mit ihrem Thun und Lassen und Aussehen und selbst mit ihrer bedenklichen Wadenlosigkeit dem Herrn der Schöpfung seine nahen Beziehungen zum Affengeschlechte unangenehm bemerkbar machen, der Musik nicht ganz entbehren". August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, t. 1, Leipzig 1887, s. 548.

9 „Die Charruas kennen weder Spiele noch Tanz, noch Lieder, noch Musikinstrumente, nicht einmal gesellschaftliche Unterhaltungen. [...] Sie verehren keine Gottheit und haben keine Religion, keine Gesetze, keine Regierung. Sie sind voll Ungeziefer, das die Frauen mit Vergnügen suchen, auf die Spitze der Zunge setzen, dann zerbeißen und verzehren". R. Wallaschek, op. cit., s. 198.

nami jest oczywisty, choć wymaga dziś bardziej krytycznego spojrzenia i komentarza. Muzykologia porównawcza zrodziła się na potrzeby zachodnioeuropejskiej historii muzyki, a pozytywistyczny paradygmat tej dyscypliny, jakże często skażony fobiami rasistowskimi, budował wizję jednokierunkowego procesu ewolucji europejskiej „sztuki dźwięków”, by użyć określenia Guido Adlera. Cały wysiłek następných pokoleń badaczy kultur pozaeuropejskich i ludowych musiał skupić się na przezwyciężaniu słabości i błędów Adlerowskiego projektu muzykologii. „Gdyby niemiecka nauka nie przeważała w Europie — pisał John Blacking — muzykologia mogłaby pójść w bardziej interesującym kierunku w kolejnych dekadach”¹⁰. Znacznie bardziej obiecującą koncepcję widział Blacking w wydanej w roku 1885 *Histoire de la musique depuis les temps anciens jusqu'à nos jours* Félix Clémenta, badacza uwrażliwionego na społeczno-kulturowe konteksty muzyki świata¹¹.

Rozpamiętując utracone możliwości rodzącej się etnomuzykologii, warto przypomnieć pierwsze fakty, które mogły się stać początkiem zupełnie innej drogi. Oto w roku 1578 w La Rochelle ukazała się słynna, szeroko komentowana przez Claude'a Lévi-Straussa *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* [...] Jeana de Léry'ego (1534-1611), która była pokłosiem brazylijskiej wyprawy tego autora¹².

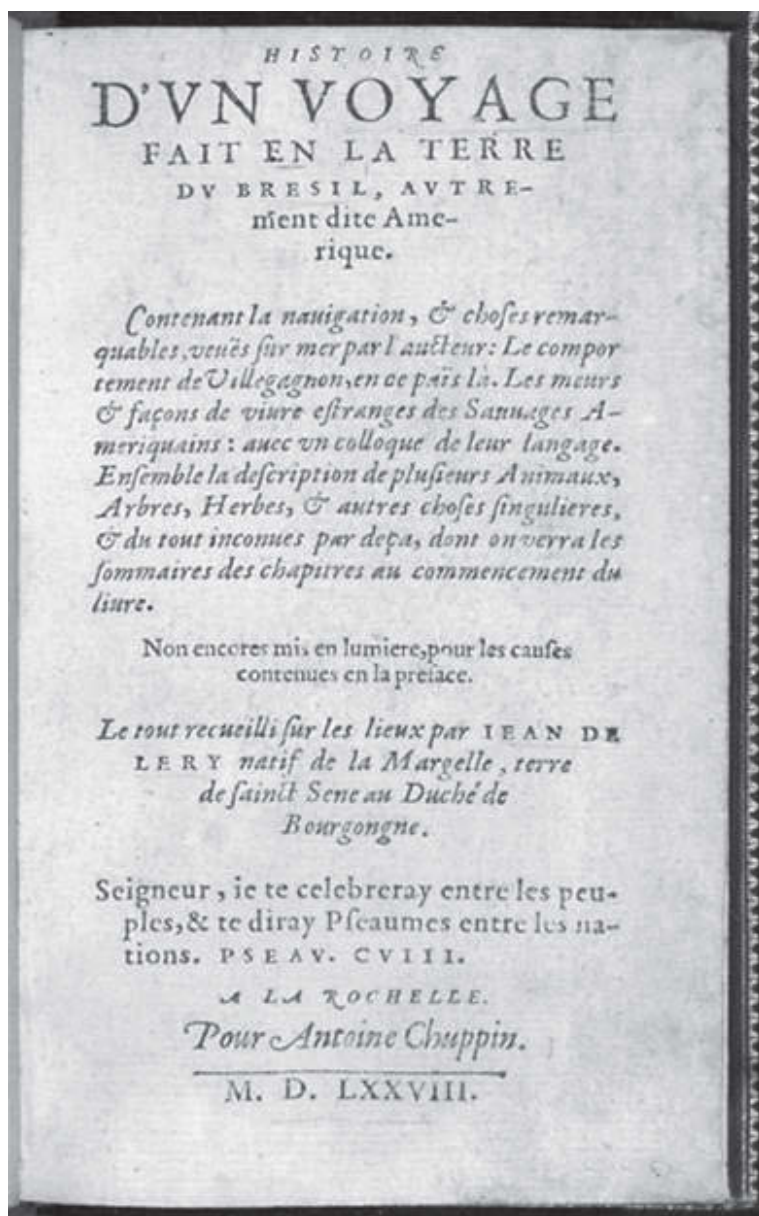
W roku 1557, w wieku dwudziestu dwóch lat, Léry popłynął w grupie kalwińskich protestantów do Ameryki Południowej. Miesiąc spędził na budowie francuskiego fortu nad Zatoką Rio de Janeiro, a później z powodu niesnasek na tle religijnym z admirałem Nicolasem Durandem de Villegagnonem przeniósł się w głąb kontynentu, gdzie przez rok mieszkał

10 John Blacking, „A Commonsense View of all Music”. *Reflections on Percy Grainger's Contribution to Ethnomusicology and Music Education*, Cambridge 1987, s. 9.

11 Félix Clément, *Histoire de la musique depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Paris 1885.

12 Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amérique. Contenant la navigation, & choses remarquables, veuës sur mer par l'auteur: Le comportement de Villegagnon, en ce pais là. Les meurs & façons de vivre estranges des Sauvages Amériquains: avec un colloque de leur langage. Ensemble la description de plusieurs Animaux, Arbres, Herbes, & autres choses singulières, & du tout inconnues par deçà, dont on verra les sommaires des chapitres au commencement du livre*, La Rochelle-Genève 1578.

Jean de Léry, *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* [...], strona tytułowa



w pobliżu siedzib kanibalistycznego plemienia Indian Tupinanda. W książce, która jeszcze w wieku XVI doczekała się trzech wydań i przekładu na język niemiecki, Jean de Léry opisuje ich życie, zwyczaje i obrzędy. W czterech rozdziałach tej bardzo znanej pracy znajdują się informacje na temat śpiewów i tańców oraz produkcji instrumentów muzycznych. Obszerna, wyczerpująca, niepozbawiona życzliwości relacja Jeana de Léry'ego pozostaje wolna od pogardliwych sądów i uprzedzeń dotyczących psychiki i zachowania Tupinanda.

Taniec Tupi, drzeworyt z *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil [...]* Jeana de Léry'ego



Przykładem może być opis obrzędu, którego autor był przypadkowym świadkiem:

Należy wiedzieć, że mają oni [Tupi – S.Ż.-K.] wśród siebie pewnych proroków (*Prophetes*), których nazywają *Caraibes*. Chodzą od wsi do wsi, przekonując ich, że komunikują się z duchami i temu, kto im się podoba mogą pomóc w walce z nieprzyjaciółmi i że mogą sprawić, by rosły wielkie korzenie i owoce. [...] Pewnego dnia nocowaliśmy we wsi Cotiva. Gdy już mieliśmy odjeżdżać, zobaczyliśmy dzikich z sąsiednich wsi, przybywających tu ze wszystkich stron. Było ich 500 lub 600. [...]

Nakazano nam zamknąć się w pomieszczeniu dla kobiet i wtedy z oddalonego o 30 kroków domu, gdzie przebywali mężczyźni, zaczęły do nas dochodzić bardzo ciche dźwięki, przypominające mamrotanie odmawiającego godzinki. [...] Wtedy kobiety powstały z miejsc, stanęły bardzo blisko siebie i słuchały. Mężczyźni stopniowo podnosili głos, powtarzając często ten sam wykrzyknik. Byliśmy wszyscy zdumieni, że kobiety odpowiadały im, drżącym głosem wznosząc taki sam wykrzyknik: he, he, he, he. [...] Trwało to trzy czwarte godziny, a my nie wiedzieliśmy, jak się zachować. Nie tylko dlatego, że tak wrzeszczały, ale także dlatego, że wyskakiwały w powietrze z wielką siłą, aż im się trzęsły piersi i na usta występowała piana. Niektóre upadały na ziemię. Nie mogłem myśleć inaczej, jak tylko, że diabeł wstał w ich ciała i że zostały opętane. [...]

Mimo że przebywałem już wśród nich od pół roku, słysząc podniecenie dzieci znajdujących się w swoim pomieszczeniu, zacząłem się trochę bać i miałem ochotę uciec do naszego fortu. Lecz gdy te hałasy i wrzaski się skończyły, po krótkiej przerwie usłyszeliśmy ponownie ich głosy tak wyśmienicie zgodne, że nieco podniesieni na duchu tymi słodkimi i wdzięcznymi dźwiękami, chcieliśmy zobaczyć ich [uczestników obrzędu – przyp. S.Ż.-K.] z bliska¹³.

Relacje Jeana de Léry'ego, które można z powodzeniem uznać za pierwszy dokument z pierwszych badań terenowych poza Europą, są uzupełnione ilustracjami. W trzecim wydaniu książki znajdują się fragmenty zapisanych melodii Tupi, które można uznać za pierwszą, europejską próbę transkrypcji muzyki pozaeuropejskiej. Zostały one przedrukowane przez Marina Mersenne'a jako trzy melodie Amerykanów, a następnie przez Jeana-Jacques'a Rousseau w *Dictionnaire de musique*.

13 Ibidem, rozdz. XVI, s. 277, tłum. wg: Frank Harrison, *Time, Place and Music*, Amsterdam 1973, s. 15-25.

Przykład 1. Melodie Tupi¹⁴

♩ = original minim in transcriptions a-f

a) 

Canidé-iouue, canidé-iouue, heuraouech

b) 

Pira ouassou aoueh Kamouroupouy - ouassou a oueh &c.

c) 

He he he he he he he he he he

d) 

Heu, heurairre, heira, heirairre, heira, heira, ouch

e) 

(1585) He, he, hua, he, hua, hua, hua



(1586) He, he, hua, he, hua, he, hua, hua

Trois Chansons des Ameriquains (Mersenne, 1636)

f) 

Canide iouue. He he he he. Heu heura heura oucchi

Chanson des Sauvages du Canada (Rousseau, 1768)

g) 

Ca ni de jou-ve, ca ni de jou-ve. He he he he he heu..



... ra heu - ra on ce bé.

14 Przykład cyt. za: F.Harrison, ibidem, s.203.

Ciekawy i bardzo znamienity pozostaje fragment z hasła „Musique” w *Dictionnaire de musique* J.-J. Rousseau dotyczący tych i innych transkrypcji oraz postrzegania i oceny muzyki obcej w ogóle.

By umożliwić czytelnikowi ocenę akcentów muzycznych różnych ludów, zapisałem także na planszy N melodię chińską zaczerpniętą od ojca du Halde, melodię perską zaczerpniętą od kawalera Chardina i dwie pieśni dzikich z Ameryki, zaczerpnięte od ojca Mersenne’a. We wszystkich tych fragmentach można stwierdzić zgodność modulowania z naszą muzyką, co u jednych może wzbudzić podziw wobec dobrodziejstwa i uniwersalności naszych reguł, a u drugich podejrzliwość co do inteligencji i dokładności tych, którzy przekazali nam te melodie (*airs*).

Na tej samej planszy dodałem tak drogą Szwajcarom, słynną pieśń *Ranz-des-Vaches*. Wykonywanie tej pieśni w oddziałach wojskowych było zakazane pod groźbą kary śmierci, ponieważ wzruszała słuchających ją do łez, zachęcała ich do ucieczki lub budziła chęć śmierci, tak wielkie rodziła w nich pragnienie ujrzania ich kraju. Na próżno można szukać w tej pieśni silnych akcentów (*accents*) wywołujących tak zdumiewające efekty. Efekty te, które nie działają na obcokrajowców, pochodzą jedynie z nawyku, ze wspomnień i z tysiąca sytuacji, które oddane w tej melodii, przypominają słuchaczom ich kraj, ich dawne przyjemności, młodość i całe drogi życia; wywołują w nich gorzki ból z powodu utraty tego wszystkiego. Muzyka zatem nie działa jedynie jako *muzyka*, lecz jako znak pamięciowy. Ta melodia, choć zawsze taka sama, nie wywiera dziś tych samych efektów, jakie wywierała przedtem na Szwajcarach, gdyż utraciwszy smak pierwotnej prostoty, nie żałują już jej, gdy im się ją przypomina. Jest zatem prawdą, że nie w fizycznym działaniu należy szukać najsilniejszego wpływu dźwięków na ludzkie serce¹⁵.

15 „Pour mettre le Lecteur à portée de juger des divers Accents musicaux des Peuples, j’ai transcrit aussi dans la Planche N un Air Chinois tiré du P. du Halde, un Air Persan tiré du Chevalier Chardin, & deux chansons des Sauvages de l’Amérique tirées du P. Mersenne. On trouvera dans tous ces morceaux une conformité de Modulation avec notre Musique, qui pourra faire admirer aux uns la bonté & l’universalité de nos règles, & peut-être rendre suspecte à d’autres l’intelligence ou la fidélité de ceux qui nous ont transmis ces Airs.

J’ai ajouté dans la même Planche le célèbre Ranz-des-Vaches, cet Air si chéri des Suisses qu’il fut défendu sous peine de mort de le jouer dans leur Troupes, parce qu’il faisoit fondre en larmes, désertier ou mourir ceux qui l’entendoient, tant il excitoit en eux l’ardent désir de revoir leur pays. On chercheroit en vain dans cet Air les accents énergiques capables de produire de si étonnans effets... Ces effets, qui n’ont aucun lieu sur les étrangères, ne viennent que de l’habitude, des souvenirs, de mille circonstances qui, retracées par cet Air à ceux qui l’entendent, & leur rappellent leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse & toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amère d’avoir perdu

Przykład 2. Plansza N z *Dictionnaire de musique* J.-J. Rousseau



Bez większego trudu można zauważyć, że Jean-Jacques Rousseau był tylko o krok od wypowiedzenia oczywistej dziś dla każdego tezy, że muzyka jest ściśle powiązana z kulturą, że kultura określa nawyki percepcyjne słuchaczy, ich horyzont emocjonalny oraz sposoby rozumienia muzyki. Ta nie do końca jeszcze wykrystalizowana wizja wybitnego Szwajcara mogłaby zapowiadać projekt etnomuzykologii najbliższy współczesnemu rozumieniu dyscypliny, zdominowanej w XIX wieku przez naukę niemiecką. Tą inną drogą podążał, jak się zdaje, wspomniany wcześniej Félix Clément, który w roku ukazania się programowego artykułu Guido Adlera, napisał w swej *Histoire*:

Nie sądzę, by należało wgłębiać się w teorie antropologiczne i etnologiczne, aby wyjaśnić zróżnicowanie muzycznych produkcji u różnych ludów, stan stagnacji sztuki u jednych i jej rozwój u drugich; wydaje mi się, że Fétis mylił się w tym względzie. Wszystkie podziały i podpodziały w taksonomii ludzkich ras, które próbuję

tout cela. La Musique alors n'agit point précisément comme Musique, mais comme signe mémoratif. Cet Air, quoique toujours le même, ne produit plus aujourd'hui les mêmes effets qu'il prouisoit ci-devant sur les Suisses; parce qu'ayant perdu le goût de leur première simplicité, ils ne la regrettent plus quand on la leur rappelle. Tant il est vrai que ce n'est pas dans leur action physique qu'il faut chercher les plus grands effets des Sons sur le cœur humain". Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768, s. 314-315.

się tak pracowicie ustalić, nie unieważniają faktu, że wszyscy ludzie bez wyjątku posiadają te same zmysły; że zmysł wzroku daje im znajomość formy, a zmysł słuchu – znajomość dźwięku; rezultaty [tego zmysłowego poznania – przyp. S.Ż.K.] mogą jedynie być odniesione do stopnia kultury i cywilizacji, które można tu i ówdzie obserwować. Jest oczywiste, że nie można sobie wyobrazić narodzenia Rafaela na Malwinach [Falklandy – S.Ż.-K.] ani Mozarta w kraju Zulusów¹⁶.

Powstaje zatem pytanie, jak należy ocenić dorobek Adlerowskiej *vergleichende Musikwissenschaft*. Mogłoby się wydawać, że po odrzuceniu pozytywistycznej, europocentrycznej i ewolucjonistycznej metodologii oraz zabarwionej rasizmem retoryki, zostaje niewiele. Zwłaszcza, że bardzo skromnie przedstawia się wiarygodny materiał źródłowy gromadzony w toku badań terenowych, które nie należały przecież do metodologicznego kanonu muzykologii porównawczej. Dotyczy to także wczesnych nagrań na prymitywnym sprzęcie, które są dziś przedmiotem wielkiej troski różnych instytucji europejskich, a które pod każdym niemal względem reprezentowały bardzo kiepski materiał badawczy.

A jednak muzykologia porównawcza ma niezaprzeczone zasługi dla rozwoju antropologicznej myśli o muzyce. Prawdziwym osiągnięciem muzykologów porównawczych były pytania, które stawiali: co to jest muzyka, jakie są jej początki, jak przebiegał ewolucyjny proces jej rozwoju, po co jest muzyka, czy istnieją i jakie są jej uniwersalne właściwości. Oczywiście są to pytania, które intrygowały umysły filozofów i badaczy na długo przed powstaniem muzykologii porównawczej. Teraz jednak zyskały one całkowicie nowy wymiar i inną rangę. Były to pytania prawdziwie

16 „Pour expliquer les variétés des productions musicales chez les divers peuples, l'état de stagnation de l'art chez ceux-ci, son développement chez ceux-là, je ne crois pas qu'il soit nécessaire d'entraîner le lecteur dans des théories anthropologiques et ethnologiques; il me semble que Fétis s'y est égaré. Toutes les divisions et subdivisions qu'on s'évertue à établir dans le classement des races humaines n'infirmont pas ce fait que tous les hommes sans exception sont doués des mêmes sens; que celui de la vue leur donne la connaissance de la forme, que celui de l'ouïe leur donne celle du son; quant aux résultats, ils ne peuvent être qu'en rapport avec le degré de culture et de civilisation que l'on constate ça et là. Il est clair qu'on ne peut s'imaginer voir sortir un Raphaël des îles Malouines, ni un Mozart du pays des Zoulous”. F. Clément, op. cit., s. 3.

antropologiczne, ukazujące odmienną perspektywę i ogrom pracy w studiach nad muzyką człowieka. Wobec narastającej liczby świadectw dotyczących zróżnicowania ludzkiej ekspresji muzycznej były to pytania zasadnicze.

BIBLIOGRAFIA

- Guido Adler, *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft” 1885 nr 1, s. 5–20.
- August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, t. 1, Leipzig 1887.
- John Blacking, “A Commonsense View of all Music.” *Reflections on Percy Grainger’s Contribution to Ethnomusicology and Music Education*, Cambridge 1987.
- Félix Clément, *Histoire de la musique depuis les temps anciens jusqu’à nos jours*, Paris 1885.
- Frank Harrison, *Time, Place and Music*, Amsterdam 1973.
- Robert Lach, *Die Musik oder Natur- und orientalischen Kulturvölker*, w: *Handbuch der Musikgeschichte*, red. Guido Adler, Berlin 1930, s. 3–34.
- Jean de Léry, *Histoire d’un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amérique. Contenant la navigation, & choses remarquables, veuës sur mer par l’auteur: Le comportement de Villegagnon, en ce pais là. Les meurs & façons de vivre estranges des Sauvages Américains: avec un colloque de leur langage. Ensemble la description de plusieurs Animaux, Arbres, Herbes, & autres choses singulières, & du tout inconnues par deçà, dont on verra les sommaires des chapitres au commencement du livre*, La Rochelle–Genève 1578.
- Erica Mugglestone, *Guido Adler’s “The Scope, Method, and Aim of Musicology” (1885): An English Translation with an Historical-Analytical Commentary*, „Yearbook for Traditional Music” 1981 nr 13, s. 1–21.
- Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris 1768.
- Curt Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, przeł. Zofia Chechlińska, Warszawa 1981.
- Richard Wallaschek, *Anfänge der Tonkunst*, Leipzig 1903.
- Sławomira Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995.

STRESZCZENIE

*Muzykologia porównawcza.
Utracone szanse etnomuzykologii?*

W swym znanym, programowym artykule z 1885 roku Guido Adler wyobraził sobie muzykologię jako naukę podzieloną na część historyczną, opisującą procesy zmian zachodzących w czasie, oraz systematyczną, opisującą zjawiska niezależnie od czasu historycznego. W części systematycznej znalazła się muzykologia porównawcza (*vergleichende Musikwissenschaft*), definiowana wedle kryterium opozycji między artystyczną muzyką europejskiego Zachodu a muzyką reszty świata. Heterogeniczny przedmiot etnomuzykologii niekorzystnie wpłynął na strukturę metodologiczną dyscypliny, głęboko dotkniętej przy tym pozytywistycznym ewolucjonizmem i eurocentryzmem. Dominacja niemieckiej muzykologii w Europie prawdopodobnie zahamowała rozwój odmiennego paradygmatu etnomuzykologii reprezentowanej przez naukę francuską.

SŁOWA KLUCZOWE Guido Adler, Jean-Jacques Rousseau, muzykologia porównawcza, etnomuzykologia, metodologia, antropologia muzyki

ABSTRACT

*Comparative musicology.
Ethnomusicology's lost opportunities?*

In his well-known programmatic article of 1885 Guido Adler imagined musicology as a discipline divided into two parts: historical, describing changes occurring over time, and systematic, describing various phenomena independently of historical time. The systematic part encompassed comparative musicology (*vergleichende Musikwissenschaft*) defined according to the criterion of opposition between art music of the European West and music of the rest of the world. The heterogeneous subject of ethnomusicology had a negative impact on the methodological structure of the discipline, deeply affected as it was by positivist evolutionism and Eurocentrism. The domination of German musicology in Europe may have stalled the development of a different paradigm of ethnomusicology represented by French scholars.

KEYWORDS Guido Adler, Jean-Jacques Rousseau, comparative musicology, ethnomusicology, methodology, anthropology of music