

### **Muzykologia wobec globalizacji**

Na początku XXI w. żyjemy w świecie nazwanym przez McLuhana „globalną wioską”. Nastąpił rozwój mediów, które bez ograniczeń geograficznych udostępniają muzykę światu. Rozprzestrzenienie się kaset, płyt kompaktowych i internetu wśród muzyków wywołało masową produkcję muzyczną. Elektroniczne sposoby odtwarzania oraz ponadkulturowa produkcja muzyki spowodowały, że organizmy narodowo-państwowe utraciły zdolność tworzenia koherentnych systemów muzycznych. Granice państw przestały pełnić dawną rolę w wyznaczaniu zasięgów kultur muzycznych. „Towary wszystkich rodzajów, z muzyką włącznie, są bowiem produkowane i konsumowane raczej w różnorodnych kontekstach międzynarodowych niż w specyficznych dla kultur miejscach” (Pacini, 1993, 48). „Miejsca” należy w tym kontekście rozumieć bardziej jako społeczności o wspólnych muzycznych interesach niż fizycznie ograniczone przestrzenie. Nie da się więc już dłużej utrzymać panującego do niedawna wśród muzykologów (i nie tylko) przekonania, że jeden tylko rodzaj muzyki, na przykład tzw. muzyka etniczna, może reprezentować grupę. Obok siebie istnieje z reguły więcej takich muzyk, powiązanych z niezliczonymi wyobrażonymi wspólnotami i wymyślonymi tradycjami. Muzyczna wielokulturowość zyskała rangę jednej z głównych cech współczesnych społeczeństw, przestając być marginalnym zjawiskiem.

Spośród muzykologów najszybciej zareagowali na postępującą globalizację kultur muzycznych socjologowie i antropologowie muzyki. W latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia zaczęli oni propagować pogląd, że badanych muzyk nie można już rozpatrywać wyłącznie w ich historycznych ojczyznach, lecz należy obszar badań poszerzyć, a wyrażaną w muzyce tożsamość i etniczność rozważać jednocześnie w kategoriach lokalnych i ponadnarodowych.

Zmiana podejścia do badań wiązała się z koniecznością określenia nowych celów i ustalenia terminologii, która umożliwiałaby adekwatny opis globalnych kultur muzycznych. Za jedno z głównych zadań uznano badania nad relacjami między tym, co globalne, i tym, co lokalne w muzyce, oraz nad różnymi rodzajami zachodzących zależności. Autorzy większości prac zajęli się raczej kontekstami, w których muzyka występuje, niż muzyką samą. Nic w tym dziwnego, skoro teoretyczne perspektywy globalności i lokalności wyznaczają głównie socjologowie, filozofowie i teoretycy kultury. Etnomuzykologowie przejęli słownictwo stosowane w tej interdyscyplinarnej dyskusji, przyswajając sobie takie terminy jak: fragmentyzacja,

totalizacja, komodyfikacja, społeczność wyobrażona, hybrydowość, kreolizm i inne. Ci, którzy analizują również procesy zachodzące w muzyce, próbują znaleźć odpowiedź na pytanie, czy i w jaki sposób uzyskane przez nich rezultaty mogą być użyteczne dla ogólnych teorii społecznych i kulturowych. Do tej grupy autorów należy Ingrid Monson, która poddając badaniom różne typy repetycji w muzyce afrykańskiej diaspory, wykazała, że analiza interaktywnego, wielopłaszczyznowego i wielopoziomowego działania muzycznego, które jest zarazem aktem społecznym i symbolicznym, może wspierać wspomniane teorie. Według autorki zestawianie określonych elementów muzycznych, możliwe do prześledzenia w różnych odmianach tzw. world music — funk, blues, zouk (popularnej wśród mieszkańców Karaibów mówiących językiem kreolskim), reggae, mbalax (wywodzącej się z Senegalu), rumba, plena (typowej dla Puerto Rico) i soca (spokrewnionej z calypso) — pokazuje, jak swobodnie elementy te są zapożyczane i krążą między gatunkami muzycznymi. Jeśli te nawarstwione procesy muzyczne wyobrazimy sobie jako analogie dla procesów społecznych i kulturowych, dostrzeżemy możliwości wykorzystania wyników analizy muzycznej w teorii globalizacji kulturowej i badaniach nad problemem hybrydowości kultur (Monson, 1999, 46).

Muzykolodzy poszukujący paraleli między procesami muzycznymi i społecznymi posługują się w swoich pracach dwiema podstawowymi metaforami stosowanymi w socjologii i filozofii, z których jedna podkreśla fragmentaryzację, a druga systemowość kultury globalnej. W przypadku pierwszej kultura muzyczna traktowana jest jako tekst, z językiem funkcjonującym jako model dla występujących w kulturze powiązań. W przypadku drugiej metafory jako model kulturowych zależności przyjmuje się wymianę towarową, nawiązując do tradycji marksistowskiej wraz z teoriami Theodora Adorno i Frederica Jamesona. W obu tych koncepcjach zauważalne jest dążenie do przeniesienia punktu ciężkości z aktywności ludzi na siły społeczne, które działają poza kontrolą człowieka. Przykładami prac, których autorzy przyjęli takie perspektywy opisu, są artykuły: *Micromusics of the West: A Comparative Approach* Marka Slobina (1992) i *The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s* Veita Erlmanna (1996), będące punktami odniesienia dla wielu późniejszych opracowań.

Mark Slobin przedstawia wizję globalnej cyrkulacji muzyki w zachodniej Europie i USA. Dąży do uchwycenia nowych relacji powstających w globalnym układzie kultur, które nazywa „superkulturami” (supercultures), „subkulturami” (subcultures) i „interkulturami” (intercultures) (Slobin, 1992, 2). Każdy poziom analizowanej struktury rozważa jako układ

różnych „przestrzeni” (etno-, media-, techno- i ideo-przestrzeni oraz przestrzeni finansowej<sup>1</sup>) w szczególnych kontekstach muzycznych. W centrum badań nad funkcjonowaniem globalnej ekonomii kulturowej umieszcza wzajemne oddziaływanie superkultury i subkultury, a zwłaszcza zależności między indywidualnymi wyborami, działaniami grupowymi i zmianami w kształcie i znaczeniu muzyk lokalnych, czyli micromusics<sup>2</sup>, wywoływanymi przez siły globalne. Według Slobina każda jednostka żyje na przecięciu się subkultury, interkultury i superkultury, tworzących skomplikowany „kontrapunkt kulturowy” (Slobin, 1992, 4), a poruszanie się między poziomami tej struktury jest możliwe dzięki opanowaniu przez twórców i odtwórców micromusics umiejętności „przełączania kodu” (Slobin, 1992, 61 i n.).

Veit Erlmann poddaje w wątpliwość użyteczność metodologicznych procedur zaprezentowanych przez Slobina, gdyż — jak stwierdza — próba zintegrowania różnorodnych, amorficznych micromusics w jednym szerszym systemie, czyli usystematyzowania czegoś, co jest zdecydowanie niesystematyczne, musi skończyć się niepowodzeniem. Proponuje w zamian koncepcję „globalnej całości kulturowej”, którą opiera na jamesonowskiej idei różnicy i systemowej naturze produkcji kulturowej w późnym kapitalizmie. Erlmann uważa, że ponieważ homogenizacja i dyferencjacja są powiązаныmi wzajemnie aspektami globalnej ekonomii kulturowej, to należy z góry przyjąć, iż różniące się między sobą subsystemy stanowią elementy systemu. Nie zgadza się w związku z tym z tezą, jakoby podtrzymywanie kulturowej odmienności muzyk z nurtu world music było wyrazem sprzeciwu wobec hegemonii Zachodu (Erlmann, 1996, 468). Odwołując się do idei systemu autopojetycznego (samotwórczego) Niklasa Luhmanna, sugeruje, że „złożony system, jakim jest muzyka świata, osiąga swoją integrację nie tylko na bazie wspólnych wartości, norm i relacji sił, lecz również dzięki stwarzaniu dla swoich subsystemów uporządkowanego otoczenia”, w którym mogą się one samorozwijać i redefiniować (Erlmann, 1996, 473).

Zajmując różne stanowiska, Slobin i Erlmann zmierzają do wspólnego celu. Obaj poszukują „struktury spójności” (Sahlins), pozwalającej wyjaśnić, jak wykonawcy, słuchacze i dźwięki muzyczne są powiązane z procesami globalnej cyrkulacji i jak ludzie zachowują się wobec sił społecznych, które fragmentują i totalizują kulturę jednocześnie.

Pomiędzy sfragmentaryzowanym światem „mikromuzyk” Slobina i „panoramicznym spektrum globalnej ekumeny” Erlmanna lokuje się obraz uczestniczących w globalnym

---

<sup>1</sup> Są to terminy wprowadzone przez Arjuna Appaduraia w artykule „Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”, w: *Public Culture*, vol. 2 (1990), part 2, ss. 1-24.

<sup>2</sup> Slobin definiuje *micromusics* jako „małe jednostki muzyczne wewnątrz wielkich kultur muzycznych” (Slobin, 1992, 1).

obiegu repetycji muzycznych i ich kombinacji, przedstawiony przez wspomnianą wcześniej Ingrid Monson. Badaczkę interesuje, jak owe repetycje przemieszczają się między gatunkami muzycznymi i jaką niosą ze sobą informację o tej sferze globalnej rzeczywistości, którą Slobin nazywa diasporycznymi interkulturami (Monson, 1992, 44). W swoich interpretacjach Monson posłużyła się koncepcją habitusu Pierre'a Bourdieu, stworzoną do opisu interakcji między strukturami, dyspozycjami ciała i działaniami związanymi z produkcją i reprodukcją kultury (Monson, 1992, 49).

Muzykolodzy rozpatrują najczęściej problem globalizacji w powiązaniu z obecną sytuacją kultur muzycznych. Do wyjątkowych należy refleksja Philipa Bohlmana nad uaktywnianiem się procesów globalizacyjnych w określonych momentach historii. W artykule *World Music at the „End of History”* (2002) autor dowodzi, że momenty takie przypadają głównie na końce i początki wieków, zwłaszcza wtedy, kiedy zbiegają się one z przełomami mileniów. Muzyka wymaga wówczas „globalnych wymiarów”, gdyż służy do wyrażania nasilającego się wrażenia schyłkowości i lęku przed końcem świata (endyzm). Zmieniają się jej znaczenia i funkcje, przybiera na sile to, co obce i egzotyczne (Bohlman, 2002, 2). Następuje zniwelowanie „geograficznego i ontologicznego dystansu między różnymi praktykami muzycznymi”, a zachowane zostaje jedynie poczucie odrębności między „Swoim” i „Innym” (Bohlman, 2002, 1). W swojej argumentacji Bohlman wykorzystał dawne i obecnie istniejące style i gatunki muzyczne: prima i seconda prattica, hymny Amiszów z Ameryki Północnej, muzykę żydowską, piosenkę popularną, pieśni maryjne z Medjugorje oraz world music.

World music jest tym rodzajem muzyki, na którym koncentruje się zdecydowana większość badaczy, analizując procesy globalne zachodzące we współczesnych kulturach muzycznych. Choć nazwy tej używa się powszechnie, nie jest ona jednoznaczna. Deborah Pacini zwraca uwagę, że określenia world music nie da się odnieść do gatunku muzyki. Początkowo stanowiło ono — zdaniem badaczki — „termin marketingowy, opisujący produkty wzajemnych inspiracji muzycznych między północą — USA i zachodnią Europą — oraz południem — głównie Afryką i Karaibami, które zaczęły się pojawiać w krajobrazie muzyki popularnej na początku lat 1980-tych” (Pacini, 1993, 48). Od 1985 roku pod szyldem world music zaczęto umieszczać praktycznie wszystkie muzyki kultur pozaeuropejskich. Jest to chwyt komercyjny służący do zdobywania nowych rynków z pomocą brzmień i idei odnoszonych dawniej do „muzyki etnicznej”. Jak zauważa Veit Erlmann, wspierając się koncepcją „przestrzennych historiografii” Fredrica Jamesona, wiele muzyk należących do world music cechuje „pseudohistoryczne brzmienie przeszłości” (Erlmann, 1996, 483). Idiomy muzyczne łączone z omawianą kategorią mają hybrydyczny charakter i wykazują

wzmożoną wrażliwość na wszelkie zmiany, które dokonują się w muzyce, w szerokim rozumieniu tego słowa, a także w sferze społecznej i politycznej. Wcześniej kwalifikowano world music jako zewnętrzną w stosunku do głównego nurtu i jako taka była ona wprowadzana na rynek. Obecnie zyskuje czołową pozycję w wielu kulturach świata.

Duże zainteresowanie wśród etnomuzykologów budzą kategorie hybrydyczności i kreolizmu<sup>3</sup>, łączone z nowymi formami samoświadomości. Nie jest to już świadomość ani bycia „tu” lub „tam”, ani bycia „nami” lub „nimi”, lecz świadomość — jak to nazwał Homi Bhabha — „bycia pomiędzy” (inbetweenness), w „trzeciej przestrzeni”. O ile dawniej proces kreolizacji był widziany jako konsekwencja muzycznej wymiany między północnymi metropoliami kolonialnymi i ich wcześniejszymi afrykańskimi i karaibskimi koloniami, to od lat osiemdziesiątych badacze identyfikują jego nowe postaci. Przykładem jest tworzenie się nowych, komercyjnie powiązanych infrastruktur, w ramach których słuchacze z Pierwszego Świata są pozyskiwani do słuchania egzotycznych brzmień z Trzeciego Świata (Pacini, 1993, 50). Kreolizacja przestaje być rozumiana negatywnie jako dziedzictwo kolonializmu i przynajmniej w niektórych rejonach świata (np. wśród lokalnych społeczności na Karaibach), gdzie muzyczne melange funkcjonują jako znak dobrobytu i otwarcia się na świat, dostrzega się jej pozytywne zabarwienie. Dołączając do dyskusji nad problemem identyczności kulturowej przedstawicieli innych dziedzin, etnomuzykolodzy starają się wykazać, że muzyka daje szczególne możliwości rekonfiguracji elementów własnej struktury jako wyznaczników tożsamości. Musi istnieć jednak pewien stopień kompatybilności między gatunkami muzycznymi, aby mogły się one między sobą mieszać. Ta przystawalność nie jest dana z góry, lecz decydują o niej ludzie. Stąd powstają czasem tak bardzo zaskakujące zestawienia rytmów, melodii i brzmień (Guilbault, 1997, 36).

Przyspieszona globalna cyrkulacja muzyki wywołała nowe pytania w stosunku do kultur społeczności żyjących w diasporach i innych „wędrujących kultur” (np. w miejscach związanych z ruchem turystycznym i pielgrzymkowym). O ile zgodnie z teoriami modernistycznymi do opisu tych kultur używano modeli asymilacji i akulturacji, ukazujących sytuacje „przed” i „po” (interakcji z innymi kulturami), to współczesne podejście do badań cechuje myślenie w kategoriach ponadnarodowych. Uwaga zostaje przesunięta ze społeczności związanych z narodami i samych narodów na przestrzenie, których grupy te są komponentami. Przedmiot dyskusji stanowią procesy historyczne, w wyniku których

---

<sup>3</sup> Problematyka ta zdominowała konferencję Study Group „Music and Minorities” ICTM, która odbyła się w Warnie w 2006 roku (materiały z konferencji w druku).

„wędrowcy” są marginalizowani i traktowani jako „inni” i które prowadzą do powstania wyobrażenia autentycznej kultury.

Kończąc przegląd stanowisk muzykologów wobec problemu globalizacji w kulturach muzycznych, pozwolę sobie przytoczyć za René Lysloffem cyberpunkowe opowiadanie „Mozart w przeciwsłonecznych okularach”<sup>4</sup>. W artykule wspomnianego autora pojawia się ono w kontekście rozważania dylematów, których doświadczają badacze lokalnych kultur w dobie postępującej globalizacji technologii wytwarzania i odtwarzania muzyki. Akceptując nowoczesne wynalazki, nie mogą oni często uwolnić się od romantycznej wizji tubylca, żyjącego z dala od cywilizacji technicznej. Wspomniana historyjka ma pobudzić do refleksji nad koniecznością dokonywania wyborów w globalnym, stechnicyzowanym świecie i nad różnymi możliwościami oceny podejmowanych w tym świecie decyzji i ich konsekwencji (Lysloff, 1997, 206).

Bohaterem opowieści jest młody Mozart, który spotkał na swojej drodze podróżników w czasie. Goście z późniejszej epoki chcą eksploatować bogactwa naturalne i kulturowe, jakimi dysponowała XVIII-wieczna Europa, oferując w zamian tanie towary fabryczne, wymianę handlową i — w ograniczonym stopniu — wiedzę naukową. Podobnie jak rówieśnicy kompozytor ulega urokowi mediów i muzyki popularnej, które przywieźli ze sobą przybysze. Słuchając radia i kaset, szybko uczy się muzyki rockowej. Pod wpływem nowych wrażeń odrzuca perukę i ubranie swojej epoki, zakłada jeansy i okulary przeciwsłoneczne, zaczyna palić haszysz. Zostaje gwiazdą rocka i odnosi wielkie sukcesy, większe niż te, które osiągnął swoimi genialnymi kompozycjami w realnym świecie. Na koniec otrzymuje „zieloną kartę” zezwalającą mu na emigrację do przyszłości, gdzie jego muzyka trafiła już na listy przebojów.

Można uważać, że Mozart jawi się w tej opowieści jako postać tragiczna, której przyszłość jako wielkiego kompozytora muzyki klasycznej zostaje zaprzepaszczone w związku z przybyciem podróżników w czasie. Badacze patrzący z porównywalnej perspektywy są zdania, że rozwój techniki powoduje wyjałowienie kultur z symbolicznych znaczeń, dostarczając jedynie taniej rozrywki przemijającej z modą. Era postkolonialna jest przez nich widziana jako czas wirtualnej kolonizacji: tradycyjne kultury i ich muzyki, niedostatecznie chronione prawem autorskim, są otwarte na komercyjną kolonizację, wykorzystującą nowoczesne technologie.

---

<sup>4</sup> Polski przekład tego opowiadania, autorstwa Bruce’a Sterlinga Levisa Shinera, ukazał się w czasopiśmie „Fantastyka”, 1987, nr 1.

Mozart może być jednak również uznany za bohatera, który mądrze wykorzystał zaistniałą sytuację — uniknął przecież śmierci w ubóstwie, a nawet stał się gwiazdą przyszłości. Takie rozumienie postaci kompozytora stanowi metaforę dla współczesnych społeczności lokalnych, których muzyce według niedawnych jeszcze prognoz antropologów groziła zagłada. Tymczasem w wielu przypadkach muzyka tych grup zyskuje coraz silniejszą pozycję, przywrócona do życia w globalnych i transnarodowych kontekstach.

### **Literatura:**

Bohlman, Philip; 2002, World Music at the „End of History”; w: *Ethnomusicology*, vol. 46, part 1, ss. 1-32

Erlmann, Veit; 1996, The Aesthetics of the Global Imagination: Reflections on World Music in the 1990s; w: *Public Culture*, vol. 8, part 3, ss. 467-487

Guilbault, Jocelyne; 1997, Interpreting World Music: A Challenge in Theory and Practice; w: *Popular Music*, vol. 16, part 1, ss. 31-44

Lysloff, René T. A.; 1997, Mozart in Mirrorshades: Ethnomusicology, Technology, and the Politics of Representation; w: *Ethnomusicology*, vol. 41, part 2, ss. 206-219

Monson, Ingrid; 1999, Riffs, Repetition, and Theories of Globalization; w: *Ethnomusicology*, vol. 43, part 1, ss. 31-65

Pacini, Deborah H.; 1993, A View from the South Spanish Caribbean Perspectives on World Beat; w: *The World of Music*, vol. 35, ss. 48-60

Slobin, Mark; 1992, Micromusics of the West: A Comparative Approach; w: *Ethnomusicology*, vol. 36, part 1, ss. 1-86

Stokes, Martin; 2007, Ethnomusicology, §IV: Contemporary theoretical issues; w: Laura Macy (red.), *Grove Music Online*, <http://www.grovemusic.com>