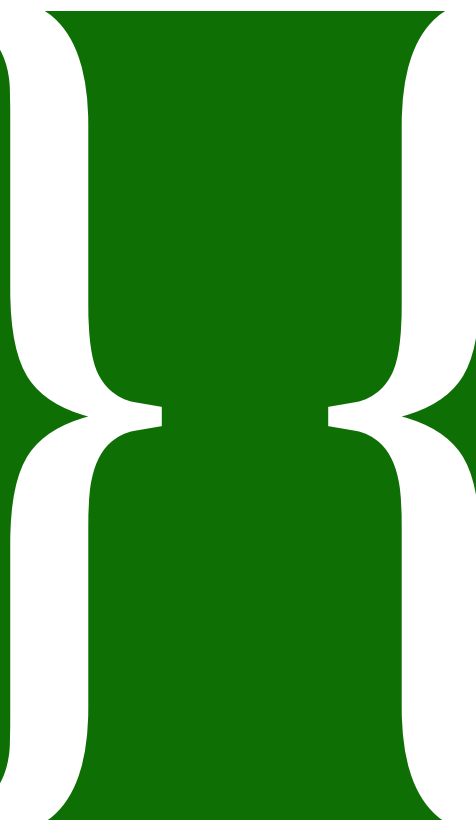


MISCELLANEA

ANTHROPOLOGICA ET SOCIOLOGICA

20(2)



**MUSIC AS A SOCIAL PHENOMENON –
THEORETICAL CONCEPTS AND EMPIRICAL INQUIRIES**

**MUZYKA JAKO ZJAWISKO SPOŁECZNE –
ORIENTACJE TEORETYCZNE I KIERUNKI BADAŃ**

KWARTALNIK
GDAŃSK 2019

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU GDAŃSKIEGO

Zespół redakcyjny

*Michał Kaczmarczyk UG (redaktor naczelny); Agnieszka Okrój UG (sekretarz redakcji);
Łukasz Remisiewicz UG (sekretarz redakcji); Marcin Szulc UG (redaktor prowadzący, psychologia społeczna);
Agata Bachórz UG (socjologia kultury i antropologia społeczna); Piotr Czekanowski UG (socjologia stosowana);
Anna Strzałkowska UG (socjologia zmian społecznych); Magdalena Gajewska UG (socjologia ciała);
Krzysztof Ulanowski UG (historia myśli społecznej); Anna Chęcka-Gotkiewicz UG (filozofia społeczna);
Agnieszka Maj SGGW (socjologia stylów życia); Krzysztof Stachura UG (metodologia nauk społecznych);
Arkadiusz Peisert UG (socjologia makrostruktur); Maciej Brosz UG (redaktor statystyczny);
Maria Kosznik UG (redaktorka językowa); Magdalena Węgrzyńska (redaktorka językowa);
Elizabeth Roby University at Buffalo (redaktorka językowa); Konrad Witek UG (asystent redakcji)*

Rada naukowa

*prof. Ireneusz Krzemiński; prof. Ruth Holliday; prof. Brenda Weber; dr Nigel Dower;
prof. Michael S. Kimmel; prof. Nicoletta Diasio; dr hab. Anna Wieczorkiewicz, prof. UW;
prof. Cezary Obracht-Prondzyński; prof. Debra Gimlin; dr Mary Holmes;
dr Meredith Jones; dr Jarosław Maniaczyk; dr Wojciech Zieliński;
dr hab. Anna Klonkowska; dr Antje Bednarek-Gilland; dr Elżbieta Kolasieńska*

Redaktorzy tomu

Katarzyna M. Wyrzykowska, Krzysztof Stachura, Agata Rozalska

Redaktor Wydawnictwa

Maria Kosznik

Skład i łamanie

Michał Janczewski

Publikacja sfinansowana z funduszu działalności statutowej Instytutu Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa
oraz Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu Gdańskiego

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

e-ISSN 2354-0389

Pierwotną wersją pisma jest wersja elektroniczna.
Numery archiwalne dostępne są na: www.maes-online.com

Adres redakcji:

Miscellanea Anthropologica et Sociologica
Instytut Filozofii, Socjologii i Dziennikarstwa
Wydział Nauk Społecznych, Uniwersytet Gdański
ul. Bażyńskiego 4, 80-283 Gdańsk
miscellanea@ug.edu.pl
www.maes-online.com

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel./fax 58 523 11 37, tel. 725 991 206
e-mail: wydawnictwo@ug.edu.pl
www.wyd.ug.edu.pl

Księgarnia internetowa: www.kiw.ug.edu.pl

Spis treści

Wstęp	7
ARTYKUŁY / 11	
Maria Flis Muzyka jako forma spójności wspólnot. Jak dzieło sztuki muzycznej charakteryzuje rzeczywistość społeczną	13
Piotr Podlipniak Tonalność muzyczna jako narzędzie konsolidacji społecznej	23
Barbara Jabłońska Socjologia muzyki a krytyczna analiza dyskursu	36
Małgorzata A. Szyszkowska Między <i>katharsis</i> a <i>pathos</i> . Terapeutyczne aspekty śpiewu	56
Konrad Sierzputowski Ciała w dźwięku. Wydarzenie muzyczne w perspektywie somatoestetycznej	70
Agata Stanisz Społeczno-kulturowe praktyki produkcji, dystrybucji i słuchania <i>soundscape</i> ów	83
Bogumiła Mika Koncerty promenadowe jako przykład demokratyzacji konsumpcji muzycznej	106
Ziemowit Socha Wartość i krytyka dwudziestowiecznej moderny muzycznej. Wyimek z badań nad opiniami pracowników wybranych wrocławskich instytucji kultury	119
Maria Małanicz-Przybylska Muzyczna dystynkcja Skalnego Podhala	139
Tobias Marx “Invisible management” – group cohesion in semi-professional music groups	155
Luiza Bittencourt, Daniel Domingues Entrepreneurial musicians in the digital age: The collective nature of music incubators	173
Nick Crossley, Tugba Aydin Ozturk Music, social structure and connection: Exploring and explaining core-periphery structure in a two-mode network of music festivals and artists in Turkey	192

Helen Elizabeth Davies

- Gender issues in the music industry and popular music higher education:
Exploring the experiences of young musicians 211

VARIA / 229

Mateusz Lammek

- Hipoterapia – nowoczesna metoda resocjalizacji społecznej
osób pozbawionych wolności 231

Table of contents

Introduction	7
ARTYKUŁY / 11	
Maria Flis	
Music as a form of communal coherence.	
How a work of music is characterized by social reality	13
Piotr Podlipniak	
Musical tonality as a tool of social consolidation	23
Barbara Jabłońska	
Sociology of music and critical discourse analysis	36
Małgorzata A. Szyszkowska	
Between catharsis and pathos. The therapeutic aspects of singing	56
Konrad Sierzputowski	
Bodies in sound. Somathoaesthetic perspective of the musical event	70
Agata Stanisz	
Production, distribution and listening to soundscapes as socio-cultural practices	83
Bogumiła Mika	
Promenade concerts as an example of democratization of musical consumption	106
Ziemowit Socha	
Value and critique of 20 th -century western artistic music.	
Empirical research with musicians and music organizers	119
Maria Małanicz-Przybylska	
Musical distinction of the Skalne Podhale region	139
Tobias Marx	
“Invisible management” – group cohesion in semi-professional music groups	155
Luiza Bittencourt, Daniel Domingues	
Entrepreneurial musicians in the digital age:	
The collective nature of music incubators	173
Nick Crossley, Tugba Aydin Ozturk	
Music, social structure and connection:	
Exploring and explaining core-periphery structure	
in a two-mode network of music festivals and artists in Turkey	192

Helen Elizabeth Davies

- Gender issues in the music industry and popular music higher education:
Exploring the experiences of young musicians 211

VARIA / 229

Mateusz Lammek

- Hippotherapy – a modern method of social resocialization of inmates 231

Wstęp

Choć muzyka nigdy nie była głównym przedmiotem zainteresowań nauk społecznych, to rozważania nad jej znaczeniem w życiu społecznym obecne są w refleksji badaczy społecznych niemal od zawsze. Muzyką zajmowano się m.in. w kontekście społecznej konstrukcji geniuszu (N. Elias, T. DeNora), ruchów społecznych (R. Eyerman), zmian społeczno-kulturowych (T.W. Adorno), wpływu politycznego (J. Attali, G. Born) czy stratyfikacji społecznej (P. Bourdieu, R.A. Peterson, M. Savage). Niezależnie od przyjętej perspektywy, badacze są zgodni co do doniosłego znaczenia muzyki w relacjach społecznych, bo jak zauważa Tia DeNora: „(...) muzyka służy jako medium, za pośrednictwem którego kształtowane są uczucie, percepcja, uwaga, świadomość, a także konkretne działania. Czasami aktorzy społeczni mogą brać w tym procesie świadomy udział, w pełni wiedząc, w jaki sposób muzyka na nich działa. Ale w innych sytuacjach, muzyka może nieświadomie aktywizować aktorów społecznych” (2009: 161–162).

Głównym celem muzycznego numeru „Miscellanea Anthropologica et Sociologica” jest przyjrzenie się temu, co aktualnie dzieje się w polu szeroko pojętej socjologii muzyki, w związku z czym w numerze prezentujemy wyniki najnowszych badań nad społecznymi wymiarami muzyki, a także omawiamy wyzwania teoretyczne i metodologiczne, jakie stoją przed społecznie ukierunkowanymi badaniami muzyki.

Publikację otwiera tekst Marii Flis zatytułowany *Muzyka jako forma spójności wspólnot. Jak dzieło sztuki muzycznej charakteryzuje rzeczywistość społeczną*, który nawiązuje do klasycznej myśli George’a Simmla o formach uspołecznienia. Muzyka bowiem pełni funkcje więziotwórcze i jest językiem komunikowania. Autorka podkreśla, że kluczową cechą muzyki jest jej znaczeniowość i osadzenie dzieła w szerszym kontekście społecznym. Jednocześnie dla socjologicznego badania muzyki istotne znaczenie ma kontekst autorski, czyli socjogeneza danego dzieła oraz kontekst odbiorczy, czyli socjogeneza recepcji dzieła. Z jednej strony muzyka odgrywa rolę uwarunkowanego kulturowo komunikatu, z drugiej stanowi ważną i inspirującą praktykę kulturową, niemal wszechobecną w doświadczeniu uczestników życia kulturalnego.

W kolejnym artykule Piotr Podlipniak kontynuuje wątek muzyki i wspólnotowości, ale skupia się na elementach struktury dzieła muzycznego, które sprzyjają konsolidacji społecznej. Autora interesują przede wszystkim poznawcze funkcje muzyki, w związku z czym zwraca szczególną uwagę na doniosłe znaczenie struktury tonalnej utworu muzycznego w procesie synchronizacji stanów mózgowych muzykujących ze sobą ludzi.

Barbara Jabłońska w artykule *Socjologia muzyki a krytyczna analiza dyskursu* podejmuje tematykę dotychczas nieobecną w polskiej refleksji naukowej. Autorka proponuje ujmowanie muzyki w kategoriach dyskursu i analizowanie jej jako szczególnego, nie podobnego do pozostałych, werbalnych form komunikowania się czy dyskursu. Jabłońska jednocześnie wskazuje na konkretne narzędzia analityczne, które pozwoliłyby na skuteczne przeprowadzenie badań w tym obszarze. W pierwszej części tekstu opisuje relacje pomiędzy socjologią muzyki a krytyczną analizą dyskursu, w dalszej odnosi się już do konkretnych zjawisk i procesów z życia muzycznego i społecznego, takich jak: narzucanie muzycznych treści, gust muzyczny, władza publiczności, władza mediów, opresja poprzez muzykę, nierówności społeczne związane z muzycznymi praktykami, do analizy których można zastosować krytyczną analizę dyskursu.

Małgorzata A. Szyszkowska w artykule pt. *Między katharsis a pathos. Terapeutyczne aspekty śpiewu* dokonuje opisu tytułowych kategorii (*katharsis* oraz *pathos*), podkreślając jednocześnie, że należy rozpatrywać je nie tylko w estetycznym, ale i społecznym oraz wspólnotowym wymiarze. Autorka posługując się przykładami muzyki żałobnej, improwizowanej i chóralnej, odniosła się do wyrazistych ilustracji z jednej strony oddających ból i cierpienie wykonawcy, z drugiej wzbudzających odczucia emocjonalne u słuchaczy.

W kolejnym artykule Konrad Sierzputowski koncentruje się na relacji między muzyką a ciałem. W swoim tekście autor skupia się na związkach zachodzących pomiędzy ciałem i percepcją słuchacza a ciałem i podmiotowością wykonawcy muzycznego. Co więcej, interesuje go także przestrzeń, w ramach której dochodzi do zaistnienia tej relacji. Jak zauważa Sierzputowski, temat ten jest ważny z uwagi na wszechobecność we współczesnej kulturze różnego rodzaju eksperymentów artystycznych, które zaburzają dominujące do tej pory formy kontaktu artysta – odbiorca. Rozważania zawarte w artykule prowadzą do konkluzji, że ciało i cieleśność są kluczem do zrozumienia współczesnej kultury muzycznej.

W artykule zatytułowanym *Społeczno-kulturowe praktyki produkcji, dystrybucji i słuchania soundscape'ów* Agata Stanisz pochyla się nad tematem mobilnego słuchania soundscape'ów tworzonych na podstawie nagrań terenowych. Praktyka ta polega na słuchaniu m.in. zapętlonych nagrań natury, różnego rodzaju sygnałów przetworzonych na fale akustyczne czy map dźwiękowych. Autorka swoje analizy sytuje w nurcie antropologii dźwięku i odwołuje się do takich koncepcji

analityczno-teoretycznych jak np. akustemologia, imersja, transdukcja czy atmosfera. W dobie nowych technologii i niemal niczym nieskrępowanych możliwości kontaktu z dźwiękami/muzyką, słuchanie mobilne – jak podkreśla Stanisz – ma zasadniczy wpływ na nasze postrzeganie świata, jak się w nim poruszamy oraz co i jak odczuwamy.

Bogumiła Mika swój tekst pt. *Koncerty promenadowe jako przykład demokratyzacji konsumpcji muzycznej* rozpoczyna od rozważań nad rytuałem promenadowania, od których płynnie przechodzi do opisu idei koncertów promenadowych. Autorka zauważa, że wyraźnie przyczyniły się one do demokratyzacji konsumpcji muzycznej. Nie były to już bowiem wydarzenia zamknięte w salach koncertowych z wyraźnie zdefiniowanym odbiorcą czy skierowane jedynie do tych, którzy w przestrzeni publicznej, paradnie przechadzając się i przestrzegając ścisłych zasad zachowania, demonstrowali swoją przynależność do elit. Na zakończenie Mika odnosi się do londyńskich Promsów będących przykładem najtrwalszych spośród koncertów promenadowych, a które w dalszym ciągu cieszą się znacznym zainteresowaniem słuchaczy.

Kolejny artykuł traktuje o utworach należących do moderny, przeznaczonych dla wąskiego grona odbiorców, chociaż jednocześnie stanowiących inspirację do rozwoju kultury popularnej. Ziemowit Socha w tekście *Wartość i krytyka dwudziestowiecznej moderny muzycznej. Wyimek z badań nad opiniami pracowników wybranych wrocławskich instytucji kultury* przygląda się odbiorowi moderny, gatunku muzycznego – jak podkreśla – ocierającego się o sztukę awangardową. Socha, prowadząc badania, próbuje znaleźć odpowiedź na dwa podstawowe pytania: jak postrzegana jest wartość moderny oraz za co się ją krytykuje.

W tekście *Muzyczna dystynkcja Skalnego Podhala* Maria Małanicz-Przybylska opisuje, w jaki sposób muzyka może pełnić funkcje dystynktywne. W tej antropologicznej analizie autorka nakreśla specyfikę muzycznych gustów na Skalnym Podhalu, podkreślając rolę muzyki jako platformy budowania i rozwijania kapitału symbolicznego oraz narzędzia podtrzymywania społecznych hierarchii. Ciekawym elementem narracji jest analiza procesu budowy i utrzymywania kanonu góralskiej muzyki. Z analizy Małanicz-Przybylskiej wynika, że współczesna społeczność góralska jest zhierarchizowana, a jej korzenie sięgają XIX w. i czasów odkrywania Zakopanego przez polską inteligencję. Konsekwencją tego procesu jest między innymi przekonanie góralskiej społeczności o własnej wyjątkowości i pielęgnowanie tego mitu przez lokalne elity.

W artykule *Invisible Management – Group Cohesion in semi-professional Music Groups* Tobiasz Marx pokazuje, w jaki sposób małe grupy/zespoły muzyczne potrafią czerpać korzyści z tzw. niewidzialnego zarządzania. Podstawą dla swoich rozważań czyni badanie przeprowadzone wśród członków pięciu wół profesjonalnych zespołów muzycznych (łącznie dwadzieścia osób). Zauważa, że

identyfikacja muzyków z ich zespołami jest ściśle powiązana ze spójności muzyczną grupy, a członkowie starają się także realizować pozamuzyczne zadania, co w dłuższej perspektywie sprzyja zwiększaniu się ogólnej spójności grupy.

W kolejnym tekście pt. *Entrepreneurial Musicians in the Digital Age: The collective nature of music incubators* Luiza Bittencourt i Daniel Domingues przedstawiają wyniki swoich badań, jakie prowadzili nad strategiami stosowanymi przez trzy inkubatory funkcjonujące w brazylijskim przemyśle muzycznym – Do Sol Incubator, Circula Agency i Nós de Rede. W przeciwieństwie do konsekwencji, jakie przyniosła rewolucja cyfrowa oraz do głoszonych haseł „zrób to sam”, autorzy dowodzą, że gwarancją sukcesu poszczególnych muzyków jest wzajemna współpraca, właśnie w ramach muzycznych inkubatorów. Mogą w nich liczyć na doradztwo, mentoring, różnego rodzaju szkolenia, które wspierają ich nie tylko w początkowej fazie wchodzenia na rynek, ale też w dalszych działaniach.

W tekście pt. *Music, social structure and connection: Exploring and explaining core-periphery structure in a two-mode network of music festivals and artists in Turkey* Nick Crossley i Tugba Aydin Ozturk analizują, w jaki sposób muzyka, rozumiana przede wszystkim jako forma społecznej interakcji, jest wpisana w ramy struktur społecznych i przez nie kształtowana. Autorzy podkreślają, że aktorzy, wydarzenia i miejsca społecznych interakcji są ze sobą powiązane na wiele sposobów, tworząc w ten sposób wzorce wzajemnych oddziaływań. W odniesieniu do festiwali muzycznych odbywających się w Turcji Crossley i Ozturk eksplorują strukturalne właściwości sieci społecznych świata społecznego muzyki, podkreślając znaczenie relacyjnego charakteru procesów uczestnictwa w kulturze z wykorzystaniem niestandardowych dla tego obszaru metodologii badawczych.

Numer zamyka artykuł Helen Elizabeth Davies, która przedstawia wnioski z realizowanego w Wielkiej Brytanii projektu badawczego poświęconego związkowi muzyki i płci kulturowej oraz seksualności. W tekście *Gender issues in the music industry and popular music higher education: Exploring the experiences of young musicians* autorka podkreśla problemy, jakich doświadczają kobiety na współczesnym rynku muzycznym, jednocześnie ukazując mechanizmy, jakie te negatywne zjawiska wywołują. Remedium na męską dominację w świecie biznesu muzycznego mogłaby być bardziej równościowa edukacja muzyczna. Na podstawie zebranego materiału empirycznego Davies próbuje odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób młodzi wykonawcy muzyczni radzą sobie z napięciami związanymi z płciowością i seksualnością oraz jakie zmiany w świecie muzyki powinny być wprowadzone, aby tego rodzaju napięcia minimalizować.

ARTYKUŁY

Maria Flis¹

Muzyka jako forma spójności wspólnot. Jak dzieło sztuki muzycznej charakteryzuje rzeczywistość społeczną²

Celem artykułu jest odpowiedź na pytanie o relacyjny wymiar muzyki w kontekście form społecznienia. Myślę, że muzyka jest jedną z nich. W tym celu za Stanisławem Ossowskim twierdę, że konstytutywną cechą muzyki jest jej znaczeniowość, bowiem nie istnieje dzieło sztuki muzycznej pozbawione kontekstu społecznego, a jedynym dylematem prawomocności tego twierdzenia staje się rozstrzygnięcie kwestii, jaką jest kryterium dookreślenia przez badacza tego kontekstu. Dla badań socjologicznych istotne są dwa, nie zawsze z sobą tożsame: kontekst autorski (socjogeneza dzieła) i kontekst odbiorczy (socjogeneza recepcji dzieła). Oba są wytworem społecznym, istnieją w obiegu zamkniętym, systemie informacji zwrotnych przekazywanych w społecznych ramach jednostkowego, ale też uwarunkowanego kulturowo dzieła sztuki: komunikatu. Ten komunikat rozumiany jako wytwór, czyli skodyfikowane w owym artefakcie – dziele sztuki muzycznej – działanie symboliczne, w kontekście perspektywy badań socjologicznych staje się niepodważalnym materiałem empirycznym. Zatem muzyka jawi się jako istotny rodzaj praktyki kulturowej. Jest swoistą formą społecznienia, bo ma do wykonania zadania więziotwórcze; jest pewnego rodzaju językiem w przestrzeni komunikacji i w procesie symbolizacji.

¹ Uniwersytet Jagielloński w Krakowie; maria.flis@uj.edu.pl.

² Anna Kapusta w książce *Od rytuału do mitu? Teatr Śmierci Tadeusza Kantora jako fakt antropologiczny* odpowiedziała na pytanie: Jak dzieło sztuki odzwierciedla rzeczywistość społeczną? W jej opisie teatr Tadeusza Kantora, który stał się wskaźnikiem społeczeństwa postkomunistycznego, jest znakiem przewidywanej przez eksperymentatora, mającej powstać w „pustej” przestrzeni społecznej struktury rozpadu. Teatr-znak stanowi zatem wyrazistą karykaturę elementów normatywnych, tworzących społeczne uniwersum symboliczne. Jest on wizualizacją ogólnego prawa, które mówi: tam gdzie struktura społeczna osiąga maksimum rytualizacji, tam też musi istnieć uzasadniający rytuał mit. Dlatego podstawowym zadaniem socjologii sztuki jest opis struktury społecznej w kategoriach estetycznych, czyli estetyzacja życia społecznego.

Słowa kluczowe: muzyka, uspołecznienie, socjogeneza dzieła, socjogeneza recepcji dzieła, dzieło sztuki: komunikat, proces symbolizacji, rytuał – intencjonalny akt twórczy, zarządzanie emocjami

Music as a form of communal coherence.
How a work of music is characterized by social reality

The aim herein is to respond to a question about the relational dimension of music in the context of forms of socialization. It appears that music is one such form. Furthermore, following the footsteps of Stanisław Ossowski, I claim that the constitutive feature of music is its meaningfulness because there is no work of music devoid of its social context. The only quandary in the validation of this assertion is the question of the criteria by which the researcher defines that context. In sociological research, two criteria (not always overlapping) are key: the author's context vis-a-vis the sociogenesis of the work and the receiving context vis-a-vis the sociogenesis of the work's reception. Both of these sets is a social product; they exist in a closed system. Each is a feedback system conveyed in the social framework of individual, but is also a culturally conditioned work of art.: a *communiqué*. That *communiqué* is understood as a cultural product – i.e., the piece of music codified therein. This symbolic action, in the context of a sociological research perspective, is an indisputable piece of empirical material. Thus music manifests itself as a significant kind of cultural practice. It is a form of socialization because it has a bonding task to perform; it is a kind of language in the space of communication and in the process of symbolization.

Key words: music, socialization, sociogenesis of art., sociogenesis of reception, art as communication, symbolization process, ritual – intentional act of creation, emotion management

Jestem adherentką językoznawstwa kognitywnego, które ufundowane jest na założeniu, że język ma charakter symboliczny i dzięki temu dysponujemy wyobraźnią symboliczną. Najlepiej ujął to Thomas S. Eliot (1972) pisząc, że pierwszą z funkcji poezji jest dostarczanie przyjemności; druga to przekazanie nowych doświadczeń lub innego spojrzenia na rzeczy znane. Wszystko to zwiększa stopień świadomości bądź doskonali naszą wrażliwość. Poeta łączy wyjątkową wrażliwość z wyjątkową władzą nad słowem, bowiem wielbi tylko coś, co jest ucieleśnione w słowach, czyli język. Poezja zaś to zapis ludzkiej wrażliwości. Mowa jest reakcją na świat i odsłania człowieka. Zakładam, że to samo można odnieść do muzyki. Jest ona tą formą uspołecznienia, która poprzedziła język, dając poczucie wolności w jedności i kontaktu z *sacrum*, uobecniając to, czego nie można nazwać.

Władysław Stróżewski w jednym z wywiadów stwierdził: „Piękno jest elitarne nie dlatego, że jest wytwarzane przez elity, ale dlatego, że tylko elity są zdolne je dostrzec i kontemplować. Jesteśmy różni, mamy różną wrażliwość i na to

nie ma rady” (2003). Stąd już tylko krok do tezy, że piękno tworzymy poprzez odkrywanie/odtworzenie dzięki zróżnicowanej wrażliwości. Zgadzam się z Józefem Tischnerem, że mamy dwie drogi poznania: pierwsza to poznanie w żywiole prawdy, które daje naukę; druga, poznanie w żywiole piękna, którego efektem jest sztuka czyniąca z wiedzy święto.

Badanie kultury przypomina flamenco: wymaga żelaznej dyscypliny, będącej podstawą improwizacji. Bez dyscypliny myślowej nauka staje się gadulstwem, bez improwizacji – powtarzaniem skodyfikowanych figur. I tak jak istotę flamenco stanowi *duende* – specyficzny stan ducha, oddający subtelne odcienie ludzkiego cierpienia – tak najgłębszym sensem badań porównawczych jest rekonstrukcja ukrytych mechanizmów ewolucji kultury. Prawdziwe flamenco nie sprowadza się do opanowania zasad rytmu, a prawdziwa nauka to coś więcej aniżeli poprawna aplikacja intersubiektywnej metody. I we flamenco i w badaniu kultury niezbędna jest śmiała intuicja, a ostateczny produkt poczynił twórczych w obu przypadkach z trudem daje się oddzielić od autora i naznaczony jest – na dobre i na złe – zakresem jego wyobraźni.

Wiedział o tym Stanisław Ossowski, zwolennik socjologii sztuki, który twierdził, że cechą konstytutywną muzyki jest jej znaczeniowość, bowiem nie istnieje dzieło sztuki muzycznej pozbawione kontekstu społecznego. W dyskurs Ossowskiego wpisuje się Barbara Jabłońska, która proponuje nową dyscyplinę – socjologię muzyki. W pracy *Socjologia muzyki* pisze, że osiłą jej rozważań jest „pojęcie muzycznych praktyk, które stanowią podstawową kategorię analityczną służącą badaniu rozmaitych obszarów rzeczywistości społecznej, w której występują fenomeny społeczno-muzyczne” (2014: 10).

Pytanie fundamentalne – czym jest muzyka? – we wspomnianej pracy w zasadzie pozostaje bez odpowiedzi. Autorka powiada, że muzyka ma niematerialny i aprzestrzenny charakter – musi rozgrywać się w czasie, aby mogła zaistnieć dla ludzkiego ucha. Warto w tym kontekście wspomnieć, iż niektórzy biolodzy twierdzą, że warunkiem koniecznym życia jest czas, co pozwala domniemywać, że muzyka jest przejawem życia. Skoro nie można zdefiniować muzyki, to jak rozumieć zjawiska społeczno-muzyczne?

Jabłońska na to pytanie odpowiada metateoretycznie: „(...) aby dźwięki stały się dla ludzi muzyką i aby mogła stać się ona dla nich znacząca, muszą się oni nauczyć, w jaki sposób je słyszeć. Innymi słowy, muzyka jest integralnym składnikiem procesu społecznego” (2014: 27). Myślę, że bliższy prawdy jest Stróżewski, kiedy twierdzi, że to twórca, aby dokonać interpretacji własnych przeżyć na język dźwięków, musi wiedzieć jak to się robi. Jeśli takie założenie zastosujemy do odbiorców dzieła sztuki muzycznej, to zredukujemy muzykę jako zjawisko społeczne do reguł zachowania w obliczu muzyki, których człowiek musi się nauczyć. Gubimy wymiar wspólnotowy muzyki, zwłaszcza wymiar relacjogeny, czyli ten,

który generuje pytanie: Za jaki wskaźnik należy uznać dzieło sztuki muzycznej, czyli jak charakteryzuje ona rzeczywistość społeczną?

W książce *Socjologia muzyki* nie znajdziemy tak sformułowanego pytania, chociaż możemy doszukać się ukrytych pytań szczegółowych: 1. Jak dzieło sztuki muzycznej istnieje w społeczeństwie? i 2. W jaki sposób dowolnie konceptualizowana struktura społeczna istnieje w dziele sztuki muzycznej? Skoro konstytutywną cechą muzyki jest jej znaczeniowość i siła komunikowania, to za Ossowskim należałoby przyjąć, że socjologiczny ogląd fenomenu dzieła sztuki muzycznej zakłada, że nie istnieje dzieło sztuki muzycznej pozbawione kontekstu społecznego, a jedynym dylematem prawomocności tego twierdzenia staje się rozstrzygnięcie kwestii, jaką jest kryterium dookreślenia przez badacza tegoż kontekstu.

Dla badań socjologicznych istotne są dwa, nie zawsze z sobą tożsame: kontekst twórcy, czyli socjogeneza dzieła, i kontekst odbiorcy, czyli socjogeneza recepcji dzieła. Oba są wytworem społecznym, istnieją w obiegu zamkniętym, systemie informacji zwrotnych przekazywanych w społecznych ramach jednostkowego, ale też uwarunkowanego kulturowo dzieła sztuki – komunikatu. Ten komunikat rozumiany jako wytwór, czyli skodyfikowane w owym artefakcie – dziele sztuki muzycznej – działanie symboliczne, w kontekście perspektywy badań socjologicznych, staje się materiałem empirycznym. Takie podejście warunkuje symbolizacja ujęta jako proces kodowania informacji w określonym systemie znaków, który zachodzi wewnątrz ludzkiego indywiduum oraz w społecznym przekazie informacji, czyli komunikacji międzyosobniczej. Tak pojęta symbolizacja ma miejsce tylko w obrębie refleksyjnej świadomości, czyli myślącego podmiotu. Bez wątpienia symbolizm stanowi mechanizm poznawania świata. Jak twierdzi Dan Sperber (1985), „jest kognitywnym mechanizmem”, a to znaczy, że współtworzy wiedzę i umożliwia funkcjonowanie pamięci. Jego zdaniem struktura symbolizmu winna umożliwiać przewidywanie, bowiem stanowi część wyposażenia umysłu, która umożliwia doświadczanie społecznej przestrzeni.

Dzieło opowiada świat społeczny, oddaje zatem sformułowaną w kodzie symbolicznym diagnozę społeczną. Świat przedstawiony w dziele sztuki muzycznej jest więc społecznym światem przedstawionym, co potwierdza na przykład dokumentalny film *Muzyka w walce z apartheidem*. Każdy wytwór aktu twórczego stanowi dla socjologa Weberowski typ idealny określonego aspektu społeczeństwa, czyli zwielokrotnienie jego specyficznej cechy, który jest możliwy do wypreparowania w socjologicznej analizie dzieła sztuki muzycznej. Taka postawa badawcza wymaga przyjęcia jako prawomocnej tezy o funkcjonującej w konkretnym dziele sztuki – symbolicznej homologii pomiędzy artystycznym światem przedstawionym i realnym światem społecznym. Wymaga także akceptacji badacza dla wstępnego uznania wybranego dzieła sztuki, niezależnie od urzeczywistniającego go kodu symbolicznego, *exemplum* społecznego świata (Kapusta 2011). Jak celnie

pokazuje Pierre Bourdieu (2005), połączenie życia codziennego, sztuki i zabawy stało się podstawowym wymiarem autonomicznego pola sztuki. Współczesna kultura – w przeciwieństwie do kultury klasycznego przemysłu kulturowego – to kultura wydarzenia (Lush, Lury 2011).

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

Możemy zatem przyjąć rozumienie dzieła sztuki muzycznej jako typ idealny „społecznego świata przedstawionego” i pójść tropem Schützowskiej teorii, która wyraźnie nawiązuje do Weberowskiego typu idealnego określonego aspektu społeczeństwa, jako metody w badaniach socjologicznych. U Alfreda Schütza „świat społeczny, w którym rodzi się człowiek i w którym musi się odnaleźć, doświadczany jest przez niego jako gęsto utkana sieć relacji społecznych, jako system znaków i symboli wraz z ich określoną strukturą znaczeniową” (2008: 156). Dlatego działania społeczne w obrębie podzielanego świata wiążą się z nieustannymi procesami komunikacji i interpretacji, a zadaniem badacza jest poznawanie i rozumienie owych procesów, korzystając z metodologii socjologii Weberowskiej. Takie podejście wzmacnia socjologię muzyki metodologicznie. Potwierdza przekonanie Manuela Castellsa związane z wartością teorii, która jego zdaniem wynika z jej zdolności do prowokowania i strukturyzowania badań empirycznych. Teoria dostarcza rusztowania, nadającego kształt badaniom empirycznym, które usuwa się, gdy tylko badania są zdolne stanąć na własnych nogach (Stadler 2012).

Jak wynika z badań opublikowanych w pracy *Praktyki kulturalne Polaków* (Drozdowski *et al.* 2014) – muzyka jest wszechobecna. Autorzy przededefiniowali dotychczas używaną kategorię „uczestnictwa w kulturze” i przyjęli założenie, że u podstaw konstruowania profilu „uczestników w kulturze” leży przekonanie, iż współcześnie dostęp do dóbr kultury uległ ogromnej egalitaryzacji, a jednostka zaczyna różnicować nie sam fakt korzystania bądź niekorzystania z nich, ale raczej specyficzne relacje, które z tym dobrem są nawiązywane i te, które rodzą się jako efekt używania go. Zatem profil uczestnictwa w kulturze jednostki to rodzaj mapy stosunków społecznych, w których bierze ona udział. Tym samym jest to rejestr tych aspektów życia społecznego, które są przez nią kształtowane i które ją kształtują. Uczestnictwo w kulturze jest złożonym procesem nawiązywania relacji społecznych. Skoro znajdujemy się w sytuacji dominacji subkultury popularnej,

to możemy przyjąć, że w tej subkulturze dominuje muzyka popularna. Sferą odniesienia muzyki popularnej nie jest ona sama, ale zjawiska społeczne.

Stwierdzić, że „Uniwersalny charakter muzyki oraz jej obecność we wszystkich znanych kulturach, świadczą o niezbędności sztuki dźwięków w jednostkowym i zbiorowym wymiarze ludzkiej egzystencji. Można powiedzieć, że kultura dźwięku jest tak samo istotnym wymiarem ludzkiego życia, jak kultura obrazu. Muzyka jest stałym i istotnym elementem ludzkiego życia” (Jabłońska 2014: 47) to za mało, aby uzasadniać muzykę jako powszechnik kulturowy. Należy zdecydowanie wykorzystać to, co zostało współcześnie w filozofii osiągnięte w namyśle nad muzyką w pracach Stróżewskiego, a szczególnie *Wokół piękna*. W rozdziale zatytułowanym *Czas piękna* pyta: „Czym jest muzyka?” i odpowiada: „muzyka jest interpretacją, czyli przenosi wartości jakości przeżyciowych i ich bezpośrednich odpowiedników w inny byt. Muzyka, interpretując, oczyszcza i uszlachetnia. Przede wszystkim zaś: nadaje nowy byt i nowy aksjologiczny status temu, co interpretowane. Muzyka, jako interpretacja wartości, możliwa jest jako taka dlatego tylko, że sama z siebie jest tych wartości nośnikiem” (2002: 276). Dalej pisze, że aby dokonać interpretacji własnych przeżyć na język dźwięków, trzeba przede wszystkim wiedzieć, jak to się robi. Jego zdaniem: „muzyka jak żadna inna sztuka, otwiera się, dzięki czystości ucieleśnionych w niej wartości, na wartości idealne i same idee wartości” (2002: 277). Takie ujęcie muzyki zdaje się gubić wymiar ogólnospołeczny na rzecz elitarności i pokazuje nowoczesną, zachodnioeuropejską perspektywę patrzenia na sztukę jako autonomiczną, wyłączoną z codzienności dziedzinę ludzkiego życia.

W świetle badań antropologów społecznych muzyka nie musi mieć absolutnego charakteru, aby otwierać na wartości. Wszak wspólnota jest wartością i muzyka na nią otwiera – jako współkonstituowana przez kulturę, a równocześnie kulturotwórcza *praxis*. Uczestnicząc w muzyce jako działaniu społecznym, jednostka wykracza poza samą siebie, otwiera się na transcendencję, staje się współtwórcą gry we wspólnotowość. Ujęcie muzyki jako formy uspołecznienia odchodzi od oświeceniowo regulatywnego ujęcia istoty muzyki w kierunku uniwersalności praktyk muzycznych u *homo sapiens*. Muzyka jawi się w naszym gatunku jako narzędzie służące uspołecznieniu, zatraceniu się we wspólnocie, „roztopieniu się w społeczności, utracie kontroli, zawieszeniu woli, czyli wywołaniu w społecznościach zbieracko-łowickich zjawisk transowych. Tak zwany trans posesyjny (Bohuszewicz 2014) to moment braku kontroli nad ludzką automatyczną, psychoewolucyjną i genetyczną „aparaturą do naśladownictwa”, która decyduje o wpadaniu ludzi w „kolektywne wrzenie”; w pewnym sensie odczyliśmy się go jako gatunek, przechodząc od społeczności zbieracko-łowickich do złożonych społeczeństw postrolniczych. Jest dowodem na to, że społeczności ludzkie nie pragną racjonalności, lecz spójności.

Zatem muzyka jest konieczną formą uspołecznienia. Odgrywa rolę kanałów, którymi płyną treści kulturowe, i dopiero osobliwości struktury społecznej mogą wyjaśnić, dlaczego jest w tym skuteczna. Należy pamiętać, że istnieje rozdzźwięk pomiędzy dotychczasowymi teoriami kultury a faktycznymi strukturami kultur, które w globalnym świecie wymagają odmiennej metodologii badawczej, wrażliwej na zachodzące zmiany i sprawnej w ich ujmowaniu. Niemniej pytania o uniwersalny wspólnotowy grunt naszych ludzkich doświadczeń pozostają niezbywalne i w ich kontekście warto rozważyć kategorię działania jako aktu intencjonalnego. W tym ujęciu, sens przedmiotowy jawi się „na styku” tego, co transcendentne i skierowanej ku niemu podmiotowej intencji. Dla Kazimierza Twardowskiego „przedmiotem jest wszystko to, czemu dajemy nazwę” (1965: 31), a więc są one dane nie tylko w doświadczeniu, ale także w mowie. Istotę przedmiotu (do którego czasami sąd dołącza istnienie) stanowi z jednej strony jego przedstawialność, z drugiej zaś – jego pojęciowa natura. Konsekwencją tego stanowiska jest teza o współrozciągłości świata (pojmowanego jako uniwersum przedmiotów) i języka. Zasięg myśli jest nieskończony. Poznawcze kontaktowanie się świadomości z przedmiotem świadomości przenika przestrzeń już ukonstytuowaną przez przedmioty i na tym polega intencjonalność. Mówiąc innymi słowy, struktura języka jest izomorficzna ze strukturą świata i z muzyką.

Wszystkie rodzaje działań ludzkich – jak pisał Edmund Leach (1989) – służą przekazywaniu informacji, ale tylko niektóre z nich są tymi działaniami, które tworzą kulturę symboliczną. Istotę kultury w jego rozumieniu – jako procesu komunikowania się – stanowią dwa kluczowe założenia: (1) znaki nie występują w izolacji; znak jest zawsze elementem szeregu zróżnicowanych znaków, które funkcjonują w specyficznym kontekście kulturowym; (2) znak przenosi informacje tylko wtedy, gdy występuje w kombinacji z innymi znakami i symbolami z tego samego kontekstu. Te założenia autor uzupełnia pojęciami metafory i metonimii. To pierwsze zakłada podobieństwo, to drugie przyległość. Symbole są metaforyczne, a więc oparte na relacji podobieństwa. Zarówno Twardowski, jak i Leach twierdzą, że poznanie jest aktem kreatywnym, a kultura symboliczna jest jedną z form tej kreacji. Zatem kulturę symboliczną możemy zdefiniować jako określony system znaków (literatura, muzyka, dramat, film, sztuka plastyczna sztuka użytkowa), które mają wyraźne odniesienie intencjonalne (Flis 2001). Symboliczna funkcja sztuki – jak pisze Stróżewski – to zdolność przywoływania znaczeń najgłębszych, a zarazem najbardziej transcendentnych i ujmowania (a raczej odczytywania) w ich właśnie świetle rzeczywistości bezpośrednio danej. Należy dodać, że dziś „siła dzieła bierze się raczej z mocy wydarzeń, które towarzyszą jego cyrkulacji niż z liczby i wyrafinowanych interpretacji, tworzonych przez komentatorów” (Boltanski 2011: 38–39).

Strukturalno-konstruktywistyczna natura praktyki muzycznej – jak pisze Jabłońska – pozwala potraktować ją jako działanie o charakterze komunikacyjnym, w którym kluczowe są cztery ogniwa: twórca/nadawca, utwór muzyczny (dzieło), interpretator (wykonawca), odbiorca. Ta propozycja wymaga uzupełnienia przemyśleniami z książki *Dialektyka twórczości* (Stróżewski 1983), w której twórczość ujęta jest jako sytuacja dialogiczna pomiędzy twórcą a dziełem. Dialog różni się od dialektyki. Mówiąc obrazowo – dialog toczy się między źródłem przeżyć czy strumieniem przeżyć twórczych a ich przedmiotem czy celem, natomiast przeciwieństwa dialektyczne znajdujemy, dokonując niejako poprzecznych przekrojów tego strumienia. Tak zrobiła Anna Kapusta, ujmując teatr Tadeusza Kantora jako fakt antropologiczny. „Rzeczywistość dzieła sztuki – pisze – to świat społeczny, integralny wobec doświadczenia codzienności. Zadaniem praktyki teatralnej staje się wytworzenie izomorficznej odpowiedniości sztuki i życia. (...) W dziele sztuki-znaku jest kodyfikowany społeczny system aksjonormatywny. Wytwór antropomorficzny, społeczny skutek indywidualnej aktywności twórczej, ów fakt antropologiczny każdorazowo, nawet wbrew intencji artysty, charakteryzuje się wyraźnym, możliwym do odtworzenia socjomorfizmem” (2011: 35–37).

Zatem dzieło sztuki muzycznej ujęte jako typ idealny „społecznego świata przedstawionego” dobrze koresponduje z koncepcją „rytuału estetycznego”, rozumianego po schechnerowsku. Dla niego rytuał jest sztuką zachowania, której prymarną funkcję stanowi generowanie komunikatu. Rytuałem specyficznym ludzkim, „sztuką zachowania” wytwarzaną przez *homo sapiens* jest „rytuał estetyczny” – akt twórczy o charakterze autotelicznym. Prymarność paradygmatu komunikacyjnego w podejściu do rytuałów podkreśla też Eric Rothenbuhler, który pisze: „rytuał, podobnie jak inne formy komunikacji jest wszędzie”. Obszarem jego zainteresowań jest socjologia sztuki, ukierunkowana na analizę „ceremonii medialnych”, określanych jako dominujący przekaz współczesnej kultury multimedialnej. Uczestnictwo w rytuale wiąże się nierozzerwalnie z wstąpieniem w zamknięty, skodyfikowany system symboliczny, dlatego też szczególnym obiektem badań nad rytuałem jest właśnie dzieło sztuki, „kładące (programowo) nacisk na formę, na następstwo znaków” (2003: 86). Odbiorca, percypując wytwór działania rytualnego: dzieło sztuki, uczestniczy w akcie rytualnym: działaniu symbolicznym, czyli intencjonalnym akcie twórczym. Sam również jako czynnik projektowany przez twórcę w akcie twórczym, ów konkretny odbiorca, do którego skierowany jest komunikat, staje się znakiem. Jego obecność stanowi istotną charakterystykę systemu symbolicznego danej kultury. Mówiąc wprost, dzieło muzyczne wydarza się jako akt komunikacji między jednostkami. Nie da się go ograniczyć jedynie do działań nadawcy. Muzyka nie jest zatem własnością muzyka, tak jak nie może być zredukowana jedynie do wrażeń słuchacza. Ewokowanie stanów liminalnych nie posiada już jednoznacznie antysystemowego wymiaru. Jak pisał Victor Turner:

„To, co wczoraj było liminalne, dziś jest ustabilizowane, to, co dziś jest peryferyjne, jutro staje się centralne” (2005: 11). Tym samym, ewokowanie przybrało postać zarządzania emocjami i przeobraziło się w formę innowacji kulturowej, sprawnie wkomponowanej w projektowy system zarządzania sztuką.

Zygmunt Bauman w *Szkicach z teorii kultury* (napisanych w roku 1967) pisał: „Otóż żyjemy w epoce, która zdaje się, po raz pierwszy w dziejach, uznawać wieloznaczność kulturową za stan przyrodzony i nieodmienny świata, forytować taką formę osobowości, która w atmosferze wieloznaczności dobrze sobie radzi (...). Nasza epoka zarazem mnoży obszary znaczeniowych marginesów i nie wstydy się ich więcej. Przeciwnie, ustami swych najwybitniejszych myślicieli uznaje je za swą cechę konstytutywną” (2017: 191).

Nie da się współcześnie oddzielić muzyki od wieloznaczności kulturowej, będącej kontekstem jej wydarzania się. W społeczeństwie przechodzącym intensywny proces globalizacji nie ma z pewnością jednej muzyki (wcześniej też nie było jednej muzyki). Jednak muzyka dalej jest powszechnikiem kulturowym, który uobecnia się w różnych rodzajach muzycznego doświadczenia, które służą jednostkom do pozycjonowania się w obrębie coraz bardziej płynnej struktury społecznej. Pamiętając o tym, że referencją dźwięku nie jest ani kod, ani matryca, ale wyobrażenia pochodzące z ciała i przez nie odbierane. Głównym celem badaczy kultury winno być tworzenie przestrzeni dla przyszłości kultur i rozpoznawanie zagrożenia.

Literatura

- Bauman Z., 2017, *Szkice z teorii kultury*, Warszawa: Scholar.
- Bohuszewicz J., 2014, *Trans posesyjny w kultach wodun i katolicyzmie w perspektywie biologiczno-kognitywnej*, Kraków: nieopublikowana praca doktorska.
- Boltanski L., 2011, *Od rzeczy do dzieła. Procesy atrybucji i nadawania wartości przedmiotom*, tłum. I. Bojadżijewa [w:] J. Sowa (red.), *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.
- Bourdieu P., 2005, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, tłum. P. Biłos, Warszawa: Scholar.
- Drozdowski R., Fatyga B., Filiciak M., Krajewski M., Szlendak T., 2014, *Praktyki kulturalne Polaków*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Eco U., 1972, *Pejzaż semiotyczny*, tłum. A. Weinsberg, Warszawa: Czytelnik.
- Eliot T.S., 1972, *Szkice krytyczne*, tłum. M. Niemojewska, Warszawa: PWN
- Flis M., 2001, *W poszukiwaniu kryterium kultury symbolicznej*, *Kwartalnik Filozoficzny*, t. 29, z. 3.
- Jabłońska B., 2014, *Socjologia muzyki*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Kapusta A., 2011, *Od rytuału do mitu? Teatr śmierci Tadeusza Kantora jako fakt antropologiczny*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Lash S., Lury C., 2011, *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, tłum. J. Majmurek, R. Mitoraj, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- Leach E., Greimas A.J., 1989, *Rytuał i narracja*, tłum. M. Buchowski, A. Grzegorzczak, E. Umińska-Plisenko, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Ossowski S., 1964, *U podstaw estetyki*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Rothenbuhler E.W., 2003, *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*, tłum. J. Barański, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Schechner R., 2000, *Przyszłość rytuału*, tłum. T. Kubikowski, Warszawa: Volumen.
- Schütz A., 2008, *O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej*, tłum. B. Jabłońska, Kraków: Nomos.
- Sperber D., 1985, „Anthropology and Psychology: Towards an Epidemiology of Representations”, *Man* 20: 73–89
- Stalder F., 2012, *Manuel Castells. Teoria społeczeństwa sieci*, tłum. M. Król, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Stróżewski W., 1983, *Dialektyka twórczości*, Kraków: Państwowe Wydawnictwo Muzyczne.
- Stróżewski W., 2002, *Wokół piękna*, Kraków: Universitas.
- Stróżewski W., 2003, *Piękno na wygnaniu*, *Polityka*, nr 17, 26 kwietnia.
- Turner V., 2005, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, tłum. W. Usakiewicz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Piotr Podlipniak¹

Tonalność muzyczna jako narzędzie konsolidacji społecznej

Konsolidacyjna funkcja muzyki traktowana jest często jako główna przyczyna ewolucji zdolności muzycznych człowieka. Muzyka stanowi ważną część rytuałów konsolidacyjnych w wielu kulturach, a formy muzyczne takie jak hymny, pieśni religijne czy wojskowe stanowią emblematy przynależności do grupy. Badania empiryczne wskazują też, że wspólne śpiewanie prowadzi do efektu „przełamywania lodów”, w którym uczestnicy wspólnotowych śpiewów szybciej zaczynają odczuwać wzajemne więzi społeczne w porównaniu do osób uprawiających inne formy aktywności wspólnotowej, takie jak prace ręczne czy kreatywne pisanie. Z tej perspektywy muzyka może być rozumiana jako skuteczne narzędzie manipulacji umożliwiające panowanie nad grupą społeczną. Wśród mechanizmów poznawczych odpowiedzialnych za konsolidacyjną funkcję muzyki wskazuje się zwykle unikatową wśród naczelnych zdolność człowieka do synchronizacji muzyczno-ruchowej, która jest możliwa dzięki zjawisku pulsu muzycznego. Celem artykułu jest wskazanie, że równie istotną jak puls muzyczny cechą muzyki, która decyduje o jej efekcie konsolidacyjnym jest jej struktura tonalna. Efekt konsolidacyjny uzyskiwany jest w świetle tej koncepcji za pomocą synchronizacji stanów mózgowych współmuzykujących ludzi. Synchronizacja ta zachodzi pomiędzy reprezentacjami mentalnymi zarówno wysokości dźwięku (spektralnymi), jak i elementów rytmicznych (zjawisk percypowanych w kategoriach czasowych). Aby była możliwa synchronizacja spektralna, konieczne jest skuteczne przewidywanie następujących po sobie wysokości dźwięku. Umożliwia to specyficzny dla człowieka mechanizm poznawczy polegający na implicytnym uczeniu się statystyk występowania następstw wysokości dźwięku w muzyce, której doświadczamy w trakcie naszego życia. Dzięki tej nauce powstają określone oczekiwania co do struktury wysokościowej słuchanego przebiegu muzycznego. Spełnianie tych oczekiwań rodzi specyficzne doświadczenia emocjonalne, które stanowią rodzaj przedkonceptualnej komunikacji wskazującej na przynależność do danej grupy.

Słowa kluczowe: konsolidacja społeczna, struktura tonalna muzyki, komunikacja wokalna, manipulacja, rytuał

¹ Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; podlip@amu.edu.pl.

Musical tonality as a tool of social consolidation

The consolidatory function of music is often regarded as the main reason for the evolution of human musical abilities. Music is an important part of bonding rituals in many cultures and musical forms such as anthems, religious hymns and military songs are the emblems of group membership. In addition, empirical research indicates that communal singing leads to the so called "ice-breaker effect" in which singers start to feel closer within their group faster, in comparison to people who practice other forms of communal activities such as crafts and creative writing. From this perspective, music can be understood as an effective tool of manipulation that enables people to gain control over the social group. The human ability to synchronize movement with music, which is unique among primates and which is possible thanks to musical pulse, is indicated as a cognitive mechanism responsible for the consolidatory function of music. The aim of this article is to indicate that the tonal structure of music is equally as important as musical pulse to determine the bonding effect of music. According to this idea this effect is achieved by the means of the synchronization of brain states between people who perform music together. This synchronization is realized between the mental representations of both pitch (spectral) and rhythm (temporal) categories. In order to synchronize spectral categories the efficient prediction of subsequent pitches is necessary. This is possible thanks to the specific human mental mechanism which consists of the implicit learning of pitch distribution in music experienced during our life. As a result of this learning particular expectations of pitch structure occur. Fulfilling these expectations causes specific emotional experiences that are a kind of pre-conceptual communication indicating attachment to a particular group.

Key words: social consolidation, music tonal structure, vocal communication, manipulation, ritual

Wstęp

Mimo że muzyka kojarzy się dziś często z solowymi popisami instrumentalistów czy wokalistów, biorących udział w profesjonalnych, ale też amatorskich konkursach muzycznych, chętnie transmitowanych przez środki masowego przekazu, kiedy rozpatruje się aktywność muzyczną ludzi z perspektywy globalnej i międzykulturowej, nie sposób nie zwrócić uwagi na jej społeczny charakter. Nawet w kulturze zachodniej, gdzie podział ról społecznych doprowadził do powstania zawodu muzyka, duża część aktywności muzycznej społeczeństwa przyjmuje postać zbiorową, jak na przykład uczestnictwo w amatorskich ruchach chóralnych, wspólnotowe śpiewanie pieśni przez kibiców sportowych czy obecność śpiewów w obrzędach religijnych. Podobnie duża część artystycznej twórczości muzycznej jest i była komponowana z myślą o wykonaniu zbiorowym. Jeśli jednak poszerzymy zakres naszych dociekań o kultury pozaeuropejskie, a zwłaszcza o tak zwane społeczeństwa plemienne, to okaże się, że wspólnotowy charakter aktywności

muzycznej jest w tych społeczeństwach nieodzowną częścią wielu istotnych obszarów życia codziennego, poczynając od wykorzystania gremialnych śpiewów podczas pracy, a na użyciu muzyki i tańca w rytuałach kończąc.

Taka powszechność zbiorowego charakteru aktywności muzycznej człowieka sugeruje, że muzyka może być zjawiskiem związanym w jakiś sposób ze społecznym charakterem naszego gatunku. Biorąc pod uwagę taką możliwość, wielu badaczy zaproponowało, że muzyka jest specyficzną dla *Homo sapiens* biologiczną adaptacją, której funkcją jest bądź to konsolidacja społeczna (Roederer 1984; Storr 1992), podtrzymywanie więzi społecznych zarówno w skali małych (Dunbar 2012) i dużych grup (Weinstein *et al.* 2016), jak też pomiędzy np. matką i dziećmi (Dissanayake 2008; Falk 2004), bądź informowanie o spójności grupy (Hagen, Bryant 2003; Hagen, Hammerstein 2009). Koncepcje te zdają się być wspierane przez wyniki niektórych badań empirycznych, które sugerują, że wspólnotowe śpiewanie zwiększa wydzielanie endorfin (Weinstein *et al.* 2016), co może być jedną z przyczyn szybszego nawiązywania więzi społecznych przez osoby wspólnie śpiewające w porównaniu z osobami wykonującymi prace ręczne w grupie czy wspólne kreatywne pisanie (Pearce, Launay, Dunbar 2015). Nie rozstrzygając, która z zaproponowanych hipotez ewolucji muzyki jest bardziej przekonująca, osobnym problemem pozostającym do wyjaśnienia przez zwolenników konsolidacyjnej funkcji muzyki jako przyczyny jej ewolucji jest pytanie o to, w jaki sposób ekspresja dźwiękowa ludzi może prowadzić to wskazanych zaobserwowanych efektów konsolidujących. Punktem wyjścia dla odpowiedzi na to pytanie wydaje się być kwestia komunikacji człowieka poprzez muzykę.

Komunikacja a konsolidacja społeczna

Komunikacja jest zjawiskiem powszechnym w świecie ożywionym i wiąże się z procesem pozyskiwania przez różnorakie żywe jednostki informacji z ich otoczenia (Roederer 2003). Samo pozyskiwanie informacji nie jest jednak jeszcze warunkiem wystarczającym komunikacji. Informacje pozyskiwać można bowiem z otoczenia na podstawie interpretacji różnorodnych oznak obecnych w tym otoczeniu. W tradycji semiotycznej oznaką jest każda informacja o zjawisku, będąca jego skutkiem. Klasycznym, zwykle przywoływanym przykładem oznaki jest dym, który jest oznaką ognia. Ponieważ detekcja zmian zachodzących w świecie jest kluczowa dla każdej formy życia, czerpanie informacji z otoczenia jest najprawdopodobniej zjawiskiem obecnym od samego początku życia. Tymczasem komunikacja, będąca procesem wymagającym interakcji pomiędzy co najmniej dwoma jednostkami jest zjawiskiem bardziej złożonym i w związku z tym musiała wyewoluować później. Niezależnie od przyczyn ewolucji komunikacji

(por. Scott-Phillips *et al.* 2012) do jej zaistnienia konieczna jest interakcja pomiędzy nadawcą informacji i jej odbiorcą (Scott-Phillips 2008). Z tej perspektywy każdy nadawca wysyła intencjonalny² sygnał, prowadzący do wywołania określonej reakcji u odbiorcy tego sygnału. Ponieważ darwinowska ewolucja, jako proces pozbawiony celu, prowadzi do większej przeżywalności osobników lepiej przystosowanych, każda populacja, prędzej czy później, zdominowana zostaje przez takie osobniki, których sygnały wywołują u odbiorców reakcje korzystne dla nadawcy. Dlatego też w ogólnym sensie można rozumieć każdy akt komunikacji jako rodzaj manipulacji odbiorcą przez nadawcę (Dawkins, Krebs 1978).

Takie rozumienie komunikacji rodzi jednak pozornie problem z rolą komunikacji w procesie konsolidacji społecznej. Jak bowiem konsolidacja, która jest zwykle zjawiskiem korzystnym dla wszystkich członków danej grupy, miałaby być skutkiem komunikacji rozumianej jako manipulacja jednych osób drugimi? Jednym z możliwych rozwiązań tego problemu jest rezygnacja z biologicznego rozumienia komunikacji i rozróżnienie pomiędzy manipulacją jako efektem egoistycznych i zwodniczych intencji, a perswazją będącą wpływaniem na odbiorców bez takich intencji (Brown 2006). Skoro jednak człowiek jest jednym z gatunków zwierząt musi podlegać tym samym prawom biologii. Czy zatem komunikacja pomiędzy ludźmi jest zjawiskiem jakościowo odmiennym od komunikacji obecnej wśród innych gatunków zwierząt i wymaga w związku z tym całkowicie odrębnego ujęcia teoretycznego? Wydaje się, że nie trzeba uciekać się do stawiania tak radykalnych z punktu widzenia współczesnej nauki tez. Rozwiązanie tego problemu wiąże się ze specyfiką biologii gatunków społecznych. Okazuje się, że w niektórych okolicznościach współpraca może być korzystniejsza dla jednostki niż postawa egoistyczna (Wilson 2013). Nie każda zatem manipulacja odbiorcą musi być niekorzystna dla odbiorcy. Dlatego też proces koewolucji manipulacji przez nadawcę sygnału i rozpoznawania intencji nadawcy przez odbiorcę może niekiedy prowadzić do takich form manipulacji, które są równie korzystne dla obydwu stron zaangażowanych w proces komunikacji.

Specyfika komunikacji muzycznej

Choć trudno jest znaleźć jedną, powszechnie akceptowaną definicję muzyki, nie ulega wątpliwości, że ludzie we wszystkich znanych kulturach posługują się w szczególności sposobem ekspresji dźwiękową w celach estetycznych (Nettl 2000), którą określamy z perspektywy zachodniej muzyką (Podlipniak 2007). Co więcej, da się wskazać w tej ekspresji cechy uniwersalne (Bispham 2009; Brown, Jordania

² Pojęcie intencjonalności nie oznacza tu konieczności zaistnienia świadomości intencji, ale stosowane jest w celu podkreślenia działania ukierunkowanego na określony skutek.

2011; Savage *et al.* 2015), które z jednej strony odróżniają muzykę od innych ekspresji dźwiękowych człowieka, takich jak płacz, śmiech, mowa, a z drugiej charakteryzują się dużą powszechnością, wynikającą prawdopodobnie, w przypadku co najmniej wielu z tych cech, z istnienia dziedzicznych predyspozycji poznawczych. Ponieważ najprostszą i najprawdopodobniej najstarszą formą muzyki jest śpiew (Morley 2013) przy próbach zrozumienia komunikacyjnego charakteru muzyki, rozumianej jako naturalna forma komunikacji człowieka, warto skoncentrować się przede wszystkim na własnościach właśnie śpiewu.

Tym, co przede wszystkim odróżnia śpiew od wspomnianych innych ekspresji dźwiękowych człowieka, w tym mowy, jest dyskretny charakter wysokości dźwięku (Zatorre, Baum 2012). Dyskretność ta jest jednak nie tyle cechą obiektywnie w rzeczywistości zewnętrznej wobec podmiotów śpiewających, co raczej własnością poznawczą. Innymi słowy, mimo że częstotliwość wybranego dźwięku w śpiewie może nie być bardzo stabilna i może zmieniać się w obrębie pewnego zakresu częstotliwości, dźwięk ten będzie doświadczany jako należący do jednej dyskretniej kategorii wysokości. Inną, specyficzną jak się wydaje dla muzyki cechą jest tak zwany puls muzyczny, który umożliwia synchronizację ruchowo-muzyczną. Także puls muzyczny jest zjawiskiem poznawczym faktycznie nieistniejącym jako obiektywna cecha fizyczna dźwięków, składających się na przebieg muzyczny (Podlipniak 2015a). Oczywiście zarówno śpiew, jak i każda inna forma muzyki, zawierają szereg cech, które nie są specyficzne wyłącznie dla muzyki, ale obecne są także w mowie. Skoro jednak obserwuje się szczególną własność konsolidującą muzyki (Dunbar *et al.* 2012; Pearce *et al.* 2016; Pearce *et al.* 2017; Tarr, Launay, Dunbar 2016; Weinstein *et al.* 2016), która odróżnia muzykę od mowy, płaczu czy śmiechu, należy się spodziewać, że własność ta powinna wynikać ze specyfiki muzyki, a nie z cech obecnych także w mowie, płaczu czy śmiechu. Specyfika ta jest związana zapewne bądź to z obecnością w muzyce takich cech, których nie ma w mowie i innych formach komunikacji wokalne ludzi, bądź wynika ze szczególnej konfiguracji tych cech, które obserwuje się także we wspomnianych różnych od muzyki formach komunikacji. Ponieważ jednak zróżnicowanie kulturowe muzyki jest tak duże, że trudno jest wskazać na powszechną i stabilną konfigurację jakichkolwiek cech niespecyficznych dla muzyki, wydaje się, że przyczyn własności konsolidacyjnych muzyki należy szukać w muzycznie specyficznych elementach komunikacji muzycznej.

O ile jednak stosunkowo łatwo jest wskazać na treść komunikatu zakodowanego w niespecyficznych dla muzyki cechach ekspresji wokalne, takich jak zwiększanie i zmniejszanie natężenia dźwięku, przyspieszanie i zwalnianie tempa wokalizacji itp., które, określane często mianem „ekspresywnej dynamiki” (Merker 2003) czy „afektywnej prozodii” (Zimmermann, Leliveld, Schehka 2013) wiążą się z komunikacją informacji o stanie emocjonalnym nadawcy (Juslin, Scherer

2008; Scherer 1995, 2013), o tyle problem tego, co jest przedmiotem komunikatu zakodowanego w następstwach dyskretnych klas wysokości dźwięku czy relacjach metro-rytmicznych pozostaje przedmiotem licznych sporów. Biorąc jednak pod uwagę wspomnianą szczególną własność konsolidującą muzyki z jednej strony oraz specyficzność kodu muzycznego opartego na dyskretnych kategoriach wysokości i iloczasu (Bielawski 1968) z drugiej, można przypuszczać, że zawartość tego komunikatu wiąże się z informacją ważną dla grupy społecznej – taką, która skłania do zaobserwowanego utożsamiania się muzykujących osób ze współmuzykującą grupą (Pearce *et al.* 2015; Pearce *et al.* 2016; Pearce *et al.* 2017; Weinstein *et al.* 2016). Należy dodać, że informacja ta nie musi być uświadomiona. Wiele z informacji przekazywanych w komunikacji międzyludzkiej umyka świadomości, wpływając jednak jednocześnie i znacząco na podejmowane decyzje (Nęcka, Orzechowski, Szymura 2006).

Jedną z możliwych interpretacji tego, co jest komunikowane poprzez następstwa wysokości dźwięków i wartości rytmicznych jest informacja o chęci przynależności do danej grupy lub/i podtrzymania tej przynależności. Innymi słowy komunikat ten jest swoistą deklaracją członkostwa i jednocześnie zobowiązaniem wypełniania reguł rządzących daną wspólnotą. Jeśli komunikacja muzyczna jest zjawiskiem ewolucyjnie starszym od mowy artykułowanej, to fakt braku świadomości faktycznej treści komunikatu, jak też przedkonceptualny charakter doświadczenia struktury muzycznej, nie jest niczym zaskakującym. Świadomość treści komunikatu, jak też ujmowanie postrzeganych zjawisk w kategorii konceptualne są wyjątkowo kosztownymi pod względem czasu i energii operacjami poznawczymi. Dlatego też, jeśli tylko przekazywana informacja miała ważne znaczenie przystosowawcze dla komunikujących się naszych ewolucyjnych przodków, forma jej przekazu nie musiała przybierać postaci kategorii konceptualnych oraz angażować świadomości do rozpoznawania intencji konsolidacyjnych muzykujących osobników. Przeciwnie, przy tak jednoznacznym komunikacie byłyby to strata czasu i energii.

Konsolidacyjna funkcja synchronizacji

Odrębnym problemem jest pytanie o to, jak wspomniana informacja o chęci przynależności do danej grupy jest przekazywana i odkodowywana w układzie nerwowym człowieka. Komunikacja za pomocą mowy, ale też śpiewu, polega do pewnego stopnia na synchronizowaniu aktywności mózgowej pomiędzy osobami komunikującymi się. Tym, co podlega synchronizacji jest aktywność neuronalna, będąca przyczyną doświadczenia zarówno ruchu, stanów emocjonalnych, jak również konkretnych wrażeń. W przypadku mowy jest to dodatkowo aktywność

neuronalna odpowiedzialna za doświadczane kategorie semantyczne przypisane do leksykonu danego języka. Efektem synchronizacji stanów mózgowych jest obserwowana na przykład podczas rozmowy synchronizacja fal mózgowych (Pérez, Carreiras, Duñabeitia 2017). Pomijając kwestie sporne, dotyczące przyczynowej roli fal mózgowych jako odrębnego jakościowo fenomenu w tworzeniu świadomych doznań (por. Al-Khalili, McFadden 2016), wiadomo, że synchronizacja nie tylko kategorii semantycznych, ale także emocji ułatwia rozpoznawanie intencji u osób współdzielących te emocje. Jak sugerują niektóre badania, synchronizacja stanów mózgowych emocji przyczynia się właśnie do usprawniania interakcji społecznych (Nummenmaa *et al.* 2012), co wskazuje, że proces komunikacji polegający na wspomnianej synchronizacji stanów mózgowych może mieć niebagatelne znaczenia dla tworzenia więzi społecznych. Muzyka jest w tym względzie, jak się wydaje, szczególnym rodzajem bodźca, ponieważ nie tylko współmuzykowanie, ale nawet jej wspólnotowe słuchanie prowadzi do synchronizacji wielu obszarów mózgowia, w tym śródmózgowia, wzgórze, pierwszorzędowej kory słuchowej oraz asocjacyjnej kory słuchowej, ale też obszarów w korze czołowej i ciemieniowej, a także obszarów mózgu odpowiedzialnych za planowanie ruchowe (Abrams *et al.* 2013). Uważa się, że na synchronizację stanów mózgowych wpływają nie tylko cechy temporalne, ale też spektralne bodźca muzycznego (Bharucha, Curtis, Paroo 2011). To właśnie wielowymiarowość mózgowej reprezentacji muzycznej może być przyczyną obserwowanej szczególnej mocy konsolidującej muzyki. Dlatego też struktura muzyki wydaje się być idealnym nośnikiem wspomnianej informacji o chęci przynależności do danej grupy.

Konsolidacja społeczna a ewolucja zdolności muzycznych

Skoro struktura muzyczna miałaby być szczególnym narzędziem konsolidacji społecznej, powstaje pytanie jak ów „muzyczny” rodzaj komunikacji mógł powstać w historii ewolucyjnej naszego gatunku. Coraz bardziej popularnym poglądem staje się twierdzenie o kluczowej roli muzycznych zjawisk metrorytmicznych w osiągnięciu efektów konsolidujących muzyki (McNeill 1995; Merker, Madison i Eckerdal 2009; Wang 2015). Istotnie, zdolność do synchronizacji muzyczno-ruchowej jest jedną z cech odróżniających człowieka od innych naczelnnych. Nawet dla szympansa, czyli gatunku najbardziej spokrewnionego z ludźmi, synchronizacja ruchowa z bodźcem muzycznym wydaje się zadaniem niewykonalnym. Synchronizacja muzyczno-ruchowa umożliwia ponadto taniec, który stanowi ważny element wielu rytuałów, a zapamiętanie w tańcu może prowadzić do zjawiska „rytmicznego porwania” (*rhythmic entrainment*), obserwowanego w wielu kulturach muzycznych świata (Becker 2004). Jak wskazują wyniki badań,

porwanie rytmiczne wywołuje pozytywne emocje i prowadzi do konsolidacji społecznej (Trost, Labbé, Grandjean 2017). Zjawiska metro-rytmiczne nie są jednak jedynym ani koniecznym elementem struktury muzycznej. Równie istotne, jeśli nie istotniejsze, są zjawiska wysokościowe. Niektórzy badacze uważają, że zdolności poznawcze umożliwiające synchronizację muzyczno-ruchową i rozpoznawanie zjawisk metro-rytmicznych powstały w ewolucji człowieka wcześniej niż te, umożliwiające rozpoznawanie relacji wysokościowych (Mithen 2006). Jeśli tak, rodzi to pytanie o przyczyny późniejszej ewolucji struktury wysokościowej muzyki niż struktury metro-rytmicznej. Skoro bowiem zjawiska te mogą istnieć niezależnie, dlaczego człowiek obdarzony został zarówno zdolnością do synchronizacji muzyczno-ruchowej, jak i synchronizacji spektralnej? Z kolei to muzyka zawierająca w sobie oba te elementy wydaje się być szczególnie skuteczna jako narzędzie konsolidacji społecznej. Czy za konsolidacyjne własności muzyki odpowiadają zatem jedynie jej cechy metro-rytmiczne? Jakie wartości przystosowawcze niesie ze sobą zatem struktura meliczna muzyki?

Kluczowym zatem problemem w dyskusji o genezie konsolidacji poprzez aktywność muzyczną staje się problem wartości przystosowawczej zarówno metro-rytmicznej, jak i wysokościowej struktury muzyki jako narzędzia konsolidacji społecznej. Tylko bowiem te cechy organizmu, które przynoszą mu wymierne korzyści adaptacyjne mają szansę na upowszechnienie się w całej populacji (Dawkins 1989), tak jak ma to miejsce w przypadku muzykalności człowieka. Pomimo bowiem dość popularnego przekonania, że jedynie nieliczna część populacji jest uzdolniona muzycznie, w jednym z niedawno przeprowadzonych badań stwierdzono na przykład, że jedynie około 1,5% z niemal 20 000 badanych osób jest dotkniętych tak zwaną amuzją (Peretz i Vuvan 2017), czyli deficytem poznawczym charakteryzującym się upośledzeniem przetwarzania bodźców muzycznych przy zachowaniu innych sprawności poznawczych.

Niewątpliwie umiejętność konsolidacji społecznej jest ważna dla przetrwania osobników należących do gatunków społecznych. Społeczny charakter życia jest cechą charakterystyczną naszych najbliższych zwierzęcych krewnych – szympanśów. Oznacza to, że najprawdopodobniej nasz wspólny z szympanśami przodek tworzył także grupy oparte na relacjach społecznych. Człowiek jest jednak jedynym z żyjących naczelnymi, który komunikuje się za pomocą muzyki i który jest zdolny do rozpoznawania złożonych syntaktycznie struktur melorytmicznych. Funkcja konsolidacyjna muzyki musi być zatem związana z jakąś szczególną, nieobecną u szympanśów, a obserwowaną u ludzi cechą ich poznania. Jak zauważył Robin Dunbar, tym co w istotny sposób różni społeczeństwa ludzkie od społeczności tworzonych przez inne gatunki naczelnymi jest wielkość grup, w których żyjemy (Dunbar 2014). Liczebność grup społecznych, w których przyszło żyć naszym przodkom z pewnością wymagała szczególnych umiejętności radzenia

sobie z konfliktami społecznymi i rozpoznawania faktycznych intencji współplemieńców. Jedną zatem z możliwych zalet wspólnotowej aktywności muzycznej mogło być rozpoznawanie na podstawie zdolności do synchronizacji struktury muzycznej, stopnia konsolidacji z osobnikami należącymi do różnych grup ludzkich, dzielących jednak wspólne interesy na przykład terytorialne. W takim przypadku znajomość rytuału staje się świadectwem przynależności do określonej społeczności. Po dziś dzień muzyka pełni wszak funkcję emblematu różnych subkultur, stając się czynnikiem ustalania tożsamości społecznej jednostki (Martin 2005), a znajomość danego gatunku muzycznego staje się niejednokrotnie warunkiem koniecznym akceptacji przez pozostałych członków danej subkultury. Możliwe jest zatem, że wraz ze zwiększaniem się liczebności grup naszych przodków i koniecznością zawiązywania coraz to większych liczebnie koalicji, najpierw narzędziem konsolidacyjnym była synchronizacja jedynie ze zjawiskami metrorytmicznymi, a później, gdy stała się niewystarczająca, powstała zdolność do synchronizacji spektralnej. Mówiąc prościej, dla uczestników rytuału konsolidującego ważne stało się nie tylko to, kiedy nastąpi dźwięk, ale także, co to za dźwięk.

Szczególna rola tonalności w zespalaniu stanów motorycznych, emocjonalnych i poznawczych

Doświadczenie wrażenia wysokości dźwięku podczas słuchania muzyki przybiera szczególną postać. O ile w przypadku słuchania mowy czy śmiechu nasze wrażenia wysokości dźwięku przybierają postać zmieniającego się w sposób ciągły parametru, o tyle podczas słuchania muzyki wrażenie wysokości nabiera wspomnianych postaci dyskretnych kategorii. Na tym jednak specyfika doświadczenia muzycznej wysokości dźwięku się nie kończy. Słuchając każdej, nawet najprostszej melodii, doświadczamy swoistej hierarchii słuchanych kategorii wysokości dźwięku. Jedne z tych kategorii wydają nam się bardziej, a inne mniej stabilne. Najbardziej stabilna jest wysokość dźwięku, która jest zwykle określana jako centrum tonalne (Podlipniak 2016). Doświadczenie owych różnych pod względem stabilności stanów emocjonalnych określane jest często mianem *qualiów* tonalnych (Huron 2006; Margulis 2014; Podlipniak 2017), a następstwa zróżnicowanych *qualiów* tonalnych stanowią najważniejszy element syntaktyki wysokościowej muzyki (Krumhansl 1990). Z perspektywy poznawczej, śpiewanie struktury wysokościowej muzyki wymaga aktywacji tych struktur mózgowia, które wiążą się z doświadczeniem stanów zarówno motorycznych, jak też emocjonalnych i poznawczych (Podlipniak 2015b). Pomijając fakt, że każda struktura wysokościowa muzyki jest realizowana w czasie, musi zatem być ujmowana w mniej lub bardziej precyzyjne kategorie rytmiczne, śpiewanie melodii wymaga kontroli motorycznej

aparatu głosowego, a wspomniana hierarchia *qualiów* tonalnych opiera się na subtelnych stanach emocjonalnych napięć i odprężeń, które są ujmowane jednocześnie w świadome kategorii poznawcze interwałów muzycznych.

Aby można było sprawnie synchronizować śpiew pomiędzy grupą ludzi, poszczególni śpiewacy muszą tak naprawdę synchronizować wszystkie wspomniane przed chwilą stany mózgowe. Dla aktywnego uczestnika prehistorycznego rytuału konsolidującego kluczowa była zatem umiejętność przewidywania nie tylko tego, kiedy należy zaśpiewać kolejny dźwięk, ale też jak należy przygotować aparat głosowy do tego, aby wydobyć dźwięk o określonej częstotliwości. Kategorie wysokości dźwięku stały się w związku z tym ważnym elementem przewidywań tworzonych przez mózg. Ponieważ częstość następstw różnych interwałów muzycznych w muzyce jest zwykle zróżnicowana, nasze umysły uczą się w sposób nieświadomy statystyki tych następstw i na tej podstawie dokonują wspomnianych przewidywań (Huron 2006). To właśnie zróżnicowane prawdopodobieństwo tych następstw umożliwia powstawanie zróżnicowanych wrażeń emocjonalnych, w zależności od stopnia spełnienia naszych oczekiwań. Synchronizacja więc nie tylko reprezentacji motorycznych i poznawczych, ale też podobnych stanów emocjonalnych jest tak naprawdę przedkonceptualnym odpowiednikiem komunikatu o wspomnianej chęci przynależności do grupy współuczestniczących w danym rytuale.

Podsumowanie

Muzyka jest niewątpliwie do dziś zjawiskiem o dużym znaczeniu dla kształtowania zarówno tożsamości społecznej jednostki, jak również dla tworzenia więzi społecznych pomiędzy ludźmi. Długo czas traktowano efekty użycia muzyki do tych celów jako wynik ludzkiej jedynie inwencji. Z perspektywy przedstawionego jednak powyżej poglądu szczególną moc konsolidacyjną muzyki zawdzięczamy w równym stopniu wyborom kulturowym, jak dziedzicznym predyspozycjom poznawczym, bez których wspólnotowe muzykowanie nie mogłoby z pewnością być tak skuteczne w tworzeniu więzi międzyludzkich, jak dowodzą przywołane wcześniej wyniki badań eksperymentalnych. Mając na uwadze wskazane własności wspólnotowej aktywności muzycznej wydaje się, że warto w większym stopniu przywiązywać wagę do edukacji muzycznej od najwcześniejszych etapów kształcenia. Taka inwestycja może okazać się w dłuższej perspektywie ważna dla podtrzymywania więzi społecznych w skali tak mikro-, jak i makrospołecznej oraz dla kształtowania tożsamości społecznej jednostek. Umiejętne wykorzystanie muzyki może też być dobrym narzędziem rozwiązywania konfliktów społecznych.

Literatura

- Abrams D.A., Ryali S., Chen T., Chordia P., Khouzam A., Levitin D.J., Menon V., 2013, *Inter-subject synchronization of brain responses during natural music listening*, *European Journal of Neuroscience*, no. 37(9).
- Al-Khalili J., McFadden J., 2016, *Życie na krawędzi: era kwantowej biologii*, tłum. T. Krzysztoń, Poznań: Prószyński Media.
- Becker J., 2004, *Deep listeners: music, emotion, and trancing*, Bloomington: Indiana University Press.
- Bharucha J., Curtis M., Paroo K., 2011, *Musical communication as alignment of brain states* [w:] P. Rebuschat, M. Rohrmeier, J.A. Hawkins, I. Cross (eds.), *Language and Music as Cognitive Systems*, Oxford–New York: Oxford University Press.
- Bielawski L., 1968, *Muzyka jako system fonologiczny*, *Res Facta*, nr 3.
- Bispham J.C., 2009, *Music's "design features": Musical motivation, musical pulse, and musical pitch*, *Musicae Scientiae*, no. 13(2).
- Brown S., 2006, *Introduction: "How Does Music Work?" Toward a Pragmatics of Musical Communication* [w:] S. Brown, U. Volgsten (eds.), *Music and Manipulation: On the Social Uses and Social Control of Music*, New York–Oxford: Berghahn Books.
- Brown S., Jordania J., 2011, *Universals in the world's musics*, *Psychology of Music*, no. 41(2).
- Dawkins R., 1989, *The selfish gene*, Oxford–New York: Oxford University Press.
- Dawkins R., Krebs J.R., 1978, *Animal signals: information or manipulation?* [w:] J.R. Krebs, N.B. Davies (eds.), *Behavioural Ecology: An Evolutionary Approach*, Sutherland: Sinauer Associates, Inc.
- Dissanayake E., 2008, *If music is the food of love, what about survival and reproductive success?*, *Musicae Scientiae*, no. 12(1).
- Dunbar R.I.M., 2012, *On the Evolutionary Function of Song and Dance* [w:] N. Bannan (ed.), *Music, Language, and Human Evolution*, Oxford: Oxford University Press.
- Dunbar R.I.M., 2014, *Human evolution*, London: Penguin Books Ltd.
- Dunbar R.I.M., Kaskatis K., MacDonald I., Barra V., 2012, *Performance of music elevates pain threshold and positive affect: Implications for the evolutionary function of music*, *Evolutionary Psychology*, no. 10(4).
- Falk D., 2004, *Prelinguistic evolution in early hominins: Whence motherese?*, *Behavioral and Brain Sciences*, no. 27.
- Hagen E.H., Bryant G.A., 2003, *Music and Dance As a Coalition Signaling System*, *Human Nature*, no. 14(1).
- Hagen E.H., Hammerstein P., 2009, *Did Neanderthals and other early humans sing? Seeking the biological roots of music in the territorial advertisements of primates, lions, hyenas, and wolves*, *Musicae Scientiae*, no. 13(2).
- Huron D.B., 2006, *Sweet anticipation: music and the psychology of expectation*, Cambridge–London: The MIT Press.
- Juslin P.N., Scherer K.R., 2008, *Vocal Expression of Affect* [w:] J. Harrigan, R. Rosenthal, K. Scherer (eds.), *The New Handbook of Methods in Nonverbal Behavior Research*, Oxford–New York: Oxford University Press.
- Krumhansl C.L., 1990, *Cognitive Foundations of Musical Pitch*, New York: Oxford University Press.

- Margulis E.H., 2014, *On repeat: how music plays the mind*, Oxford–New York: Oxford University Press.
- Martin P.J., 2005, *Music, Identity, and Social Control* [w:] S. Brown, U. Volgsten (eds.), *Music and Manipulation: On the Social Uses and Social Control of Music*, New York–Oxford: Berghahn Books.
- McNeill W.H., 1995, *Keeping together in time: dance and drill in human history*, Cambridge: Harvard University Press.
- Merker B., 2003, *Is there a biology of music? And why does it matter?* [w:] C. Kopiez, R. Lehmann, A.C. Wolther, I. Wolf (eds.), *Proceedings of the 5th Triennial ESCOM Conference*, Hanover: Hanover University of Music and Drama.
- Merker B., Madison G.S., Eckerdal P., 2009, *On the role and origin of isochrony in human rhythmic entrainment*, *Cortex*, no. 45(1).
- Mithen S.J., 2006, *The singing Neanderthals: the origins of music, language, mind, and body*, Cambridge: Harvard University Press.
- Morley I., 2013, *The prehistory of music: human evolution, archaeology, and the origins of musicality*, New York: Oxford University Press.
- Nettl B., 2000, *An ethnomusicologist contemplates universals in musical sound and musical culture* [w:] N.L. Wallin, B. Merker, S. Brown (eds.), *The origins of music*, Cambridge–London: The MIT Press.
- Nęcka E., Orzechowski J., Szymura B., 2006, *Psychologia poznawcza*, Warszawa: Akademicka Wydawnictwo SWPS.
- Nummenmaa L., Glerean E., Viinikainen M., Jääskeläinen I.P., Hari R., Sams M., 2012, *Emotions promote social interaction by synchronizing brain activity across individuals*, *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, no. 109(24).
- Pearce E., Launay J., Dunbar R.I.M., 2015, *The ice-breaker effect: singing mediates fast social bonding*, *Royal Society Open Science*, no. 2(10).
- Pearce E., Launay J., MacCarron P., Dunbar R.I.M., 2017, *Tuning in to others: Exploring relational and collective bonding in singing and non-singing groups over time*, *Psychology of Music*, no. 45(4).
- Pearce E., Launay J., van Duijn M., Rotkirch A., David-Barrett T., Dunbar R.I.M., 2016, *Singing together or apart: The effect of competitive and cooperative singing on social bonding within and between sub-groups of a university Fraternity*, *Psychology of Music*, no. 44(6).
- Peretz I., Vuvan D.T., 2017, *Prevalence of congenital amusia*, *European Journal of Human Genetics*, no. 25(5).
- Pérez A., Carreiras M., Duñabeitia J.A., 2017, *Brain-to-brain entrainment: EEG interbrain synchronization while speaking and listening*, *Scientific Reports*, no. 7(1).
- Podlipniak P., 2007, *Uniwersalia muzyczne*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Podlipniak P., 2015a, *Egzogenne i endogenne aspekty struktury muzyki tonalnej* [w:] J. Kałęńska-Rodzaj, R. Lawendowski (red.), *Psychologia muzyki pomiędzy wykonawcą a odbiorcą*, Gdańsk: Harmonia.
- Podlipniak P., 2015b, *Instynkt tonalny: koncepcja ewolucyjnego pochodzenia tonalności muzycznej*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

- Podlipniak P., 2016, *The evolutionary origin of pitch centre recognition*, *Psychology of Music*, no. 44(3).
- Podlipniak P., 2017, *Tonal qualia and the evolution of music*, *Avant*, no. 8(1).
- Roederer J.G., 1984, *The Search for a Survival Value of Music*, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, no. 1(3).
- Roederer J.G., 2003, *On the Concept of Information and Its Role in Nature*, *Entropy*, no. 5(1).
- Savage P.E., Brown S., Sakai E., Currie T.E., 2015, *Statistical universals reveal the structures and functions of human music*, *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, no. 112(29).
- Scherer K.R., 1995, *Expression of emotion in voice and music*, *Journal of Voice*, no. 9(3).
- Scherer K.R., 2013, *Emotion in Action, Interaction, Music, and Speech* [w:] M.A. Arbib (ed.), *Language, Music, and the Brain*, Cambridge–London: The MIT Press.
- Scott-Phillips T.C., 2008, *Defining biological communication*, *Journal of Evolutionary Biology*, no. 21(2).
- Scott-Phillips T.C., Blythe R.A., Gardner A., West S.A., 2012, *How do communication systems emerge?*, *Proceedings. Biological Sciences*, no. 279(1735).
- Storr A., 1992, *Music and the mind*, New York: Ballantine Books.
- Tarr B., Launay J., Dunbar R.I.M., 2016, *Silent disco: dancing in synchrony leads to elevated pain thresholds and social closeness*, *Evolution and Human Behavior*, no. 37(5).
- Trost W., Labbé C., Grandjean D., 2017, *Rhythmic entrainment as a musical affect induction mechanism*, *Neuropsychologia*, no. 96.
- Wang T., 2015, *A hypothesis on the biological origins and social evolution of music and dance*, *Frontiers in Neuroscience*, no. 9.
- Weinstein D., Launay J., Pearce E., Dunbar R.I.M., Stewart L., 2016, *Singing and social bonding: Changes in connectivity and pain threshold as a function of group size*, *Evolution and Human Behavior*, no. 37(2).
- Wilson E.O., 2013, *The social conquest of Earth*, New York–London: Liveright Publishing Corp.
- Zatorre R.J., Baum S.R., 2012, *Musical melody and speech intonation: Singing a different tune*, *PLoS Biology*, no. 10(7).
- Zimmermann E., Leliveld L., Schehka S., 2013, *Toward the evolutionary roots of affective prosody in human acoustic communication: A comparative approach to mammalian voices* [w:] E. Altenmüller, S. Schmidt, E. Zimmermann (eds.), *Evolution of Emotional Communication: from Sounds in Nonhuman Mammals to Speech and Music in Man*, Oxford–New York: Oxford University Press.

Barbara Jabłońska¹

Socjologia muzyki a krytyczna analiza dyskursu

W tekście została ukazana specyfika krytycznych badań nad dyskursem w perspektywie muzycznych praktyk ludzi. Pierwsza część tekstu ma charakter teoretyczno-metodologiczny, kreśląc wzajemne związki pomiędzy socjologią muzyki i krytyczną analizą dyskursu (KAD). Druga część tekstu odnosi się do różnorodnych zjawisk i procesów z życia społeczno-muzycznego, które można analizować z wykorzystaniem krytycznej analizy dyskursu. W szczególności uchwycono procesy komunikacyjne odnoszące się do przemocy symbolicznej, władzy i dominacji w obszarze życia muzycznego.

Słowa kluczowe: socjologia muzyki, krytyczna analiza dyskursu, przemoc dyskursywna, muzyczna sfera publiczna, dyskurs muzyczny, dyskurs o muzyce

Sociology of music
and critical discourse analysis

The text presents the specificity of critical research on discourse in the perspective of musical practices of people. The first part of the text is of a theoretical and methodological nature, outlining the mutual relations between the sociology of music and critical discourse analysis (CDA). The second part of the text refers to various phenomena and processes from the social and musical life that can be analyzed using critical discourse analysis. In particular, in the text were discussed such issues, as communication processes related to symbolic violence and power and domination in the area of musical life.

Key words: sociology of music, critical discourse analysis, discursive violence, musical public sphere, musical discourse, discours about music

¹ Uniwersytet Jagielloński; b.jablonska@uj.edu.pl.

Wprowadzenie

Celem niniejszego tekstu jest ukazanie wzajemnych związków pomiędzy socjologią muzyki oraz krytyczną analizą dyskursu. Powiązania te – na pierwszy rzut oka – odległe, stanowią niezwykle interesujący aspekt refleksji socjologicznej w obszarze socjologii muzyki, pojmowanej jako odrębna subdyscyplina wiedzy naukowej. Tematyka ta wydaje się być zupełnie nieobecna w polskiej refleksji naukowej, choć w literaturze światowej można znaleźć wiele ciekawych odniesień – zarówno teoretycznych, jak i badawczych w tym zakresie. W tekście ukazane są nie tylko powiązania pomiędzy socjologią muzyki a krytyczną analizą dyskursu (dalej: KAD), ale też omówione zostały ramy teoretyczno-metodologiczne dla interdyscyplinarnie pojętych studiów nad dyskursywnie ujmowanymi praktykami muzycznymi ludzi. Co istotne, obok płaszczyzny teoretyczno-metodologicznej omówiono także przykładowe pola badawcze dla tak pojętej refleksji naukowej. Trzeba zaznaczyć, że jest to pole niezwykle różnorodne i obszerne. W niniejszym tekście rozważone zatem zostaną kwestie odnoszące się do narzucania muzycznych treści, gustu muzycznego, władzy publiczności czy też władzy mediów, opresji poprzez muzykę, nierówności społecznych związanych z muzycznymi praktykami itp. – wszystko to na płaszczyźnie dyskursywnie uzgadnianych znaczeń i komunikowania się aktorów w życiu społeczno-muzycznym.

Całości rozważań przyswieca założenie, zgodnie z którym praktyki muzyczne społeczeństwa nie są wolne od dominacji, przymusu i władzy elit symbolicznych². Mimo silnej demokratyzacji kultury muzycznej i dostępności muzycznych treści (szczególnie w dobie nowych udogodnień technologicznych), nie uwolniliśmy się od zjawisk opresji i przemocy odnoszącej się do dyskursu muzycznego i dyskursu o muzyce. Obydwa typy dyskursu, reprodukowane w sferze publicznej, mogą być opisywane i wyjaśniane dzięki instrumentarium metodologicznemu, jakie oferuje nam dobrze już rozwinięta w refleksji naukowej krytyczna analiza dyskursu. Jej zastosowanie do badania muzycznych zjawisk jest propozycją nowatorską i wybiegającą naprzeciw potrzebom współczesnej socjologii.

² Do elit symbolicznych społeczeństwa należą w szczególności „(...) eksperci, publicyści, dziennikarze, redaktorzy, pisarze, autorzy podręczników szkolnych, duchowni, naukowcy, ludzie biznesu, intelektualiści, a także występujący w środkach masowego przekazu politycy” (Czyżewski *et al.* 2014: 8). Ustalają oni hierarchię spraw ważnych i nieważnych, które możliwe są do pomyślenia i wypowiedzenia w sferze publicznej. Idąc tym tropem, można dodać – w kontekście podjętych tu rozważań – że do elit symbolicznych przynależą również krytycy muzyczni, dziennikarze muzyczni, muzykolodzy i komentatorzy życia muzycznego, muzycy oraz znawcy problematyki muzycznej.

Socjologia muzyki i procesy komunikowania

Socjologia muzyki jako nauka ma współcześnie wiele do zaoferowania badaczom społecznym w zakresie badania praktyk muzycznych społeczeństwa (zob. Jabłońska 2014). Jest nauką interdyscyplinarną, konstytuując swój przedmiot badań i wypracowując metody badawcze na złączu co najmniej kilku dyscyplin naukowych (w tym socjologii, muzykologii, filozofii, teorii komunikowania, psychologii, kulturologii czy pedagogiki). Nie ma tu miejsca (ani potrzeby), by omawiać wszystkie te odniesienia. Trzeba mieć jednak na względzie szerokie zapożyczenia socjologii muzyki od innych subdyscyplin wiedzy naukowej w zakresie budowania jej konstytutywnych założeń ontologicznych, epistemologicznych czy metodologicznych. Należy też pamiętać, że – jak słusznie zauważa Ivo Supićić – socjologia muzyki jest zależna w szczególności od socjologii ogólnej, konstruując na jej łonie swój przedmiot, jak również biorąc od niej metody badawcze (Supićić 1969: 9). Podobnego zdania są również Fabio Dasilva, Anthony Blasi i David Dees, którzy podkreślają, iż „(...) socjologia muzyki nie tyle odnosi się do muzyki jako takiej, co do społeczeństwa” (Dasilva, Blasi, Dees 1984: vii). Do kwestii tych, szczególnie na poziomie metodologicznym, powrócę jeszcze w dalszej części tekstu.

Jednym z obszarów zainteresowań socjologii muzyki jako nauki jest zwrócenie uwagi na komunikacyjny aspekt sztuki dźwięków. Oznacza on, że muzyka pełni w społeczeństwie funkcję nośnika pewnych treści, znaczeń, symboli. Innymi słowy, muzyka umożliwia komunikację pomiędzy ludźmi. Oczywiście dyskusyjne jest to, na jakim poziomie znaczeniowości operuje muzyka. Istnieje w tym zakresie co najmniej kilka stanowisk, począwszy od przekonania, że muzyka nic nie znaczy, po stwierdzenie, że jest ona jak język. Ewa Kofin w przekonujący sposób wyróżnia cztery stanowiska w tym zakresie (zob. Kofin 1991). Nie ma tu miejsca, by dokładnie je przywoływać, warto jednak mieć na względzie fakt, że muzyka może być zarówno rozumiana jako system znaczeń, jak i może być pojmowana jako struktura bezznaczeniowa. Dla przyjętych tu wywodów zakładam, że muzyka posiada swoją strukturę znaczeniową, a zatem jest nośnikiem pewnych treści i formą międzyludzkiej komunikacji. Komunikacja ta zachodzi na linii: nadawca – dzieło – odbiorca. Komunikacja może też zachodzić między nadawcami bądź odbiorcami dzieła. Istotą jest jednak znaczeniowość treści muzycznej dzieła. Jak słusznie zauważa John Blacking (1982) w swoim tekście pt. *The Structure of Musical Discourse* kwestia językowego wyrażania muzyki stanowiła od zawsze problem w zakresie filozoficznych dyskusji. Jako komunikacja niewerbalna, dyskurs muzyczny sytuuje się w obszarze metafizyki (Blacking 1982: 16). Bez wątplenia jednak tworzenie muzyki i muzykowanie (*music-making*), tak jak mowa, jest działaniem komunikacyjnym o charakterze multimedialnym (Blacking 1982: 16). Jak zauważa autor, „dyskurs muzyczny

nie jest realną rzeczywistością. Jest rezultatem nadawania znaczenia dźwiękom przez twórcę, wykonawcę i odbiorcę” (Blacking 1982: 17).

Dla podjętych tu rozważań kluczowe wydaje się dokonanie rozróżnienia pomiędzy dyskursem muzycznym oraz dyskursem o muzyce, co prowadzi nas do dwóch trybów komunikowania i dwóch różnych problemów badawczych związanych z dyskursywnie pojętymi praktykami muzycznymi. Dyskurs muzyczny to dyskurs samej muzyki jako takiej (wiąże się on z jej immanentną treścią i znaczeniami). Natomiast dyskurs o muzyce to językowe sposoby opisywania muzyki, przeżyć estetycznych, formułowania opinii i ocen o dziele muzycznym, wykonaniu, reakcjach publiczności itp. Istotą jest tu zatem znaczeniowość kreowana wokół problematyki muzyki jako sztuki (i całej szeroko pojętej audiosfery), nie zaś jej dyskusyjna znaczeniowość, immanentnie powiązana z tym, co wyraża i komunikuje wprost lub pośrednio dzieło muzyczne.

Dyskurs muzyczny

Jak już wcześniej wspominałam, istnieje wiele stanowisk próbujących udzielić odpowiedzi na pytanie, czy muzyka jest jakąś formą języka. Jedno z nich głosi, że muzyka jest językiem, a zatem posiada warstwę semiotyczną. Warto przypomnieć tu skrótowo, iż semiotycznym wymiarem muzyki zajmowali się między innymi tacy autorzy jak Jean-Jacques Nattiez, Eero Tarasti czy też Nicolas Ruwet – by wspomnieć tylko tych najważniejszych. Na przykład Nattiez twierdził, że „(...) każdy utwór muzyczny to system integralny, posiadający własną semantykę, syntagmy, syntaksę, a jego fonologia – paradygmaty” (Nattiez 1990: 87). Jego zdaniem przez „muzyczny” możemy pojmować tylko takie zjawisko dźwiękowe, które powstało w obrębie kultury. Nie jest więc możliwe rozważanie semiotyki muzyki bez wzięcia pod uwagę kulturowego otoczenia badanego zjawiska muzycznego. Analiza semiotyczna wiąże się bowiem ściśle z kulturą, muzyka zaś pojmowana jest jako uniwersalna aktywność ludzka (zob. Jabłońska 2014: 25–26).

Z kolei wspomniany powyżej Tarasti nazywa muzykę wprost dyskursem (zob. Tarasti 1994, 2003). Dokonuje on rozróżnienia (przyjętego za Charlesem Seegerem) na dyskurs muzyczny i dyskurs o muzyce. Jak zauważa Maciej Jabłoński, tłumacząc owo rozróżnienie fińskiego uczonego, „rzecz w relacji poznawczej, jaka zachodzi między formami istnienia muzyki a sposobami językowego przedstawiania rezultatów jej poznania; pomiędzy ontologiczną strukturą »świata muzyki« a artykulacją doświadczeń badawczych, także tych, które są udziałem semiotyka muzyki” (Jabłoński 1999: 12). Szczególnie ważną kwestią, jaką porusza Tarasti, jest narracyjność w muzyce, jej istnienie w czasie, a także jej przestrzeń oraz aspekt ikoniczny. Fundamentalną kwestią dla Tarastiego jest także kulturowo

zdeterminowany sposób rozumienia dyskursu muzycznego – aby go uchwycić, niezbędne jest posiadanie odpowiednich kompetencji kulturowych.

Krytyczna analiza dyskursu jako perspektywa badawcza

Skoro muzyka ma walor komunikacyjny oraz jest nośnikiem znaczeń i treści, to z pewnością można ją badać za pomocą analizy dyskursu, w tym w szczególności – za pomocą krytycznej analizy dyskursu. Trzeba jednak mieć na względzie zarysowany powyżej podział na dyskurs muzyczny i dyskurs o muzyce. Jak już wcześniej wspominałam, w tym pierwszym przypadku przedmiotem zainteresowania są treści muzyczne same w sobie, w tym drugim zaś – dyskusje i debaty konstruowane wokół muzyki. Ten dwójaki sposób rozumienia praktyk muzycznych w wymiarze dyskursywnym jest kluczowy z punktu widzenia podjętych tu rozważań.

Mówiąc o analizie dyskursu w kontekście praktyk muzycznych ludzi trzeba przede wszystkim wyjść od uściślenia tego, czym w ogóle jest dyskurs. Dyskurs to coś takiego, co czyni nas istotami ludzkimi (zob. Wodak 2011: 15). Dyskurs często bywa pojmowany jako „język w użyciu” czy też jako forma międzyludzkiego komunikowania się. Praktyki dyskursywne są bowiem związane z nieustannie dziejącym się i odtwarzanym w procesach negocjowania znaczeń światem społecznym. Na dyskurs składają się zarówno interakcje, jak i podzielane znaczenia (zob. Jabłońska 2015: 131).

Tradycja badań nad dyskursem, jak i jej różnorodność teoretyczna i paradygmatyczna, jest niezwykle bogata, i nie sposób przywołać tu wszystkich zagadnień z tym związanych. Istnieje też wiele teoretycznych prób syntetycznego uchwycenia źródeł krytycznej analizy dyskursu. Rekonstrukcję teoretycznego zaplecza KAD nakreśla między innymi Jan Blommaert. Wskazuje on na liczne źródła teoretyczne, z których czerpią współcześni przedstawiciele KAD, zwracając w szczególności uwagę na dwa podstawowe nurty: teorie władzy i ideologii (odniesienia do Foucaulta, Gramsciego, Althussera, Laclau i Mouffe oraz Johna Thompsona) oraz teorię strukturalizacji, umożliwiającą przewyższenie strukturalnego determinizmu (zob. Blommaert 2005: 27–28). Inny model teoretycznej ewolucji analizy dyskursu proponują z kolei Stefan Titscher, Michael Meyer, Ruth Wodak oraz Eva Vetter (2000: 51). Przywołują oni nie tylko dwa fundamentalne nurty dla rozwoju KAD, takie jak – z jednej strony – amerykański interakcjonizm (socjologia fenomenologiczna Schütza, szkoła dramaturgiczna Goffmana czy podejście etnometodologiczne Garfinkla) oraz – z drugiej – europejskie badania nad strukturą języka (m.in. kulturowy strukturalizm Levi-Straussa i Maussa, strukturalizm językowy Saussure’a, rosyjski formalizm

czy praska szkoła lingwistyki strukturalnej³), ale też nawiązują do tradycji badań nad komunikowaniem (np. Lasswell), semiotyki Morrisa, teorii aktu mowy Searle'a, teorii komunikacji międzysystemowej Luhmanna czy teorii działania komunikacyjnego Habermasa. Nie inaczej zaplecze teoretyczne KAD ukazują również Gilbert Weiss i Ruth Wodak (2003: 10–11). Wskazują oni, iż współczesna analiza dyskursu w odmianie krytycznej czerpie swe założenia przede wszystkim z dwóch typów teorii: krytyczno-dialektycznej oraz fenomenologiczno-hermeneutycznej (zob. Weiss, Wodak 2003: 5). Jak zauważają, w budowaniu użytecznej siatki pojęciowej i narzędzi analitycznych KAD przydatna okazuje się między innymi Habermasowska koncepcja działania komunikacyjnego, Giddensowska strukturalizacja, Foucaultowska wiedza-władza, dualizm habitus-pole Bourdieu, Luhmanowskie założenia co do natury procesów komunikacyjnych zachodzących w systemach społecznych czy Schützowska wizja świata konstruowanego w codziennych praktykach⁴. Jak konkludują autorzy, „w ten sposób teoretyczna rama KAD wydaje się być eklektyczna i nieuporządkowana” (Weiss, Wodak 2003: 6). W ostatnim czasie prób uchwycenia całościowej spuścizny KAD dokonali również Monika Kopytowska i Łukasz Kumiega (2017: 177–208). Odnoszą się oni w szczególności do współczesnych przedstawicieli KAD, umocowanych teoretycznie w klasycznej myśli naukowej. Wskazują oni na szkoły narodowe, w których ewoluje i rozwija się KAD, w tym brytyjską (m.in. Fairclough i van Leeuwen), holenderską (m.in. van Dijk), niemiecką (w szczególności Jäger) i austriacką (szczególnie Wodak) (zob. Kopytowska, Kumiega 2017: 180 i nn.).

Nie sposób zatem nakreślić tu całej różnorodności teoretycznej i metodologicznego rozczłonkowania KAD. Co więcej, na gruncie współczesnej KAD istnieje wiele propozycji zdefiniowania dyskursu. Dla podjętych tu rozważań można odwołać się do definicji dwóch znakomitych przedstawicieli krytycznej analizy dyskursu – Teuna van Dijka oraz Normana Fairclougha. Za van Dijkem można powiedzieć, że dyskurs to „(a) użycie języka, (b) przekazywanie idei, (c) interakcje w sytuacjach społecznych” (2006: 1021). Z kolei za Faircloughem można stwierdzić, że dyskurs to „1) tożsamości społeczne, 2) relacje społeczne, 3) oraz systemy wiedzy i przekonań” (1995: 55).

Tak więc dyskurs jest zarówno czymś, co wytwarzane jest w procesach interakcji (a zatem działa strukturująco), jak i czymś, co jest determinowane określonymi ramami społeczno-kulturowymi (jest strukturowane). Należy bowiem stwierdzić za Faircloughem i Wodak, że „ujmowanie dyskursu jako praktyki społecznej

³ Jak zauważa słusznie Anna Duszak, „wpływ strukturalizmu na ewolucję lingwistyki tekstu był zasadniczy i obejmował różne źródła. W Europie wywodził się on szczególnie z rosyjskiego formalizmu i czeskiego strukturalizmu funkcjonalnego lat 20. i 30., a także ze strukturalizmu francuskiego lat 60” (1998: 24).

⁴ Więcej na temat teoretycznego zaplecza KAD, a także fundamentalnej kwestii odnoszącej się do relacji władza-wiedza w dyskursie zob. Jabłońska (2012: 75–92).

zakłada dialektyczny związek między określonymi wydarzeniami dyskursywnymi a sytuacją (-ami), instytucją (-ami) i społeczną strukturą (-ami), które stanowią jego ramy” (Fairclough, Wodak 2006: 1047). Podobnie jest z praktykami muzycznymi – są one zarówno wytworem ludzkich działań, jak i wpisują się w strukturalnie pojęty kontekst tych działań.

Wiedza i władza w KAD

Z dyskursem w ujęciu krytycznym wiążą się nieodzownie ukryte mechanizmy władzy i dominacji. W dyskurs wbudowana jest bowiem przemoc i opresja. Trafne wydaje się tutaj stwierdzenie Charlesa Lemerta i Gartha Gillana, że dyskurs jest swoistym „złączem, w którym spotykają się władza i wiedza” (1999: 94). Co prawda współczesna analiza dyskursu w ujęciu krytycznym ma – jak już wcześniej starałam się pokazać – wiele teoretycznych źródeł, ale uwzględniając podjęte tu rozważania, szczególnie istotne wydają się wpływy dwóch francuskich autorów – Foucaulta oraz Bourdieu, którzy w przekonujący sposób ukazują relację władza-wiedza-dyskurs i których wpływ na współczesną KAD jest fundamentalny i bezsprzeczny. Jak zauważają słusznie Marianne Jorgensen oraz Louise Phillips (2002: 12), „Michel Foucault odegrał centralną rolę w rozwoju analizy dyskursu, zarówno poprzez swoje prace teoretyczne, jak i badania empiryczne”. Co prawda pojęcie dyskursu, władzy i wiedzy ewoluuje u niego na przestrzeni lat, przechodząc od ujęcia strukturalnego, a skończywszy na perspektywie poststrukturalnej (zob. więcej Jabłońska 2012), niemniej jednak Foucault ukazuje dyskurs jako narzędzie wywierania wpływu na ludzi, jako instrument, za pomocą którego możliwy jest przymus. Jest to w tym przypadku przymus wywierany na struktury oceniania i postrzegania świata (zob. np. Foucault 2002; 2006). Jak podkreślają przywoływani już wcześniej Jorgensen i Phillips (2002: 12–13) zarówno dyskurs, jak i władza są rozproszone pomiędzy aktorami społecznymi. Innymi słowy funkcjonują one poprzez społeczne praktyki, które bada socjolog, w tym socjolog zajmujący się praktykami muzycznymi.

Również od drugiego ze wspomnianych klasyków myśli socjologicznej, Bourdieu, KAD czerpie pełnymi garściami, jeśli chodzi o wzajemne powiązania pomiędzy władzą, wiedzą i dyskursem, co w szczególności odbija się refleksem w twórczości współczesnego reprezentanta KAD, Teuna van Dijka. Nie sposób tu ukazać całej złożoności Bourdieuskich założeń co do natury dyskursu w powiązaniu z władzą. Należy jedynie skrótowo przypomnieć, że to właśnie w dyskursie ukryte są struktury dominacji. Dominacja ta jest związana z dostępem elit symbolicznych do prawomocnych kanałów dystrybucji informacji i wiedzy o otaczającym nas świecie. Ów dostęp, pojmowany jako forma kapitału społecznego,

umożliwia subtelną, niewidoczną, choć nieustanną kontrolę nad tym, co możliwe jest do pomyślenia i powiedzenia, co zaś nie (zob. Jabłońska 2012). W opisywaniu mechanizmu władzy-wiedzy w dyskursie istotne są pojęcia pola instytucjonalnego, habitusu oraz kapitału. Habitusy to nic innego jak pewne mentalne dyspozycje jednostek, które nabywane są w procesie socjalizacji i deponowane w umyśle w postaci nawyków myślenia, przekonań czy sposobów postrzegania świata. Natomiast pole to obiektywna sieć relacji pomiędzy aktorami zajmującymi określone pozycje w strukturze społecznej (zob. Bourdieu, Wacquant 2001). Aktorzy ci dysponują kapitałem, który „określa dostęp do specyficznych korzyści, o które toczy się gra w danym polu” (Bourdieu, Wacquant 2001: 78). Każde z pól (a jest ich wiele – w tym również pole sztuki) rządzi się swoją logiką, a także – jak zauważa Bourdieu – nie jest wolne od przymusu. Tak więc dyskurs i władza sprzęgają się u Bourdieu z wiedzą, która wiąże się zarówno z habitusowymi dyspozycjami jednostek, jak i formami zakumulowanego kapitału. Wiedza ta jest rozdzielana i reprodukowana zarówno w codziennych praktykach społecznych, jak i w procesach dyskursywnego uzgadniania znaczeń w różnorodnych polach (w tym w polu sztuki). Dzięki temu możliwe jest odtwarzanie kultury klasy dominującej (zob. Jabłońska 2012).

Rozważając pole sztuki, w tym interesujące nas tutaj pole muzyczne⁵, konieczne trzeba odnieść się jeszcze do kwestii gustu muzycznego, który reprodukowany jest poprzez dyskurs i ściśle wiąże się z relacjami władzy i dominacji. Jak zauważa francuski autor, „(...) nic nie daje takiej możliwości podkreślenia »klasy« jakiejś osoby i takiej podstawy do ukłasnienia, jak gusta w dziedzinie muzyki” (Bourdieu 2005: 27). Dzieje się tak dlatego, że – jak zauważa Bourdieu – nie ma chyba bardziej klasyfikującej praktyki niż ta związana z muzyczną aktywnością czy muzycznym smakiem (Bourdieu 2005: 27). Zatem, w obrębie pola muzycznego kształtowany jest i reprodukowany gust, pojmowany jako „(...) system schematów percepcyjnych i oceniających” (Bourdieu 2005: 217). Jak zauważa francuski myśliciel, „gusta (to znaczy przejawiane preferencje) stanowią praktyczne potwierdzenie nieuniknionej różnicy” (Bourdieu 2005: 74–75). W muzycznym polu tkwi więc wyraźnie relacja władzy-wiedzy, reprodukowanej poprzez dyskurs. Warto zastanowić się, jak ujmowana jest owa relacja we współczesnej refleksji KAD, by później móc przejść do bardziej szczegółowych rozważań.

Z tego, co powyżej zostało powiedziane, wynika, że jednym z najistotniejszych zadań, przed jakimi stoi KAD, jest ukazanie wzajemnych powiązań pomiędzy dyskursem i wiedzą a także dyskursem a władzą. Van Dijk wskazuje, że w reprodukowaniu władzy poprzez dyskurs szczególną rolę odgrywa właśnie wiedza. Jak

⁵ Pojęciem pola muzycznego (*musical field*) posługuje się m.in. Mike Savage, odnosząc się wprost do tradycji myślenia Pierre’a Bourdieu i analizując kwestię gustu muzycznego oraz jego dystynktywną moc na wybranych przykładach (zob. Savage 2006).

stwierdza dobitnie: „1) wiedza ma charakter nie tylko mentalny, ale też społeczny; 2) wiedza jest nabywana, podzielana i używana przez jednostki, grupy społeczne, instytucje i organizacje w procesach interakcji; 3) wiedza może być zasobem dającym władzę (*power resource*) albo – inaczej mówiąc – kapitałem symbolicznym określonej grupy [Bourdieu 1988]; 4) wiedza może przybierać formę dominacji, a także może (a nawet musi) być uznawana i legitymizowana albo też może taką się stawać poprzez alternatywne formy przekonania [Foucault 1971]; 5) wiedza jest wyrażana, przekazywana, akceptowana i podzielana poprzez dyskurs (może ona być rozpowszechniana i nabywana poprzez media oraz inne instytucje)” (van Dijk 2003: 86–87). U van Dijka, który reprezentuje podejście społeczno-kognitywne w KAD, uwaga zorientowana jest w szczególności na problematykę reprodukcji określonych ideologii poprzez dyskurs publiczny (zob. van Dijk 1992: 37). Kluczowa rola w tak rozumianym procesie przypada elitom symbolicznym, które posiadają uprzywilejowane miejsce w strukturze społecznej, zapewniając tym samym prawomocny dostęp do dyskursu oraz jego kontrolę (zob. Jabłońska 2012: 85–86). To bowiem właśnie elity mają więcej szans, by „uzyskać dostęp do umysłów innych i – co się z tym wiąże – realizować władzę perswazyjną” (van Dijk 1993: 108).

Zadaniem krytycznej analizy dyskursu jest więc demaskowanie relacji władzy, dominacji i przymusu w dyskursie. Dotyczy to także praktyk dyskursywnych, które odnoszą się do pola sztuki, w tym szeroko pojętej muzycznej sfery publicznej. Muzyka może być bowiem formą opresji, zniewolenia i narzucania określonych treści. Muzyka może służyć manipulacji, generowaniu przymusu i nierówności społecznych. Może też być odzwierciedleniem owych procesów zachodzących w społeczeństwie. W sferze tej ucierane są bowiem gusta, zdania i opinie na tematy muzyczne. Opresyjny może być zarówno sam dyskurs muzyczny (czyli komunikacja muzyczna), jak i dyskurs na tematy muzyczne (dyskurs o muzyce). Warto zastanowić się szerzej nad wspomnianą – i dualnie pojętą – problematyką, posługując się szeregiem przykładów.

Krytyczna analiza dyskursu przychodzi tu z pomocą i umożliwia – na poziomie teoretyczno-metodologicznym – diagnozę, opis i wyjaśnienie praktyk muzycznych, w których zachodzą mechanizmy władzy-wiedzy. Owa analiza umożliwia także – zgodnie ze swoimi programowymi założeniami – zmianę owej rzeczywistości, w której zachodzą relacje władzy i dominacji. Krytyczna analiza dyskursu jest bowiem nie tylko metodologią, ale też swoistą misją, która pozwala badaczowi zająć stanowisko (zob. więcej na ten temat Jabłońska 2006).

Muzyka a KAD

Jak słusznie zauważa Joshua Dankoff, muzyka jest „formą potężnej, kulturowej ekspresji”. Jest też jest „silnym i znaczącym medium, poprzez które istoty ludzkie nadają znaczenie swemu życiu” (2011: 257). Może ona być, jak zaznacza autor, używana zarówno jako forma wyzwolenia i emancypacji, jak i narzędzie dominacji (Dankoff 2011: 263). Posiada ona bowiem siłę i moc na poziomie symbolicznym. Ta moc i władza może być używana przez państwa, by kontrolować, dyscyplinować i zniewalać, a także by tłumić wyobraźnię społeczną i polityczną (Dankoff 2011: 264).

Na co zatem zwracać uwagę, analizując dyskurs muzyczny i dyskurs o muzyce w zakresie ujawniania mechanizmów władzy i przemocy poprzez muzykę? Jakie komponenty analizy wydają się najbardziej istotne? Odpowiedzi na te pytania można na przykład szukać w światowej literaturze przedmiotu. Szczególnie ciekawe wydają się tu dwa teksty na temat możliwości zastosowania analizy dyskursu w badaniu praktyk muzycznych ludzi. Pierwszy z nich to tekst napisany przez Evgeniyę Aleshinskayę (2013) pt. *Key Components of Musical Discourse Analysis*, w którym autorka odwołuje się do spuścizny naukowej głównego reprezentanta KAD, Normana Fairclougha. Drugi zaś tekst wart przytoczenia tutaj, to artykuł naukowy światowej sławy badacza KAD, Theo van Leeuwena (2012) pt. *The Critical Analysis of Musical Discourse*.

Jak przekonuje Aleshinskaya, studiowanie dyskursu muzycznego to przedsięwzięcie interdyscyplinarne. Z pewnością jednak można wskazać na szereg komponentów, które pozwolą uchwycić naturę praktyk muzycznych ludzi w perspektywie krytycznej analizy dyskursu. Autorka jest zwolenniczką podejścia KAD zaproponowanego przez Fairclougha, i to właśnie z jego instrumentarium pojęciowego robi interesujący pożytek. Trzeba tu przypomnieć, że ten brytyjski przedstawiciel KAD jest reprezentantem tzw. społeczno-kulturowej szkoły KAD, w której mocno powiązano wątki dyskursu hegemonicznego (w rozumieniu Gramsciego), ideologii dyskursywnej (w sensie Althussera) oraz dyskursywnych praktyk (w ujęciu Foucaulta). Kluczowe dla tak rozumianej perspektywy jest ujęcie dyskursu jako sposobu dominacji elit w społeczeństwie poprzez badanie relacji pomiędzy tekstami, zdarzeniami, praktykami i strukturami społecznymi. Dyskurs jest bowiem zarówno strukturujący, jak i strukturuwany (zob. więcej na ten temat: Warzecha 2014).

Aleshinskaya wyróżnia za Faircloughem trzy elementy analizy: 1) społeczne struktury (*social structures*), 2) społeczne praktyki (*social practices*) oraz 3) społeczne zdarzenia (*social events*) (Aleshinskaya 2013: 424). Dyskurs muzyczny jest zatem formą społecznej praktyki, w której szczególną rolę odgrywają następujące elementy: a) kontekst społeczny (*social context*) – determinuje on sposób komunikowania się aktorów społecznych w sytuacjach społecznych (przykładem może

być *jam session*) (Aleshinskaya 2013: 428); b) aktorzy społeczni (*social agents*) – zajmują oni różne pozycje w strukturze społecznej i pełnią weń różne funkcje. Mogą to być – jak wskazuje autorka – muzycy, wokaliści, trenerzy, menadżerowie, producenci, promotorzy wydarzeń muzycznych, krytycy muzyczni i dziennikarze, muzukolodzy, DJ-je radiowi, a także konsumenci muzycznych produktów (Aleshinskaya 2013: 429–430). Warto też dodać, że aktorzy ci mogą różnić się poziomem posiadanych kapitałów społecznych w sensie Bourdieu oraz poziomem wiedzy. Trzecim istotnym elementem, o którym wspomina przywoływana autorka są c) relacje społeczne (*social relations*). Jak argumentuje Aleshinskaya, mogą one być zarówno symetryczne (horyzontalne), jak i asymetryczne (wertykalne). Te pierwsze przeważają w komunikacji pomiędzy równorzędnymi partnerami (np. w przypadku *jam session*) albo też komunikacji na forach internetowych (jeśli chodzi o dyskurs o muzyce). Te drugie zaś (czyli relacje wertykalne) typowe są dla recenzji muzycznych i publikacji akademickich (zob. Aleshinskaya 2013: 430). Z analiz tych wyłania się swoista, muzyczna semioza danego społeczeństwa. Istotne jest więc zwrócenie uwagi na kontekstowo-interakcyjny charakter badania praktyk muzycznych w wymiarze dyskursywnym, które osadzone są w ramach strukturalnych danego społeczeństwa. Ten dualnie zarysowany model pozwala uchwycić na poziomie teoretyczno-metodologicznym istotę dyskursu muzycznego i dyskursu o muzyce.

Drugi ważny tekst, który koniecznie powinien być przywołany w kontekście krytycznej analizy dyskursu muzycznego, to artykuł wspomnianego już wcześniej czołowego przedstawiciela KAD, van Leeuwena, który proponuje kilka zasad odnoszących się do analizy dyskursu muzycznego w ujęciu krytycznym. Przedmiotem analiz jest muzyka jako taka (jako przekaz sam w sobie), nie zaś dyskusje wokół muzycznych treści. W tym przypadku mamy więc do czynienia ze wspomnianym na początku dyskursem muzycznym.

Autor podkreśla, że krytyczna analiza dyskursu jest bardzo przydatna w badaniach muzycznych praktyk. Muzyka jest bowiem integralną częścią życia społecznego, politycznego i ekonomicznego. Muzyka – jak zaznacza badacz – może mieć charakter wywrotowy i sprzęgać się z relacjami władzy (zob. van Leeuwen 2012: 319). Innymi słowy, może ona wiązać się z przemocą i dominacją. W swoim tekście autor pokazuje potencjał i siłę krytycznej analizy muzycznej. Stojąc na stanowisku, zgodnie z którym muzyka posiada strukturę znaczeniową, van Leeuwen proponuje kilka elementów postępowania badawczego, kluczowych z punktu widzenia krytycznej analizy dyskursu muzycznego.

Po pierwsze przyjmuje on, że muzyka jest interakcją społeczną (van Leeuwen 2012: 322). Zarówno tworzenie muzyki, jak i jej słuchanie jest przecież formą wzajemnie zorientowanych na siebie ludzkich działań (a także relacji władzy). To tu bowiem zawarte są muzyczne znaczenia, które mogą wiązać się z dominacją

i opresją. Ciekawe u van Leeuwena jest rozróżnienie na dwie kategorie praktyk muzycznych, które można analizować w kategoriach dyskursywnych. Pierwsza to społeczne *unisono*, druga zaś społeczny pluralizm. Jak argumentuje autor, społeczne *unisono* – (monofonia) – to sytuacja, gdy wszyscy wykonawcy grają (lub śpiewają) ten sam dźwięk. Taka sytuacja może mieć zarówno pozytywny, jak i negatywny aspekt. Pozytywny – gdyż może być to przejawem solidarności (*solidarity*), ale też – w negatywnym sensie – może budować konformizm, sztuczne dyscyplinowanie i oznaczać brak indywidualizmu (zob. van Leeuwen 2012: 322). Homofonia może więc wiązać się z dominacją społeczną. Druga kategoria to społeczny pluralizm, metaforycznie zobrazowana jako polifonia, która oznacza, że instrumenty grają różne dźwięki. Na myśl przychodzi tu analogia do rozważań osiemnastowiecznego myśliciela, Jeana-Jacquesa Rousseau, który porównywał wolę powszechną do obywatelskiego *unisono*. Opisując mechanizmy tworzenia się obywatelskiego konsensu, używał on muzycznej metafory i postulował „polityczne *unisono* obywateli” (zob. Scott 1997: 823), odrzucał zaś „kafkonię” źle współbrzmiących ze sobą głosów. U Rousseau język i muzyka były bowiem ściśle ze sobą powiązane, przynależąc razem do systemu semantycznego.

Powracając do założeń co do muzycznego dyskursu w ujęciu krytycznym przywoływanego tu van Leeuwena, należy wskazać na inne istotne wymiary analizy, które postuluje. Są to kolejno: 1) czas muzyczny (czas mierzalny i niemierzalny); czas metronomiczny – niemietronomiczny; 2) system dur/moll, 3) własności głosu i tembr głosu (wysoki – niski); wibrato/czysty głos; oddech, oraz 4) perspektywa – wyznaczanie dystansu w stosunku do innych. Wszystkie te aspekty muzyki autor osadza kulturowo, szukając przykładów dla kulturowej dominacji ze względu na wymienione charakterystyki muzyki/dźwięku. Jako egzemplifikację dla tak pojętych kategorii analitycznych, stanowiących podstawę analiz dyskursu muzycznego, van Leeuwen przytacza między innymi przykład tematu muzycznego wiadomości telewizji ABC (zwany Majestatycznymi Fanfarami), w którym pojawia się trąbki *unisono*, oraz dominuje homofoniczna melodia grana przez całą orkiestrę *glissando*⁶.

Możliwości zastosowania KAD w badaniu praktyk muzycznych ludzi

Jeśli chodzi o możliwości zastosowania krytycznej analizy dyskursu w badaniu muzycznych praktyk społeczeństwa (dyskursu muzycznego i dyskursu o muzyce), należy pamiętać, że obszar problematyczny tak rozumianych badań jest

⁶ *Glissando* to według *Słowniczka muzycznego PWM* „(...) oznaczenie płynnego przejścia od jednego dźwięku do drugiego wzdłuż skali dźwiękowej instrumentu” (Habela 1980: 71).

niezwykle rozległy. Nie sposób odnieść się w tym krótkim tekście do wątków i zagadnień, które mogłyby wchodzić w skład tak szeroko pojętego pola badawczego. Opresja, przemoc i dominacja w muzyce i poprzez muzykę jest bowiem kategorią niezwykle pojemną. Warto jednak wskazać na kilka wybranych płaszczyzn, które wydają się interesujące poznawczo i wartościowe badawczo w tak skonceptualizowanej problematyce.

Po pierwsze, jeśli chodzi o dyskurs muzyczny (a zatem znaczeniowość muzyki jako takiej), warto wskazać na takie zagadnienia jak badanie praktyk kontroli i opresji poprzez muzykę. Jak już wcześniej wspominałam, muzyka może być „niezwykle skutecznym sposobem manipulowania społeczeństwem oraz efektywnym narzędziem stosowania względem niego przymusu. Może być formą przemocy symbolicznej, jak również instrumentem panowania i wdrażania określonej ideologii, narzucania znaczeń i kształtowania obrazu rzeczywistości społecznej zgodnie z interesem tych, którzy znajdują się u władzy” (Jabłońska 2014: 166). Jak słusznie zauważa Iwona Massaka, muzyka może więc być „(...) stymulatorem wspólnych dążeń o charakterze i skutku politycznym, środkiem masowego wdrażania i manifestacji określonych idei i systemów wartości” (2009: 20). Doskonałym przykładem są tu zagadnienia z zakresu opresyjnej funkcji muzyki, władzy poprzez muzykę i tworzenia ideologii dzięki muzyce. Na myśl przychodzi nie tylko współczesne, polityczne aspekty zjawiska (manipulacja poprzez muzykę, marketing muzyczno-polityczny w kampaniach wyborczych⁷), ale też historycznie pojmowane i niezwykle kontrowersyjne sposoby kontroli społeczeństwa poprzez muzykę (na przykład praktyki wykorzystywania muzyki dla celów propagandowych w nazistowskich Niemczech czy w ZSRR)⁸. Nie wspomnę tu o niebywale opresyjnym wykorzystywaniu muzyki dla celów eksterminacyjnych w obozach koncentracyjnych w czasach II wojny światowej. Znane są także przypadki wykorzystywania muzyki dla celów tortur w więzieniach i obozach karnych.

Warto zauważyć w obrębie dyskursu muzycznego praktyki, które wiążą się z odmową legitymizacji danego gatunku muzycznego w określonym systemie politycznym. Na myśl przychodzi tu choćby sytuacja jazzu w powojennej Polsce i cała ideologizacja dyskursu publicznego wokół treści i symboli generowanych poprzez muzykę jazzową. Ciekawą pracą na ten temat jest książka Igora Pietraszewskiego (2012) pt. *Jazz w Polsce. Wolność improwizowania*, którą autor osadza w koncepcji teoretycznej Bourdieu.

Opresyjny i manipulacyjny charakter muzyki może mieć też formę nieco bardziej łagodną, wysublimowaną i ukrytą. Na myśl przychodzi tu współczesne

⁷ Zob. np. ciekawą analizę muzycznych treści związanych z kampanią prezydencką Baracka Obamy, w której opisywana jest piosenka *Yes, we can* na podstawie kategorii analitycznych zaproponowanych przez Theo van Leeuwena: Filardo-Llamas (2015: 279–296).

⁸ Na ten temat zob. więcej np. Głowiński (2000), Brodniewicz (1996).

działania marketingowe (na przykład sprzężenie muzyki z reklamą), służące celowo-racjonalnym praktykom na rynku ekonomicznym. Muzyka w tym sensie jest narzędziem wpływu na postawy i działania aktorów społecznych. Operuje przede wszystkim na poziomie emocji, skojarzeń, symboli, które są powiązane z daną marką i danym produktem. Jest wyznacznikiem statusu społecznego, ucieleśnieniem pragnień i potrzeb, generatorem gustów i opinii.

Po drugie, krytyczna analiza dyskursu może okazać się niezwykle przydatna w badaniu zjawisk i procesów zachodzących w szeroko pojętej muzycznej sferze publicznej, w której funkcjonuje szereg dyskusji i debat na temat muzyki, a zatem na temat dyskursu o muzyce. Tutaj przedmiotem analizy nie jest więc treść przekazu muzycznego jako taka, lecz wytworzona wokół niego dyskursywna przestrzeń, w której mogą zachodzić procesy i zjawiska dominacji, przymusu i relacji władzy. W szerokim obszarze tak pojętej problematyki znów wyłania się szereg wątków szczegółowych, począwszy od narzucania gustu muzycznego i władzy elit symbolicznych w kreowaniu dyskursu o muzyce (w szczególności co do wykonawstwa dzieła muzycznego, krytyki muzycznej itp.), poprzez tzw. władzę publiczności, kreującej współczesny rynek muzyczny dzięki artykulacji gustów i muzycznych potrzeb, a skończywszy na opresyjnym dyskursie instytucjonalnym, generującym społeczne podziały i nierówności.

Ponieważ problematyka ta jest niezwykle obszerna, warto odnieść się do zaledwie kilku przykładów, stanowiących egzemplifikację omawianych tu zjawisk i procesów. Pierwszy z nich to KAD wokół tzw. muzyki świata (*world music*) jako kategorii „innego” w edukacji. Kathy Thompson, autorka tekstu pt. *A Critical Discourse Analysis of World Music as the ‘Other’ in Education*, pokazuje, w jaki sposób konstruuje się dyskursywnie kategorię kanonu muzycznego oraz kategorię „innego” treści muzycznych. Autorka wykorzystuje dla celów analitycznych właśnie KAD, w tym narzędzia służące zbadaniu problematyki ideologizacji dyskursu i tworzenia binarnych kategorii dyskursywnych w edukacji muzycznej. Thompson, wychodząc z poststrukturalnej tradycji KAD, bada dyskurs pedagogów muzycznych. Mówi o europejskim kanonie muzycznym jako o tym uprzywilejowanym i uprawomocnionym. „Inny” konstruowany jest bowiem na zasadzie homogenicznych uproszczeń (zob. Thompson 2002: 16). *World music* jawi się w badaniach autorki jako coś „kompletnie odmiennego” w dyskursie pedagogicznym. Muzyka świata konstruowana jest jako pochodząca „z innych kultur”, „z innych miejsc”, „z innych części świata”, innych od kultury muzycznej Zachodu (zob. Thompson 2002: 17). Takie tworzenie dychotomicznych konstrukcji świata muzyki przekłada się zdaniem autorki na różne style nauczania muzyki.

Drugi przykład, który doskonale pokazuje specyfikę krytycznych studiów nad dyskursem o muzyce, to tekst Andy’ego R. Browna i Christine Griffin pt. *A Cockroach Preserved in Amber: the Significance of Class in Critics’ Representations of*

Heavy Metal Music and its Fans. W tekście analizowany jest dyskurs wybranych artykułów (1999–2008) z brytyjskiego, wpływowego czasopisma muzycznego „New Musical Express” na temat muzyki heavymetalowej. W szczególności autorzy koncentrują się na dystynktywnym charakterze dyskursu o muzyce. Zakładają bowiem, że muzyka heavymetalowa ma mocno klasowy charakter – powstała (i historycznie jest identyfikowana) jako kultura muzyczna młodych, białych, heteroseksualnych mężczyzn wywodzących się z klasy robotniczej. Osią rozważań jest jednak nie tyle sama muzyka co dyskurs i narosła wokół niego płaszczyzna ideologiczna. Istotą podjętych przez dwoje autorów rozważań jest krytyczne zbadanie symbolicznej reprezentacji gatunku muzycznego, jakim jest heavy metal w obrębie współczesnego dziennikarstwa muzycznego (zob. Brown, Griffin 2014: 719). Autorzy zastanawiają się, „w jak sposób opis (krytyczny, recenzyjny) wybranego gatunku muzycznego w wiodącym czasopiśmie muzycznym mówi nam coś na temat dyskursywnej konstrukcji klasowych i genderowych tożsamości współczesnego społeczeństwa brytyjskiego” (Brown, Griffin 2014: 719–720). Badacze odwołują się do pojęcia klasy społecznej, gustu muzycznego, dystynkcji, przemoicy symbolicznej, co automatycznie przywołuje koncepcję teoretyczną Bourdieu. W tekście połączona jest zatem metodologia KAD z elementami teoretycznymi francuskiego socjologa. Jest to bardzo ciekawa analiza klasowego charakteru muzyki (i krytyki muzycznej reprodukcją gust w dyskursie medialnym).

W obydwu przykładach mocny nacisk jest położony na strukturalno-kontekstowy, a także interpretacyjno-znaczeniowy charakter dyskursywnych praktyk muzycznych, które posiadają zarówno strukturalną, jak i strukturującą moc w muzycznej sferze publicznej.

Refleksje końcowe

W niniejszym tekście dokonałam próby przybliżenia Czytelnikowi głównych zrębów KAD w odniesieniu do jednego z wycinków obszaru badawczego socjologii muzyki, jakim jest dyskurs muzyczny i dyskurs o muzyce. Wątki te siłą rzeczy jedynie zasygnalizowane i skrótowo przedstawione. Stanowią one jednak niezwykle interesujący potencjał dla szczegółowych badań i analiz. Pożytki, jakie płyną z możliwości zastosowania KAD do badania świata muzycznego i muzycznej sfery publicznej, są niewątpliwie nie do przecenienia.

Jako konkluzję powyższych rozważań chciałabym zaproponować wstępny zarys postulatów badawczych, który stanowiłby zaczyn do dalszych, teoretyczno-metodologicznych ustaleń. Mając na względzie zarówno główne założenia KAD, które – jak starałam się pokazać – mogą być z powodzeniem wykorzystywane w badaniu pola muzycznego i muzycznych praktyk, w obrębie których

reprodukowane są społecznie podzielane i dystrybuowane dyskursy, jak i naszkicowane zaplecze teoretyczne dla uchwycenia relacji władzy-wiedzy-dyskursu, warto odnieść się w punktach do najważniejszych postulatów w tym zakresie.

Po pierwsze, należy zaakcentować kontekstowość dyskursu. Analiza dyskursu sama w sobie mocno podkreśla wagę i znaczenie kontekstu (społecznego, kulturowego, ekonomicznego, politycznego itp.) w badaniu zjawisk dyskursywnych. Ponieważ muzyka jest jednym z wytworów kultury, również i ona jest uwikłana w ten kontekst i nie może być rozważana poza nim. Szczególnie istotne wydają się być tutaj założenia van Dijka, który wiele miejsca poświęcił w swym piśmiennictwie badaniom nad kontekstem, w którym rozgrywa się dyskurs. Jego założenia można śmiało powiązać z myślą fenomenologiczną Alfreda Schütza, do którego van Dijk z powodzeniem się odnosi⁹, ukazując naturę społecznego kontekstu i społecznie podzielanej wiedzy. Schütz z kolei z uwagą skupiał się również na muzycznym aspekcie życia społecznego, podkreślając rolę społecznie podzielanej wiedzy w budowaniu swoistej matrycy kulturowo-muzycznych znaczeń i pamięci muzycznej.

Po drugie, ważne jest zatem zwrócenie uwagi na pamięć społeczno-muzyczną danego społeczeństwa, o której pisał Schütz (zob. 2008) i w obrębie której reprodukowane są muzyczne dyskursy i dyskursy o muzyce. Sfera publiczna jest bowiem rezerwuarem różnorodnych wątków, opinii, poglądów, treści, a także – co za chwilę również zostanie rozwinięte – gustów.

Po trzecie, warto skierować uwagę na muzyczny habitus, który kształtuje się poprzez dystrybucję społecznie podzielanej wiedzy i społecznie reprodukowanej pamięci społeczno-muzycznej. Habitusy te, jak już wspominałam, odgrywają kluczową rolę w strukturze muzycznego pola, wpływając zwrotnie na społecznie kształtowane gusty muzyczne.

Po czwarte, należy też odnieść się do samej struktury muzycznego pola oraz relacji władzy-wiedzy, jaka w nim zachodzi. W szczególności mam tu na myśli układ ról i pozycji społecznych w obrębie pola, jak również dystrybucję kapitałów o charakterze symbolicznym.

Po piąte, warto więc zwrócić uwagę na kapitały muzyczne, jakie pojawiają się w polu muzycznym, w kontekście kształtowania dyskursu muzycznego i dyskursu o muzyce. W szczególności mam tu na myśli kompetencje muzyczne oraz dyspozycje estetyczne. Kapitały te najczęściej stanowią atrybut elit symbolicznych,

⁹ Echa Schützowskiej tradycji myślenia odnajdujemy przede wszystkim w refleksji naukowej Teuna van Dijka, szczególnie zaś w jego pracy pt. *Society and Discourse* (2009), poświęconej rozważaniom nad społecznym kontekstem i ideologizacją dyskursów instytucjonalnych. Zob. także tekst pt. *Krytyczna analiza dyskursu w świetle założeń socjologii fenomenologicznej (dylematy teoretyczno-metodologiczne)*, w którym dokonane zostało zestawienie założeń KAD z socjologią fenomenologiczną Schütza (Jabłońska 2013).

w znacznej mierze odpowiedzialnych za charakter dyskursu. Kapitały te są też wykorzystywane w walce o dominację w polu muzycznym.

Po szóste, analizując dyskursy muzyczne i dyskursy o muzyce nie sposób nie skierować badawczej uwagi na relacje władza-wiedza, które reprodukowane są w muzycznym polu i dotyczą muzycznej sfery publicznej. W sferze tej bowiem ucierane są najczęściej gusty muzyczne i dokonywana jest ocena wartości wykonawstwa muzycznego. Zdarza się jednak coraz częściej, że władzę tę przejmuje publiczność (w postaci głosów na forach dyskusyjnych, opinii, komentarzy i ocen). W tym sensie możemy też mówić o swoistej władzy publiczności, zaś monopol elit symbolicznych w tym zakresie powoli zostaje przełamany.

Po siódme, istotne jest zatem zwrócenie uwagi na wiedzę muzyczną i znanstwo muzyczne, w powiązaniu z praktykami dominacji w polu muzycznym. Warto też zwrócić uwagę na wzajemne powiązania pomiędzy polem muzycznym a innymi polami – medialnym, politycznym, biznesowym itp.

Po ósme, kluczową kwestią wydaje się zwrócenie uwagi na klasowy charakter praktyk muzycznych, które manifestowane są poprzez muzyczne dyskursy i dyskursy o muzyce. Choć żyjemy w erze cyfrowej wszytkożerności muzycznej, wciąż wyraźnie widać podziały odnoszące się do muzycznych preferencji i stylów konsumowania muzyki (oraz sposobów mówienia o muzyce). Ciekawej analizy w tym zakresie dokonuje Magdalena Szpunar (2017), posługując się kategorią dystynkcji Bourdieu.

Po dziewiąte, należy zwrócić uwagę na interakcyjny charakter praktyk muzycznych i szereg znaczeń, jakie niesie za sobą muzyczny dyskurs i dyskurs o muzyce. O silnych właściwościach komunikacyjnych muzyki pisał choćby wielokrotnie przywoływany tu Schütz (2008) w swoim klasycznym tekście pt. *Wspólne tworzenie muzyki. Studium relacji społecznych*. Interakcyjność ta jest widoczna także w powyżej przywoływanych przeze mnie przykładach zastosowania KAD do badania muzycznego dyskursu. Jak bowiem przekonuje cytowany już van Leeuwen (2012), muzyka jest interakcją społeczną.

Po dziesiąte – i ostatnie – badacz socjolog powinien też spojrzeć szerzej na badane zjawisko i dostrzec dualnie pojętą rzeczywistość społeczną. Dyskurs muzyczny (oraz dyskurs o muzyce) jest bowiem zarówno strukturowany, jak i strukturujący, wyznaczając specyfikę komunikowania się aktorów w muzycznej sferze publicznej. Dzieje się on w pewnych ramach (społecznych, kulturowych, ekonomicznych, politycznych itd.), a równocześnie posiada moc przekształcającą ludzkie praktyki, a zatem i samą strukturę społeczną. Na myśl przychodzi tu na koniec Eliasowska perspektywa, w której wyraźnie zaakcentowana została wspomniana dualność w odniesieniu do muzycznych figuracji (zob. Elias 2006)¹⁰.

¹⁰ Szerzej na ten temat piszę w *Socjologii muzyki* (Jabłońska 2014: 105–109).

Podsumowując całość rozważań, warto podkreślić, że poruszana w tekście tematyka jest na tyle obszerna i zróżnicowana problematycznie, iż wymaga ona osobnych, dogłębnych studiów. Tekst ten miał na celu jedynie uwrażliwienie na kluczowe kwestie związane z możliwościami, jakie daje nam KAD w badaniu muzycznych praktyk ludzi.

Literatura

- Aleshinskaya E., 2013, *Key Components of Musical Discourse Analysis*, Research in Language, no. 11/4.
- Blommaert J., 2005, *Discourse. A Critical Introduction*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu P., 2005, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR.
- Bourdieu P., Wacquant L.D., 2001, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Brodniewicz T., 1996, *Za i przeciw hitleryzmowi – muzyka w Trzeciej Rzeszy* [w:] M. Jabłoński, J. Tatarska (red.), *Muzyka i totalitaryzm*, Poznań: Ars Nova.
- Brown A.B., Griffin Ch., 2014, *A Cockroach Preserved in Amber: the Significance of Class in Critics' Representations of Heavy Metal Music and its Fans*, The Sociological Review, no. 62.
- Czyżewski M., Franczak K., Nowicka M., Stachowiak J. (red.), 2014, *Dyskurs elit symbolicznych. Próba diagnozy*, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie SEDNO.
- Dankoff J., 2011, *Toward a Development Discourse Inclusive of Music*, Alternatives: Global, Local, Political, no. 36(3).
- Dasilva F., Blasi A., Dees D., 1984, *The Sociology of Music*, Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press.
- Duszak A., 1998, *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Elias N., 2006, *Mozart. Portret geniusza*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Fairclough N., 1995, *Media Discourse*, London–New York–Sydney–Auckland: Edward Arnold.
- Filardo-Llamas L., 2015, *Re-contextualizing Political Discourse. An Analysis of Shifting Spaces in Songs Used as Political Tool*, Critical Discourse Studies, no. 12.
- Foucault M., 2002, *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w College de France 2 grudnia 1970*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Foucault M., 2006, *Trzy typy władzy* [w:] A. Jasińska-Kania, L.M. Nijakowski, J. Szacki, M. Ziółkowski (red.), *Współczesne teorie socjologiczne*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR.
- Głowiński M., 2000, *Stalin-czarodziej (o baśni totalitarnej)* [w:] *idem, Dzień Ulissea i inne szkice na tematy niemitologiczne*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Habela J., 1980, *Słowniczek muzyczny*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Jabłońska B., 2006, *Krytyczna analiza dyskursu: refleksje teoretyczno-metodologiczne*, Przegląd Socjologii Jakościowej, t. 2, nr 1.

- Jabłońska B., 2012, *Władza i wiedza w krytycznych studiach nad dyskursem – szkic teoretyczny*, *Studia Socjologiczne*, nr 1(204).
- Jabłońska B., 2013, *Krytyczna analiza dyskursu w świetle założeń socjologii fenomenologicznej (dylematy teoretyczno-metodologiczne)*, *Przegląd Socjologii Jakościowej*, t. 9, nr 1.
- Jabłońska B., 2014, *Socjologia muzyki*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR.
- Jabłońska B., 2015, *Dyskurs o muzyce na przykładzie XVI Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego*, *Przegląd Socjologiczny*, nr 3.
- Jabłońska B., 2016, *Socjologia muzyki i podejście socjologiczno-audialne (uwagi teoretyczno-metodologiczne)*, *Studia Socjologiczne*, nr 2.
- Jabłoński M., 1999, *Muzyka jako znak. Wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Jorgensen M., Phillips L., 2002, *Discourse Analysis as Theory and Method*, London: Thousand Oaks; New Delhi: Sage Publications.
- Kofin E., 1991, *Semiologiczny aspekt muzyki*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Kopytowska M., Kumiega Ł., 2017, *Krytyczna analiza dyskursu: konteksty, problemy, kierunki rozwoju* [w:] M. Czyżewski, M. Otrócki, T. Piekot, J. Stachowiak (red.), *Analiza dyskursu publicznego. Przegląd metod i perspektyw badawczych*, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie SEDNO.
- Lemert Ch.C., Gillan G., 1999, *Michel Foucault: teoria społeczna i transgresja*, Warszawa–Wrocław: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Massaka I., 2009, *Muzyka jako instrument wpływu politycznego*, Łódź: Wydawnictwo Ibidem.
- Mika B., 2007, *Muzyka jako znak (w kontekście analizy paradygmatycznej)*, Lublin: Polihymnia.
- Nattiez J.-J., 1990, *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, Princeton–New Jersey: Princeton University Press.
- Pietraszewski I., 2012, *Jazz w Polsce. Wolność improwizowania*, Kraków: NOMOS.
- Savage M., 2006, *The Musical Field*, *Cultural Trends*, no. 15(2–3).
- Schütz A., 2008, *Wspólne tworzenie muzyki. Studium relacji społecznych* [w:] *idem*, *O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej*, Kraków: NOMOS.
- Scott J.T., 1997, *Rousseau and the Melodious Language of Freedom*, *The Journal of Politics*, no. 59(3).
- Supiścić I., 1969, *Wstęp do socjologii muzyki*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Szpunar M., 2017, *Muzyczna wszystkożerność*, *Kultura Współczesna*, nr 3.
- Tarasti E., 1994, *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press.
- Tarasti E. (ed.), 2003, *Musical Semiotics Revisited*, Helsinki: University of Helsinki.
- Thompson K., 2002, *A Critical Discourse Analysis of World Music as the 'Other' in Education*, *Research Studies in Music Education*, no. 19.
- Titscher S., Meyer M., Wodak R., Vetter E., 2000, *Methods of Text and Discourse Analysis*, London: Thousand Oaks; New Delhi: Sage Publications.
- Wodak R., 2011, *Wstęp: badania nad dyskursem – ważne pojęcia i terminy* [w:] *idem*, M. Krzyżanowski (red.), *Jakościowa analiza dyskursu w naukach społecznych*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Łośgraf.

-
- Van Dijk T., 1993, *Discourse and Cognition in Society* [w:] D. Crowley, D. Mitchell (eds.), *Communication Theory Today*, Oxford: Pergamon Press.
- Van Dijk T., 2003, *The Discourse-Knowledge Interface* [w:] G. Weiss, R. Wodak (eds.), *Critical Discourse Analysis. Theory and Interdisciplinarity*, New York: Palgrave Macmillan.
- Van Dijk T., 2006, *Badania nad dyskursem* [w:] A. Jasińska-Kania, L.M. Nijakowski, J. Szacki, M. Ziółkowski (red.), *Współczesne Teorie Socjologiczne*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR.
- Van Dijk T., 2009, *Society and Discourse. How Social Contexts Influence Text and Talk*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Van Leeuwen T., 2012, *The Critical Analysis of Musical Discourse*, *Critical Discourse Studies*, no. 9/4.
- Warzecha A., 2014, *Krytyczna analiza dyskursu (KAD) w ujęciu Normana Fairclougha. Zarys problematyki*, *Konteksty Kultury*, nr 11, www.ejournals.eu/pliki/art/2833 (dostęp: 5.04.2018).
- Weiss G., Wodak R. (eds.), 2003, *Critical Discourse Analysis. Theory and Interdisciplinarity*, New York: Palgrave Macmillan.

Małgorzata A. Szyszkowska¹

Między *katharsis* a *pathos*. Terapeutyczne aspekty śpiewu²

Autorka wychodzi z założenia, że w muzyce to, co estetyczne nie zawsze daje się odzielić od tego, co społeczne lub polityczne. Przedstawia estetyczne kategorie *pathos* oraz *katharsis*, które odnosiły się do społecznej funkcji sztuki, a które jednocześnie stanowiły i wciąż stanowią narzędzia oceny estetycznej. Wiele aspektów znaczenia muzyki ma charakter społeczny: terapeutyczny wymiar muzyki jest jednym z takich aspektów, w którym to, co społeczne wynika z tego, co estetyczne i na odwrót: co estetyczne nadbudowuje się nad tym, co społeczne. Autorka odwołuje się do tych form muzyki, które mają silny społeczny, a zarazem estetyczny wymiar. Oddziałują one indywidualnie, oddając ból i cierpienie wykonawcy (*pathos*), ale także wzbudzają silne odczucia emocjonalne u słuchaczy (*katharsis*). Przykłady, do jakich odwołuje się autorka, to muzyka tradycyjna – szczególnie muzyka żałobna, muzyka improwizowana oraz muzyka chóralna. Autorka przekonuje o przydatności kategorii *pathos* i *katharsis* do przedstawienia muzyki jako dziedziny rozwoju, ulepszania i kształtowania tego, co społeczne w tym, co indywidualne.

Słowa kluczowe: muzyka, *pathos*, *katharsis*, improwizacja, muzyka żałobna

Between catharsis and pathos. The therapeutic aspects of singing

Author starts with a premise that isn't always possible in music to the aesthetics and the social from one another. The categories of pathos and catharsis that are used to describe the social uses of music are nonetheless equally useful for aesthetics. Many aspects of the meaning of music are social – one of those is the therapeutic aspect, where that, which is social grows out this, which is primarily aesthetics and the aesthetics is based on the social. Examples, which author gives are traditional music – especially the funeral music,

¹ Uniwersytet Warszawski; m.a.szyszkowska@uw.edu.pl.

² Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego o nr 2016/23/B/HS1/02325 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

improvised music and choral music. Author presents categories of *pathos* and *catharsis* as especially helpful in describing music as the area of growth, development and creating the social in that, which is individual.

Key words: music, *pathos*, *catharsis*, improvisation, funeral music

Wstęp

Alan P. Merriam pisał w *Antropologii muzyki*, że „funkcje i zastosowania muzyki są tak samo ważne dla zrozumienia funkcjonowania społeczeństwa jak każdy inny aspekt kultury” (Merriam 1964: 15). Badając tradycje muzyczne, funkcje śpiewu, analizując kategorie, jakimi posługuje się przy ocenie muzyki dana kultura czy grupa, dowiadujemy się czegoś o społeczeństwie, którego część stanowi. Także wtedy, kiedy posługujemy się kategoriami estetycznymi, społeczny aspekt sztuki jest nie do zanegowania, tkwi bowiem w jej materiale (tj. zespole dźwięków, akordów, w całym systemie muzycznym, z którego korzysta kompozytor). Sama sztuka, jak mówi Adorno, jest jednak bezfunkcyjna (1994: 583). Inaczej dzieła sztuki, które oddziałują społecznie, i to nie dlatego, że autor tak zamierzył, ale dlatego, że materia dzieła jest wynikiem oddziaływania społecznego; jego treść jest społecznie zapośredniczona. Twierdzić, że dzieło jest niezależne od społeczeństwa, to tyle samo, co nie zauważać wzajemnych wpływów kontekstu społecznego czy środowiska na autora. Jednak tworzyć dzieło społecznie zaangażowane, to znowu zadanie karkołomne, ponieważ, jak twierdzi Adorno, społeczny sens dzieła ujawnia się pomimo czy też niezależnie od artystycznych ambicji dzieła oraz jego estetycznych wartości (1994: 439, 440). Zdarza się także, że dzieło, które powstaje dla wypełnienia funkcji społecznej (np. pieśni pracy), zyskuje wartość estetyczną i staje się sztuką, pomimo swej funkcyjności.

To, co estetyczne, nie zawsze daje się oddzielić od tego, co społeczne lub polityczne. Przykładem tego są estetyczne kategorie starożytności *pathos* oraz *katharsis*, które odnosiły się do społecznej funkcji sztuki, określały nawet nie samą sztukę, ale sposób jej oddziaływania, a które jednocześnie stanowiły i wciąż stanowią narzędzia oceny estetycznej.

Przedstawiany tekst chciałabym umieścić w kontekście oddania sprawiedliwości muzyce poprzez zwrócenie uwagi na jej społeczny, przede wszystkim terapeutyczny wymiar, a co za tym idzie, na społeczne znaczenie muzyki. Jednocześnie chciałabym zwrócić uwagę, że w pewnym podstawowym sensie to, co estetyczne nigdy nie przestało być tym, co społeczne (por. Adorno 1994: 459). Wartości estetyczne takie jak piękno, harmonia, ład, chociażby na gruncie estetyki kantowskiej, realizują jednocześnie potrzebę porozumienia, sąd piękna

jest sądem subiektywnym, a jednocześnie sądem, który postuluje uniwersalną rozpoznawalność piękna, nie jako przymus czy empiryczną realność, ale jako postulat. Również terapeutyczny sens muzyki, który jest tak wyraźnie obecny choćby w muzyce ludowej, może być rozumiany jako kontynuacja sensu muzyki jako narzędzia porozumienia. Działanie muzyki nie jest jednak ewidentne, a raczej dyskretne. Pomimo wielu lat działań terapeutycznych opartych na uprawianiu lub słuchaniu muzyki oraz wielu klasycznych prac z dziedziny muzykoterapii, trudno byłoby z pewnością stwierdzić, że muzyka, a nie dźwięki, które ją tworzą, a zwłaszcza, że to właśnie to konkretne dzieło muzyczne oddziałuje w sposób, który zmienia zachowania czy stan pacjentów (Janiszewski 1998: 20). Tia DeNora i Gary Ansdell, pisząc na temat oddziaływania muzyki oraz jej zakładanej terapeutycznej funkcji, proponują przemyślenie, a w konsekwencji zmianę kategorii, za pomocą których muzyka i jej działanie może być opisane i rozumiane (deNora, Ansdell 2014 oraz deNora 2013). Ich propozycje idą w kierunku rozważania muzyki w kontekście szerokiego zakresu relacji oraz interakcji, jakie wiążą się z jej doświadczaniem. Zauważają oni, że próby przedstawienia procesów przyczynowo-skutkowych, jakie są udziałem muzyki, rzadko kiedy odnoszą sukces. Jednocześnie muzyka, być może nawet bardziej niż inne sztuki, angażuje i wpływa na relacje międzyludzkie. W tym sensie oraz w tym zakresie muzyka staje się wyjątkowo wartościowym narzędziem oraz środkiem (Pavlieviz, Ansdell 2004: 11).

Autorzy stawiają postulat badania terapeutycznego „oddziaływania” muzyki w kategoriach indywidualnego dobrostanu (*wellbeing*) oraz odczuć „poprawy” raczej niż w kategoriach (obiektywnej) zmiany, wpływu czy nawet przyczyny i skutku. Wynika to z uznania, że przyjmowane często w badaniach nad muzyką kategorie najczęściej nie umożliwiają uchwycenia ważnego i w rzeczywistości zaświadczonego od dawna w kulturze oddziaływania muzyki (Pavlieviz, Ansdell 2004: 65). Muzyka jest sferą złożonych oddziaływań wzmacniających więzy i relacje pomiędzy ludźmi, ułatwiających nawiązywanie nowych relacji oraz określających te już istniejące. Indywidualny, a także społeczny – grupowy – „uzdrawiający” wpływ muzyki można „zaobserwować” zwłaszcza wówczas, gdy umieścimy muzykę w siatce interpersonalnych relacji, dla których jest ona mediatorem. O ile jednak muzyka jako sfera działania dźwiękami jest w sposób naturalny przedmiotem badań, to muzyka artystyczna często wymyka się badaniom, zarówno w sensie teoretycznym, jak i praktycznym (Aldridge 2008: 63).

Postępując się estetycznymi kategoriami *katharsis* oraz *pathos* chciałabym zaakcentować społeczny oraz wspólnotowy wymiar doświadczeń muzyki. Kategoriami, dodam, których tradycyjne użycie wskazuje na ścisły związek pomiędzy tym co estetyczne i artystyczne oraz tym co społeczne. Chciałabym także wskazać na doświadczenie śpiewu jako na obszar, w którym pojawiają się doświadczenia

„ulepszenia” własnego stanu, rozwoju wewnętrznego, a nawet zdrowienia jako na procesy stanowiące część indywidualnej lub grupowej – wspólnotowej – terapii. Będę się odwoływać do przykładów z obszaru muzyki ludowej we współczesnych wykonaniach, do artystycznej muzyki improwizowanej oraz do muzyki chóralnej. Z punktu widzenia estetyki istotne jest zwrócenie uwagi na terapeutyczne oddziaływanie muzycznych dzieł artystycznych, które działają w sposób kształtujący, rozwijający zarówno wykonawców, jak i na odbiorców. Chodzi zatem o subiektywne odczucie poprawy, odzyskanie pewności siebie, poczucie przyjemności i spełnienia, poczucie przynależności lub bycia częścią, emocjonalne nasycenie czy rozwój wewnętrzny.

I właśnie tak rozumiane terapeutyczne działanie muzyki – bez względu na to, czy eksperymentalne zbadanie tego oddziaływania jest w ogóle możliwe – będzie przedmiotem tego tekstu.

I

Przykładem muzyki, która funkcjonuje w wyraźnie określonej funkcji społecznej i która stanowi indywidualne narzędzie poprawy stanu emocjonalnego lub nawet uśmierzenia psychicznego czy fizycznego bólu (terapii indywidualnej), są pieśni żałobne. W tym samym kontekście można by również wymienić pieśni przejścia, pieśni sieroce, pieśni przywoływania duchów zmarłych i wiele innych wyróżnianych w kulturze muzycznej właśnie ze względu na ich istotną funkcję społeczną. Oddziaływanie pieśni żałobnych może jednak wydawać się najbardziej oczywiste i powszechne. Pieśni te w estetyce mogą być określane w nawiązaniu do kategorii *pathos* lub *katharsis* w zależności od tego, czy myślimy o nich w odniesieniu do ich znaczenia dla indywidualnego wykonawcy czy też w związku z doświadczeniami, jakie oferują odbiorcom. Stanowią one niewątpliwie narzędzie zarówno uzdrowienia w sensie społecznym (*katharsis*), jak i stają się przyczyną indywidualnie odczuwanego i wyrażanego bólu (*pathos*). Są one wyrazem indywidualnego cierpienia, ale także sposobem na podzielenie się bólem. Jedną z pieśni żałobnych, znaną dziś dobrze za sprawą filmu *O Brother, Where Art Thou* (2000), jest pochodząca z rejonu górskiego Appalachów pieśń *O Death*. W wykonaniu tradycyjnego muzyka Ralpha Stanleya, którego nagranie znalazło się w filmie, pieśń ta w przejmujący sposób oddziałuje na słuchacza. Jest to dialog ze śmiercią, a jednocześnie próba jej odroczenia. Pieśń ta oddziałuje nie tylko poprzez odwołanie do śmierci, ale poprzez elementy *pathosu* i strachu również silnie związane z muzyką co z tekstem (Lindahl 2004).

O, Death
 O, Death
 O, Death
 Won't you spare me over 'til another year
 Well what is this that I can't see
 With ice cold hands takin' hold of me
 Well I am Death, none can excel
 I'll open the door to Heaven or Hell
 (...)

Przykładem polskiej pieśni żałobnej o podobnym charakterze mogłaby być pieśń kurpiowska *Przyjdzie Panie zaginać*. Przykład pieśni żałobnych jest dość oczywisty, pełnią one funkcje społeczną dla słuchaczy, a jednocześnie odgrywają ważną rolę dla śpiewającego. Tak w tradycyjnej kulturze ludowej, jak i praktyce miejskiej pieśni żałobne oddziałują na słuchaczy, niosąc ładunek, który można by określić w kategoriach *pathos*, choć w kontekście tradycyjnym jest on pewnie wyraźniej obecny.

Innym przykładem pieśni o określonej funkcji społecznej, do którego chciałybym się odwołać, jest pieśń sieroca. Pieśni te stanowią często element cyklu weselnego. Panna młoda śpiewa swą pieśń przy rozstaniu z rodzicami (Bielińska-Gardziel 2012: 398). Pieśń sieroca pełni funkcję konsolacyjną dla panny młodej, która nie ma matki i której nie ma kto żegnać. Jedną z bardziej znanych dziś pieśni tego typu jest kurpiowska pieśń *Któż tam po komorze* spisana na początku XX w. przez ks. Władysława Skierkowskiego (Skierkowski 1929: 25–115) i wykorzystana przez Karola Szymanowskiego w cyklu *6 Pieśni kurpiowskich na chór a capella* (1928), a wykonywana dziś z dużym powodzeniem przez wielu artystów. Pieśń opowiada o poszukiwaniach matki przez córkę, a w końcu staje się także przywoływaniem matki, na które ta odpowiada, że nie może towarzyszyć córce, która musi radzić sobie odtąd sama. Charakterystyczne zdrobnienia imion oraz opis sytuacji pochowanej matki („ja na trzy zameczki jestem pochowana”) robi chyba największe wrażenie na odbiorcy.

Kto tam po komorze, chodzi i stuka
 To nasza Kasiunia matuli szuka
 Wyjdźże matulu z ciemnego grobu
 Pobłogosław córkę jedzie do ślubu
 A nie powstanę bom zamurowana
 Ja na trzy zameczki jestem pochowana
 Pierwszy zameczek ze trzech deseczek
 Drugi zameczek biały piaseczek
 Trzeci zameczek zielona murawa
 O moja córuniu jedź do ślubu sama.

Pieśni żałobne, a także pieśni sieroce, nie tylko występowały w funkcji pocieszającej, ale faktycznie wzbudzały odczucie smutku, żalu i współczucia, dzięki którym odczuwane cierpienie bywało uśmierzane. Istotnym elementem oddziaływania tych pieśni był właśnie *pathos* – uczucie i oddanie tekstem lub głosem cierpienia lub krzywdy. W *Poetyce* 1452b Arystoteles określa *pathos* jako „przedstawione naocznie” zabójstwo, mękę lub zranienie (Arystoteles 1989: 333). Podczas słuchania pieśni żałobnej uczucie współuczestniczenia w cierpieniu oraz odczucie żalu łągodziło faktyczny, jednostkowy ból, a także było dowodem istnienia więzi społecznych, które przy tej okazji były nie tylko przywoływane, ale też, jak można sądzić, wzmacniane. Wspomniane przed chwilą pojęcie *pathos* oznacza jednak nie tylko uczucie, ale łączy się z całym złożonym zadaniem wyzwolenia czy też wyładowania (niechcianych) emocji w doświadczeniu *katharsis*. W nawiązaniu do arystotelesowskiej definicji, ale jednocześnie używając kategorii *katharsis*, nieco swobodniej można powiedzieć, że umożliwia ono rozpoznanie „uzdrawiającego” potencjału muzyki w emocjonalnym „oczyszczeniu”, jakie następuje dzięki kumulacji uczuć. W efekcie bolesne i trudne doświadczenie katarktyczne pozwala odzyskać stan wewnętrznego spokoju, harmonii, jednostkowego dobrostanu. Wzbudzone emocje zostają odrzucone lub przewyciężone przez emocjonalne uniesienie lub czynności tańca czy nawet grupową ekstazę, jakie często opisywali etnologowie. Zgodnie z koncepcją Arystotelesa oddziaływanie *katharsis* w tragedii związane było z trzema elementami fabuły: perypetią, rozpoznaniem i *pathosem*. Z tego najważniejszy w kontekście pozaliterackim wydaje się właśnie *pathos*. Kategoria *pathos* jest związana z doświadczeniem bólu i cierpienia, z byciem świadkiem śmierci lub okaleczenia, i stanowi ostatni, i być może najbardziej brutalny, etap katarktycznego oddziaływania fabuły w arystotelesowskiej koncepcji *katharsis*. Jeśli odniesiemy te uwagi do pieśni żałobnych, możemy zauważyć, że *pathos* pojawia się w tekście pieśni w odwołaniu do cierpienia lub w unaocznieniu bólu. To co zostaje wyrażone jako lęk przed śmiercią czy też jako żal i skrucha stanowi element patetyczny oddziałujący zarówno na śpiewającego, jak i na słuchaczy. Podobnie elementy wizualizujące śmierć, np. „ice cold hands, taking hold of me” lub w przypadku pieśni kurpiowskiej „jak liść zielony, który mrozem zdjęty, od rodzajnego drzewa bywa precz odcięty”, oddziałują na słuchaczy emocjonalnie, przejmując ich strachem i żalem, a jednocześnie odwołują się do wcześniej wzbudzonego współczucia. *Pathos* zarówno jako kategoria wyrażająca cierpienie, emocjonalne zaangażowanie czy też uświadomienie i wizualizację cierpienia odnosi się jednoznacznie do pieśni żałobnych, ale także przecież do pieśni sierocych. W pieśniach tych zarówno cel – wspólne przeżywanie nieszczęścia, wyraz żalu po stracie kogoś oraz w efekcie ukojenie owego żalu – jak i sposób działania – a więc posłużenie się muzyką – ma charakter społeczny. Jednocześnie pieśni te (i wiele innych tego typu), powstając w ramach oraz dla wypełnienia konkretnej funkcji

społecznej, zyskują znaczenie estetyczne. Ich artystyczne walory muzyczne, teksty, nie mówiąc już o wykonaniu w ramach danego stylu, okazują się estetycznie znaczące ze względu na swoje jakości estetyczne i artystyczne. Pieśń *O Death* w wykonaniu Stanleya została włączona do występów koncertowych śpiewaka zupełnie poza przynależnym jej kontekstem. Podobnie kurpiowska pieśń *Któż tam po komorze* stała się elementem poszukiwań artystycznych niewątpliwie ze względu na swoje walory estetyczne, a nie oryginalną funkcję społeczną³.

II

O ile pieśni żałobne, jak się wydaje, oddziałują silnie na samego wykonawcę oraz w nieco mniej ewidentny sposób na słuchaczy, samo doświadczenie wspólnego śpiewu pełni jeszcze inną funkcję. Buduje ono pewną silną, nawet jeśli chwilową więź, która umożliwia przetrwanie tego, co bolesne, trudne, przerażające. Śpiew związany jest, nie tylko w kulturze ludowej, z doświadczeniem samoleczenia, uzdrawiania lub wewnętrznego oczyszczenia. Liczne przykłady z etnomuzykologii wskazują na to, że właśnie śpiew, wspólne podśpiewywanie, a także rozmaite formy tańca i transu wywołanego tańcem, a także pojedynki muzyczne, służyły w wielu kulturach temu, aby przywrócić zachwianą równowagę tak fizyczną, jak i psychiczną, rozstrzygnąć pierwszeństwo czy nawet ukarać winnego (Merriam 1964: 1999). Do takich właśnie pozytywnych, choć może bardziej dyskretnych, doświadczeń samoleczenia nawiązują kolejne podane tu przykłady oddziaływania muzyki. Śpiewający razem doznają uczuć spełnienia, polegania na sobie, przynależenia czy wspólnego budowania. To z kolei wiąże się z „polepszaniem” stanu śpiewającego, a także umożliwia mu nawiązanie głębokiej relacji z innymi. Dobrym przykładem tego typu oddziaływania pieśni, tym razem spoza obszaru muzyki ludowej lub etnicznej, mogłyby być improwizujące działania amerykańskiego wokalisty Bobby McFerrina. W latach dziewięćdziesiątych powołał on do istnienia orkiestrę złożoną ze śpiewaków o nazwie *Voicestra*, z którą rozpoczął improwizowane działania koncertowe. Zebrana przez McFerrina grupa solistów-wokalistów znakomicie nadawała się do tego celu. *Voicestra* składając się w przeważającej mierze ze śpiewaków profesjonalnych, często z dużym doświadczeniem (w grupie tej znajdowali się nauczyciele akademicki, śpiewacy sesyjni oraz soliści), dawała prowadzącemu możliwości komponowania muzyki w trakcie występu. McFerrin korzystał z tego potencjału głosów, aby tworzyć występ oparty za każdym razem na długim, improwizowanym śpiewie poszczególnych głosów – grup. Występy *Voicestry* mogą służyć za przykład artystycznego działania, którego cel jest terapeutyczny. Jest to

³ Por. np. wykorzystanie wspomnianej pieśni w Projekcie Arboreum z 2014 r., <https://www.youtube.com/watch?v=Uhl1tPvKznM> (dostęp: 29.09.2018).

z jednej strony realizacja potrzeby bycia wspólnie, a z drugiej nawiązanie głębokiej relacji bycia razem oraz bycia dla siebie, ale jest to także możliwość uwolnienia nagromadzonej energii i poczucia się „lepiej”, możliwość „uleczenia się”, „nakarmienia”. McFerrin mówi także o wędrówce, jaką oferuje muzyka, o doświadczeniu przemiany i zdrowienia (McFerrin 2013; Lewis 2010: 2).

W jeszcze inny sposób przedstawia interpretację chóralnych projektów McFerrina Lawrence Kramer (Kramer 1999). Działania McFerrina interpretowane są w kontekście porozumienia opartego na momencie narracyjnej jedności (*narrative moment*) i skoncentrowania na tworzeniu wspólnej opowieści (Kramer 1999: 59). Porozumienie, na które wskazuje Kramer, a które staje się udziałem muzyków, wykracza poza techniczne zgranie czy wzajemne zaufanie, na jakim z konieczności opiera się wspólne tworzenie muzyki. Wykracza także poza typowe wyuczone poleganie na sobie, które musi towarzyszyć np. tworzeniu muzyki kameralnej. Porozumienie, o którym jest tutaj mowa, wytwarza szczególny rodzaj przekazu umożliwiającego wyrażenie wspólnej historii: „Mamy salę pełną obcych ludzki i jedynym, co nas spaja, jest muzyka, która tworzy z nas natychmiast wspólnotę” (Lewis 2010: 1).

W przypadku opowiadania Jamesa Baldwina *Sonny's Blues*, do którego odwołuje się Kramer, historia jest rzeczywiście wspólna – jest to historia czarnej mniejszości zamieszkującej południe USA oraz historia dwóch braci. W opowiadaniu przedstawiono muzyczny proces, którego zwieńczeniem staje się wyrażona w muzyce, pełna emocji, bólu i osobistego znaczenia historia (Kramer 1999: 59).

Na pewnym poziomie, schemat ten przypomina typową podróż bohatera, zwróconą ku samemu aktowi narracji; transcendencja, tutaj transcendująca ekspresja, osiągnięta zostaje dzięki rytualizacji procesu inicjacji, który wymaga od bohatera zarówno odwagi, jak i intuicji (Kramer 1999: 61).

Przedstawienie złożonego, ekspresyjnego procesu dokonuje się u Baldwina w formie literackiej, jednak sam proces jest, co podkreśla Kramer, właściwy muzyce i osiągnięty przez muzykę. Dokonuje się w ramach słuchania, a także podczas wykonywania muzyki, kiedy to co indywidualne staje tym co wspólne; przetworzone przez indywidualne doświadczenia staje się elementem wspólnej historii i podstawą porozumienia.

Wtedy wszyscy zebrali się wokół Sonnego i Sonny zagrał. Co jakiś czas, wydawało się, że któryś z nich mówił „amen”. Palce Sonnego napełniały powietrze życiem, jego życiem. (...) A potem zaczął ją [muzykę] czynić własną. Było to piękne, ponieważ nie było pospieszne i nie był to już lament. I wydawało mi się, że słyszę, dzięki jakiemu żarowi uczynił ją swoją, dzięki jakiemu będzie mógł uczynić ją naszą, jak udało mu się przestać lamentować. Wolność wyzierała dookoła i zrozumiałem, że mógłby pomóc nam wszystkim stać się wolnymi, o ile będziemy go słuchać, ale też, że nigdy nie będzie wolny, dopóki nie zaczniemy (1957: 122).

Kramer przedstawia muzyczną improwizację poprzez kategorię *narrative moment* jako proces zmierzający do osiągnięcia społecznej i indywidualnej prawdy, która zostaje poznana dopiero w momencie dotarcia do celu (Kramer 1999: 60). We wspomnianym przed chwilą przykładzie koncertów *Voicestry* autor widzi realizację takiego właśnie procesu dochodzenia do tego co indywidualne poprzez to co społeczne (tj. historię, narrację wspólną). We wspólnym działaniu, jakim jest muzyczna narracja ujawnia się to, co najbardziej osobiste, indywidualne, artystyczne: „solowy głos żeński opowiada historię całej grupy, która zostaje rozpoznana jako cel procesu poszukiwań”. Słowa i gesty „podejmują narrację nie pomimo, ale właśnie dzięki temu, że słowa zastąpione zostały bezsłownością” (Kramer 1999: 61). Moment narracji jest momentem porozumienia osiąganego poza i zarazem ponad wszelką werbalną komunikacją; jest to moment jedności i poczucia artystycznego spełnienia, które będąc poczuciem wspólnotowym staje się źródłem radości wielokrotnie przekraczającym indywidualne zadowolenie. W programie telewizyjnym *Sessions at West 54th* w rozmowie z prowadzącym McFerrin mówi, że celem występów muzycznych nie jest jedynie zainteresowanie publiczności, ale nakarmienie (*nourishing*) samego siebie. Jest nim także osiągnięcie celu, jakim jest głęboka komunikacja artystyczna, a także radość płynąca z bycia z innymi (McFerrin 2011).

III

Improwizacja jest szczególnym działaniem i szczególną umiejętnością. Jest ona, być może, jak twierdzi Roger Scruton (1999), początkiem i źródłem wszelkiego tworzenia. Gdy odbywa się wspólnie, jest ona także przykładem działania społecznego, opartego na porozumieniu i zakładaniu wspólnoty celów, ale jest także zawsze wyrazem indywidualnej artystycznej potrzeby, kreacją *ad hoc*. Jeszcze innym przykładem terapeutycznego działania muzyki oraz przywracania dobrostanu własnej osobie poprzez wspólne, a więc społeczne działanie, może być śpiew chóralny. Sam śpiew pełni tutaj bardzo ważną, jeśli nie najważniejszą rolę, ponieważ to właśnie dzięki śpiewaniu, tj. dzięki fizycznemu wymiarowi śpiewu, właściwemu oddychaniu i pracy mięśniami przepony, dokonuje się przywrócenie wewnętrznej harmonii lub nawet terapeutyczna praca nad sobą. Odpowiednio głęboki oddech doprowadza zapas tlenu do mózgu, dzięki czemu wytwarzana jest energia i śpiewający czuje się zarazem zrelaksowany i gotowy do działania. Wspólny śpiew jest działaniem, które jest osobiste, choć stanowi również element wspólnej zestrojonej pracy. Radość śpiewu wiąże się zarazem z indywidualnie przebiegającego procesu cielesnego, jak również z uczestnictwa we wspólnym działaniu, ze słuchania innych i poczucia należenie do jednego wspólnego mocnego śpiewu (samo

doświadczenie bycia częścią silnego dźwięku daje prawdziwie niezwykle uczucie). Istnieją badania, które wskazują, że słuchanie muzyki podczas koncertu lub z nagrań oraz wykonywanie muzyki, a przede wszystkim grupowy śpiew, zmniejsza wydzielanie hormonów stresu, a także, pośrednio, właśnie przez obniżenie poziomu stresu uwalnia mechanizmy immunologiczne odpowiedzialne za procesy zdrowienia w chorobach rakowych (Fancourt *et al.* 2016).

Zazwyczaj mówiąc o chórze myślimy o wspólnym śpiewie, który dokonuje się w tej samej przestrzeni i czasie. Wspólne są tutaj zarówno okoliczności, środowisko, czas i miejsce, jak i emocje, doznania, czasem nawet drobne momenty niezwyklej harmonii. Chciałabym odwołać się jednak do zupełnie innego typu chóru, w którym uczestniczenie może być paradoksalne, a opiera się i odwołuje również do wzajemności, przynależności i poczucia bycia razem. Mam na myśli *virtual choir* Erica Whitacre'a. W roku 2001 amerykański dyrygent i kompozytor Eric Whitacre w odpowiedzi na nadesłane wideo z wykonaniem jednego ze swoich utworów *Sleep* postanowił udostępnić poszczególne głosy swojego innego utworu i zaprosił śpiewaków do nadsyłania nagrań zawierających własne wykonanie utworu określonym głosem. Pierwszy Chór wirtualny (VC1) powstał w wyniku połączenia ze sobą 185 indywidualnych nagrań. Czwarta edycja wirtualnego chóru (VC4) zgromadziła już 8 409 nagrań z ponad stu krajów. Projektów podobnych do wirtualnego chóru Whitacre jest oczywiście więcej. Za równie ciekawą propozycję wokalnej współpracy internetowej można uznać projekt młodego polskiego kompozytora Jakuba Neske. Neske ogłosił projekt polskiego wirtualnego chóru w 2015 r. Zaproponował w nim nadsyłanie nagrań własnych wykonań partii chóralnych utworu *Mironczarnia*. Podobnych prób jest niewątpliwie więcej⁴.

Fenomen wirtualnego chóru Whitacre'a oraz podobnych przedsięwzięć wydaje się interesujący, przede wszystkim dlatego, że pomimo względnej izolacji poszczególnych uczestników (którzy się przecież w większości przypadków nie znali), twierdzą oni w komentarzach dostępnych na stronie kompozytora, że sam proces był dla nich niezwykle rozwijający, ponieważ czuli się częścią czegoś ważnego. Poczucie przynależności jest jedną z cech charakterystycznych dla doświadczenia śpiewania w chórze. Wirtualny chór Whitacre'a przyczynił się, jak się okazuje, do stworzenia kolejnej otwartej przestrzeni wymiany artystycznej. Chór ten okazał się być nie tylko wydarzeniem medialnym (w każdej z kolejnych swych odsłon), ale umożliwił włączenie się w artystyczne działania z własnym talentem pomimo przeszkód, jakimi są odległość lub brak środków. W dalszej perspektywie sugeruje to możliwość zmiany praktyki muzycznej, np. w dziedzinie zatrudniania muzyków do konkretnych projektów, ale przede

⁴ Na portalach wideo można obejrzeć wiele mniej lub bardziej udanych prób tego rodzaju. Por. <https://www.youtube.com/watch?v=JYtYCNkR1Yo> (dostęp: 22.04.2019).

wszystkim rozszerza pojęcie wspólnoty oraz wspólnych projektów na działania za pośrednictwem Internetu⁵.

Muzyka chóralna Whitacre'a ma charakter terapeutyczny także w innym sensie. Dyrygent wykorzystuje w swoich kompozycjach współbrzmienia, także dysonujące, które pozwalają osiągnąć pewien poziom czy też stworzyć akustyczną przestrzeń najbardziej przyjazną i relaksującą wpływającą na słuchacza (Hall 2012). Badania wykorzystujące chóralne utwory Whitacre'a oraz słuchaczy koncertu jego muzyki wskazywały na istotne zmniejszenie wydzielania hormonów stresu (Nass 2015).

Zakończenie

Śpiewanie jest szczególnym doświadczeniem cielesnym, które zarówno w swoim wysoce artystycznym kształcie, jak i jako proste doznanie własnego ciała jest doświadczeniem przywracania centrum, harmonizowania, umacniania swojego ja. Zaświadczają o tym choćby wywiady z muzykami (Lewis 2010). Doświadczenie muzyki jako wspólnego śpiewu okazuje się uzdrawiające tak z perspektywy indywidualnego odbiorcy, jak i z perspektywy uczestnika działań grupowych, członka wspólnoty. Śpiew okazuje się pomocny w sensie indywidualnego doświadczenia cielesnego oraz doświadczenia wspólnoty, szczególnie w przypadkach trudnych społecznie przeżyć. Estetyczne kategorie *pathos* i *katharsis* wskazują na więzi społeczne, jakie tworzą się i wzmacniają podczas doświadczania muzyki, a zatem pośrednio wskazują na społeczne znaczenie muzyki. Poczucie przynależenia, budowanie więzi z innymi, uczestniczenie w kreowaniu czegoś wartościowego oraz samo doświadczenie cielesne, jakie wiąże się np. ze śpiewem, daje muzykowi większe poczucie pewności i stabilności, a także, jak wskazują badania, przyczynia się do budowania indywidualnej odporności (Krutz *et al.* 2004).

W zarysowanym tutaj kontekście widać, że oddziaływanie śpiewu w doświadczeniu odbiorczym oraz twórczym (śpiewaczym) posiada wyraźnie terapeutyczny charakter. Co ważniejsze, być może nie jest to rzecz wyjątkowa ani wynikająca z dodatkowych zabiegów, ale naturalna konsekwencja oddziaływania muzyki. Społeczna funkcja muzyki jest jej pierwotną funkcją. To co estetyczne zawsze związane było z tym co społeczne; to co artystyczne z tym co wychowujące

⁵ Mam na myśli przyłączanie się do różnych projektów artystycznych za pośrednictwem Internetu, nagrań video, videoczatu, videokonferencji itd. Taka forma prowadzenia rekrutacji do profesjonalnych orkiestr czy chórów mogłaby przecież stanowić element praktyki. Por. (Tjan 2011). Jak się okazuje, takie formy współpracy oraz włączania muzyków w praktykę koncertową już zaczynają się pojawiać. W 2018 r. Eric Whitacre zaprosił wszystkich śpiewaków od wystąpienia razem z nim na scenie Carnegie Hall 28 kwietnia 2019 r. Zgłaszanie się następuje za pośrednictwem strony internetowej <https://pub.s7.exacttarget.com/ababj3foghj> (dostęp: 11.10.2018).

(pajdetyczne); to co indywidualne z tym co wspólnotowe. W tym sensie, kiedy McFerrin mówi o swoich koncertach z *Voicestrą* jako o prawdziwym tworzeniu muzyki (*music making*) (Lewis 2010: 2), możemy to rozumieć także w odwołaniu do starożytnego rozumienia muzyki (*mousike*) jako kształtowania siebie, kultury, wspólnoty. W tym sensie śpiew w sposób najbardziej czytelny wiedzie poprzez to co artystyczne i to co estetyczne ku indywidualnym i społecznym celom terapeutycznym – uzdrawiania siebie.

Literatura

- Adamski J., 1994, *Polskie pieśni pogrzebowe*, Twórczość Ludowa, nr 3–4, <http://kultura-ludowa.pl/artykuly/polskie-piesni-pogrzebowe-jan-admowski> (dostęp: 31.03.2018).
- Adorno T.W., 1994, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Aldridge G., Aldridge D., 2008, *Melody in Music Therapy. A Therapeutic Narrative Analysis*, London: Jessica Kingsley Publishers.
- Arystoteles, 1989, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Wrocław: Ossolineum.
- Baldwin J., 1965, *Sonny's Blues* [w:] *idem, Going to meet the man*, New York: Dial Press.
- b.a., 2014, *Jakub Neske poprowadzi pierwszy polski wirtualny chór*, Polskie Radio, <https://www.polskieradio.pl/10/601/Artykul/1209158,Jakub-Neske-poprowadzi-pierwszy-polski-Wirtualny-Chor> (dostęp: 11.10.2018).
- b.a., 2015, *New scientific study shows that singing and attending classical music concerts physically reduces stress*, Gramophone, 1.07, <https://www.gramophone.co.uk/feature/scientific-study-shows-classical-music-concerts-reduce-stress> (dostęp: 29.09.2018).
- b.a., 2016, *Science says music is good for you – and Eric Whitacre has proved it*, *Classicfm*, 13.04, <https://www.classicfm.com/composers/whitacre/news/science-experiment/> (dostęp: 29.09.2018).
- Bielińska-Gardziel I., 2012, *Pieśni sieroce w kontekście kulturowym*, *Acta Universitas Wratislaviensis*, t. 23.
- Dahlig P., 2005, *Lament – między przeżywaniem a teatralizacją* [w:] K. Dadak-Kozicka *et al.* (red.), *Polskość – europejskość – uniwersalizm muzyki*, Warszawa: Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich.
- Dayme Bunch M., 2009, *Dynamics of Singing Voice*, New York: Springer.
- deNora T., 2013, *Music Asylum. Wellbeing Through Music In Everyday Life*, Burlington: Ashgate Publishing Company.
- deNora T., Ansdell G., 2014, *What Can't Music Do*, *Psychology of Well-Being: Theory, Research and Practice*, vol. 4, no. 23, <http://www.psywb.com/content/4/1/23> (dostęp: 22.04.2019).
- Dziemidok B., 2002, *Katharsis jako kategoria estetyczna* [w:] *idem, Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Fancourt D., Williamon A., Carvalho L.A., Steptoe A., Dow R., Hubbard B., 2018, *Muzykoterapia: metoda Tomatisa, efekt Mozarta. Muzyka leczy!*, <https://oczymlekarze.pl/profilaktyka-i-leczenie/1481-muzykoterapia-metoda-tomatisa-efekt-mozarta-muzyka-leczy> (dostęp: 22.04.2019).

- Gacek G., 2012, *Etnofonie. Tribute to K. Szymanowski i W. Skierkowski*, Meakultura, <http://meakultura.pl/recenzje/etnofonie-kurpiowskie-tribute-to-szymanowski-and-skierkowski-123> (dostęp: 22.04.2019).
- Hall A., 2012, *Added-Tone Sonorities in the Choral Music of Eric Whitacre*, Saint Louis: Doctoral Dissertation.
- Janiszewski M. (1998), *Muzyka w profilaktyce, leczeniu i rehabilitacji*, Łódź: Akademia Muzyczna.
- Kramer L., 1999, *The Narrative Moment*, Lenox Avenue: A Journal of Interarts Inquiry, vol. 5.
- Kreutz G., Bongard S., Rohrmann S., Hodapp V., Grebe D., 2004, *Effects of Choir Singing or Listening on Secretory Immunoglobulin A, Cortisol, and Emotional State*, Journal of Behavioral Medicine, vol. 27, no. 6.
- Launay J., Paerse E., 2015, *Choir singing improves health, happiness – and is the perfect icebreaker*, The Conversations, 28.10, <https://theconversation.com/choir-singing-improves-health-happiness-and-is-the-perfect-icebreaker-47619> (dostęp: 29.09.2018).
- Lewin I., 2016, *Singing modulates mood, stress, cortisol, cytokine and neuropeptide activity in cancer patients and carers*, E cancer, no. 10.
- Lewis J., 2010, *Bobby McFerrin gets vocal*, The Guardian, 23.05.
- Lindahl C., 2004, *Thrills and Miracles: Legends of Lloyd Chandler*, Journal of Folklore Research, Indiana University Press, vol. 41, no. 2–3.
- Lorent L., 2017, *Rytuał i transgresja w sztuce perkusyjnej*, Warszawa: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina.
- Maluga J., Lorent L., 2017, *Sacrum i profanum w chóralno-perkusyjnej muzyce XXI wieku*, Bydgoszcz: Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego.
- McCarthy J., 2018, *Choir master*, Gramophone, <https://www.gramophone.co.uk/features/focus/choir-master> (dostęp: 11.04.2018).
- McFerrin B., 2011, *Bobby McFerrin with the Voicestra on “Sessions at West 54th”*, <https://www.youtube.com/watch?v=CnlKyb305OE> (dostęp: 11.10.2018).
- McFerrin B., 2011, *Catching song with Bobby McFerrin” z Kristą Tippett*, On Being, <https://www.youtube.com/watch?v=DWM6Qu-q-Xs> (dostęp: 19.04.2017).
- McFerrin B., 2013, *Extended Interview*, Religion and Ethics NewsWeekly, <https://www.youtube.com/watch?v=dLMRHpw-QBs> (dostęp: 19.04.2017).
- Merriam A.P., 1964, *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press.
- Mikołajko A., 2017, *Doświadczenie transgresji poprzez muzykę [w:] L. Lorent (red.), Rytuał i transgresja w sztuce perkusyjnej*, Warszawa: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina.
- Munteanu LaCourse D., 2012, *Tragic Pathos. Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*, New York: Cambridge University Press.
- Nass D., 2015, *Health benefits of singing – and listening to singing*, Classical MPR, <https://www.classicalmpr.org/story/2015/08/18/health-benefits-of-singing--and-listening-to-singing> (dostęp: 11.10.2018).
- Pavliceviz M., Ansdell G., 2004, *Community Music Therapy*, London: Jessica Kingsley Publishers.
- Salamon E., Kim M., Beaulieu J., Stefano G.B., 2003, *Sound Therapy Induced Relaxation: down regulating stress and pathologies*, Med Sci Monit, vol. 9(5).
- Scruton R., 1999, *The Aesthetics of Music*, Oxford: Oxford University Press.

- Shaper E., 1968, *Aristotle's Catharsis and Aesthetic Pleasure*, *The Philosophical Quarterly*, vol. 18, no. 71.
- Skierkowski W., 1929, *Puszcza kurpiowska w pieśni*, *Rocznik Towarzystwa Naukowego Płockiego*, nr 1.
- Sutton J.P. (ed.), 2002, *Music, Music Therapy and Trauma. International Perspectives*, London: Jessica Kingsley Publishers.
- Tjan A.K., 2011, *Eric Whitacre Garnd Experiment in Virtual Collaboration*, *Harvard Buissiness Review*, March 2nd.
- Unwin M.M., Kenny D.T., Davis P.J., 2002, *The Effects of Group Singing on Mood*, *Psychology of Music*, no. 30.
- Zalewski I., 2017, *Perkusja i rytuał transgresyjny* [w:] L. Lorent (red.), *Rytuał i transgresja w sztuce perkusyjnej*, Warszawa: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina.

Źródła internetowe

- <http://performancescience.ac.uk/singwithus/> (dostęp: 28.03.2018).
- <https://ericwhitacre.com/the-virtual-choir/about> (dostęp: 27.03.2018).
- <https://www.facebook.com/wirtualnychor/> (dostęp: 11.10.2018).
- <https://www.youtube.com/watch?v=JGQkqD2R7lo> (dostęp: 30.09.2018).
- <https://www.youtube.com/watch?v=JYtYCNkR1Yo> (dostęp: 30.09.2018).

Konrad Sierzputowski¹

Ciała w dźwięku. Wydarzenie muzyczne w perspektywie somatoestetycznej

Relacja między ciałem i muzyką ulega nieustannym przekształceniom od końca XIX w. przez cały wiek XX aż do teraz. Współczesna muzyka, a w szczególności muzyka popularna stała się areną artystycznych eksperymentów, gdzie rola artystów i ich relacja ze słuchaczami jest szczególnie skomplikowana. Obecnie można obserwować wzrastającą liczbę nowych artystycznych gestów i strategii skupionych na relacji pomiędzy cielesnością i dźwiękiem. Celem niniejszego tekstu jest ponowny namysł nad współczesnymi zjawiskami muzycznymi jako relacją estetyczno-somatyczną zachodzącą pomiędzy słuchającym podmiotem a obiektem do słuchania. Treść artykułu szczególnie dotyczy relacji pomiędzy ciałem i percepcją słuchacza a ciałem i podmiotowością wykonawcy muzycznego oraz przestrzeni tej relacji, czyli wydarzenia muzycznego.

Słowa kluczowe: muzyka, ciało, somatoestetyka, wydarzenie

Bodies in sound. Somathoaesthetic perspective of the musical event

Relation of body and music has been changing diametrically and continually from last decades of 19th till now. Modern music and especially popular music has become an area of artistic experiments where role of artists and their relation to listeners became more complex than ever before. We can observe rising amount of new artistic gestures and strategies focused on relation between carnality and sound. Relation between the listener's perception and musician's body is visible especially during musical events. Main aim of article is to redefine actual music phenomena as a forms of somatic bond between listener and audible object.

Keywords: music, body, somaesthetics, event

¹ Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Uniwersytetu Jagiellońskiego; konrad.p.sierzputowski@gmail.com.

Wstęp

Muzyka dociera do słuchaczy wprost z przestrzeni, mieszając się z szumem i hałasem buduje pejzaże audialne nowoczesności. Dźwięki realizowane w czasie i przestrzeni rządzą się prawami własnej audialnej rzeczywistości lub – jak nazwałby to Jean Luc Nancy: budują własną „obecność sonoryczną”. Obecność, którą podmiot owszem, może doświadczać, ale nigdy nie zdoła całkowicie jej pojąć (Nancy 2007). Muzyka jako sztuka estetycznej organizacji dźwięków w czasie i przestrzeni nie jest jednak wyłącznie formą obecności. To przede wszystkim akt wobec rzeczywistości. Muzyka wydarza się dla słuchacza i realizuje się w czasie poruszając, intrygując, przerażając lub uwodząc odbiorcę. Akt ten nie jest pozbawiony znaczenia i zupełnie niewinny – kryje się w nim pewna określona relacja władzy pomiędzy słuchającym a słuchanym, która uległa komplikacji wraz z wprowadzeniem możliwości rejestracji dźwięku. „Separacja głosu od ciała” spowodowała zmiany w percepcji audialnej i wizualnej, które od końca XIX w. po dziś rekonfigurują doświadczenia somatyczne słuchającego podmiotu (Sterne 2003).

Akt separacji głosu od ciała doprowadził do sytuacji, w której właśnie pomiędzy głosem a ciałem powstała przestrzeń praktyk artystycznych, które były nie tylko estetycznymi eksperymentami somatycznymi i poszukiwaniami granic doświadczenia ciała, ale doprowadziły także do sytuacji, w której ponowne połączenie obiektu wytwarzającego dźwięk i samego dźwięku nie jest już możliwe (Gould 1966). Celem niniejszego tekstu jest wznowiony namysł nad współczesnymi zjawiskami muzycznymi jako relacji estetyczno-somatycznej zachodzącej pomiędzy słuchającym podmiotem a obiektem do słuchania. Interesować mnie więc będzie szczególnie relacja pomiędzy ciałem i percepcją słuchacza a ciałem i podmiotowością wykonawcy muzycznego oraz przestrzeń tej relacji, czyli wydarzenie muzyczne. To specyficzny moment, w którym słuchacz może doświadczyć przez własne ciało dowolnego wykonania muzycznego. Wydarzeniem może być zarówno koncert na żywo, ale także słuchanie uprzednio zarejestrowanych utworów muzycznych. Skutecznym narzędziem analitycznym, niezbędnym do zrozumienia i interpretacji tego rodzaju cielesnego wydarzenia będzie somatoestetyka bazująca na teorii estetycznej Jacquesa Rancière’a. Propozycja francuskiego teoretyka jest oparta na założeniu, że każde działanie estetyczne ma charakter polityczny, ale polityczność nie jest tu przedstawiana dosłownie. Jest bowiem dystrybucją władzy, w której artysta i odbiorca podejmują decyzje o tym, co i jak jest doświadczone w przestrzeni wydarzenia artystycznego. Próba opowiedzenia o doświadczeniu muzycznym z perspektywy cielesnej z wykorzystaniem narzędzi somatoestetycznych inspiruje do redefinicji samego pojęcia muzyki i wytrącenia go ze sfery transcendentalnej oraz ponownego przemyślenia cielesnego uczestnictwa w doświadczeniu audiowizualnym.

Struktura muzyczna świata społecznego

Myśląc o współczesnej muzyce warto zastanowić się przede wszystkim nad tym, w jaki sposób na słuchający podmiot oddziałują napięcia wewnętrzne występujące między dźwiękami, jak i zewnętrzne objawiające się w relacji pojedynczych dźwięków oraz całych struktur dźwiękowych do rzeczywistości (Fischer, Lochhead 2002). Takie ujęcie problematyki doświadczenia audialnego (a w tym także czysto muzycznego) znacząco komplikuje tezę dotyczącą muzyki jako zwierciadła struktury społecznej zaproponowanej przez Teodora Adorno w dziele *Filozofia nowej muzyki* z 1949 r. Adorno określał muzykę jako abstrakcyjną reprezentację struktury społecznej, z której dzieło się wyłoniło i tym samym krytycznie określiło czasy własnego powstania (Adorno 1974). Kompozycja muzyczna powinna odpowiadać układowi społecznemu oraz odzwierciedlać lęki i pragnienia danych zbiorowości. Paradoksalnie im lepiej to realizuje, tym mniej będzie zrozumiała dla społeczności, którą zdaje się prezentować w swojej abstrakcyjnej konstrukcji. Tylko genialny twórca (ale rozumiany raczej jako abstrakcyjny umysł niż konkretny człowiek) stworzy dzieło, które „opowie” o czasach własnego powstania w słuszny sposób (Adorno 1974). Pomimo śladu myśli społecznej, *Filozofia nowej muzyki* jawi się jako dzieło dehumanizujące doświadczenie estetyczne oraz oddalające muzykę od społeczeństwa. Adorno zdaje się zapominać, że muzyka to nie tylko struktura dźwiękowa rozpisana na pięciolinii, że jest to również wydarzenie, w którym biorą udział wykonawcy oraz słuchacze. To również (jeżeli nie przede wszystkim) oni, zarówno jako ciała, jak i ich indywidualne tożsamości, są odbiciem społeczeństwa. Struktura muzyczna i struktura społeczna realizują się również na poziomie somatycznym, gdzie ciało jest przestrzenią i medium doświadczenia świata oraz muzyki.

Jako podmioty uczestniczymy w świecie całym naszym ciałem, to ono jest miejscem, do którego sprowadzają się wszelkie wrażenia oraz próby racjonalizowania doświadczeń (Merleau-Ponty 2001). Maurice Merleau-Ponty w swojej książce *Fenomenologia percepcji* proponował, by rozumieć doświadczenie świata czysto jako zjawisko somatyczne, a więc multisensoryczne. Pomimo jakże egalitarnego charakteru tej propozycji, która ugruntowała nowe sposoby konceptualizacji doświadczenia empirycznego, to wciąż uparcie wzrok uznawany jest za podstawowe narzędzie naszego doświadczenia rzeczywistości, co czyni go zmysłem (niesprawiedliwie) totalizującym. Inne zmysły mają podążać za kierunkiem spojrzenia. Odrzucając jednak pułapkę okulocentryzmu jako jedynej dostępnej człowiekowi formy percepcji, można zastanowić się, czy rzeczywistość w formie audialnej bezsprzecznie otacza podmiot i pobudza jego zmysłowość do przyjmowania wrażeń (Sterne 2003). Metaforycznie zamykając oczy i otwierając uszy, możemy zadać pytanie zupełnie podstawowe: Czy świat faktycznie może jawić się

wyłącznie w formie różnorodnych dźwięków? Pojawiające się lub wręcz nawiedzające nas dźwięki rodzą pragnienie odnalezienia źródła ich pochodzenia. Cel wydaje się oczywisty: zlokalizować źródło dźwięku i nazwać je, czyli nadając sens zapanować nad dźwiękiem. Jednym z pragnień nowoczesnej podmiotowości jest wejść w posiadanie dźwięku jako obiektu. Jest to stanowisko przeciwne wobec idei muzyki absolutnej, gdzie słuchacz jest sprowadzony do roli biernego odbiorcy relacji i sił, które choć jawią się mu jako bezsprzecznie piękne, to nie jest w stanie ich całkowicie pojąć (Dahlhaus 1988). W ujęciu fenomenologicznym dźwięk nie pochodzi już z porządku transcendentnego, jest częścią rzeczywistości, którą podmiot chce posiadać, zrozumieć i nią władać².

Świat otacza podmiot za pomocą dźwięków, które ten określa narzędziem wzroku i pozycjonuje ich źródła w polu własnej percepcji. W dublecie sensorycznym „oko – ucho” podmiot „otrzymuje” rzeczywistość w formie bodźców i dzieli ją w celu organizacji własnych somatycznych doświadczeń, czyli wrażeń zmysłowych (Berleant 2011). Słuch może być potraktowany jako pierwsze medium pośredniczące pomiędzy światem a podmiotem. Wzrok właściwie byłby już narzędziem wtórnym, dystansującym i określającym relację podmiotu do obiektu będącego źródłem dźwięku. Tym samym dźwięk jest czystą relacją pomiędzy podmiotem a ciałem/obiektem do słuchania, wzrok natomiast określa, trafnie bądź nie, formę i zasady tej relacji na poziomie fizycznym i emocjonalnym oraz semiotycznym. W tym ujęciu muzyka byłaby więc nie tylko sztuką estetycznej organizacji dźwięków, ale także formami praktyk pobudzania somatycznego i sensorycznego słuchającego podmiotu oraz prowokowałaby dynamiczną relację między podmiotem a słyszalnymi i mniej lub bardziej postrzegalnymi źródłami dźwięków.

Ciało do słuchania

Sprawa komplikuje się interesująco w przypadku relacji podmiot słuchający – podmiot wytwarzający dźwięki, gdzie funkcje i sprawczość zdają rozkładać się następująco: w realizowanym spotkaniu mamy podmiot słuchający oraz doświadczalne ciało wykonawcy muzycznego, który realizuje społecznie określone praktyki muzyczne. Dobrą ilustracją jest osiemnastowieczna muzyka sentymentalna, w której muzyk zobligowany jest nie tylko utworem wyrażać targające nim emocje, ale powinien angażować także całe ciało w czasie gry na instrumencie, tworząc tym samym emocjonalny performans łączący go ze słuchaczami (Voskuhl 2013). Na podstawowym poziomie percepcyjnym słuchanie innego podmiotu jest sprawą dość oczywistą. Słuchający podmiot wskaże

² Efektem tej potrzeby było między innymi powstanie i rozwój muzyki konkretnej zapoczątkowanej przez Pierre'a Schaeffera w 1948 r. słynnym *Cinq études de bruits*.

i nazwie źródło dźwięków, które doświadcza w określonym czasie i przestrzeni, w tym przypadku będzie to osoba konkretnego artysty lub wykonawcy. Jednak jest to ujęcie nie tylko upraszczające, ale także przemocowe, świadczyłoby o oddaniu pełnej władzy sensotwórczej wyłącznie słuchającemu podmiotowi. Jednak w sytuacji (tego jakże specyficznego) spotkania mamy przecież do czynienia z dwoma podmiotami-ciałami i relacja jawi się jako o wiele bardziej skomplikowana. Oba podmioty mogą doświadczać siebie wzajemnie (choć niekoniecznie równomiernie) i wpływać na formę i intensywność tych doświadczeń za pośrednictwem własnej cielesności oraz muzyki, która może intensyfikować cielesne doznania. Mamy więc słuchający podmiot oraz ciała do słuchania, których podmiot doświadcza podczas wydarzeń muzycznych.

Ciało do słuchania może być zarówno konkretnym, rzeczywistym obiektem w przestrzeni koncertu, ale może też stanowić obiekt zmediatyzowany (przykładowo w postaci reprezentacji umieszczonej w ramach klipu wideo). Ciało do słuchania zawsze odwołuje się do konkretnej jednostki, ale we wszystkich przypadkach mamy do czynienia z człowiekiem, którego podmiotowość i doświadczalność jest różnie realizowana i potencjalnie doświadczalna przez odbiorcę. Ciała do słuchania są czymś pomiędzy podmiotem (są jego śladem) i przedmiotem (są formą reprezentacji podmiotu, ale nie odnoszą się do niego całkowicie jako do konkretnego indywiduum). Ciała do słuchania występują w co najmniej trzech charakterystycznych formach doświadczeniowych. Na ciała do słuchania składają się więc ciała wokaliczne (Connor 2009), ciała fraktalne (Sierzputowski 2017) oraz ciała spektakularne (Pradier 2012).

Ciała wokaliczne to inaczej ciała wyobrażone przez podmiot w procesie słuchania. Są możliwe do doświadczenia w sytuacji, gdy podmiot nie wie, jak wygląda rzeczywiste ciało artysty i musi je mentalnie projektować. Sytuacja ta ma miejsce zazwyczaj podczas słuchania danego utworu po raz pierwszy (przykładowo w radio), gdy słuchacz może wyciągać wnioski o potencjalnym artyście z różnorodnych przesłanek: brzmienia głosu, struktury muzycznej w ramach danego gatunku, języka piosenki, podobieństw do innych utworów itd. Wyobrażona reprezentacja artysty realizuje się więc mentalnie i nie musi mieć żadnego związku z rzeczywistością. To ciało rodzi się w umyśle słuchacza, by stanowić „ludzkie” źródło dźwięku. Inaczej słuchacz musiałby przyznać, że to właśnie płyta winylowa (lub każdy inny nośnik muzyczny) posiada głos, który w danym momencie odtwarza.

Inną formą są ciała fraktalne, czyli reprezentacje rzeczywistych ciał artystów, które są rozproszone i prezentowane fragmentarycznie w różnorodnych tekstach kultury, ale które zawsze są częścią większego zbioru reprezentacji wizerunkowych artysty (Sierzputowski 2017). Są to zdjęcia, klipy wideo, wywiady, autobiografie i biografie pojedynczych muzyków oraz całych zespołów, działalność

pozamuzyczna artystów i inne teksty kultury powiązane z danym muzykiem lub będące formą jego medialnej reprezentacji. Każdy z tych tekstów składa się na cały wizerunek artysty i w każdym z tych tekstów zawarta jest część wizerunku, stąd uznaje je za formę fraktalną. Przykładem może być Elvis Presley, którego życie i twórczość zostały rozpisane w milionach różnorodnych tekstów kultury, które razem składają się na jego cały wizerunek. Pomimo śmierci artysty w 1977 r. do dziś pojawiają się kolejne fraktalne formy jego obecności. Począwszy od kolejnych wyciąganych z archiwów zdjęć, aż po skrajne „ożywianie króla” występami idealnie przebranych impersonatorów.

W końcu ciała spektakularne, które rozumiem jako ciała mniej lub bardziej rzeczywiste i doświadczalne podczas koncertów/spektakli/widowisk muzycznych (Pradier 2012). To ciała rzeczywiste (co nie oznacza, że muszą być realistyczne), które unaocniają się przed słuchaczem; wchodzą w pole jego percepcji podczas widowiska muzycznego. Mówiąc najprościej: to muzycy występujący na scenie. Scena oczywiście może ułatwiać lub utrudniać ich doświadczanie, dlatego ich ciała pochodzą z porządku spektaklu i tym samym również są w pewien sposób zapośredniczone spektaklem, w którym uczestniczą. Przykładem są muzycy death metalowi, którzy ukryci za maskami makijażu całym swoim ciałem oraz sposobem gry i śpiewu realizują prawidła spektaklu death metalowego, którego brutalność, a czasami obsceniczność i wulgarność, rządzą się dużym stopniem umowności.

Wszystkie trzy formy mogą się nieustannie rekonfigurować i wchodzić ze sobą w relację, wzajemnie się kontestować, wpływać na siebie, podporządkowywać, a czasem wręcz wykluczać. Cały ten somatyczno-tekstowy mechanizm jest podstawą ontologiczną ciał do słuchania. Trudno jednoznacznie określić porządek, w jakim miałyby realizować się siły wzajemnych relacji ciał wokalicznych, fraktalnych i spektakularnych. To właśnie niedookreśloność, dynamiczność i przygodność tych relacji kształtuje indywidualnie każde ciało do słuchania, co w efekcie wpływa na jego recepcję przez odbiorców oraz potocznie rozumianą „wyjątkowość twórczą” indywidualnego artysty. Jednym z lepszych przykładów jest wirtualny zespół animowany Gorillaz, w którym czterech członków zespołu to graficznie wykreowani muzycy, którzy nie są reprezentacjami autentycznych artystów. Stanowią (prawie) samodzielne ciała do słuchania, jeżeli jednak zaczniemy analizować ich działalność, okaże się, że ciałem wokalicznym jest Damon Albarn z zespołu Blur (obok Jamiego Hewletta jeden z twórców Gorillaz), ciało fraktalne jest zarówno animowane, jak i rzeczywiste (znowu Damon Albarn i jedna z postaci o imieniu „2-D”), a ciała spektakularne są naprzemiennie rzeczywiste i animowane – zależnie od wykorzystanej technologii. W ten sposób słuchacz może doświadczać bardzo skomplikowanej sieci relacji cielesnych, w którą sam jest wplątany. Zawieszając niewiarę w ten fantastyczny spektakl obdarza animowane postacie sprawczością i zrównuje je do ludzkich bohaterów, wiedząc

przy tym, że ich głosem jest między innymi Damon Albarn – rzeczywisty muzyk (Sierzputowski 2018).

Innym przykładem, tym razem z polskiego rynku muzycznego, jest pisarka Dorota Maślowska w projekcie muzycznym Mister D. Już dużo wcześniej autorka w książce *Paw królowej* (2005) stworzyła figurę narratorki (MC Dorota), opowiadającej o zdarzeniach w formie hip-hopowej piosenki. Sam tekst książki nieustannie odwołuje się do stylistyki oraz struktury rapu. Można więc uznać *Pawia Królowej* za tekst dość zawiłej i długiej piosenki hip-hopowej (Maślowska 2005). Postać Doroty Maślowskiej skomplikował jednak fakt, że w 2014 r. na rynku muzycznym pojawiała się płyta *Społeczeństwo jest niemiłe*, na której Maślowska występuje pod pseudonimem Mister D. i rapuje piosenki takie jak *HAI\$* czy *Chleb* – wszystkie utwory z tego albumu zdają się być zbliżone do stylistyki piosenki-powieści *Paw królowej*. Z jednej strony można powiedzieć, że to nowy niezależny projekt, jednak wsłuchując się w teksty z albumu *Społeczeństwo jest niemiłe* trudno nie pomyśleć, że to zabawne ucieleśnienie narratorki MC Doroty znanej z *Pawia królowej*. Również tutaj prosta relacja na linii słuchacz – muzyk zostaje zachwiana pod naporem różnorodnych kontekstów oraz praktyk artystycznych. Konkludując, można powiedzieć, że każdy artysta będzie oczywiście inaczej realizował własne praktyki somatyczne, układ i relację wewnętrzną własnego ciała do słuchania.

Za pośrednictwem ciała i muzyki artysta może stawiać problemy oraz tworzyć z siebie „ilustrację” do pewnych zjawisk społecznych. Idealną ilustracją może być klip do piosenki *This is America* Childish Gambino z 2018 r. W tym kontrowersyjnym utworze czarnoskóry piosenkarz całym ciałem wyraża ironiczno-krytyczny komentarz do amerykańskiej wersji rasizmu oraz przemocowych mechanizmów globalnego kapitalizmu. Czyni to śpiewem, tańcem oraz innymi pomniejszonymi gestami w czasie trwania klipu wideo, który w październiku 2018 r. osiągnął już 406 milionów wyświetleń na platformie Youtube. Na przecięciu brzmienia oraz cielesnego performansu realizuje się tu forma artystycznej krytyki społecznej, która pomimo nieuniknionego wplątania w przemysł muzyczny skutecznie przeciwstawia się zasadom późnego kapitalizmu. Jako ciało do słuchania Childish Gambino staje się kolejnym symbolem ruchu Black Lives Matter. Symbolem, który za każdym kolejnym odtworzeniem wydarza się na nowo.

Wydarzenie muzyczne w perspektywie somatoestetycznej

Można powiedzieć, że ciało do słuchania to nic innego jak model własnej cielesności z założeniem, że model ten jest jedyną dostępną słuchaczowi formą cielesności artystycznej, którą może doświadczać w czasie słuchania muzyki. Oczywiście na ciała do słuchania mogą wpływać także czynniki zewnętrzne, takie jak gatunek

muzyczny, w którego ramach artysta jest pozycjonowany przez rynek muzyczny czy media napędzające przepływ informacji o artyście (Moore 2002). Niezwykle ciekawym przykładem jest świadome wejście w rolę przedmiotu konsumpcji przez amerykańską piosenkarkę Lady Gagę. Odrzucając binarną opozycję podmiot-przedmiot artystka podkreśla swoją świadomość bycia obiektem konsumpcji własnych słuchaczy. W utworze *Applause* śpiewa: „One second I’m a kunst / Then suddenly the kunst is me / Pop culture was in art / Now, art’s in pop culture in me / I live for the applause, applause, applause / I live for the applause-please, live for the applause-please / Live for the way that you cheer and scream for me / The applause, applause, applause”. W utworze tym Lady Gaga ujawnia skrywaną skrętnie przez kapitalizm komodyfikację artystów w polu rynku muzycznego. Dodatkowo estetyzuje i fetyszyzuje sam proces utowarowienia, w którym realizuje się jako podmioto-przedmiotem oczekujący podziwu. Staje się tym samym figurą paradoksu, która jest efektem działań kapitalistycznych, a jednocześnie krytyką tego systemu. Wszystko to możliwe dzięki jej cielesnej obecności, która się wydarza.

Obszarem czasowo-przestrzennym relacji pomiędzy słuchającym podmiotem a ciałem do słuchania (i zachodzącej w nim dynamice relacji pomiędzy ciałem wokalicznym, fraktalnym i spektakularnym) jest wydarzenie muzyczne, które jest dla mnie specyficznym spotkaniem pomiędzy artystą a odbiorcą, w czasie którego dochodzi do awangardowego cielesnego doświadczenia fragmentu rzeczywistości. Gilles Deleuze tak pisał o wydarzeniu: „Wydarzenie nie jest wcale tym, co się po prostu zdarza (przypadek), lecz tym, co się wydarza, stanowi czyste wyrażenie, które daje nam znak i czeka na nas” (Deleuze 2011: 204–205). Wydarzenie jest więc czymś wyjątkowym i jednostkowym, coś czego nie można później powtórzyć dokładnie w ten sam sposób. W przypadku muzyki, która od XX w. jest sztuką świadomie posługującą się technikami rejestracji i powielania, nawet koncerty zdają się nie posiadać „wydarzeniowego” potencjału. Obecnie trudno mówić o bezpośrednim i czystym charakterze doświadczenia muzycznych wydarzeń na żywo ze względu na elementy zapośredniczające to doświadczenie, na przykład ekrany, głośniki i mikrofony (Auslander 1999). W moim rozumieniu wydarzenie muzyczne nie musi być wyłącznie spotkaniem bezpośrednim, tj. koncertowym. Każda dowolna sytuacja indywidualnego słuchania zarejestrowanego na nośniku głosu lub oglądania specyficznej formy klipu muzycznego wypełnia formułę wydarzenia. Wydarzenie muzyczne to moment somatycznego doświadczenia dźwięków i ciała muzycznego przez słuchający podmiot; nawet jeżeli jest to spotkanie fantomowe lub zapośredniczone technologią, a zwłaszcza technikami rejestracji dźwięków. Każde takie wydarzenie jest wyjątkowe i niepowtarzalne, tak jak słuchanie albumu ulubionego zespołu, gdzie pierwsze odsłuchanie różni się przecież od każdego kolejnego.

Od czasów wprowadzenia technologii rejestracji dźwięku jesteśmy otoczeni artystami, których rzeczywista obecność nie jest już nawet potrzebna, by zapoznawać się z ich twórczością i cielesnością. Ich fantomowe ślady w postaci różnorodnych tekstów kultury spotykamy na każdym kroku: płyty, audiowizualne zapisy koncertów, wywiady radiowe. Otaczamy się widmowymi ciałami i słuchamy jedynie echa ich realnej obecności. Wszystko zdaje się być fraktalne, widmowe, efemeryczne i rozproszone. To tylko nakręca mechanizm dalszych przekształceń somatycznych ciał do słuchania oraz rekonfiguruje wydarzenia muzyczne. Dwa podstawowe elementy wydarzenia muzycznego, niezbędne do wytworzenia sytuacji o charakterze somatycznym to: ciało słuchacza (słuchający podmiot), ale także ciało do słuchania (podmiot-przedmiot). Oba elementy budują wzajemną relację somatyczną, w której jedna i druga strona wydarzenia negocjuje cielesno-dźwiękowe znaczenia. Ciało do słuchania wprowadza repertuar gestów oraz atrybut własnego głosu, ale także wszystkie inne elementy budujące ciało jako konkretny wizerunek artystyczny (od strojów, przez biografię, do aranżacji sceny itd.) Słuchający podmiot może doświadczać efektów gestów muzycznych (uderzanie w instrument, by wywołać dźwięk) lub wsłuchiwać się w głos (zarówno pod postacią mowy, ale przede wszystkim śpiewu.) Jest także w stanie oglądać (na żywo) lub wyobrażać sobie (podczas słuchania albumu) ciało performującego artysty. W ramach dynamicznych relacji zachodzących pomiędzy trzema formami ciała muzycznego, artysta może kreować wydarzenie muzyczne poprzez działania estetyczne: akcentować niektóre elementy, a inne ukrywać; sprawnie przekształcać i wygłaszać, ale także rozpraszać i wzmacniać – wszystko to będzie budowało wydarzenie muzyczne, w którym dojdzie do interakcji pomiędzy słuchającym podmiotem i doświadczanym przez niego ciałem muzycznym.

Artysta ma możliwość inicjować interakcję ze słuchaczem, ale także kreować wydarzenie, w ramach którego odbędzie się ta interakcja. Przykładem wydarzenia muzycznego może być odsłuchanie Wariacji Goldbergowskich Bacha w wykonaniu i interpretacji Glenna Goulda z 1981 r. Kanadyjski pianista dośpiewuje tam dźwięki do struktury wariacji, są to dźwięki ledwo słyszalne, ale stanowią ślad obecności samego muzyka oraz stają się czystym doświadczeniem przeszłości w ujęciu somatycznym. Słuchacz wchodzi w relację czasoprzestrzenną, wsłuchując się w ciało Goulda, który swoim wykonaniem otwiera nam również dostęp do muzyki Bacha, czyli świadectwa XVIII w. Dośpiewywanie dźwięków do wariacji stapia Goulda z jego instrumentem w jeden obiekt – ciało do słuchania, które odkrywa przed słuchaczem potrójną czasowość tego wykonania: czas trwania utworu w momencie jego odtworzenia, czas rejestracji utworu oraz czas jego powstania. Pojęciem, która pozwala na zrozumienie, operacjonalizację i interpretację każdej indywidualnej relacji pomiędzy konkretnym artystą jako „ciałem do słuchania” a odbiorcą w roli „słuchającego podmiotu”, a także reżimami rynku muzycznego jest somatoestetyka.

Somatoestetyka jest narzędziem krytycznym w namyśle nad relacjami ciał odbiorców i artystów, a także formą interpretacji strategii somatycznych w budowaniu wydarzeń muzycznych. Zaznaczam, że moja propozycja somatoestetyki nie ma zbyt wiele wspólnego z „somaestetyką” jako praktyką doświadczania własnej cielesności, zaproponowaną przez Richarda Shustermana (2016). W moim rozumieniu somatoestetyka może przede wszystkim stanowić odpowiedź na problematykę dzielenia widzialnego/słyszalnego podczas wydarzeń muzycznych, która bezpośrednio nawiązuje do myśli francuskiego teoretyka Jacquesa Ranciere’a. W książce *Dzielenie postrzegalnego* Ranciere stawia tezę, według której u podstaw polityki leży estetyka, której nie należy rozumieć jako opanowania polityki przez siły sztuki lub przez traktowanie ludu jako dzieła sztuki. W tym rozumieniu estetyka jest podziałem czasu, przestrzeni, tego, co widzialne i niewidzialne – estetyka jest podziałem, który definiuje miejsce i cel polityki jako formy doświadczenia. Polityka dotyczy tego, co widzimy i co możemy o tym powiedzieć, tego, kto ma kompetencje, aby widzieć i predyspozycje, aby mówić, oraz sposób zajmowania przestrzeni lub dysponowania czasem. Rozszerzenie aktu twórczego jest tym samym aktem politycznym – dynamiczną dystrybucją funkcji estetycznych (Ranciere 2007). Ranciere niewiele miejsca poświęca jednak kwestii tego, co słyszalne i jak dźwięki (a w szczególności muzyka) mogłyby być wehikułem politycznym i dysponować ekonomią znaczeń (zwłaszcza cielesnych). Muzyka jako z jednej strony sztuka estetycznej organizacji dźwięków, a z drugiej kulturowo uwarunkowany zbiór dźwiękowych praktyk pobudzania somatyczno-sensorycznego również jest zjawiskiem o charakterze politycznym. Każde działanie artystyczne w zakresie realizacji własnej somatyczności nosi ślad działania politycznego, a muzyka to zbiór takich praktyk, które wykorzystują dźwięk do zmysłowego pobudzania ciał słuchających. W tym rozumieniu polityczność oznaczałaby dysponowanie sensem oraz ułatwianie lub utrudnianie dostępu do odbioru dzieła muzycznego lub/i cielesności artysty przez wykorzystywanie różnorodnych gestów, strategii oraz aktów artystycznych – od wyboru gatunku muzycznego, stroju, sposobu śpiewu lub gry na instrumencie, przez obecność w mediach społecznościowych oraz kształtowanie wizerunku medialnego w czasie trwania całej kariery, kończąc na udziale w projektach pozamuzycznych, karierze pisarskiej lub aktorskiej, a także udziale w protestach społecznych. Innymi słowy – muzycy mogą tak kształtować strategię własnej działalności muzycznej, by za pomocą ciał akcentować, wygłuszać, ukrywać i ujawniać pewne problemy kultury współczesnej, ale także bronić lub udostępniać własną cielesność. Podmiot słuchający może być świadom tych działań (jeżeli polityka wydarzenia muzycznego jest tak kreowana przez artystę) lub pozostawać całkowicie w niewiedzy (jeżeli artysta wprowadza taką strategię). Przykładem, który również ujawnia idee polityczności wydarzenia muzycznego był pośmiertny koncert Michaela Jacksona podczas gali Billboard Music Awards,

gdzie na specjalnym ekranie wyświetlony został „hologram” króla popu w technologii Musion Eyeliner (cytowanie ukryte). Wystąpienie Jacksona w pięć lat po śmierci wzbudziło wiele kontrowersji oraz rozbudziło w odbiorcach lęk przed współczesną technologią, która z łatwością może stworzyć iluzję życia po śmierci. Jednak wydaje mi się, że to nie „trup na scenie” wywołał największe obawy, ale uświadomienie sobie, że w systemie kapitalistycznym nawet śmierć podmiotu nie oznacza końca czerpania zysków z jego artystycznej pracy. Ponowna „prezentacja” cielesności Jacksona po śmierci była decyzją artystyczną, która ujawniła (być może całkowicie przypadkowo) działanie rynku muzycznego. Występ Michaela Jacksona z 2014 r. był wydarzeniem muzycznym, które pokazało wprost, że ciało jest towarem i podlega systemowi kapitalistycznemu, jak każdy inny produkt i nawet śmierć nie jest w stanie zakończyć procesu produkcji.

Zakończenie

Dyskurs muzyczny naznaczony jest pewnego rodzaju paradoksem. Oto z jednej strony o muzyce mówi się w odniesieniu do jej wszechobecności i niewątpliwym powiązaniu z ludzką egzystencją, a z drugiej utrzymywane jest przekonanie o jej czysto abstrakcyjnym charakterze. Istnieje także trzecie podejście, które łączy muzykę bezpośrednio z twórcą, gdzie organizacja dźwięków uznawana jest za formę ekspresji artystycznej, a w efekcie staje się także relacją ze słuchaczem. W wyniku tej relacji może narodzić się pasja lub nienawiść do tej formy ludzkiej działalności (Quignard 2004). Rozwijające się techniki rejestracji dźwięków, a także rozwój instrumentów muzycznych, mediów i praktyk koncertowych spowodowały, że ciało do słuchania stało się wewnętrznie niespójne i dynamiczne. To właśnie praktyki artystyczne problematyzujące kwestię „separacji głosu od ciała” stanowią najciekawszy materiał badawczy, gdzie wspólną podstawą dla wszystkich praktyk artystycznych i zjawisk muzycznych byłyby ciała do słuchania i ich wewnętrzna dynamika. Przeanalizowanie historycznych przekształceń ciał do słuchania prowokuje do ponownego krytycznego namysłu nad konsekwencjami wprowadzenia możliwości rejestracji głosu oraz kapitalizacją tego zjawiska. Umożliwia to zastanowienie się nad wyjątkowością ciała artysty muzycznego, w perspektywie analizy głosu jako narzędzia mowy i śpiewu oraz wzajemnych różnic pomiędzy tymi dwoma zjawiskami wokalnymi, a także politycznych i somatoestetycznych konsekwencji ich wykorzystywania w procesie produkcji muzyki. Podobną sytuację prezentują także gesty muzyczne – od specyficznego ruchu scenicznego, do bardzo konkretnych aktów performatywnych, ale także do sposobów gry na instrumentach. Niezwykle interesująca byłaby interpretacja kategorii wyobraźni w doświadczeniu muzycznym. Zapropionowana perspektywa somatoestetyczna

otwiera również kolejną kwestię, jaką jest rola podmiotu w czasie wydarzenia muzycznego i próba odpowiedzi na pytanie, co to znaczy słuchać, a szczególnie co to znaczy słuchać innego ciała.

Muzyka to paradoks, ale też pretekst do analitycznego skupienia na audialnej formie doświadczenia świata i nas samych jako podmiotów. Ważny jest także aspekt polityczny muzyki, który umożliwia lokowanie podmiotu w procesie nadawania sensów doświadczalnym zjawiskom audialnym. Wydarzenia muzyczne w kontekście relacji władzy i ekonomii sensów ujawniają wyjątkowość relacji muzyk – słuchacz. Wszelka działalność muzyczna, która angażuje ciało wykonawcy i odbiorcy wika je w strategię prezentacji, ujawniania, ukrywania, akcentowania cielesności, czyli różnorodne polityki somatyczne i dźwiękowe. Każde wydarzenie muzyczne jest estetycznym ruchem ciała i podmiotów słuchających i tych stworzonych do słuchania. Możliwość interpretacji wydarzeń muzycznych w ujęciu somatoestetycznym ukazuje złożoność zjawisk z rejestru kultury muzycznej, która nie pozostaje odseparowaną od rzeczywistości społecznej formą sztuki. Kluczem do zrozumienia muzyki jest ciało, bowiem to ono jest kamertonem wrażliwym na wszelkie drgania sensów, pracą podmiotu jest odkrycie własnej cielesnej częstotliwości (Nancy 2007). Somatoestetyka pozostaje narzędziem, które może być pomocne w lepszym zrozumieniu współczesnych zjawisk audialnych i ich roli w doświadczaniu codzienności.

Muzyka jest na wskroś cielesną sztuką, ale w zachodnim dyskursie naukowym kwestia ta została wyparta językiem muzykologicznym, który oderwał sztukę estetycznej organizacji dźwiękowej od cielesności słuchacza i artystów, reifikując samo zjawisko oraz sprowadzając je jedynie do formy intelektualnej kontemplacji, zupełnie pomijając kwestie zmysłowe. Przyjęcie perspektywy somatycznej pomoże lepiej zrozumieć pewne społeczne pragnienia wobec muzyki wyrażane najczęściej praktykami cielesnymi artystów oraz słuchaniem całym ciałem przez słuchaczy. Bo słuchanie świata, a tym samym i muzyki, angażuje nasze ciała w ich całej rozciągłości.

Literatura

- Adorno T.W., 1974, *Filozofia nowej muzyki*, tłum. F. Wajda, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Auslander P., 1999, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London–New York: Routledge.
- Berleant A., 2011, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, tłum. S. Stankiewicz, Kraków: Universitas.
- Connor S., 2009, *Kulturowa historia brzuchomówstwa*, tłum. K. Siudak, Kraków: Universitas.
- Dahlhaus C., 1988, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, tłum. A. Buchner, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

- Deleuze G., 2011, *Logika sensu*, tłum. G. Wilczyński, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Gould G., 1966, *The Prospects of Recording*, High Fidelity Magazine, no. 16.
- Masłowska D., 2005, *Paw królowej*, Warszawa: Biblioteka Twoich Myśli.
- Merlau-Ponty M., 2001, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migaciński, Warszawa: Aletheia.
- Moore A., 2002, *Authenticity as Authentication*, Popular Music, no. 21.
- Nancy J-L., 2007, *Listening*, tłum. Ch. Mandell, New York: Fordham University Press.
- Pradier J-M., 2012, *Ciała widowiskowe. Etnoscenologia sztuk widowiskowych*, tłum. K. Bierwiazzonek, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Quignard P., 2004, *Nienawiść do muzyki*, tłum. E. Wieleżyńska, Literatura na Świecie, nr 1–2.
- Ranciere J., 2007, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. J. Sowa, Kraków: Korporacja Ha!art.
- Shusterman R., 2016, *Myślenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, tłum. P. Poniatowska, Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.
- Sierzputowski K., 2017, *Wizerunki, podmioty fraktalne, ciała spektakularne. Fenomen ciała artysty muzycznego* [w:] A. Juszczyk, K. Sierzputowski, S. Papier, N. Giemza (red.), *MUTE: Muzyka/Uniwersytet/Technologia/Emocje. Studia nad muzyką popularną*, Kraków: AT Wydawnictwo.
- Sierzputowski K., 2018, *Słuchając hologramu. Cieleśność wirtualnych zespołów animowanych*, Poznań: Instytut Kultury Popularnej.
- Sterne J., 2003, *Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, London: Duke University Press.
- Voskuhl A., 2013, *Androids in the Enlightenment: Mechanics, Artisans, and Cultures of Self*, Chicago–London: The University of Chicago Press.

Agata Stanisz¹

Społeczno-kulturowe praktyki produkcji, dystrybucji i słuchania soundscape'ów

Artykuł dotyczy mobilnego słuchania skomponowanych i nieskomponowanych soundscape'ów tworzonych na podstawie nagrań terenowych. Jest to słuchanie zapętlonych nagrań natury, różnego rodzaju sygnałów przetworzonych na fale akustyczne, wyrwanych z kontekstu dźwięków na aplikacjach mobilnych, radiów internetowych strumieniujących zremiksowane nagrania terenowe, a także map dźwiękowych. Praktyka ta pojawiła się wraz z rozwojem coraz powszechniej dostępnej i przyjaznej użytkownikom technologii nagrywania, produkcji oraz dystrybucji dźwięku, a także web 2.0. Swoją analizę prowadzę w nurcie antropologii dźwięku, wykorzystując takie koncepcje jak akustemologia, imersja, transdukcja czy atmosfera. W artykule podejmuję próbę odpowiedzi na następujące pytania: Czy słuchanie tego rodzaju kompozycji jest przejawem zanurzania się i wcielania w odmienne od codziennych rzeczywistości dźwiękowe? Na ile pozostaje ono doświadczeniem akuzmatycznym, a na ile jest nadpisywaniem rzeczywistości? Czy praktyka ta wywołuje nowe, pozawizualne i afektywne sposoby doświadczania przestrzeni? Czy jest przejawem eskapizmu od zanieczyszczonego hałasem zachodniego środowiska akustycznego? Czy nagrania terenowe można zaliczać do praktyk muzycznych? Czy słuchanie to można rozpatrywać jako praktykę społeczno-kulturową.

Słowa kluczowe: akustemologia, antropologia dźwięku, imersja, muzyka soundscape'owa, nagrania terenowe, soundscape wyobrażony, transdukcja

Production, distribution and listening to soundscapes as socio-cultural practices

The article concerns a mobile listening to composed and non-composed soundscapes created on the basis of field recordings. It is a listening to looped recordings of nature, various kinds digitally remastered signals, natural and virtual sounds on mobile apps, internet radios with remixed field recordings as well as sound maps. This practice has emerged with the development of the widespread and user-friendly sound recording, production and

¹ Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; stanisz@amu.edu.pl.

distribution technology as well as web 2.0. The study is conducted in the field of anthropology of sound. I use such concepts as acoustemology, immersion, transduction or ambiances. In the article, I try to answer the following questions: whether the listening to this kind is a manifestation of immersion and embodiment into virtual sound reality; whether it remains an acousmatic experience; if this practice caused new, non-visual and affective ways of experiencing space or it is a symptom of escapism from the noise-polluted western acoustic environment; whether field recordings can be counted as musical practices and if we can consider such listening as the socio-cultural practice.

Key words: acoustemology, anthropology of sound, field recordings, imagined soundscape, immersion, soundscape music, transduction

Instrukcja

Prezentowany artykuł jest udźwiękowiony. Oznacza to, że towarzyszą mu nagrania dźwiękowe, które powinny być odsłuchiwane w trakcie czytania tekstu. Każde nagranie zostało umieszczone w artykule w postaci hiperłącza, które należy uruchomić przez kliknięcie w ikonę przedstawiającą głośnik². Do uruchomienia wszystkich nagrań konieczne jest połączenie z Internetem. W przypadku czytania artykułu na urządzeniach mobilnych takich jak smartfon, iPhone czy tablet warto aktywować opcję lokalizacji. Pełny odbiór artykułu nie jest możliwy bez słuchania zaproponowanych fragmentów nagrań.

Celem artykułu jest opis oraz antropologiczna interpretacja produkcji, dystrybucji oraz odbioru (przede wszystkim jednak słuchania) szczególnego rodzaju nagrań dźwiękowych, które można określić za pomocą ogólnego terminu *soundscape* lub *soundscape music*. Prezentowaną analizę przeprowadzam przede wszystkim w nurcie antropologii dźwięku. Niemniej wśród koncepcji, na które się powołuję znajdują się nie tylko antropologiczne, takie jak akustemologia Stevena Felda (1996, 2015), transdukcja Stefana Helmreicha (2007, 2010) czy imersja Tima Ingolda (2007, 2011). Korzystam także z pojęcia atmosfer (*ambiances*) francuskiego socjologa Jean-Paula Thibauda (2011), bańki akustycznej (*auditory bubble*) i mobilnego słuchania (*mobile listening*) medioznawcy Michaela Bulla (2005, 2007). Opisywane przeze mnie zjawisko ujmuję w odniesieniu do szerokiego rozumienia dźwięku, niekoniecznie muzycznego.

Dźwięki, o których traktuje niniejszy artykuł w większości, lecz w różnym stopniu, bazują na tak zwanych nagraniach terenowych (*field recordings*), których rosnącą popularność w sensie ich wytwarzania, przetwarzania, reprezentowania, dystrybucji i odsłuchiwania należy wiązać z rozwojem technologicznym,

² W przypadku pliku zapisanego w formacie PDF po kliknięciu w hiperłącze pojawi się komunikat z pytaniem o pozwolenie na jego uruchomienie. W oknie komunikatu należy zaznaczyć opcję zapisującą pozytywną decyzję o pozwoleniu na uruchamianie hiperłączy.

zwłaszcza z pojawianiem się coraz lepszej jakości kompaktowych rekorderów, mikrofonów oraz coraz bardziej wyrafinowanych, lecz jednocześnie powszechnie dostępnych programów do edycji i postprodukcji dźwięku. Dzięki temu nagrania terenowe i komponowane z nich soundscape'y nabrały charakteru odrębnego gatunku, lokując się na pograniczu muzyki alternatywnej, awangardowej, eksperymentalnej, a także ambientu i muzyki konkretnej (Stanisz 2017).

Field recording rozumiany jako tworzenie reprezentacji mających odzwierciedlać akustyczny charakter danego miejsca – jego przestrzenną jakość i dynamikę, choć rozwijany od końca XIX w., to na wspomnianej popularności zyskał w latach siedemdziesiątych XX w. wraz z powstałą w latach 1969–1979 serią zapisów pejzaży dźwiękowych *Environments* autorstwa field recordist'y i fotografa Irva Teibela. Nagrania te zawierają po prostu dźwięki śpiewu ptaków, padającego deszczu, fal rozbijających się o brzeg morza, plusku strumieni czy szumu drzew. Warto odnotować, iż *Environments* stały się w tamtym czasie prawdziwym hitem sprzedażowym (Ballard 2018). Tym samym Teibel wprowadził nagrania dźwięków natury do powszechnego obiegu. Dziś nagrania terenowe podlegają złożonej i niejednorodnej postprodukcji, przez co, jak sądzę, ich wszechobecność może nie być łatwa do prostej identyfikacji, zwłaszcza w odniesieniu do codziennych praktyk audytywnych. Niemniej ze względu na ich upowszechnienie i szeroko zakrojone, różnorodne zastosowanie (od przemysłu fonograficznego, kinematografii, sztuce przez repozytoria efektów dźwiękowych, mapy dźwiękowe po aplikacje mobilne) należy uznać, że w kontekście praktyk produkcji i słuchania szeroko rozumianego dźwięku muszą spełniać społecznie istotną funkcję.

Słuchanie soundscape'ów, które przyjmują za możliwą do wyodrębnienia praktykę społeczno-kulturową, jest równie niejednorodne, co zawartość tych kompozycji. Jest to słuchanie zarówno mobilne (w ruchu, w trakcie przemieszczania się), jak i w sytuacjach zastoju i/lub bezruchu (w miejscach tzw. pracy siedzącej oraz w sytuacjach prywatnych i intymnych, najczęściej zlokalizowanych w domach słuchających). To, co dla tego słuchania jest wspólne, to po pierwsze dedykowana mu infrastruktura, po drugie można je określić jako poszerzające rzeczywistość akustyczną. Innymi słowy słuchanie to odbywa się za pośrednictwem Internetu oraz przy użyciu urządzeń mobilnych (słuchawek, smartfonów i iPhone'ów, tabletów oraz laptopów), jak i jest konsumpcją soundscape'ów wyobrażonych i wyrwanych z kontekstu, które poszerzają lub nadpisują przeżywanie codzienności.

Artykuł opieram na wciąż prowadzonych przeze mnie badaniach etnograficznych, polegających po pierwsze na doświadczaniu dźwięków komponowanych i prezentowanych jako soundscape'y, po drugie na wielowymiarowej partycypacji w środowiskach wytwórców, interpretatorów i odbiorców nagrań terenowych, które stanowią podstawę analizowanych przeze mnie kompozycji. Partycypacja ta polega m.in. na wykonywaniu nagrań terenowych, współtworzeniu

portali skupiających ich twórców i odbiorców, udziale w spotkaniach field recordingistów, współrealizacji warsztatów dźwiękowych. Są to badania prowadzone w nurcie antropologii cyfrowej. Oznacza to, że nie odbywają się one przy użyciu klasycznych, niemających w tym przypadku zastosowania metod prowadzenia badań jakościowych, takich jak obserwacja (ze względu na jej wizualizm i konieczność lokalizacji) oraz wywiady (ze względu na geograficzne i społeczne rozproszenie środowiska tworzącego i słuchającego soundscape'y). W swoich badaniach skupiam się jednak na konkretnych praktykach, a mianowicie na: a. słuchaniu wielogodzinnych nagrań natury (bazujących na nagraniu terenowym, ale zmanipulowanych i/lub skomponowanych), w tym nagrań dźwiękowych stanowiących przetworzone sygnały akustyczne, które wykraczają poza możliwości ludzkiej percepcji słuchowej; b. słuchaniu i dowolnym komponowaniu soundscape'ów w aplikacjach mobilnych przeznaczonych na smartfony; c. słuchaniu soundscape'ów wirtualnych; d. słuchaniu albo radiów internetowych całkowicie poświęconych pozornie realistycznym nagraniom terenowym, albo bazujących na takich nagraniach radiów z muzyką ambientową. Innymi słowy materiałem empirycznym, na którym buduję swoją analizę są: kompozycje dźwiękowe z portalu Youtube otagowane jako *soundscape music*; aplikacje mobilne pozwalające na słuchanie wszelakiego rodzaju szumów i atmosfer (to zarówno wyselekcjonowane odgłosy natury, takie jak szum wiatru, rzek, mórz i oceanów, wodospadów, śpiew ptaków, padający deszcz, jak i zapis całych mniej lub bardziej egzotycznych przestrzeni akustycznych – od lasów tropikalnych po ulice wielkich miast czy porty lotnicze); internetowe stacje radiowe nadające różnorodnie zaaranżowane i zremiksowane nagrania terenowe; kompozycje soundscape'owe, które roboczo określam jako wyobrażone – są to soundscape'y kosmosu (np. *Symphonies of the planets*) czy statków kosmicznych (np. wielogodzinne zapętlone nagrania z filmowych statków kosmicznych, komór hibernacyjnych czy centrów komputerowych); wreszcie serwisy internetowe będące mapami dźwiękowymi umożliwiające ciągły odsłuch nagrań terenowych (np. Radio Aporee, Cities & Memory czy The Global Soundscapes Map).

Jest to materiał, który w zestawieniu z literaturą przedmiotu pozwala na postawienie pytań o to: Na ile słuchanie soundscape'ów (rozumianych zarówno jako dokument fieldrecordingowy, jak i muzyczne kompozycje) jest kwestią zanurzania się i wcielania w odmienne od codziennych rzeczywistości dźwiękowe, a na ile pozostaje doświadczeniem akuzmatycznym (Schaeffer 2004: 76–81) oderwanym od kontekstu, w którym dane nagrania zostały wykonane? Czy praktyka ta może być jednocześnie ujęta w terminach transdukcji, wywołując nowe, pozawizualne i afektywne sposoby doświadczania przestrzeni, a może jest przejawem eskapizmu od zanieczyszczonego hałasem lub nadmiarem dźwięków zachodniego środowiska akustycznego? Czy nagrania terenowe (aranżowane bądź nie) można zaliczać

do praktyk muzycznych oraz czy można mówić o społeczno-kulturowym wzorze słuchania tego rodzaju nagrań?

W artykule dyskutuję również z wciąż przywoływanym przeze mnie pojęciem *soundscape'u* – dość niefortunnie tłumaczonym na język polski jako pejzaż dźwiękowy. To z pewnością istotne narzędzie konceptualne desygnujące specyficznie rozumiane środowisko akustyczne. Jego autor, Raymond Murray Schafer (1977), sprecyzował je jako soniczną wersję krajobrazu, a także szczególny przedmiot ludzkiej kontemplacji, z której jednak praktycznie całkowicie wykluczył „hałas”. Ta wręcz romantyczna wizja przestrzeni akustycznej wydaje się trudna do zastosowania w kontekście współczesnych technologiczowanych i mobilnych krajobrazów kulturowych. Słabość pojęcia pejzażu dźwiękowego sygnalizuje między innymi Tim Ingold (2007), uznając je za pojęcie uprzedmiotawiające dźwięk oraz nadające percepcji słuchowej niemożliwą wręcz do osiągnięcia autonomię. Dla Ingolda percepcja rzeczywistości poprzez dźwięk to okazja do odczuwania w immersyjny sposób wspólnoty ze światem. Pewne uzupełnienie względem tej idei proponuje Stefan Helmreich (2010), wskazując na transdukcję jako pojęcie stymulujące nową refleksję nad tym, jak przestrzeń, poczucie obecności oraz same *soundscape'y* są współcześnie wytwarzane. Kategoria transdukcji wydaje się dobrze „pracować” w odniesieniu do wyobrażonych społeczności sonicznych, takich jak radiosłuchacze czy internetowi wytwórcy oraz odbiorcy nagrań terenowych i muzyki *soundscape'owej*. Pojęcie to ma jeszcze jedną zaletę – może być kluczowym w rozważaniach nad (tym)czasowością trwania dźwięku, co wydaje się szczególnie interesujące wobec mobilnych sposobów słuchania.

Kończąc to wprowadzenie, jestem zobowiązana wyjaśnić jeszcze jedną kwestię, a mianowicie zastosowany przeze mnie zabieg udźwiękawiający artykuł. Uznałam go za konieczny z dwóch względów. Po pierwsze zakładam, że odbiorcy tego tekstu, o ile zapewne zaznajomieni są z nagraniami reprezentującymi śpiewy waleń, atmosfery morskich wybrzeży czy radosne ptasie ćwierkania, to niekoniecznie znają nagrania stanowiące reprezentacje *soundscape'ów* wyobrażonych, będących na przykład przetworzonym na falę dźwiękową promieniowaniem kosmicznym, czy nawet zwykłe nagrania terenowe, na których zarejestrowano hałaśliwe miejskie atmosfery. Prawdopodobnym jest również, że nie mieli okazji uprawiać mobilnego słuchania, które nie koncertowałoby się na muzyce *sensu stricto*, czy nie próbowali samodzielnego komponowania *soundscape'ów* przy użyciu aplikacji przeznaczonych na smartfony. Wobec tego uzupełnienie tekstu hiperłączami prowadzącymi do tych nagrań ma za zadanie wyposażyć odbiorców w odpowiednie narzędzie, a mianowicie doświadczenie (nie tylko słuchowe), które staje się niezbędne dla pełnego zrozumienia prowadzonej przeze mnie dyskusji. To także sposób cytowania „utworów” i kompozycji, na które się powołuję. Po drugie tak zbudowany artykuł jest realizacją jednego z postulatów antropologii

dźwięku – postulatu udźwiękawiania wiedzy terenowej, tworzenia uprawomocnionych, alternatywnych interpretacji, takich, które wykraczają poza dominujący akademicki wizualizm skupiający się wyłącznie na tekście. Wierzę, że choć recepcja tak skomponowanego artykułu może nie być zadaniem łatwym, to jednak jego odbiorcy zdecydują się na proponowany sposób jego nie tylko czytania, ale również doświadczenia.

Pojęcia *soundscape'u* używam w dwóch znaczeniach. Po pierwsze za jego pomocą określam dźwięki (skomponowane i nieskomponowane), które stanowią empiryczną podstawę mojej dyskusji, po drugie – by adekwatnie ją poprowadzić – krytycznie odwołuję się do jego klasycznego Schaferowskiego rozumienia. Koncepcja ta wprowadzona do naukowego obiegu w 1969 r., choć współcześnie wydaje się kłopotliwą, zwłaszcza w jej wąskim rozumieniu w literaturze przedmiotu oscylującej wokół zagadnienia dźwięku, wciąż stanowi obowiązujące i szeroko wykorzystywane narzędzie analityczne, które pozwala rozpatrywać środowisko akustyczne jako bezpośrednio doświadczane oraz obiektywnie istniejące (Schafer 1969). Przypomnę jedynie, że bodźcem powstania idei *soundscape'u* był intensywny wzrost poziomu zanieczyszczenia hałasem środowiska akustycznego głównie dźwiękami mechanicznymi i elektrycznymi – efektem postępujących w zawrotnym tempie urbanizacji i industrializacji (Thompson 2002; Bijsterveld 2008). To zaś obok wizualistycznej prominencji tego terminu stanowi dziś o jego niewielkiej użyteczności. Wobec rozwoju technologii oraz niezwyklej różnorodności praktyk audytywnych we współczesnej kulturze dźwięków jest to po prostu termin nieaktualny.

Tim Ingold dostrzegł, że badania kultury auralnej powinny skupiać się na interpretacji światów i rzeczy w ich akustycznej formie. Sugeruje więc, że *soundscape* nie istnieje jako autonomiczna czy obiektywna rzeczywistość. Jest relacyjną interpretacją i by w ogóle o nim mówić, musi najpierw zostać zarejestrowany. Wedle Ingolda siłą prototypowej dla koncepcji *soundscape'u* – koncepcji *landscape'u* tkwi w fakcie, iż nie jest ona przywiązana do żadnego ze zmysłów. W zwykłej praktyce percepcyjnej wszystkie zmysły ze sobą współpracują. Sam *landscape* jest oczywiście widoczny, ale staje się wizualny dopiero wówczas, gdy poddany jest rejestracji zostaje na przykład namalowany czy sfotografowany. Staje się więc możliwy do oglądania w sposób niebezpośredni, powracając do oglądającego jako sztuczna, wyczyszczona i wyestetyzowana forma zamknięta na inne wymiary zmysłowe. Podobnie jest z *soundscape'm*, który może być słyszalny, ale by być auralnym, najpierw musi zostać zarejestrowany, po czym odtworzony w miejscach, sytuacjach i kontekstach, które mogą nie mieć nic wspólnego z pochodzeniem jego zawartości (Ingold 2007: 10–13).

Otóż środowiska, w którym żyjemy nie da się doświadczać w sposób jednozmysłowy. Świat postrzegany, jako całość, stanowi dla ludzi niepodzielne centrum

działań i świadomości, dlatego Ingold podkreśla, iż dźwięk nie jest ani materialny, ani mentalny – jest zjawiskiem doświadczenia i immersji w świecie. Takiej, którą Maurice Merleau-Ponty (1964: 159–190) uznał za egzystencjonalny warunek dla umiejętności oddzielania od siebie ludzkich umysłów od postrzeganych rzeczy.

By pojęcie soundscape'u w ogóle mogło zaistnieć, konieczne jest założenie świadomego słuchającego, który dysponuje zdefiniowaną relacją wobec przestrzeni, w której żyje, porusza się i którą zna. Tu warto odwołać się do akustemologii Stevena Felda. Koncepcję tę należy traktować jako analogiczną do filozoficznego pojęcia epistemologii, z tą jednak różnicą, że jest to epistemologia akustyczna, w której dźwięk odgrywa istotną rolę w procesie budowania wiedzy o otaczającym człowieka świecie. W ujęciu Felda akustemologia to teoria kognitywnego potencjału dźwięku i słyszalności. Innymi słowy jest to akustyczna teoria wiedzy dotycząca tego, co i jak doświadczamy poprzez dźwięk oraz słyszenie w odniesieniu zarówno do tego, co bieżące, jak i historyczne, kolektywne, jak i jednostkowe w określonym kontekście społeczno-kulturowym (Feld 1996, 2015; Feld, Brennies 2004). Teoria ta zakłada, iż dźwięk zawsze jest usytuowany i manifestuje się doświadczającemu podmiotowi oraz jest zdeterminowany intencjonalnie jako coś, co wpływa na ludzi na różnych poziomach; dodatkowo także, że manipulowanie dźwiękiem to jedno z podstawowych narzędzi człowieka nie tylko do orientacji w rzeczywistości, ale również jej wytwarzania (Krogh, Lonstrup *et al.* 2008). Innymi słowy przyjrzenie się doświadczeniom auralnym pozwala na rozumienie ludzi znajdujących się w określonej przestrzeni, ludzi posiadających wewnętrzną podmiotowość oraz swoją obecnością i działaniami oddziałujących na to, co na zewnątrz. Akustemologia jest więc pojęciem znacznie szerszym niż soundscape, który jako jeden z efektów refleksji nad rozwojem technologii zainicjował powszechne myślenie o dźwięku w kategoriach estetycznych.

Jeszcze inną koncepcją, pomocną w zrozumieniu praktyk słuchania, o których piszę, jest transdukcja Stefana Helmreicha, który prowadząc badania etnograficzne wśród oceanografów miał okazję do zanurzenia się w wodach Pacyfiku na pokładzie niewielkiej, badawczej łodzi podwodnej o nazwie Alvin. Pierwsze, czego doświadczył, to poczucie zanurzenia w dźwiękach sonarów oraz otaczającego go morza. Wbrew jednak temu doświadczeniu doszedł do analitycznego pojęcia transdukcji – transmutacji i konwersji sygnałów pochodzących z zewnątrz łodzi podwodnej. Konwersja taka jest konieczna, by znajdujący się na pokładzie łodzi badacze mogli ją zlokalizować względem przestrzeni podwodnej i znajdującej się w niej obiektów. Akustyczne środowisko podwodne nie jest bezpośrednio dostępne dla ludzi. Ludzkie ucho nie słyszy dźwięków podwodnych jako soundscape, lecz jako strefę dźwiękowej immanencji i intensywności. To raczej stan zapośredniczony przez technologię. Helmreich postuluje, że transdukcja stanowi podstawę rozumienia soundscape'u. Nie twierdzi, że jest to kategoria uniwersalna i możliwa

do zastosowania w każdym przypadku, niemniej może stanowić narzędzie analityczne pozwalające na rozumienie tego, w jaki sposób wytwarzana jest przestrzeń oraz poczucie obecności. Transdukcja może też uwzględniać wibrację i przede wszystkim dekodować soundscape'y wyobrażone (Helmreich 2010).

O ile soundscape jako narzędzie analityczne nie jest dla mnie użyteczne w analizie praktyk kreowania i słuchania dźwięków bazujących na nagraniach terenowych i/lub stanowiących ich wyabstrahowane, wyobrażone interpretacje, o tyle służy mi ono do dookreślenia właśnie specyfiki tych dźwięków. Tu nawiązuję do szerszego rozumienia soundscape'u, obecnego zresztą w refleksji Schafera (1977) od samego początku, w kategoriach abstrakcji, estetyzacji i kompozycji. Tradycyjna definicja soundscape'u podkreśla, że zależy on od rozumienia go przez słuchacza, a także jego interpretacji środowiska sonicznego w ogóle. To zaś otwiera furtkę do ujęcia soundscape'u także jako elektroakustycznych kompozycji. Ujęcie to rozwija inny kanadyjski kompozytor, Barry Truax. Przede wszystkim zauważa jednak, że tak zwany soundscape codzienności staje się coraz bardziej elektroakustyczny, a współczesne kompozycje elektroakustyczne, zwłaszcza te w formatach wielokanałowych stają się coraz bardziej środowiskowe (Truax 2008: 103–110). Kompozycje tego rodzaju wytwarzają w słuchaczach poczucie immersji i zyskują na atrakcyjności, ponieważ odrzucają syntetyczny realizm; są wytwarzaniem wirtualnych soundscape'ów przy użyciu wielokanałowej dyfuzji. Truax określa je jako hiperrealistyczne, gdyż mamy tu do czynienia z podejściem abstrakcyjnym, w którym choć dźwięki pozostają rozpoznawalne, to składają się na reprezentacje mityczne i logicznie niemożliwe (Truax 2012: 1–9).

Jedną z wielu implikacji elektryfikacji następującej w XX w. jest dokonanie się fundamentalnej zmiany relacji słuchaczy wobec ich codziennej przestrzeni akustycznej – dźwięki pochodzą z wielu porządków czasowych i przestrzennych, uobecniają się arbitralnie tak w przestrzeni publicznej, jak w prywatnej. Możemy potwierdzić, że technologia, zwłaszcza mechanizacja, dokonała szczególnej amplifikacji środowiska akustycznego, często negatywnej w skutkach dla słuchających. Niemniej ta sama technologia daje możliwość dokonywania wyboru tego, co i kiedy słyszymy. Chodzi oczywiście przede wszystkim o muzykę, którą dowolnie dodajemy do przestrzeni, w których przebywamy, nakładamy ją na rzeczywiste środowisko akustyczne, dzięki czemu maskujemy dźwięki niepożądane.

Barry Truax w artykule *Sound, Listening and Place: The aesthetic dilemma* (2012) śledzi ten proces. Rozpoczyna od wczesnych eksperymentów z dynamofonem – instrumentem muzycznym z początku XX w., zbudowanym z generatorów prądu zmiennego, brzmiącym podobnie do organów. W przestrzeni publicznej (w nowojorskich restauracjach) pojawił się w 1907, a jego dźwięk tworzył przyjemną atmosferę, która między innymi sprzyjała zwiększeniu spożycia alkoholu (Weidenaar 1995). Lata dwudzieste XX w. to diametralna i stała zmiana miejskiej akustyki –

w przestrzeni publicznej pojawiają się głośniki. Badania nad hałasem Nowego Jorku z 1929 wykazały, że dźwięk radia w domach, na ulicach i sklepach był trzecim, na który ludzie najbardziej narzekali (zaraz po hałasach ulicy związanych z transportem w ogóle). Choć w konsekwencji doprowadziło to do wprowadzeniu zakazu umieszczania głośników na zewnątrz, to nagrania muzyczne emitowane przez radio zyskały na popularności w fabrykach oraz przestrzeniach domowych, gdzie służyły jako tło (Thompson 2002). Już wkrótce grające radio stało się ważnym elementem życia codziennego – jako remedium na samotność, towarzyszące rutynowym i nudnym czynnościom, kontroler nastroju oraz źródło informacji (Mendelshon 1964).

Praktyka audiodokumentacji dźwięków innych niż mowa czy muzyka rozwijała się znacznie wolniej i początkowo dominowała w bioakustyce, w szczególności specjalizującej się w badaniach nad sygnałami dźwiękowymi emitowanymi przez ptaki. Niemniej można wskazać na pojedyncze wczesne eksperymenty z nagrańmi terenowymi, na bazie których tworzono reprezentacje soundscapów. Przykładem mogą być audycje Waltera Ruttmanna z 1930 pt. *Week Ends* poświęcone dźwiękom Berlina. Do końca II wojny światowej *field recording* był niszowy. Nie istniały jeszcze wystarczająco przenośne rekordery, a jego szerokie i powszechne użycie nie było możliwe także ze względu na jakość nagrań. Zmieniła to dopiero możliwość rejestracji dźwięku na taśmach magnetycznych, a także rozwój przemysłu mikrofonowego, który do wątku nagrywania wprowadził kontekst społeczny – relacje nagrywających względem do tego, co jest warte nagrania zaczęły się różnicować (Truax 2012: 7).

Początek lat siedemdziesiątych XX w. to nie tylko boom na dokumentację field recordingową, to także moment, w którym zarówno muzyka zaczyna „pracować” jako soundscape, a soundscape jako kompozycje muzyczne. Nieprzypadkowo oba podejścia opierają się na podobnej technologii nagrywania, gdzie dźwięki mogą być edytowane i miksowane z użyciem różnego rodzaju wyrównywaczy, kompresorów i filtrów. Wczesne kompozycje celowały w zwiększenie zaangażowania słuchaczy w sam proces słuchania, w uczynienie go bardziej aktywnym i analitycznym. Zatem o ile muzyka miała służyć jako medium towarzyszące, kreować dźwiękowy, atmosferyczny i neutralny charakter przestrzeni, o tyle kompozycje soundscapów miały relację słuchacza z dźwiękami codzienności uczynić czymś wyrazistym. Współcześnie wiele się zmieniło w obu przypadkach. Muzyka tła ustąpiła muzyce pierwszego planu z jej coraz większą specjalizacją, tak by można było ją idealnie dostosować do środowiska. Tu mamy już do czynienia najpierw z Walkmanami, następnie odtwarzaczami płyt CD (Discman), a dziś odtwarzaczami mp3 (iPody, empetrójki, smartfony). Te narzędzia dały ogromny wybór co do sonicznej zawartości codziennego otoczenia. Michael Bull (2000, 2006: 131–149, 2007) opisuje to zjawisko za pomocą takich koncepcji jak bańka akustyczna czy praktyka tworzenia soundtracków życia codziennego.

Muzyka i soundscape nigdy nie będą pojęciami równoznacznymi. Nigdy też nie będzie im dane się od siebie w pełni oderwać. We współczesnej kulturze dźwięku możemy zaobserwować szczególnie intensywne przyciąganie zachodzące między tymi dwoma kategoriami. Postęp technologiczny, modernistyczne prądy w sztuce, a także ciągły rozwój i upowszechnianie się teorii soundscape'u sprawiają, że więź między tymi dwoma światami stale się pogłębia. Dochodzi do ich wzajemnego przenikania – tak jak w koncepcji Schafera, w której soundscape świata rozumiany jest jako gigantyczny utwór muzyczny, albo w muzyce konkretnej, dla której każdy element pejzażu dźwiękowego stanowi potencjalny materiał kompozycji muzycznej (Marciniak 2012). Na styku tych dwóch kategorii tworzy się napięcie o bardzo dużym potencjale estetycznym i społeczno-kulturowym.

Zrozumienie narzędzi analitycznych i interpretacyjnych, które do tej pory wprowadziłam, nie jest możliwe bez pełnej prezentacji materiału dźwiękowego, którego słuchanie może wyjaśnić codzienne strategie projektowania rzeczywistości auralnej – jej nadpisywanie i rozszerzanie. Jest to ta część artykułu, która wymaga od jego odbiorców zaangażowania słuchowego. O ile możliwe jest opisanie specyfiki platform internetowych czy aplikacji, sposobów ich funkcjonowania oraz społeczności z nich korzystających, o tyle nie da się w formie tekstualnej przekazać doświadczenia, które implikuje słuchanie zamieszczanych i generowanych na tych platformach dźwięków.

Prezentację rozpocznę od radiów internetowych. Do jednych z najbardziej interesujących należy platforma o nazwie radio aporee ::: global field recording radio.



Radio aporee :::

Radio aporee ::: jest dostępne online od roku 2000 i jest jednym z pierwszych projektów internetowych, które przyczyniły się do redefinicji idei radia. Oprócz tego, że jest to dwudziestoczterogodzinne strumieniowanie nagrań terenowych, to dodatkowo stanowi znakomity przykład dźwiękowej kartografii. Radio aporee ::: to także mapa dźwiękowa³ tworzona przez ponad 1500 użytkowników zawierająca ponad 41 tysięcy reprezentacji soundscape'ów o łącznej długości trwania 104 dni, wykonanych w ponad 36 tysiącach miejsc na całym świecie⁴. Jako projekt kartograficzny celem radia aporee ::: jest łączenie nagrań terenowych z miejscami, w których zostały wykonane. Zawiera nagrania z środowisk miejskich, wiejskich i przyrodniczych, ujawniając ich złożony charakter i różnorodność warunków brzmieniowych.

³ <https://aporee.org/maps/> (dostęp: 15.11.2017).

⁴ Statystyka ze strony radio aporee ::: maps, <https://aporee.org/maps/> (dostęp: 3.05.2018).

Z kolei jako projekt radiowy ma stanowić domenę, której cechami stają się łączność, bliskość i wymiana, dzięki którym dychotomiczne koncepcje nadajnika-odbiornika oraz wykonawcy-słuchacza zostają zniesione (Noll, Heyer 2012). Połączenie kartografii z radiem ma swoje konsekwencje. Mapy posiadają swój własny język i dla większości ludzi są jednym z pierwszych doświadczeń przestrzeni. Jest więc ono za pośrednictwem za pomocą medium o charakterze wizualnym. Radio otwiera te odległe, wyobrażone przestrzenie, kreując je w wyimaginowane soundscap'y. Utwory strumieniowane w radio aporee⁵, choć są wybierane losowo, to jednak pozostają w interakcji z usytuowaniem słuchaczy. Projekt działa nie tylko w formie strony internetowej radia, ale także jako aplikacja mobilna⁶ przeznaczona na smartfony oraz iPhone'y. Jej użycie wiąże się z automatyczną identyfikacją współrzędnych geograficznych słuchacza i modyfikacją listy odtwarzania dostosowywanej do środowiska akustycznego, w którym aktualnie słuchacz przebywa.

Przykładami strumieniowania wykorzystującego szczególnego rodzaju nagrania terenowe są z kolei dwa projekty realizowane przez radio internetowe *Soma FM*⁶ (również funkcjonujące od roku 2000). *Soma FM* jest projektem nawiązującym do klasycznej koncepcji radia, z tą jednak różnicą, że emituje muzykę niekomercyjną, najczęściej taką, której żadne radio nigdy by nie wyemitowało. Nastawione jest zatem na muzykę alternatywną, niezależną, gatunkowo odstającą od muzyki głównego nurtu. *Soma FM* emituje utwory na 20 kanałach (również dostępnych jako aplikacje mobilne⁷), na których miesięcznie wysłuchiwanym jest ponad 5 milionów godzin muzyki. Wśród nich interesują mnie kanały soundscap'owe, w których transmitowane są kompozycje/remiksy bazujące na nagraniach archiwalnych komunikatów National Aeronautics and Space Administration powstałych w 1969 r. w ramach misji kosmicznej Apollo 11⁸ oraz bieżących komunikatów policyjnych i strażackich z San Francisco na żywo miksowanych z ambientem i muzyką eksperymentalną.

Pierwszy z kanałów to Mission Control. Celebrating NASA and Space Explorers everywhere:



Mission Control

⁵ <https://aporee.org/mfm/#app> (dostęp: 15.11.2017).

⁶ <https://somafm.com/> (dostęp: 15.11.2017).

⁷ <https://somafm.com/mobile/> (dostęp: 15.11.2017).

⁸ W roku 2009 w 40 rocznicę startu rakiety kosmicznej Apollo 11 NASA opublikowała i tymczasowo udostępniła archiwalne nagrania, które założyciel radia *Soma FM* wkomponował w muzykę ambientową.

Drugi to SF 10-33. Ambient music mixed with the sounds of San Francisco public safety radio traffic:



SF 10-33

Przywoływana przeze mnie wcześniej koncepcja transdukcji Stefana Helmreicha będzie miała zastosowanie w przypadku nagrań „dźwięków” planet i księżyców znajdujących się w Układzie Słonecznym. Nagrania te to składająca się na 5 płyt kolekcja muzyki ambientowej i dronowej wydanej w 1992 r. przez Lasterlight Records zatytułowana *Symphonies of the Planets*.



Symphonies of the Planets

Są to „dźwięki” zarejestrowane przez wystrzelone przez NASA w 1977 r. bezzałogowe sondy kosmiczne *Voyager I* i *Voyager II*⁹. *Symphonies of the Planets* to efekt podróży przez Układ Słoneczny, w trakcie której sondy w bezdźwięcznej pustce przestrzeni kosmicznej rejestrowały, później przekonwertowane na fale akustyczne, magnetosfery, fale radiowe odbijające się między planetami a wewnętrznymi powierzchniami ich atmosfer, hałas elektromagnetyczny w samej przestrzeni kosmicznej, interakcje cząstek planet, księżyców i wiatru słonecznego, fale z naładowanych cząstek emitowanych z pierścieni niektórych planet, a także wszelkiego rodzaju promieniowanie. Interesują mnie przede wszystkim cyfrowe wersje tych nagrań, które w Internecie funkcjonują najczęściej jako monoobrazkowe klipy wideo możliwe albo do odsłuchu online albo do ściągnięcia. Wpisanie do najpopularniejszej wyszukiwarki internetowej frazy „symphonies of the planet” skutkuje wyszukaniem blisko 34 tysięcy takich klipów będących kopiami poszczególnych płyt, kompilacjami całości, fragmentami utworów oraz ich różnorodnymi interpretacjami. Na samym portalu Youtube znajduje się ponad 19 tysięcy takich klipów.

⁹ Warto wspomnieć, że na obu sondach zostały umieszczone pozłacane dyski (*Voyager Golden Records*) zawierają dźwięki (w tym nagrania terenowe) i obrazy mające ukazać różnorodność życia i kultur na Ziemi. Przeznaczone są dla pozaziemskich cywilizacji lub ludzi z przyszłości, którzy zdołaliby je odnaleźć. Pomysłodawcami dwugodzinnego nagrania byli Frank Drake i Carl Sagan, <http://goldenrecord.org/> (dostęp: 3.03.2018).

Portal ten stanowi zresztą źródło ponad 600 tysięcy różnorodnych kompozycji soundscape'owych. Większość z nich to zapętlone kilkugodzinne, dochodzące nawet do 12 godzin, utwory służące najczęściej jako tło dźwiękowe w przestrzeniach prywatnych. Niemniej wiele z nich z pewnością funkcjonuje jako muzyka pierwszego planu w sytuacjach, w których słuchane są przy użyciu słuchawek, w nocy lub w trakcie aktywności psychofizycznych takich jak ćwiczenie jogi czy medytowanie. Wiele z nich opisywanych jest jako relaksujące, uspokajające, przynoszące ulgę w bezsenności, w sytuacjach stresu i napięcia; określane są za pomocą takich sformułowań jak „sleep soundscape”, „relax soundscape”, „deep sleep”, „SPA for mind”, „spiritual detox”, „inner self” czy „mistic soundscape”. Są to kompozycje, na które składają się poddane różnym zabiegom edycyjnym nagrania terenowe, którym niekiedy towarzyszą dźwięki pojedynczych, najczęściej etnicznych instrumentów muzycznych. Wszystkie one należą do kategorii soundscape'ów wyimaginowanych i zaprojektowanych. Są to nagrania reprezentujące na przykład soundscape'y podwodne, bezludnych wysp i tropikalnych plaż, gór, lasów i łąk w różnych porach roku czy dnia, mórz i oceanów w trakcie sztormów itd.



Underwater Sounds



Autumn Leaves in Wind



Blizzard Storm Sounds



Forest Sounds



Thunderstorm At Sea Sounds



British Countryside In the Summertime



Gentle Beach Waves Music

Do osobnej kategorii zaliczam soundscape'y, które przeciwnie do cytowanych powyżej nie są reprezentacjami dźwięków natury, tylko akustycznych środowisk miejskich. Są to soundscape'y wewnątrz jadących pociągów, biur, zatłoczonych kawiarni, portów lotniczych, ulic wielkich miast, bibliotek, a nawet dziewiętnastowiecznego Londynu.



Night train in the rain



Coffee shop sounds



Work Soundscape



Airport sounds



Sounds of the City: Cityscape



Library Background Noise for Relaxation

19th Century London Ambience

Wśród soundscape'ów, jakie można odnaleźć w serwisie Youtube, znajdują się również wirtualne reprezentacje atmosfer znanych z kinematografii statków kosmicznych – z pomieszczeń sypialnianych, komór hibernacyjnych, maszynowni, laboratoriów; to także brzmienia różnego rodzaju statków bojowych czy futurystycznych stacji kosmicznych. Są to soundscape'y monotonne i szumiące. Najczęściej nie mają nic wspólnego z oryginalnymi ścieżkami dźwiękowymi filmów, wiele z nich to wielogodzinne zapętlenia.



Nostromo Ambient Engine Noise



Star Trek: Deep Space Nine Ambient Sound



EVA Pod Ambient Sound From
2001: A Space Odyssey



Star Wars:
Tie Fighter Ambient Engine Noise



Borg Cube Ambient Engine Sound

Wraz ze wzrostem liczby użytkowników urządzeń mobilnych rośnie liczba oferowanych aplikacji mobilnych. Wśród nich z łatwością można odnaleźć te, które są dedykowane podręcznemu komponowaniu własnych soundscape'ów. Ich konstrukcja najczęściej jest bardzo podobna. W ich skład wchodzi limitowany pakiet kilku – kilkunastu poddanych wcześniej edycji, zapętionych nagrań terenowych, które można ze sobą miksować, zgłaszać, ściszać, dodawać, odedymować czy manipulować ich częstotliwościami. Przykładem mogą być takie aplikacje jak: *Odgłosy Natury*¹⁰, *Odgłosy Deszczu*¹¹, *Forest Sounds*¹², *Ocean Sounds*¹³, *Rain Soundscape*¹⁴, *1000 Nature Sleep Relax Sounds*¹⁵. Jednak do najbardziej interesujących należą aplikacje mające na celu zwiększanie efektywności pracy, takie jak *Coffitivity*¹⁶ imitująca środowisko akustyczne zatłoczonej kawiarni. Interdyscyplinarna badaczka mediów i komunikacji Milena Droumeva poświęca z resztą tej aplikacji artykuł *The Coffee-Office: Urban Soundscapes for Creative Productivity* (2017).

Kulturowo-społeczna „praca” dźwięków, które określam w artykule jako kompozycje soundscape'owe powinna być rozpatrywana jako sekwencja, a więc jako uporządkowany układ praktyk związanych z produkcją, dystrybucją oraz odbiorem tych kompozycji. Istotne jest, by uściślić, że jest to sekwencja możliwa do zaobserwowania w kontekście kultury zachodniej i wielkomiejskiej oraz że badam ją na dwóch przenikających się poziomach. Przestrzenią dystrybucji skomponowanych lub zmanipulowanych nagrań terenowych oraz soundscape'ów, których

¹⁰ <https://play.google.com/store/apps/details?id=net.metapps.naturesounds> (dostęp: 15.11.2017).

¹¹ <https://play.google.com/store/apps/details?id=net.metapps.watersounds> (dostęp: 15.11.2017).

¹² <https://play.google.com/store/apps/details?id=net.metapps.forestsounds> (dostęp: 15.11.2017).

¹³ <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.peaceofmind.forestsounds> (dostęp: 15.11.2017).

¹⁴ <https://play.google.com/store/apps/details?id=wallpaper.live.realrain.realrainlivewallpaper> (dostęp: 15.11.2017).

¹⁵ <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.pitashi.audiojoy.meditationnaturesounds> (dostęp: 15.11.2017).

¹⁶ <https://siwalik.in/coffitivityOffline/> (dostęp: 15.11.2017).

przykłady cytuję powyżej, są platformy i serwisy internetowe zorientowane na użytkownika oraz w większości opierające się na mechanizmie *user-created content*. I tak radio aporee ::: jest zasilane nagraniami terenowymi zarejestrowanymi, uploadowanymi, zlokalizowanymi i opisywanymi przez użytkowników. Radio *Soma FM* emituje muzykę niezależną produkowaną przez muzyków i artystów dźwiękowych, którzy udostępniają swoją twórczość za darmo, a jego funkcjonowanie zależy od wsparcia finansowego słuchaczy. Portal Youtube umożliwia bezpłatne umieszczanie, odtwarzanie strumieniowe, ocenianie i komentowanie klipów audiowizualnych, a to, co należy do jego specyfiki, to tendencja użytkowników do multiplikowania zawartości serwisu. Pojawienie się soundscape'owych aplikacji mobilnych to nic innego jak odpowiedź na bieżące zapotrzebowanie zdefiniowanej grupy użytkowników (aplikacje soundscape'owe zaliczane są do kategorii aplikacji muzycznych albo dedykowanych produktywności i zdrowemu trybowi życia). Przestrzenią słuchania interesujących mnie utworów dźwiękowych są fizyczne i realnie istniejące przestrzenie miejskie oraz przestrzenie prywatne. Zaznaczę jednak, że praktyka słuchania, która wchodzi w skład rozpatrywanej przeze mnie sekwencji, to w większości przypadków słuchanie mobilne (Bull 2006: 131–149), a więc odbywające się za pomocą przenośnych odtwarzaczy, przy użyciu słuchawek oraz wymagające instalacji określonej aplikacji i/lub połączenia z Internetem. Jeśli można mówić o słuchaniu nieodbywającym się w ruchu, to jest ono zlokalizowane w przestrzeniach życia prywatnego, miejscach pracy i rekreacji. Te dwa tryby słuchania decydują o nieco odmiennych funkcjach, jakie mają pełnić kompozycje soundscape'owe. Pozostaje jeszcze kwestia pierwszego z elementów sekwencji, a mianowicie produkcja. Jest to niezwykle złożony społeczny, ugruntowany kulturowo, ekonomicznie i politycznie proces, dlatego w artykule skupiam się na momencie, w którym współproducentami poszerzających rzeczywistość akustyczną soundscape'ów stają się sami użytkownicy. W odniesieniu do mobilnego wymiaru słuchania, a raczej doświadczania, nie da się tych praktyk od siebie oddzielić.

Dynamiczny rozwój rynku aplikacji mobilnych¹⁷ postępuje od momentu uruchomienia w 2008 r. sklepu internetowego rozwijanego przez korporację Google, przeznaczonego na urządzenia działające na podstawie systemu operacyjnego Android (Shankland 2008). Szczególnie intensywny przyrost wszelkiego rodzaju mobilnych aplikacji muzycznych czy szerzej dźwiękowych (w tym odtwarzaczy, korektorów i detektorów dźwięku, mierników natężenia hałasu, generatorów szumu i częstotliwości, przeznaczonych do zmiany barwy głosu itd.) wart jest

¹⁷ W roku 2015 w najpopularniejszym sklepie internetowym oferującym aplikacje mobilne Google Play w sprzedaży znajdowało się 1,5 miliona aplikacji, które łącznie zostały ściągnięte 200 miliardów razy. Zob. *W 2015 roku Google Play z większą liczbą pobrań, ale App Store z wyższymi wpływami*, www.wirtualnemedial.pl (dostęp: 15.11.2017).

rozpatrzenia w kontekście korzystania z nich w przestrzeniach publicznych. Użycie aplikacji, w tym przypadku soundscape'owych, prowokuje pytanie o relacje między słuchaniem prywatnym a publicznym środowiskiem akustycznym.

W kulturze zachodniej koncepcja dźwięku jako zjawiska społecznego pojawia się wraz z zakończeniem II wojny światowej, kiedy tworzyła się nowa struktura społeczna. Punkt kulminacyjny procesu „uspołeczniania” praktyk audytywnych nastąpił w momencie upowszechnienia się na wielką skalę przenośnych odtwarzaczy muzyki, których użycie rozwinęło społeczną i kulturową potrzebę dostosowywania i selekcjonowania doświadczenia poprzez dźwięk. Początkowo sprawczość względem tego, co i jak słyszymy, a poprzez to jak przeżywamy rzeczywistość, była przywilejem społecznym. Jonathan Sterne w *The Audible Past* wskazuje, że prywatny wymiar słuchania przez słuchawki był dostępny wyłącznie medykom oraz telegrafistom. Sterne określa tę praktykę jako technikę audialną (*audile technique*), która wyrasta w środowisku nowoczesnej burżuazji – określonej przez zawód klasy średniej (Sterne 2003). Medycyna i telegrafia jako profesje dedykowane tej klasie, z ich własnym etosem i prestiżem, ucieleśniały wartości modernistyczne, takie jak racjonalność i efektywność. Innymi słowy prywatne słuchanie stało się aktywnością rozrywkową całkiem niedawno, ale jego korzenie tkwią w rozumieniu słuchania jako narzędzia racjonalności, nauki i biznesu. Współcześnie technika audialna przekształciła się w narzędzie generujące poczucie immersji oraz stymulujące wewnętrzne, emocjonalne i estetyczne doświadczenie przestrzeni, a jej sprzężenie z rozwojem technologii dźwiękowych zmieniło przestrzeń akustyczną raz na zawsze. Dziś słuchawki na uszach ludzi, którzy przemierzają się w przestrzeni publicznej można śmiało określić jako normę.

Zapośredniczone przez słuchawki słuchanie kompozycji soundscape'owych, które w dosłownym sensie dedykowane są poszerzaniu i przekształcaniu doświadczenia mobilności w określonej przestrzeni, zmienia naszą percepcję akustyczną i reorganizuje naszą podmiotowość w kontekście organizacji przestrzennej. Odosobniony, samotniczy przepływ ludzi przez miasto reprezentuje znaczący aspekt współczesnego doświadczenia przestrzeni miejskiej. To ruch ludzi z/do pracy, szkoły, na zakupy, do miejsc rekreacji – właściwie wszędzie (Bull 2000; Brodsky 2002). Ta codzienna i nieuchronna mobilność pozwala wysunąć założenie, że doświadczamy soundscape'ów poprzez ruch oraz że wszyscy w jakimś stopniu stajemy się projektantami środowiska akustycznego. Choć słuchanie nagrań terenowych z lasów tropikalnych w sytuacji jechania do pracy tramwajem, poddanych konwersji na fale dźwiękowe magnetosfer planet podczas czekania w kolejce na pocście czy też słuchanie atmosfery zatłoczonej kawiarni w trakcie telepracy wykonywanej w domu jest zaangażowaniem w wyimaginowany soundscape, zanurzeniem w wirtualnych dźwiękach oraz wiąże się z defamiliaryzacją codziennych praktyk sensorycznych, to jednak nie powoduje, by słuchacze tracili kontakt

z rzeczywistością (por. Eno 2004: 127–131). Słuchanie soundscapów jest przede wszystkim doświadczeniem – przestrzennym, czasowym, cielesnym i relacyjnym. Innymi słowy słuchanie nagrań terenowych lub elektroakustycznych, których zadaniem jest reprezentacja realnego bądź wirtualnego soundscap’u, to fenomenologiczne doświadczenie fizycznej przestrzeni posiadające wymiar psychologiczny i fizjologiczny (Brown 2017). Do pewnego stopnia odpowiada temu ambientowy sposób słuchania, o którym pisze Luke Jaaniste (2007). Jest to sposób, który angażuje ludzi w otoczenie w sposób, który miesza ze sobą porządki audialne w tle i na pierwszym planie.

Pewnego rodzaju defamiliaryzacja, generowanie pęknięć pomiędzy wizją a formą jest strategią estetyzacji i wyzwaniem dla bezpośredniej percepcji. Słuchanie na słuchawkach z jednej strony odcina słuchających od zewnętrznego środowiska akustycznego, ale z drugiej słuchanie soundscapów jest środkiem animacji – wytwarza nowe sposoby interakcji ze światem. Artystka dźwiękowa Janet Cardiff pokazuje, że można w tym przypadku mówić o nowym połączeniu między tym, co wizualne, fizyczne i cielesne (Cardiff 2002). Jest to tendencja, która wydaje się być generowana przez audiowizualność kultury zachodniej w ogóle. Imperatywy słuchania w ruchu lub podczas aktywności intelektualnej podziela cechy ze sposobem naszego odbioru produkcji kinematograficznych. W obu przypadkach chodzi o budowanie relacji między dźwiękiem a obrazem i nastawienie na doświadczenie o charakterze immersyjnym.

Niekoniecznie więc trzeba się zgadzać z Michaelem Bullem (2005), który twierdzi, że efektem upowszechnienia się technologii mobilnego słuchania jest izolacja i alienacja jednostek, ich zamknięcie w słuchowej, akustycznej bańce, która całkowicie odseparowuje od świata miejskich dźwięków. Model Bulla należy zrelatywizować. Sposoby słuchania mobilnego są bowiem niejednorodne, wręcz zindywidualizowane. Istnieje różnica między rozmową telefoniczną ze słuchawkami na głowie, słuchaniem audiobooka, muzyki, radia informacyjnego, soundscapów czy nagrań fieldrecordingowych. Istotnym jest więc, by ten rodzaj słuchania rozpatrywanego w kategoriach uniwersalnej praktyki społeczno-kulturowej nie traktować jako neutralny. Przemieszczanie się w przestrzeni miasta, z wyrwanym z kontekstu dźwiękiem przenikającym nasze ciała, może być postrzegane jako prowadzenie dialogu z tym, co publiczne, negocjowanie rzeczywistości, stawianie wobec niej oporu i wytwarzanie nowych znaczeń. Zwłaszcza odsłuch kompozycji soundscapowych, gdzie prawdziwe i wirtualne zmysłowe komponenty mieszają się ze sobą, nakładają na siebie, interferują, tworząc unikatową dynamikę geodźwiękową (Droumeva 2016; Thulin 2013). Mags Adams wraz innymi współautorami artykułu *Sustainable soundscapes: Noise policy and the urban experience* pisze, że soundscape jest zarazem fizycznym środowiskiem oraz sposobem postrzegania tego środowiska; konstruktem, dzięki któremu

nawigujemy życiem codziennym (Adams *et al.* 2006). Ten rodzaj nawigacji odczytuję jako wyraz naszej sprawczości wobec środowiska akustycznego, które jest przecież także środowiskiem kulturowym i społecznym. Słuchanie mobilne zwłaszcza oderwanych od wizji kompozycji soundscapówych pozwala nam na wybór tego, jak będziemy postrzegać świat, jak będziemy się w nim poruszać i co będziemy odczuwać (por. Thompson 1995).

Z pewnością to, czego słuchamy w dużej mierze wiąże się ze społecznymi praktykami kontroli hałasu oraz prywatności, niemniej warto dostrzec tu coś więcej. Słuchacz może dowolnie suplementować materiał dźwiękowy (zwłaszcza jeśli chodzi o aplikacje mobilne), który będzie mu towarzyszył przy wykonywaniu dowolnej czynności, w jakimkolwiek miejscu, o każdej porze. Zwróćmy uwagę na to, że przestrzenie publiczne, zwłaszcza miasta, i to jak możemy się w nich poruszać – są reżimowe. Nasze doświadczanie miejskiej przestrzeni jest wyznaczone ulicami, ścieżkami, chodnikami, przejściami dla pieszych, przystankami, zakazami wstępu, barierkami, rytmem robót drogowych; również warunkowane jest wymuszoną przez jej architekturę nieustanną interakcją. Założenie słuchawek pozwala na osiągnięcie relatywnej autonomii. To derutynizacja, sterowanie i kontrola nad doświadczaniem tego, co możliwe do multisensorycznego odczuwania. To także wytwarzanie emocji i estetyzacja doświadczeń codzienności, wytwarzanie przyjemnych i odprężających narracji. Inaczej mówiąc transformacja miejskiej przestrzeni w miejsca prywatnej przyjemności, efekt zarządzania doświadczeniem.

Literatura

- Adams M., Cox T., Moore G., Croxford B., Refaee M., Sharples S., 2006, *Sustainable soundscapes: Noise policy and the urban experience*, Urban Studies, vol. 43, no. 13, pp. 2385–2398.
- Ballard T., 2018, *Listening to the 'music of the future' in the future*, Document, <http://www.documentjournal.com/2018/03/listening-to-irv-teibels-environments-in-the-future/> (dostęp: 1.05.2018).
- Bijsterveld K., 2008, *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, Cambridge: The MIT Press.
- Brodsky W., 2002, *The effects of music tempo on simulated driving performance and vehicular control*, Transportation Research, part F, pp. 219–241.
- Brown A., 2017, *Soundwalking: Deep Listening and Spatio-Temporal Montage*, Humanities, vol. 6, no. 69, <http://www.mdpi.com/2076-0787/6/3/69> (dostęp: 1.05.2018).
- Bull M., 2000, *Sounding Out the City: Personal Stereos and the Management of Everyday Life*, Oxford–New York: Berg.
- Bull M., 2005, *No Dead Air! The iPod and the Culture of Mobile Listening*, Leisure Studies, vol. 24, no. 4, pp. 343–355.

- Bull M., 2006, *Investigating the Culture of Mobile Listening: From Walkman to iPod* [w:] K. O'Hara, B. Brown (eds.), *In Consuming Music Together: Social and Collaborative Aspects of Music Consumption Technologies*, Dordrecht: Springer.
- Bull M., 2007, *Sound Moves. iPod culture and urban experience*, New York: Routledge.
- Cardiff J., 2002, *Janet Cardiff by Atom Egoyan*. BOMB. *Artists in Conversation*, BOMB, no. 79, <http://bombmagazine.org/article/2463/janet-cardiff> (dostęp: 4.08.2017).
- Eno B., 2004, *The Studio as Compositional Tool* [w:] Ch. Cox, D. Warner (eds.), *Audio Culture. Readings in Modern Music*, New York–London: Continuum.
- Feld S., 1996, *Waterfalls of song: An acoustemology of place resounding in Bosavi, Papua New Guinea* [w:] S. Feld Steven, K.H. Basso (eds.), *Senses of place*, Santa Fe: School for Advanced Research Press.
- Feld S., 2015, *Acoustemology* [w:] D. Novak, M. Sakakeeny (eds.), *Keywords in Sound*, Durham–London: Duke University Press.
- Feld S., Brenneis D., 2004, *Doing anthropology in sound*, *American Ethnologist*, vol. 31, no. 4, pp. 461–474.
- Droumeva M., 2016, *Curating Aural Experience: A Sonic Ethnography of Everyday Media Practices*, *Interference: A Journal of Aural Culture*, no. 5, <http://www.interferencejournal.com/articles/writing-about-and-through-sound/curating-aural-experience-a-sonic-ethnography-of-everyday-media-practices> (dostęp: 1.05.2018).
- Droumeva M., 2017, *The Coffee-Office: Urban Soundscapes for Creative Productivity*, *BC Studies*, no. 195, pp. 119–127.
- Helmreich S., 2007, *An anthropologist underwater: Immersive soundscapes, submarine cyborgs, and transductive ethnography*, *American Ethnologist*, vol. 34, no. 4, pp. 621–641.
- Helmreich S., 2010, *Listening Against Soundscapes*, *Anthropology News*, vol. 51, no. 9, p. 10.
- Ingold T., 2007, *Against soundscape* [w:] E. Carlyle (ed.), *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*, Paris: Double Entendre.
- Ingold T., 2011, *Four objections to the concept of soundscape* [w:] *idem*, *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, London–New York, Routledge.
- Jaaniste L., 2007, *Approaching the ambient: Creative practice and the ambient mode of being* (Unpublished Doctoral Dissertation), Queensland, Australia: Queensland University of Technology, <http://www.lukejaaniste.com/phd-text> (dostęp: 1.05.2018).
- Korgh M., Longstrup A., Larsen Ch.R., Nielsen S.K., Pedersen B.S., Have I., Vandsø A., 2008, *Hear (h)ear. An acoustemological manifesto*, http://ak.au.dk/fileadmin/www.ak.au.dk/Manifesto_for_Englishthe_web.pdf (dostęp: 1.05.2018).
- Marciniak K., 2012, *Współczesny kompozytor a pejzaż dźwiękowy – wprowadzenie*, *Elektroniczna szuflada tekstów o muzyce i pejzażu dźwiękowym*, <https://kadebeem.wordpress.com/> (dostęp: 1.05.2018).
- Mendelsohn H., 1964, *Listening to Radio* [w:] L. Dexter, D. White (eds.), *People, Society and Mass Communication*, New York: Free Press of Glencoe.
- Merleau-Ponty M., 1964, *Eye and mind* [w:] J.M. Edie (ed.), *The primacy of perception, and other essays on phenomenological psychology, the philosophy of art, history and politics*, transl. C. Dallery, Evanston: Northwestern University Press.
- Noll U., Feyer S., 2012, *Radio Aporee/Udo Noll. Interview*, *Sounds of Europe*, <http://www.soundsofeurope.eu/eblog/radio-aporee/> (dostęp: 1.05.2018).

- Schaeffer P., 2004, *Acousmatics* [w:] Ch. Cox, D. Warner (eds.), *Audio culture: reading in Modern Music*, New York–London: Continuum.
- Schafer R.M., 1969, *The New Soundscape*, Vienna: Universal Edition.
- Schafer R.M., 1977, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester: Desiny Book.
- Shankland S., 2008, *Google announces Android Market for phone apps*, CNET. CBS, <https://www.cnet.com/news/google-announces-android-market-for-phone-apps/> (dostęp: 1.05.2018).
- Stanisz A., 2017, *Field recording jako metoda etnografii poprzez dźwięk*, Przegląd Kulturoznawczy, nr 1(31), s. 1–19.
- Sterne J., 2003, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham: Duke University Press.
- Thibaud J.-P., 2011, *A sonic paradigm of urban ambiances*, Journal of Sonic Studies, vol. 1(1), <http://journal.sonicstudies.org/vol01/nr01/a02> (dostęp: 3.03.2018).
- Thompson E., 2002, *The Soundscape of Modernity*, Cambridge, MA: The MIT Press.
- Thompson J.B., 1995, *The media and modernity*, Stanford, CA: Stanford University Press.
- Thulin S., 2013, *Mobile Audio Apps, Place and Life beyond Immersive Interactivity*, Sound Moves: Journal of Mobile Media, vol. 6, no. 3, <http://wi.mobilities.ca/mobile-audio-apps-place-and-life-beyond-immersive-interactivity/> (dostęp: 1.05.2018).
- Truax B., 2008, *Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic Music as Soundscape*, Organised Sound, vol. 13, no. 2, pp. 103–110.
- Truax B., 2012, *Sound, Listening and Place: The aesthetic dilemma*, Organised Sound, vol. 17, no. 3, pp. 1–9.
- W 2015 roku Google Play z większą liczbą pobrań, ale App Store z wyższymi wpływami, www.wirtualnemedial.pl (dostęp: 15.11.2017).
- Weidenaar R., 1995, *Magic Music from the Telharmonium*, Metuchen, NJ: Scarecrow Press.

Źródła dźwiękowe

- 6 Hour Ambient Soundscape: British Countryside In the Summertime – Relaxing Nature Sounds: <https://www.youtube.com/watch?v=QW1i9vYitmE> (dostęp: 3.03.2018).
- 19th Century London Ambience: <https://www.youtube.com/watch?v=TqdeJgoc05w&t=330s> (dostęp: 3.03.2018).
- 60 minutes of coffee shop sounds for study and concentration: <https://www.youtube.com/watch?v=Hym8S0CqtW0> (dostęp: 3.03.2018).
- Airport sounds, airport noise, airport sound effects, terminal Sound Background Noise Ambience: https://www.youtube.com/watch?v=tmN_BmPrIfA (dostęp: 3.03.2018).
- App “1000 Nature Sleep Relax Sounds”: <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.pitashi.audiojoy.meditationnaturesounds> (dostęp: 3.03.2018).
- App “Forest Sounds”: <https://play.google.com/store/apps/details?id=net.metapps.forest-sounds> (dostęp: 3.03.2018).
- Autumn Leaves in Wind – 9 hour soundscape for sleep sound, meditation, ambience, ASMR: https://www.youtube.com/watch?v=3mT8OD_woA0&t=36s (dostęp: 3.03.2018).
- Blizzard Storm Sounds | Zrelaksuj się na tle zimowych dźwięków | Ciężki Wiatr i śnieg: <https://www.youtube.com/watch?v=6ddO3jPUFpg&t=70s> (dostęp: 3.03.2018).

- Borg Cube Ambient Engine Sound for 12 Hours: https://www.youtube.com/watch?v=6YA1t2vIN9U&list=PLsO8fxO6PnRfGUc0Td1lFXVnnq_Jn455U&index=42 (dostęp: 3.03.2018).
- Coffitivity: <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.coffitivity.coffitivity> (dostęp: 3.03.2018).
- Deeply Relaxing Underwater Sounds – 10 Hours | Deep Ocean Sounds – Sleep, Relax, Study, Meditate, Calm: <https://www.youtube.com/watch?v=5bN6VNTXrIE> (dostęp: 3.03.2018).
- EVA Pod Ambient Sound From 2001: A Space Odyssey (For 12 Hours): https://www.youtube.com/watch?v=RbbH4W2L68c&index=24&list=PLsO8fxO6PnRfGUc0Td1lFXVnnq_Jn455U (dostęp: 3.03.2018).
- Forest Sounds | Woodland Ambience, Bird Song, Nearby Village | 3 Hours: <https://www.youtube.com/watch?v=xNN7iTA57jM> (dostęp: 3.03.2018).
- Gentle Beach Waves Music, Relaxing Ocean Waves Music: <https://www.youtube.com/watch?v=nWridXDgYc8&t=62s> (dostęp: 3.03.2018).
- Library Background Noise for Relaxation: <https://www.youtube.com/watch?v=aTm2o-QRsISk> (dostęp: 3.03.2018).
- Mission Control. Celebrating NASA and Space Explorers everywhere: <https://somafm.com/missioncontrol/> (dostęp: 3.03.2018).
- NASA – Voyager Recordings – Symphonies of the Planets 1–5 | Complete Recordings HD]: https://www.youtube.com/watch?v=Vjz9m1TkQ_A (dostęp: 3.03.2018).
- Night train in the rain – 2 hours – soundscape – relaxing sound – sleep sound – Train sound: <https://www.youtube.com/watch?v=pcgc20H9YfQ> (dostęp: 3.03.2018).
- Nostromo Ambient Engine Noise (Ship from Alien for 12 Hours): <https://www.youtube.com/watch?v=U4p1mZnKkhc> (dostęp: 3.03.2018).
- Ocean Sounds: <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.soundroidapps.oceansounds> (dostęp: 3.03.2018).
- Odgłosy Deszczu: <https://play.google.com/store/apps/details?id=net.metapps.watersounds> (dostęp: 3.03.2018).
- Odgłosy Natury: <https://play.google.com/store/apps/details?id=net.metapps.naturesounds> (dostęp: 3.03.2018).
- radio apore ::: global field recording radio: <http://radio.aporee.org/> (dostęp: 3.03.2018).
- radio aporee ::: maps – sounds of the world: <https://aporee.org/maps/> (dostęp: 3.03.2018).
- Rain Soundscape: <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.steinert.random.rain> (dostęp: 3.03.2018).
- SF 10-33. Ambient music mixed with the sounds of San Francisco public safety radio traffic: <https://somafm.com/sf1033/> (dostęp: 3.03.2018).
- SomaFM: Commercial-free, Listener-supported Radio: <https://somafm.com/> (dostęp: 3.03.2018).
- Sounds of the City: Cityscape: <https://www.youtube.com/watch?v=eXHURaIl7hA> (dostęp: 3.03.2018).
- Star Trek: Deep Space Nine Ambient Sound for 12 Hours: https://www.youtube.com/watch?v=Vs_Pg-Vc_yQ&index=7&list=PLsO8fxO6PnRfGUc0Td1lFXVnnq_Jn455U (dostęp: 3.03.2018).

Star Wars: Tie Fighter Ambient Engine Noise for 12 Hours: https://www.youtube.com/watch?v=uczjRUCPnrc&index=37&list=PLsO8fxO6PnRfGUc0Td1lFXVnnq_Jn455U (dostęp: 3.03.2018).

Thunderstorm At Sea Sounds For Sleeping, Relaxing ~ Thunder Rain Ocean Sea Lightning Ambience: <https://www.youtube.com/watch?v=AsD5u6k6dKI&t=27s> (dostęp: 3.03.2018).

Voyager Golden Record: <http://goldenrecord.org/> (dostęp: 3.03.2018).

Work Soundscape 9 Hours sound masking: <https://www.youtube.com/watch?v=KPrL-BoIgwHg> (dostęp: 3.03.2018).

Bogumiła Mika¹

Koncerty promenadowe jako przykład demokratyzacji konsumpcji muzycznej

Koncerty promenadowe zaistniały w kulturze muzycznej w XIX w. Służyły popularyzacji muzyki artystycznej wśród szerokich mas społecznych i znacząco przyczyniły się do demokratyzacji konsumpcji muzycznej. Stanowiły bowiem swoistą alternatywę dla tzw. koncertów klasycznych, odbywających się w salach koncertowych, a dedykowanych zwykle słuchaczom elitarnym, przygotowanym do odbioru „kultury wysokiej”. Celem artykułu jest ukazanie procesu przemiany rytuału promenadowania w koncerty promenadowe i dokonanie charakterystyki tych ostatnich. Na początku – z perspektywy socjologicznej – został opisany rytuał promenadowania, czyli zwyczaj paradnego przechadzania się w przestrzeniach i parkach do tego przeznaczonych, służący demonstracji przynależności do elity. Następnie przedstawiono ideę koncertów promenadowych i pierwsze sposoby jej realizacji na gruncie europejskim. Wreszcie autorka skupiła się na londyńskich Promsach, czyli na tych koncertach promenadowych, które z czasem przerodziły się w letni festiwal muzyki klasycznej i cieszą się nadal niesłabnącym zainteresowaniem słuchaczy.

Słowa kluczowe: koncerty promenadowe, publiczność muzyczna, promenadowanie, muzyka klasyczna, londyńskie Promsy, rytuały życia towarzyskiego

Promenade concerts as an example of democratization of musical consumption

Promenade concerts were established in musical culture in 19th century. They aimed in familiarizing of art music in the wide social audience and they significantly contributed to the democratization of musical consumption. They were an alternative proposition to classical concerts organized usually in concert halls and dedicated to elite listeners, well-prepared to reception of “highbrow culture”. The aim of this paper is to reveal the process of transformation of ritual of promenading into promenade concerts and to characterize the latter. Firstly, the ritual of promenading was described from the sociological

¹ Wydział Artystyczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach; mikabogumila@gmail.com.

perspective, as a ritual of gathering to circulate and display themselves in grand processional spaces or parks, in order to demonstrate status of elite. Next the author presented the idea of promenade concerts and ways of its accomplishments in the European cities. Finally, she concentrated on London Proms as the examples of promenade concerts which were transformed into the summer festival of classical music and which still enjoy the permanent interest of the listeners.

Key words: promenade concerts, musical audience, promenading, classical music, London Proms, rituals of social life

Koncerty promenadowe zaistniały w kulturze muzycznej w XIX w. Przed słynnymi, istniejącymi po dziś dzień, Promsami Sir Henry'ego Wooda, organizowanymi w londyńskiej Royal Albert Hall, kilka europejskich miast zaproponowało koncerty promenadowe jako swoistą alternatywę dla tzw. koncertów klasycznych, odbywających się w salach koncertowych, a dedykowanych zwykle słuchaczom elitarnym, przygotowanym do odbioru „kultury wysokiej”. Miastami takimi były Paryż, Londyn, Wiedeń, Lipsk czy Berlin (Weber 2008: 208). Muzyczne przedsięwzięcia o charakterze promenadowym okazały się bardzo pożądane i znacząco przyczyniły się do demokratyzacji konsumpcji muzycznej.

Celem niniejszego tekstu jest ukazanie procesu przemiany rytuału promenadowania (czyli paradnego przechadzania się w przestrzeniach i parkach do tego przeznaczonych, służącego demonstracji przynależności do elity) w rytuał koncertów promenadowych (czyli takich koncertów, które służyły popularyzacji muzyki artystycznej wśród szerokich mas społecznych, a tym samym sprzyjały egalitaryzacji odbioru muzyki).

Struktura tekstu jest trzyczęściowa. Na początku przyglądam się rytuałowi promenadowania z perspektywy socjologicznej, nawiązując do słynnej teorii Ervinga Goffmana. Następnie przedstawiam ideę koncertów promenadowych i pierwsze sposoby jej realizacji na gruncie europejskim. Wreszcie skupiam się na londyńskich Promsach, czyli na tych, spośród koncertów promenadowych, które okazały się najtrwalsze, przerodziły w swoisty festiwal muzyki klasycznej i cieszą się nadal niesłabnącym zainteresowaniem słuchaczy.

Warto dodać, że tekst ten ma charakter zaledwie przyczynkowy i z pewnością zasługuje na kontynuację w postaci pogłębionych analiz teoretycznych czy badań empirycznych.

Promenadowanie w ujęciu socjologicznym

David Scobey w tekście *Anatomy of the Promenade: The Politics of Bourgeois Sociability in Nineteenth-Century New York* (1992) przedstawia w skrócie społeczną historię promenadowania. Korzeni tego rytuału można poszukiwać w Europie epoki baroku – przede wszystkim we Francji reprezentującej system społeczno-polityczny *ancien regime*. Na początku XVII w. bowiem paryscy notable gromadzili się w celu wspólnych przechadzek i pokazywania się w wielkich spacerowych przestrzeniach zaprojektowanych przez francuską monarchię. Do połowy XVIII w. również w innych krajach, zaplanowane w sposób formalny miejsca parad – np. Unter den Linden w Berlinie i Hyde Park w Londynie – stały się centralnymi punktami architektury miasta. Przestrzenie takie jawiły się jako symbol nowoczesności, ale i uprzejmości płynącej ze strony sponsorujących je rządów królewskich czy też arystokratycznych elit (Scobey 1992: 209–210).

Promenadowanie, czyli swoisty sposób przechadzania się został przejęty przez nowojorską burżuazję ery wiktoriańskiej, która obyczaj ten wręcz uwielbiała.

Na promenadowanie składało się: przechadzanie się, obserwowanie innych i bycie obserwowanym przez innych, publicznie i podczas ruchu. Ten rodzaj afiszowania się stanowił jednak coś więcej niż tylko formę rozrywki dla wielkomiejskiej burżuazji. Był podstawowym rytuałem życia towarzyskiego podejmowanym w celu zademonstrowania swojej pozycji społecznej. Stanowił próbę legitymizacji owej pozycji skoncentrowaną na akceptacji lub na odmowie społecznego uznania. Posiadacze znaczących dóbr i ich elegancko, modnie przyodziane towarzyszek promenadowali bowiem w określonych miejscach i o określonej porze. Spacerowały rytuał szczególnego rodzaju, były bowiem mieszaniną parady, spektaklu, wynoszenia się nad innych, ale i swoistej powściągliwości. Obecność na promenadzie potwierdzała włączenie w miejską elitę (Scobey 1992: 203).

Promenadowanie pełniło funkcję praktyki kulturowej w tworzeniu tożsamości klasowej i wytyczaniu granic klasowych. Było rytuałem o charakterze symbolicznym, lokującym wybranych mieszkańców Nowego Jorku w gronie „jednostek zaklasyfikowanych” do uczestnictwa w wymianie społecznego prestiżu. Zdaniem Scobeya ten dyskursywny komponent formacji klasowej jest szczególnie istotny dla zrozumienia gwałtownego wzrostu, społecznej płynności i przestrzennej fragmentacji dziewiętnastowiecznego miasta (1992: 204). W obliczu niejawnych, pokrętnych i nieczytelnych warunków miejskiego życia, promenadowanie stabilizowało pozycję społeczną i łagodziło niepokoje społeczne w klasie średniej.

W promenadowaniu ujawniało się społeczne zainteresowanie wzajemnym oddziaływaniem płci uwzględniającym relacje klasowe. Spotkania kobiet i mężczyzn – przedstawicieli burżuazji – w miejscach publicznych aranżowano bowiem w sposób specyficzny, wedle ścisłych zasad (Scobey 1992: 204). Obowiązująca podczas

spacerów promenadowych etykieta wymagała zachowania skromnego i powściągliwego, znajomości całej palety powitań i ukłonów w stosunku do kobiet i mężczyzn. Nie dopuszczała okazywania emocji (niegrzeczny był nawet śmiech, niewłaściwymi potrząsanie ręką przy przywitaniu czy wpatrywanie się w kogoś), wykluczała zatrzymywanie się w celach dyskusji czy debat (konwersować można było wyłącznie idąc, zmieniając kierunek w taki sposób, by dołączyć do osoby, z którą chce się rozmawiać; konkretna, przedmiotowa rozmowa była czymś absolutnie niewłaściwym). W rezultacie promenadowanie okazało się dziwnie zdepersonalizowaną formą uspołecznienia – zauważa Scobey (1992: 206, 217).

Promenada służyła amerykańskim elitom za miejsce symbolicznej, przebiegającej w napięciu, negocjacji hierarchii klasowej wobec wspólnoty społecznej w obrębie kapitalistycznej demokracji. Zdaniem Scobeya promenadowanie pomaga odnaleźć ślady ewolucji tego, co Jürgen Habermas nazwał „burżuazyjną sferą publiczną”, domeną wolnego życia towarzyskiego i dobrowolnego stowarzyszania się, w której to sferze jest wytwarzana kultura publiczna (Scobey 1992: 205).

Promenadowanie było spektaklem podwójnym, rytuałem wzajemności w obrębie spektaklu hierarchiczności. Z jednej strony, w sposób symboliczny reprezentowało akt formacji klasowej, dostarczając przedstawicielom elity sposobu włączania się w zbiorowość zachowującą własne ideały kulturalnego autorytetu i przestrzegającą stosownych zasad moralnych (m.in. seksualnego i fizycznego opanowania). Z drugiej strony, reprezentowało symboliczny akt klasowej subordynacji. „Szlachetniej urodzonym” oferowało bowiem środki zademonstrowania wyższości nad całym porządkiem społecznym: nie wykluczało innych poza swój krąg, lecz odsuwało ich na margines, tworząc z nich publiczność. Członkowie publiczności jedynie obserwowali spacerujących, sami zaś jednak w centrum uwagi znaleźć się nie mogli (Scobey 1992: 221).

Opis zachowań i rytuałów obowiązujących podczas promenadowania przywołuje na myśl perspektywę dramaturgiczną Ervinga Goffmana (1981). Badacz ten przyglądał się epizodom i sytuacjom jednostek przebywających w obecności innych ludzi. Traktując jednostkę jako aktora odgrywającego swoją rolę na scenie życia posłużył się terminologią teatralną, uwzględniając takie pojęcia jak występ, kulisy czy widownia. Aplikując teorię Goffmana dla rozważań nad promenadowaniem, łatwo można dostrzec, iż paradne przechadzanie się stanowiło rodzaj występu – czyli bezpośredniej interakcji, podczas której jednostka objawiała swą tożsamość w taki sposób, by móc kontrolować wrażenia wywieranie na innych. Sceną jest tutaj spacerowa przestrzeń parku. Widownię tworzą zaś ci spośród społeczeństwa, którzy nie przynależą do elity miasta, mogą więc jedynie obserwować promenadujących, bez prawa do własnego paradnego spacerowania. Rytuał promenadowania potwierdza spostrzeżenia Goffmana, że za przypadkowymi epizodami (czyli występami) kryją się uporządkowane struktury społeczne.

Zachowania paradującej elity to role odgrywane przez jej jednostki, a zatem wzory działań ustalone przed przedstawieniem, ujawniające się podczas występu (spaceru). Aktorzy promenadowania posługują się też konkretnymi środkami wyrazu dla osiągnięcia swych celów. I tak, eleganckie stroje kobiet i mężczyzn można uznać za rodzaj scenicznych rekwizytów, teatralnej dekoracji. Zaś mimika twarzy, gesty, wymiana ukłonów, kroczenie dostojne bez zbędnego zatrzymywania się to rodzaj scenicznej fasady charakteryzującej powierzchowność i sposób bycia elity, służącej uwiarygodnieniu odgrywanej roli i sugestywnemu oddziaływaniu na obserwatorów, a tym samym utwierdzeniu własnej pozycji społecznej.

Idea koncertów promenadowych

Idea koncertów promenadowych w Londynie i w Paryżu sięga jeszcze wieku XVIII, bowiem to wtedy narodził się pomysł słuchania muzyki – czy to na stojąco, czy to podczas spaceru – zamiast zasiadania w uroczystych rzędach. Pomysł taki był związany ze słynnymi londyńskimi ogrodami (tzw. *Pleasure garden*), takimi jak Vauxhall, Marylebone i Ranelagh. Sam termin koncerty promenadowe prawdopodobnie pochodzi z Francji, gdzie muzyk Philippe Musard organizował w Paryżu w latach trzydziestych XIX w. koncerty oparte na modelu *Pleasure garden* z Ranelagh (Scholes 1970: 192).

Do 1846 r. popularny francuski dyrygent Louis Jullien co noc dyrygował trzyosobową orkiestrą w Ogrodach Surrey, w programie były zaś polki, fragmenty oper, walce i wybrane części symfonii Haydna i Beethovena. W latach pięćdziesiątych XIX w. Jullien dyrygował podobnymi stylistycznie i repertuarowo koncertami w Covent Garden. Wraz z upływem czasu koncerty promenadowe przestawały być miejscami społecznej demonstracji wyższości klasowej, bardziej zaś stwarzały okazję prezentacji muzyki klasycznej dla klasy średniej, uwzględniającą jej możliwości finansowe (Poston 2005: 398–399).

William Weber zauważa, że koncerty promenadowe zaistniały w kulturze muzycznej XIX w., czyli w stuleciu, w którym następowało coraz większe zróżnicowanie w obrębie koncertów muzyki klasycznej. Zróżnicowanie to obejmowało takie wymiary jak: powaga repertuaru, skład społeczny publiczności, przestrzeganie formalnych zasad etykiety. Swoistym ekstremum od 1820 r. były koncerty kameralne w wykonaniu kwartetów (Weber nazywa je „koncertami kwartetowymi”) – ze względu na ścisłe zasady w zakresie prezentowanych gatunków muzycznych i w sposobie słuchania, a także z powodu skojarzenia ich z publiką złożoną z arystokracji i wykształconej burżuazji (Weber 2008: 208). Na przeciwległym biegunie sytuowały się – wyróżniane od około 1850 r. koncerty kawiarniane (*café-concerts*) i musicale, które gromadziły bardzo szeroką publiczność, a wyróżniały

się najbardziej nieformalnymi obyczajami towarzyskimi tam panującymi i repertuarem odległym od typowej muzyki klasycznej (Weber 2008: 209). Koncerty promenadowe zajmowały miejsce pośrodku, nawiązując zarówno do klasycznej muzyki orkiestralnej, jak i do musicali czy koncertów kawiarnianych. Zasady obowiązujące podczas tych koncertów były tylko im właściwe. W ich repertuarze zaś na dobre zadomowiły się takie gatunki muzyczne jak potpourri czy fantazja – wcześniej typowe dla koncertów wirtuozowskich (Weber 2008: 209).

Koncerty promenadowe były prowadzone przez dyrygentów-impresariów, którzy dążyli do przyciągnięcia nań możliwie najszerzej publiczności. Podczas tych imprez występowali zwykle wysokiej klasy wykonawcy. Programy były układane w sposób przemyślany. Centralną ich pozycją była muzyka operowa: uwertury, wybory najpopularniejszych melodii czy medleye. Co ciekawe, medley popularnych fragmentów operowych często wykonywano jeszcze nawet przed premierą samej opery. Soliści-instrumentaliści grali fantazje operowe. W latach 1830–1860 intensywnie obecna była również muzyka taneczna – najczęściej brzmiały kadryle, polki i walce (Weber 2008: 210). Publiczność poznawała nazwiska wykonawców dzięki drukowanym programom; podczas pierwszych koncertów promenadowych w Londynie na przykład drukowano nazwiska wszystkich muzyków orkiestry. Około 1850 r. koncerty promenadowe nabrały cech kosmopolitycznych. Ich najwybitniejsi dyrygenci stali się postaciami znanymi szeroko w Europie (Weber 2008: 210).

Koncerty promenadowe różniły się od koncertów orkiestralnych zarówno pod względem wizualnym, jak i muzycznym. Ich organizatorzy starali się bowiem angażować zarówno słuch, jak i wzrok publiczności. W odróżnieniu od neoklasykistycznej powagi dominującej w nowych salach koncertowych, przestrzenie zaprojektowane dla wykonawstwa muzyki promenadowej były atrakcyjnie ozdobione przykuwającymi wzrok dekoracjami i jasnym oświetleniem. Temat jakiegoś utworu lub koncertu był wykorzystywany jako punkt wyjścia dla wizualizacji muzyki. Takimi atrakcyjnymi motywami mogły być jakieś ciekawe miejsca (np. Wenecja, Alpy), nowe technologie (np. przejazd pociągiem) lub ważne wydarzenia (np. koronacja cesarza austriackiego). Koncerty odbywały się zwykle w takich przestrzeniach lub pasażach, w których ludzie mogli swobodnie rozmawiać. To oczywiście odróżniało koncerty promenadowe od koncertów orkiestralnych organizowanych w salach z miejscami wyłącznie do siedzenia. Prawdopodobnie jednak wcale nie przechadzano się podczas wykonywania muzyki, bowiem spora liczba siedzeń pomieszczona była naprzeciwko orkiestry i w dodatku tak usytuowana, że przejście było bardzo utrudnione (Weber 2008: 209).

Różnica między koncertami promenadowymi a typowymi koncertami klasycznymi dotyczyła też samego repertuaru. Koncerty promenadowe niejako wchłonęły te gatunki muzyczne, które zniknęły z tradycyjnych koncertów klasycznych (jak fantazje operowe czy wybory fragmentów operowych), stymulowały też powstanie

nowych gatunków (np. zorkiestrowanej muzyki tanecznej). Weber zauważa ponadto, że na formy symfoniczne ukształtowane w latach sześćdziesiątych XIX w. – takie jak: suity, serenady, rapsodie – wywarła wpływ muzyka promenadowa. W latach czterdziestych XIX w., podczas koncertów promenadowych można było usłyszeć co najwyżej jedną lub dwie części symfonii. Dziesięć lat później już cała pierwsza połowa takiego koncertu była wypełniona wybranymi fragmentami muzyki klasycznej, fragmentami przystępnymi dla szerszej publiczności (Weber 2008: 211).

Niektórzy oczywiście uważali, że muzyka klasyczna powinna być wykonywana wyłącznie podczas poważnych koncertów, zaś prezentacje uwertur Beethovena, Mendelsohna czy Cherubiniego podczas promenad traktowano jako rodzaj profanacji tych „szlachetnych” utworów. Według poglądów ówczesnych idealistów nowa publiczność masowa gardziła przeciw klasyką. Wiedeński komentator w 1845 r. deklarował, że – jego zdaniem – „dla mas jest Strauss, a Beethoven – dla elit”, przy czym za elitę uznawał „elitę intelektualną, a nie klasę społeczną, do mas zaś zaliczał klasę bogatych Filistynów, którzy słuchali muzyki Straussa na Praterze” (Weber 2008: 212).

Po 1850 r. różnica między koncertami promenadowymi a klasycznymi stała się mniej radykalna. Koncerty promenadowe zwykle oferowały wówczas już więcej muzyki klasycznej – choć brzmiała ona tylko w pierwszej części. Nadal przecież utwory taneczne i operowe medleye stanowiły główne ramy koncertów promenadowych.

Ważną nowością po 1850 r. było powiązanie koncertów promenadowych z identyfikacją narodową. Chociaż wszędzie nadal były popularne medleye z oper francuskich i włoskich, to programy wypełniały w większości kompozycje wybrane z repertuaru rodzimego. Tak działo się w Wielkiej Brytanii, w Niemczech, Austrii i we Francji. Kompozytorzy używali narodowych haseł i sloganów, by znaleźć się w repertuarze promenadowym (starając się w ten sposób zdystansować konkurentów), jednak – jak zauważa Weber – tematy narodowe, które rozbrzmiewały w muzycznych kontekstach nie były powiązane z polityką (z jej ruchami narodowościowymi czy nacjonalistycznymi). Dzięki temu koncerty promenadowe nie stały się nigdy kuźnią nacjonalizmu (Weber 2008: 213).

Londyńskie Promsy

Londyńskie Promsy, stanowiące festiwal muzyki klasycznej składający się obecnie z blisko dwumiesięcznego cyklu „koncertów promenadowych”, zorganizowane zostały po raz pierwszy w 1895 r. Ta impreza narodziła się ze współpracy dyrektora Roberta Newmana i młodego, ambitnego dyrygenta orkiestralnego Henry’ego J. Wooda, wkrótce po otwarciu nowej sali koncertowej w londyńskim Queen’s Hall w 1893 r.

Newman zaangażował Wooda dla poprowadzenia serii koncertów, przede wszystkim w celach komercyjnych; sam był odpowiedzialny za budżet nowo otwartego The Queen's Hall i musiał zatroszczyć się o wpływy do jego kasy. Było to istotne zwłaszcza w miesiącach letnich, gdyż – w innym wypadku – sala stałaby pusta. Bilety miały być tanie dla tych, którzy koncertów słuchaliby na stojąco w hallu, a nie siedząc w łóżach.

Cel Wooda był nieco odmienny: postrzegał on „koncerty promenadowe” jako okazję dla podniesienia standardów wykonawczych dzięki powołaniu stałej orkiestry festiwalowej The Queen's Hall Orchestra, która odbywałaby próby regularnie i w sposób zdyscyplinowany, odmiennie niż to było w zwyczaju londyńskich orkiestr tamtego okresu (na próby muzycy orkiestralni wysyłali swoich zastępców, sami pojawiali się dopiero na koncertach). Wood wierzył też w edukacyjną moc koncertów: w stopniowe kształtowanie gustów publiczności, rozszerzanie jej zainteresowań muzyką klasyczną oraz rozwijanie wiedzy. Wood podjął się prowadzenia każdego z koncertów osobiście, sam też decydował o ich repertuarze, z czasem czyniąc go coraz bardziej wyszukany, nowatorskim i wymagającym (Cannadine 2006: 319).

Od swej inauguracji londyńskie Promsy stanowiły rodzaj pomostu między gustami „poważnym” a „popularnym”, ich zadaniem była promocja wyższych wartości muzycznych. Nawet jeśli nie służyły wyłącznie promocji muzyki brytyjskiej, to ukształtowały wyróżniający się i długotrwały rytuał brytyjskiej kultury wiktoriańskiej (Poston 2005: 398).

Wood, który pozycję szefa Promsów zajmował przez 50 lat, aż do 1944 r., przyczynił się znacząco do demokratyzacji konsumpcji muzycznej. Zwrócił się do publiczności bardziej obeznanej z repertuarem musicalu niż sali koncertowej.

Nowa seria koncertów szybko została zauważona przez krytyków. Na łamach prasy doceniano poziom koncertów Promsów, ale zwrócono też uwagę, że ich słuchaczami nie są głównie osoby legitymujące się wysoką pozycją społeczną. Recenzenci chwalili koncerty za „ich taniość, swobodę i łatwość i za ich wysoki poziom” (Poston 2005: 399). Pisano:

Koncerty promenadowe mają na celu stać się koncertami przyszłości. Niech jakiś przedsiębiorczy agent wynajmie Queen's Hall..., zatrudni Richtera i Mottla oraz dobrą orkiestrę, opróżni parter z większości krzesel, ustawi paprocie i fontanny (Pana Newmana prosimy, by fontanny obficie spływały wodą), obciąży opłatą jednego szylinga za wejście do tej części budynku, połową korony za amfiteatr i 18 pensów za miejsce na galerii, starannie wykona dobre programy, a przepowiadamy, że rezultatem staną się najbardziej udane koncerty, jakie kiedykolwiek dano w Londynie, sukces finansowy zaś będzie taki sam jak artystyczny (Poston 2005: 399).

Podczas kilkunastu lat pracy Wooda londyńska prasa odnotowywała z satysfakcją stały wzrost poziomu wykonań i doceniała dyrygencki warsztat prowadzącego. Zauważono także stopniową poprawę w zachowaniu i gustach publiczności. Chwalono też działalność Newmana, który nie tyle obniżał wydatki związane z koncertami, ile zwiększał dochody z wpływów, dzięki prezentacji dobrej muzyki, która przyciągała coraz szerszą publikę.

Koncerty promenadowe cieszyły się też powodzeniem w okresie dla siebie po-sezonowym (późne lato i początek jesieni). Przyciągały zatem tych słuchaczy, którzy nie mogli sobie pozwolić na wyjazd z miasta. Promsy stały się nie tylko przykładem muzycznej demokracji, ale także demokryzacją samego „promenadowania”.

Angielski poeta John Masefield dekadę po śmierci Wooda, pisał: „Tak samo jak wiele tysięcy tych osób, które 60 lat wcześniej spędzały młodość w Londynie, Sir Henry’emu zawdzięczam o wiele więcej, niż mógłbym wyrazić. (...) Queen’s Hall każdego tygodnia stawał się Rajem” (Poston 2005: 400).

Eseista i podróżnik Thomas Burke, wspominając swój pierwszy promenadowy koncert w 1901 r. (gdą wstęp kosztował szylinga, a palenie papierosów było jeszcze dozwolone), pisał: „Wood wychował dwa pokolenia słuchaczy muzyki, wywołując zachwyt i zręcznie wprowadzając nas w taki poziom muzycznego osłuchania, który dziś byłby dla mnie nieosiągalny” (Poston 2005: 400).

Filozof Cyril Edwin Mitchinson Joad postrzegł serie koncertów promenadowych jako alternatywę dla życia kawiarnianego, którego brakowało w Londynie, a także jako alternatywę dla życia klubowego, na które młodzi ludzie nie mogli sobie pozwolić. Zdaniem Joda, Wood był pierwszym, który sprawił, że chodzenie na koncerty stało się modne dla klasy muzycznie wydziedziczonej, klasy urzędników i studentów (Poston 2005: 400).

Wood sprawił, że uczestnictwo w koncertach stało się mniej snobistyczne i mniej elitarne. Wymagało natomiast sprawności fizycznej, ponieważ, by wysłuchać muzyki trzeba było stać co najmniej dwie godziny, po całym dniu spędzonym w pracy. Nawet jeśli ktoś mógł sobie pozwolić na miejsce na balkonie za dwa lub trzy szylingi, to siedzenia tam były „najtwardsze i najmniej komfortowe w Londynie” (Poston 2005: 400).

Koncerty promenadowe wprowadziły też kolejną nowość obyczajową. Nie trzeba było na nie przychodzić w stroju wyjściowym. Można było przyjść w szortach, w koszulce z odsłoniętymi ramionami, w sandałach i z gołymi nogami, przyjść z plecakiem, a nawet jeść, pić i palić papierosy. „Promsy były czymś wspólnym dzięki brakom restrykcji i tabu” – pisano (Poston 2005: 400).

Podczas Promsów Wood prezentował muzykę kontynentalną (europejską), którą, jego zdaniem, Anglicy powinni byli usłyszeć. Zdaniem Postona, Promsy stały się źródłem narodowej dumy z powodu demokratycznej formy konsumpcji

muzycznej bardziej niż z powodu muzyki, którą Wood promował (Poston 2005: 401).

Programy londyńskich koncertów promenadowych z lat 1895–1904 obowiązkowo wypełniały utwory orkiestrowe, czasami brzmiały zaś tylko ich fragmenty z domieszką pieśni przeznaczonych na głos solowy lub transkrybowanych na instrumenty. Pierwsza część koncertów mogła być dedykowana poszczególnym kompozytorom – były np. Noce Wagnerowskie czy Noce Beethovenowskie – a druga część miała lżejszy charakter (zwykle były to utwory twórców dziś zupełnie nieznanymi, zapomnianymi). Koncerty były poprzedzone „Wielką Fantazją” – czyli medleyem tematów zaczerpniętych z konkretnego utworu, medleyem stwarzającym okazję prezentacji różnym liderom sekcji orkiestralnych. Program zwykle kończył jakiś porywający marsz (Poston 2005: 404).

Sam Wood pisał na temat lekkiej, różnorodnej natury swoich koncertów: „Ilu moich młodych słuchaczy Promenad może stać i słuchać tych utworów, które teraz powtarzam – to pozostawiam ich ocenie. Osobiście wątpię, czy sam bym mógł ten repertuar tolerować, ale zarówno oni, jak i ja musimy pamiętać o warunkach, które tutaj rządzą. Promsy to nowe przedsięwzięcie i jako takie muszą być popularne” (Wood 1971: 71–72).

Podczas pierwszych Promsów – do 1904 r. – premiery utworów rosyjskich znajdowały się na drugim miejscu pośród muzyki wszystkich narodowości. Niektórzy krytycy pisali nawet z sarkazmem, że pod rządami Wooda Queen’s Hall mógłby się nazywać „Salą Koncertową Cara” (Elkin 1944: 29). Ponadto Wood, tak samo jak rodzina królewska, był wielkim admiratorem muzyki Wagnera. I jego kompozycje chciał uprzystępnąć szerokiej publiczności. Sympatię dla Wagnera Wood przeniósł także na całą muzykę niemiecką, szczególnie promując twórczość Mendelssohna (Poston 2005: 408). Muzyka angielska znajdowała się w tyle za „bardziej nowoczesną” muzyką kontynentalną i reprezentowana była zwykle poprzez pieśni wykonywane w drugiej, lżejszej części koncertu. Prawdopodobnie pokutowało w tym szeroko rozpowszechnione przekonanie, że geniusz muzyki angielskiej tkwi w jej lirycie. W pierwszej części programów koncertowych Promsów dominowali zatem: Wagner, Beethoven, Dworzak, Schubert, Liszt i Czajkowski, wraz z Gustavem Mahlerem, Antonem Brucknerem i Ryszardem Straussem pojawiającymi się częściej pod koniec pierwszej dekady opisywanej imprezy (Poston 2005: 411).

Publiczność, która chciała poszerzyć swe doświadczenie w zakresie słuchania muzyki mogła sięgnąć po ulotki koncertowe opisujące program danego wieczoru. Do 1904 r. pisał je Edgar F. Jacques, Francuz urodzony w Londynie, który początkowo był organistą i dyrygentem, potem zaś dziennikarzem. Programy pisane były przez niego w ostatniej chwili, często niedbale, szczególnie w odniesieniu do utworów wykonywanych na Promsach po raz pierwszy. W rezultacie dyrygent

zwykle nie miał szans przeczytać tych programów, a bywało, że w druku pojawiały się puste miejsca tam, gdzie powinien był być tekst.

Od 1902 r. Wood zatrudnił organistę Percy Pitta oraz krytyka muzycznego Alfreda Kalischa, którzy stopniowo zajęli miejsce Jacquesa, by ostatecznie w 1908 r. ustąpić miejsca Rosie Newmarch. Pierwsze ulotki programowe drukowano w postaci pojedynczej składanej kartki papieru, na której stronach wewnętrznych opisywano szczegóły repertuarowe koncertu, zaś na stronie tytułowej umieszczano datę i tytuł programu oraz reklamy, na stronie ostatniej drukowano również reklamy (muzyczne i komercyjne), a także informacje o następnych programach Promsów i innych koncertów symfonicznych w Queen's Hall (Poston 2005: 405).

Ulotki programowe miały charakter wyłącznie użytkowy i edukacyjny. Różniły się wyraźnie od broszur Towarzystwa Filharmonicznego wydawanych przy okazji koncertów filharmonicznych czy oratoryjnych – zarówno w wyglądzie, jak i w jakości papieru czy w sposobie użycia muzycznych cytatów. Ulotki były dostępne dla tych, którzy koncertami muzyki poważnej byli onieśmieleni. Broszury z szacunkiem umieszczano w biblioteczkach melomana. Różnice w drukowanych programach w sposób jednoznaczny podkreślały różnice w obyciu i sytuacji ekonomicznej każdej z tych publiczności.

Programowe ulotki Promsów informowały także o porze rozpoczęcia koncertu i porze jego zakończenia, zwracając ponadto uwagę, iż „zakończenie w odpowiednim czasie z uwzględnieniem bisów czasami wymusza pominięcie niektórych kompozycji w programie” (Poston 2005: 406).

Co ciekawe, kompozycje orkiestralne i ich autorzy byli w notkach programowych wymienieni precyzyjnie, ale wokalne czy instrumentalne utwory solowe – już nie. Określano je ogólnie mianem „pieśni” (choć w programach umieszczano nazwiska ich wykonawców). Takie czynniki, jak długość programu, niedyspozycja solisty, nieskomponowanie na czas nowego utworu przez współczesnego kompozytora przyczyniały się do skrócenia programu koncertu, już po tym, jak ulotka została wydrukowana (Poston 2005: 406).

Maniery publiczności zmieniały się w czasie pierwszej dekady Promsów. Rosa Newmarch zauważyła, że do 1904 r. stało się koniecznym zarezerwowanie miejsc dla niepalących: „palacze zaczynają się liczyć ze swymi sąsiadami. Błysk rozpalanego papierosa teraz jest rzadziej słyszany podczas *pianissimo* czy pełnej napięcia pauzy, niż to miało miejsce podczas wcześniejszych sezonów” (Newmarch 1904: 19).

Podczas pierwszych Promsów palenie papierosów w sali koncertowej przy wykonaniu muzyki było dozwolone. Domagano się nawet, by palacze mieli swoje osobne pomieszczenie (palarnię), w którym mogliby równocześnie z paleniem słuchać koncertu (Poston 2005: 422).

Później publiczność stała bez ruchu podczas długich symfonii wypełniających koncerty. Nie przemieszczała się już. I okazywała sporą tolerancję dla muzycznych

wyborów dyrygenta sięgających od epoki barokowej po Ryszarda Straussa. Doświadczenie muzyki klasycznej stało się demokratycznie dostępne dla wszystkich.

Pod koniec XIX w. różnice w charakterze takich koncertów jak Promsy, niedzielne koncerty popołudniowe i sobotnie koncerty symfoniczne w Queen's Hall były tak wyraziste, jak to tylko możliwe. Później – co sam Wood zauważył w pamiętnikach – programy promenadowe były właściwie nieodróżnialne od innych koncertów symfonicznych (Poston 2005: 421).

Wood walczył o nową publiczność dla koncertów promenadowych bez kompromisów w zakresie poziomu wykonań i bez dewaluacji kulturalnego tła, które przede wszystkim przywiodło słuchaczy do Queen's Hall. Dzięki zachowaniu wysokich standardów programowych i wykonawczych, seria koncertów promenadowych zapoczątkowana przez Wooda przetrwała ze wzrastającym powodzeniem do dnia dzisiejszego. Festiwal nadal łączy w sobie masowość uczestnictwa z najwyższym światowym poziomem prezentacji muzyki. Właśnie dlatego w 2007 r. czeski dyrygent Jiří Bělohlávek nazwał Promsy największym i najbardziej demokratycznym festiwalem muzyki klasycznej na świecie.

Uwagi końcowe

Idea promenadowania – czyli paradnego przechadzania się w przestrzeniach i parkach do tego przeznaczonych – narodziła się w epoce baroku. Celem takich spacerów była demonstracja przynależności do elitarnej grupy społecznej (wielkemiejskiej burżuazji), a samo promenadowanie przybierało formę rytuału towarzyskiego i obyczajowego. Przestrzeganie ścisłych zasad zachowania się (stosowna wymiana ukłonów, nieprowadzenie ożywionej dyskusji, niezatrzymywanie się, lecz najwyżej prowadzenie grzecznej rozmowy połączone z podążaniem w tym samym kierunku) było obowiązkowe.

Rytuał promenadowania połączony z prezentacją muzyki w słynnych londyńskich i paryskich parkach (tzw. *Pleasure gardens*) doprowadził do powstania koncertów promenadowych, podczas których muzyka rozbrzmiewała dla wszystkich, bez wymogu przynależności do elit. Koncerty promenadowe – w przeciwieństwie do samego promenadowania, ale i w przeciwieństwie do koncertów muzyki klasycznej – nie wymagały przestrzegania kulturalnej czy obyczajowej etykiety. Można było podczas nich rozmawiać, palić papierowy, przechadzać się. Ich repertuar oscylował pomiędzy muzyką lżejszą, operą a muzyką symfoniczną. Ich estetyczna przystępność wraz z niskimi cenami biletów wstępu na koncerty sprawiły, że – mimo oporów pewnej części idealistów – muzyka artystyczna „trafiła pod strzechy”.

Rytuał służący demonstracji wyższości i elitarności spacerującej grupy społecznej podczas promenadowania w konsekwencji przysłużył się demokratyzacji konsumpcji muzycznej w koncertach promenadowych. Udostępnił sztukę wysoką szerokim rzeszom słuchaczy.

Literatura

- Cannadine D., 2006, *The 'Last Night of the Proms' in historical perspective*, Historical Research, no. 212, <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1468-2281.2008.00466.x/pdf> (dostęp: 20.03.2018).
- Elkin R., 1944, *Queen's Hall, 1893–1941*, London: Rider.
- Goffman E., 1981, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Newmarch R., 1904, *Henry J. Wood*, London: John Lane.
- Poston L., 2005, *Henry Wood, the "Proms," and National Identity in Music, 1895–1904*, Victorian Studies, vol. 47, no. 3.
- Scholes P., 1970, *The Mirror of Music, 1844–1944: A Century of Musical Life in Britain as Reflected in the Pages of the Musical Times*, Freeport, NY: Books for Libraries.
- Scobey D., 1992, *Anatomy of the Promenade: The Politics of Bourgeois Sociability in Nineteenth-Century New York*, Social History, vol. 17, no. 2.
- The Concert of the Future*, 1895, Monthly Musical Record, vol. 1, Nov.
- The Proms, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Proms (dostęp: 20.03.2018).
- Weber W., 2008, *The Great Transformation of musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Wood H., 1971, *My Life of Music*, Freeport, NY: Books for Libraries.

Ziemowit Socha¹

Wartość i krytyka dwudziestowiecznej moderny muzycznej. Wyimek z badań nad opiniami pracowników wybranych wrocławskich instytucji kultury

Przedmiotem opracowania jest odbiór specyficznego gatunku muzyki – moderny dwudziestowiecznej, czyli – w ogromnym uproszczeniu – twórczości artystycznej ocierającej się o sztukę awangardową. Wyniki prezentowanych badań bazują na informacjach zbieranych techniką wywiadu pogłębionego. Respondentami były osoby zajmujące się na co dzień w pracy zawodowej (muzycy, akademicy nauczyciele, menagerowie) tzw. muzyką poważną. Niniejszy tekst skupia się wokół dwóch postaw odbiorczych: akceptacji oraz odrzucenia tego rodzaju twórczości. W tekście podjęto próbę agregacji postaw krytycznych i aprobujących muzykę moderny. Do prac analitycznych wykorzystano oprogramowanie typu CAQDAS.

Słowa kluczowe: badania empiryczne, socjologia muzyki, moderna muzyczna

Value and critique of 20th-century western artistic music.
Empirical research with musicians and music organizers

Theme focuses on the continuation and rejection of tradition of western artistic music in 20th century. The main goal of the thesis was to demonstrate diversity of attitudes of employed in mentioned institutions artists and art organizers. The research based on in-depth interviews. To capture emerging research problems, research was expanded into three connected areas: audience attitudes to 20th-century music, statistics of performance of 20th-century music and desk research on such manifestations of music reception as records stock, radio popularity, and so on. The conclusion of investigation introduces coined concepts about 20th-century music reception like e.g.: stereotypization, festivalised presence, performativeness and disposability, counter-imaginings and groups of artistic interests.

Key words: sociology of music, empirical research, modern music

¹ Instytut Badań Edukacyjnych; zsocha@fcsh.unl.pt.

Muzyka dwudziestowieczna jako przedmiot badań socjologii

Pojęciem wymagającym krótkiego nakreślenia jest termin „dwudziestowieczna moderna muzyczna”, który – w terminologii anglosaskiej – znaczy tyle co modernizm w muzyce (ang. *musical modernism*). Jest to pojęcie muzykologiczne i – nie wklajając się w pozasocjologiczne zawilości – przyjmuję taką oto jej wykładnię terminologiczną. Moderną muzyczną są intencjonalnie wysokoartystyczne artefakty brzmieniowe, których przynależność stylistyczna (a więc techniczno-kompozytorska i gatunkowa) nie pozostawia wątpliwości co swoich dwudziestowiecznych proweniencji (por. Gołąb 2011). Moderna więc to szeroko rozumiana, nacechowana estetycznie formacja muzycznych artefaktów, wpisująca się w ogół przemian w sztuce zachodnioeuropejskiej, jakie były obserwowane od końca XIX w., a szczególnie uwidoczniły się w na początku XX w. Jej twórcy stawiali sobie za cel najpierw kontynuowanie (przełom XIX i XX w.), a nieco później zerwanie (po 1910 r.) z tradycją romantyczną, powołując się na ideę postępu, a więc dążenia ku nowemu, nieodkrytemu i nieznanemu. Dwudziesty wiek w sztuce – np. zgodnie z tym, co pisał Stefan Morawski – stanowi „zakręt cywilizacyjny”, z za którego w efekcie wyłoniły się formy artystyczne wymykające się kategoriom estetyki – happeningi, instalacje, performance albo muzyka bez dźwięków (por. Morawski 1973: 60–67).

Dzieła moderny muzycznej są dziełami o wąskim zasięgu akceptacji wśród publiczności. Zwracali na to uwagę już pod koniec XIX w. kompozytorzy, jak np. Arnold Schönberg, wskazując wprost, że jeśli coś ma być sztuką, to nie może być dla wszystkich, a jeśli jest „dla wszystkich – to nie jest to sztuka” (Gwizdalanka 2011: 36). Claude Debussy podkreślał to, że wśród wszystkich modernistycznych sztuk, w muzyce problem rozchodzenia się preferencji jest widoczny najwyraźniej.

Zabawne, że publiczność znosi doskonale ruch literacki, nowe formy lansowane przez pisarzy rosyjskich (...), natomiast co do muzyki, to chcieliby, żeby ona pozostała w spokoju, i zrobiliby niemal rewolucję z powodu trochę dysonansowego akordu (Jarociński 1972: 119).

Muzyka dwudziestowieczna – innymi słowy – jest samowystarczalna. Zdaniem Daniela Barenboima i Edwarda Saida dzieje się tak z uwagi na to, że jest ona w pewien sposób oddalona od publiczności i dotychczasowych naczelnych instytucji mecenatu muzycznego. Twórcy w XX w. odwrócili się zarówno od arystokracji, jak i hierarchii kościelnej oraz bogatego mieszczaństwa.

To, co robili Beethoven i Haydn, było w pewnym sensie bezpośrednio skierowane do ich arystokratycznych patronów. Twórcy późniejsi, tacy jak już Brahms, nie przejmowali się publicznością czy jakąś instytucją, np. Kościołem. Bardziej

chodziło im o samą muzykę (...). Odchodzi się od muzyki pisanej dla społeczeństwa przez wcześniejszych twórców, jak Bach czy nawet Beethoven (Barenboim, Said 2007: 40).

Moderna muzyczna w toku swych dynamicznych, wielonurtowych dziejów pokazywała pewien paradoks, ponieważ będąc z założenia sztuką dla odbiorców odpowiednio przygotowanych, a więc zdecydowanie bardziej niszowych niżli masowych stanowiła inspirację do rozwoju kultury popularnej (por. Ross 2011). Wszak rozmaite eksperymenty kompozytorów wyrosłych w klasycznej okcyden-talnej tradycji muzyki artystycznej, jak choćby Karlheinz Stockhausen, stanowiły inspirację dla różnych nurtów muzyki popularnej. Badanie odbioru moderny jest więc badaniem innowacyjnych kompozytorskich koncepcji muzycznych w ich oryginalnej formie.

Przyznaje się więc implicite rację klasycznym dla refleksji socjologicznej poglądom Georga Simmela na zjawiska masowe. Zgodnie z jego ujęciem

utworzenie jednolitej masy i wyrównanie poziomu skądinąd bardzo różnych jednostek może dokonać się jedynie drogą zawsze możliwego obniżenia poziomu warstw wyższych, nie zaś podniesienia poziomu warstw niższych, które możliwe jest niezmiernie rzadko albo nawet nigdy (Simmel 1975: 48).

Simmel, który swoją tezę odnosił wprost bodaj jedynie do świata polityki, pisał, że radykalne poglądy nie mogą stać się podstawą formułowania programów masowych partii, przez wzgląd na to, że radykalizm nie jest przymiotem dużych grup społecznych, które w demokracji gwarantują partiom sukces wyborczy. Masowe bądź popularne może być tylko to, co stanowi wspólny mianownik dla szerokiego grona ludzi, a to z kolei nie może być ani zbyt radykalne, ani zbyt skomplikowane. Zatem przenosząc to stanowisko na grunt socjologii muzyki, można np. zauważyć, że przebojem staje się tylko ta piosenka, która trafia do tzw. przeciętnego odbiorcy. Simmel nie ma wątpliwości, że osoby o mniej wysublimowanych gustach będą w stanie zyskać kompetencje na względnie dłuższy czas do tego, by swobodnie odbierać skomplikowane treści np. muzyczne.

Przy założeniu, że – w jakkolwiek subtelny czy skomplikowany sposób – muzyka i społeczeństwo są fenomenami wzajemnie powiązаныmi i przenikającymi się, należy również zauważyć rolę opinii przeciwnej, według której działalność muzyczna stanowi lub powinna stanowić sferę autonomii twórczej. Odnosząc się do tego zagadnienia amerykański krytyk muzyczny, Alex Ross pisał, że

[w] dziedzinie muzyki klasycznej przez długi czas panowała moda na oddzielenie muzyki od społeczeństwa, na ogłaszanie, iż jest ona językiem samowystarczalnym. W zdominowanym przez politykę wieku XX bariera między muzyką a światem

waliła się nieraz (...), Szostakowicz pracował nad Symfonią Leningradzką, gdy Niemcy ostrzeliwali jego rodzinne miasto (Ross 2011: 8).

Reasumując, oblicze zachodniej profesjonalnej muzyki artystycznej w XX w. diametralnie się zmieniło. Ta szczególna sytuacja, zakładająca zmianę logiki sztuki, okazała się zdaniem socjologa Aleksandra Lipskiego źródłem powstania subdyscypliny, jaką jest socjologia sztuki. Przekonuje on, że „wystąpiła potrzeba ogarnięcia całokształtu problemów, jakie spiętrzyły się wokół sztuki w wyniku jej dwudziestowiecznych przeobrażeń”. Bez tych przemian badanie nie byłoby do tego stopnia zajmujące i wieloprotblemowe, jak stało się to po przełomie moderny (por. Lipski 2001).

Metody badań

Naczelne dwa pytania, jakie postawiono przed tym szkicem dotyczą tego, jak postrzegana jest wartość moderny oraz za co moderna jest krytykowana. Specyfika odpowiedzi na tak postawione pytania wymagała wybrania próby, do której wchodziłyby osoby ponadprzeciętnie zorientowane w badanej tematyce. Badanie opinii reprezentatywnej grupy mieszkańców Polski byłoby tu skazane na częściowe niepowodzenie, ponieważ muzyka, która z założenia komponowana była „przeciw społeczeństwu”, nie byłaby rozpoznawalna powyżej progu błędu statystycznego. Natomiast w tzw. środowisku muzycznym, a więc wśród osób, które mają wykształcenie muzyczne i pracują w jakiś sposób z materią dźwiękową w instytucjach kultury jest to standardowy niemal repertuar. Zdecydowano więc wykorzystać technikę wywiadu pogłębionego na próbie skonstruowanej wedle schematu przedstawionego w tabeli poniżej. W próbie znalazło się więc 25 respondentów, co było liczbą o 5 mniejszą od zakładanych początkowo 30 badanych. Zmniejszenie liczebności badanych wynikało z nasycenia modelu, czyli prostego faktu, że pewne zapamiętania badanych zaczęły się już powtarzać i kolejne wywiady przestały przynosić nowe informacje (por. Kaufmann 2010). Najwięcej badanych było pracownikami wrocławskiej Akademii Muzycznej (12), co wynikało z faktu, że muzyka dwudziestowieczna silnie obecna jest w programie nauczania. Następnie reprezentowana była Filharmonia Wrocławska², co wynikało z faktu obecności muzyki moderny w programie koncertowym. Opera Wrocławska reprezentowana była najmniej licznie z uwagi na to, że podobny repertuar gościł w tej instytucji najrzadziej.

² W czasie prowadzenia badań tj. 2014–2016 instytucja ta stała się częścią istniejącego obecnie Narodowego Forum Muzyki. Zmiana ta nie wiązała się w istotny sposób ze zmianami kadrowymi, ponieważ badani pracownicy Filharmonii Wrocławskiej stali się pracownikami Narodowego Forum Muzyki.

Tabela 1. Próba badanych techniką wywiadu pogłębionego

Instytucja	N	Oznaczenie
Akademia Muzyczna	12	–
1. Wydział Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Muzykoterapii	5	AM I
2. Wydział Instrumentalny	3	AM II
3. Wydział Wokalny	3	AM III
4. Wydział Edukacji Muzycznej	1	AM IV
Filharmonia Wrocławska	8	–
• Muzycy	5	FWr I
• Menadżerowie repertuaru	3	FWr II
Opera Wrocławska	5	–
• Muzycy	4	OWr

Źródło: opracowanie własne.

W próbie wyróżniono kategorię muzyków oraz menadżerów (pracowników pionu administracyjnego dawnej Filharmonii Wrocławskiej) z uwagi na zakładaną odmienność punktu widzenia kwestii estetycznych.

Wartość muzyki moderny

W toku prowadzenia badań wątek wartości muzyki moderny zaczynał być coraz bardziej zauważalny. Badani bowiem w zróżnicowany sposób opowiadali o tym, jakie moderna ich zdaniem posiada zalety, co w niej jest dla nich dobre, wartościowe, ciekawe. Odpowiedzi podzielono na pięć typów. Ogólnie można zauważyć, że badani, którzy w ogóle nie dostrzegali żadnej wartości w muzyce dwudziestowiecznej moderny należeli do zdecydowanej mniejszości. Z perspektywy tych osób moderna dwudziestowieczna mogła się wydawać zabawą czy wręcz hucpą. Jednak z perspektywy innych respondentów w muzyce moderny jest dużo wartościowych idei kompozycyjnych i oryginalnych wątków muzycznych.

Piękno nieoczywiste

Wśród krytyków moderny odnotowano wątek wskazujący, że tym, czego brakuje w muzyce moderny, jest brak piękna. Jednak osoby deklarujące się jako jej zwolennicy polemizowali, że muzyka poważna XX w. reprezentuje odmienne wartości niż piękno melodii.

M: Rozmawiałem osobą, która nie przepada za XX w. Jej zdaniem to, czego mu brakuje w XX w. to piękno. Zauważał też, że obecni studenci akademii brzydzą się wręcz melodią, bo muzyka nie może być piękna – byłaby wtedy banalna.

R: Ja na pewno bym tak tego nie nazwał. Obecnie twórcy wzbraniają się przed melodyką: coś w tym jest i to jest jeden z najczęstszych zarzutów wobec nich, ale doszło do tego, że ta kategoria piękna jest rzadziej wykorzystywana. Przed chwilą nawet używając tego słowa „ładnie”, zatrzymałem się, czy to pasuje, bo odeszliśmy od tego nazewnictwa. Ładny utwór przekształcił się w dobry utwór. Teraz to, co jest komponowane ma być dobre albo nie [AM_II_4_m_m].

Można więc zauważyć, że tym, co – według zwolenników – jest pociągające w muzyce współczesnej jest pewien rodzaj komplikacji czy nieoczywistości. Nawet osoby wykazujące pewną ambiwalencję w ocenie moderny wskazują, że jej wartości estetycznej nie stanowią w żaden sposób odniesienia do piękna rozumianego przez „chwytliwość” komponowanych melodii.

Melodie zaokrąglone, takie które zawsze trafiają do człowieka, obojętnie, czy boli go głowa, czy nie, czy słucha tego zgiełku dźwięków, który okazuje się być ciągiem liczb prostych albo ciągiem liczb pierwszych zamienionych na zjawiska akustyczne (...). Ta muzyka tak naprawdę nie jest „do niczego”: ani do tańca, ani do nucenia, ani do słuchania w samochodzie. Można powiedzieć, że kryteria oceny, którym może podlegać muzyka są złożone, wielopłaszczyznowe (...). Ta muzyka jest – można też powiedzieć, z artystycznego punktu widzenia – niesamowitym przełomem, bo człowiek zrozumiał, że nie tylko piękno w muzyce i odbiór czysto taki organiczny może mieć miejsce, ale też intelektualny, to jest piękne swoim trudem [AM_II_1_m_s].

Okazuje się więc, że tym, co miałyby stanowić wartość moderny jest złożoność kompozycji, która w efekcie skutkuje trudnością w odbiorze dla przeciętnego czy też niedostatecznie przygotowanego odbiorcy. Według dość dużej części badanych celem tworzenia muzyki w wieku XX (a zwłaszcza jego drugiej połowie) było bowiem wywarcie wrażenia na odbiorcy. Nie miało to więc wiele wspólnego z estetyką muzyki klasycyzmu, romantyzmu czy muzyki jeszcze dawniejszej.

Jeszcze jest różnica taka, że kiedyś te utwory miały się podobać. A teraz wydaje mi się, że to „podobać” zmieniło się o 180 stopni. Utwór ma wyrzucić wrażenie i może być okropny, ale będzie dobry. A okropny utwór dawniej nie miał prawa bytu. Musiał zachwycać. Na przykład pierwsze wystąpienie, mówię o muzyce kameralnej, to było już u Beethovena, którego prawie na stosie spalili, bo napisał kosmiczny utwór, atonalny niemalże w niektórych momentach i wywierał nieprawdopodobne wrażenie [FWr_I_2_m_m].

Inspirowanie innych artystów. Kilka osób o umiarkowanym podejściu do oceny muzyki moderny zauważało, że największą wartością moderny zawsze była jej funkcja bycia forpocztą. Modernistyczni kompozytorzy za cel stawiali sobie zdaniem badanych odkrywanie nowych dróg rozwoju muzyki. Wytyczając te drogi liczyli, albo i nie, na to, że inni podążą ich drogą. Stało się jednak tak, że znajdowali swoich naśladowców.

Zawsze awangarda jest inspiracją. To bezsprzeczne, ale ten świat muzyki przez całe moje życie był tak różnorodny, ponieważ był taki czas, kiedy studiowałem (...) klasyczne grania, ale elementem mojej działalności był jazz, który teraz gości na wszystkich muzycznych uczelniach w kraju [FWr_I_4_m_st].

W XX w. obecna była w muzyce idea postępu, czyli pewnego negowania poprzedników oraz dążenia do tworzenia czegoś, czego jeszcze nie było. Z kolei efekty pracy kompozytorów awangardowych upowszechniały się.

Wydaje mi się, że jest trochę tak, że sztuka jednak musi iść do przodu, mimo wszystko. Musi się gdzieś tam rozwijać, a ten rozwój ma polegać na tym, że nie można powielać tego co już było, bo inaczej stanęlibyśmy w miejscu, więc trudno, żeby kompozytorzy komponowali w stylu Bacha, bo to nie byłby żaden rozwój. Więc automatycznie to pociąga za sobą fakt, że trzeba wymyślić coś nowego, co się potem upowszechni albo i nie [AM_III_3_k_m].

Badani wskazywali na to, że skłonność kompozytorów dwudziestowiecznych do poszukiwania nowych brzmień, nowego instrumentarium czy nowych idei sama w sobie jest inspirująca. Nie podważano twierdzeń krytyków, że niekiedy trudno w XX w. wskazać na kompozytorów rangi Ludwiga van Beethovena – odpowiadano raczej na ten zarzut, że dzieła dziewiętnastowieczne i starsze przeszły selekcję wielu pokoleń. Muzyka moderny do pewnego stopnia tej selekcji nie przeszła. Jednak dzięki temu, że jedni kompozytorzy próbują testować różne nowości, jak np. wykorzystanie komputerów do komponowania, to dają innym inspirację do tworzenia dzieł, które potencjalnie mogą być za kilkadziesiąt lat uznane na równi z dziełami Beethovena czy Bacha.

Wróciłem ponownie do Ravela, do muzyki tak zwanej klasycznej, symfonicznej, granej na poważnych salach koncertowych i odkryłem, że to co się dzieje w harmonii współczesnej jazzowej, bo to nie jest już współczesna, bo ona przecież powstawała na początku wieku i jeszcze dawniej przecież, i ma dużo wspólnego... te najnowocześniejsze brzmące utwory jazzowe albo popowe z lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i potem jeszcze późniejsze i teraz, te aktualnie funkcjonujące utwory tak dużo czerpią z muzyki Ravela [AM_II_1_m_s].

To, że arcydzieła zdarzają się tak rzadko powoduje, że na co dzień spotykamy się z tym niższym poziomem jakości artystycznej kompozycji. (...) Zastępy kompozytorów popychają ten rozwój historii muzyki małymi kroczkami, każda nutka jedna za drugą nas posuwa dalej, stwarza możliwość, iż kolejna V Symfonia Beethovena kiedyś nam wykwitnie. Jest tak zwłaszcza dzięki odwadze eksperymentowania [AM_I_4_k_m].

Dobra oferta dla NFM. W opinii badanych oczywiste zdaje się, że popularność muzyki XX w. jest zdecydowanie wyższa w Stanach Zjednoczonych lub w Europie Zachodniej. Moderna traktowana jest tam albo na równi z dziełami wieków wcześniejszych, albo wręcz jest na uprzywilejowanej pozycji wobec nich.

Dobre jest to, co berlińczycy zrobili z programami swoimi. Mieli takie założenie programowe, że grali na zwykłych koncertach co piątkowych głównie swój program i dodawali ultra współczesny utwór [FWr_II_1_k_m].

[T]o że mam w mieszkaniu stołek i lubię popatrzeć na swoją komodę, no to na jednym koncercie mogę posłuchać Beethovena i Pstrokońską-Nawratil. W Berlinie to już dawno zrozumiano [AM_I_5_m_m].

Podobne preferencje zachodniej publiczności można wykorzystać w gmachu NFM. Nie chodzi tu badanym o bezmyślne kopiowanie zachodnich wzorców. Zdaniem badanych istotniejsze jest tworzenie oferty kulturalnej Wrocławia jako silnego ośrodka turystycznego. Badani zauważają, że w dobie rozwijania turystyki poprzez różne nisze (enoturystyka, biroturystyka, turystyka sanatoryjna) zadbać należy o to, aby NFM miało ofertę atrakcyjną dla turystów z krajów Europy Zachodniej, którym może i Polska kojarzy się z Chopinem, ale jednak przywykli także do tego, by słuchać muzyki Lutosławskiego.

To jest tak: w Stanach na hasło „Lutosławski” wszyscy stają na baczność. Ja w bostońskiej orkiestrze słyszałem więcej utworów Lutosławskiego niż w naszej filharmonii im. Lutosławskiego. To trzeba zmienić – Amerykanów może to przyciągać.

R: Myślę, że Wrocław jest też odwiedzany przez Niemców, a oni są niesamowicie wyedukowani pod względem muzycznym. (...) Polska publiczność nie jest tak przygotowana. To samo mówią przewodnicy wszystkich wycieczek, że oni są nastawieni na zwiedzanie do końca. My jesteśmy niecierpliwym narodem, jeśli coś nam się nie podoba, to odrzucamy to za wcześniej. Zresztą dużo Niemców przyjeżdża do Wrocławia, czemu nie przyciągnąć ich do NFM?

W kontekście tych wypowiedzi można podkreślić jedną dość ważną funkcję instytucji muzycznych w kształtowaniu oferty kulturalno-turystycznej miast. Dla badaczy ruchu turystycznego i włodarzy miejskich odpowiadających za politykę

turystyczną, istotnym wskaźnikiem może być liczba godzin potrzebnych na zwiedzenie danego miasta (por. Dębski, Górska-Warsewicz, Zawistowska 2014). Jednym ze sposobów na wydłużenie tego czasu jest rozwijanie oferty wydarzeń wieczornych, jak np. koncerty symfoniczne. Podobna strategia ma na celu skłonienie turystów do pozostania w danym mieście o jedną noc dłużej, co przekłada się w pierwszej kolejności na wyniki finansowe branży hotelarskiej i gastronomicznej.

Wartość edukacyjna. Z jednej strony badani nie mają wątpliwości, że pewne elementy muzyki moderny, jak np. eksperyment 4:33 Johna Cage'a, przetrwają tylko jako element edukacji w zakresie historii muzyki. Nie sądzą przy tym, że będzie to sukces moderny. Wskazują jednak na inny edukacyjny aspekt, który z pewnością można uznać za wartość muzyki współczesnej. Muzyka, która jest trudna nie tylko w odbiorze, ale również sprawia trudności wykonawcze stanowi wyzwanie dla kształcenia instrumentalistów. Badani zauważali, że albo coś przetrwa jako żywa sztuka, albo jako przykład opisywany tylko w podręcznikach. Zdaniem części z nich awangarda drugiej połowy XX w. przetrwa tylko w opisach podręcznikowych.

Za 100 lat będziemy bardziej jak Debussy niż Schoenberg. On już przetrwał 100 lat. Bach przetrwał 400. (...) A inni znikną... Chyba, że w podręcznikach będzie John Cage, ale nie będzie trzeba tego „słuchać”. Są fale Martenota, jakieś eksperymentalne [instrumenty] Stockhausena. Pojawiało się, próbowali szukać. Inni też próbują [AM_II_2_m_m].

Wartość edukacyjna moderny polega jednak jeszcze na czymś innym. Badani czynni muzycy czytelnie wskazywali, że granie muzyki dwudziestowiecznej wymaga znacznie większego skupienia lub sprawia większe trudności natury technicznej. W kategoriach takich instrumentów, jak np. tuba bądź instrumenty perkusyjne literatura muzyczna zdecydowanie rozwinęła się w XX w., dlatego osoby grające na tych instrumentach szczególnie zwracały uwagę na to zagadnienie.

Każdy instrument ma swoją literaturę, którą musi poznać, takie ABC. Jeśli chodzi o muzykę współczesną, często muzycy na egzaminie jako „utwór dowolny” sięgają po tego typu utwory. Penderecki, za co go cenię wielce, napisał *Capriccio per tuba solo*. Ten utwór jest kanonem wśród tubistów. Jest to utwór współczesny i bardzo wymagający od muzyka [OWr_I_1_m_s].

Należy zauważyć, że wartość edukacyjna moderny była też dostrzegana przez osoby niewykazujące entuzjazmu wobec tego rodzaju sztuki. Zwłaszcza wśród muzyków. Wskazywano wtedy właśnie na techniczną trudność wykonywania dzieł dwudziestowiecznych. Praktyka wykonawcza muzyki dwudziestowiecznej

pozwała muzykowi na rozwinięcie nowych kompetencji wykonawczych, a więc rozwija go jako profesjonalistę.

R: Ja nie wiem, szczerze mówiąc. Ja uważam, ja nie mówię, bo ja lubię grać współczesną muzykę, ale może ze względów technicznych. Ja nie mam problemów z przeskakiwaniem rejestrów, z trafianiem jakichś dźwięków bardzo przypadkowych, że nie ma w tym logiki... no bo, może... [FWr_I_1_m_s].

Tak jak Cage. Każdy się o nim uczy, każdy będzie o nim pamiętał, ale ze względu na to, że to było coś przełomowego, nowego, a może nie ze względu na to, że będzie chodził na koncert i słuchał [AM_III_3_k_m].

Kształtowanie otwartości poznawczej. Umiarkowani zwolennicy i przeciwnicy moderny zauważali, że wartością tego typu muzyki jest ćwiczenie postawy otwartości na nowe doświadczenia w zakresie sztuki. Sądzieli, że osoby, które preferują modernę po prostu są otwarci na rodzaj brzemienia [AM_I_1_k_m] albo po-
otwierani na nowości [FWr_I_2_m_m].

Gdyby słuchacz był bardziej otwarty na to wszystko, to już nie będzie to dla niego męką czy czymś obcym, by słuchać moderny, awangardy [OWr_I_4_m_m].

Na szczęście mamy różnorodność w muzyce, która odpowiada różnym upodobaniom, gustom. Ta różnorodność charakteryzuje całe społeczeństwo. (...) Również słysząc najnowszą muzykę jestem przekonany, że to jest droga dla ludzi młodych. Ludzie młodzi są bardziej otwarci na to. Im młodszy, tym bardziej otwarci na muzykę, którą Pan bada [FWr_II_3_m_st].

Zdaniem niektórych reprezentantów pionu administracyjnego FWr wrocławskiej publiczność nie należy do najbardziej otwartej na muzykę moderny. Co prawda, pokładają nadzieję w nowej, młodej publiczności. Jednak szacują przy tym, że we wrocławskiej publiczności filharmonicznej osób otwartych na modernę może być poniżej 10%.

Abonamentów na pewno nie było większość sali. To było około 80 osób takich stałych na 460. Do 100 może, ale bliżej 80. Takich, którzy faktycznie przez 2–3 lata, kiedy ja już wiedziałam, co się dzieje w sprzedaży, którzy kupowali co roku abonament. To nie byli ludzie z przypadku, którzy na przykład dostali od kogoś ten abonament, tylko wiedzieli, taki ugruntowany gust. Z czego około 30 osób było takich, którzy byli otwarci na nowe rzeczy, które się działy [FWr_II_4_k_m].

Według jednego z psychologicznych modeli osobowości, który został nazwany „wielką piątką”, osobowość obejmuje pięć elementów: neurotyczność, ekstrawersja, ugodowość, sumienność i właśnie otwartość na doświadczenie (por. Strelau

2000: 525–560). Ta ostatnia rozumiana jest jako tendencja do pozytywnego wartościowania nowych doświadczeń życiowych, tolerancja na nowość i ciekawość poznawcza. Niektórzy muzycy przekonani są o tym, że słuchanie muzyki moderny zarówno wynika z tego elementu osobowości, jak i pozwala go rozwijać, co może być przydatne na innych polach życia społecznego.

Matryca 1. Wartość muzyki moderny dwudziestowiecznej

	Zwolennicy		Ambivalentni	Przeciwnicy	
	R	U		U	R
Piękno nieoczywiste	4	1	2	.	.
Inspirowanie innych artystów	.	2	1	2	1
Dobra oferta dla NFM	3	1	1	.	.
Wartość edukacyjna	.	.	3	1	1
Kształtowanie otwartości poznawczej	.	2	.	2	.
Łącznie	13		7	7	

Źródło: opracowanie własne.

Podsumowując, nie sposób zauważyć, że w kwestii dostrzegania nieoczywistego piękna, głosy padały częściej po stronie zwolenników muzyki moderny. Podobnie opinie rozłożyły się w przypadku przekonania o tym, że muzyka moderny może stanowić dobry element oferty turystyczno-kulturalnej dla Wrocławia. Natomiast jeśli chodzi o wartość muzyki moderny jako czynnika inspirującego oraz kształtowania otwartości poznawczej, głosy padały po obu stronach „sporu”, ale jednak wśród umiarkowanych zwolenników i przeciwników muzyki moderny. Z kolei wartość edukacyjna muzyki moderny podkreślana była głównie przez osoby reprezentujące postawę ambiwalentną wobec muzyki moderny.

Krytyka muzyki moderny

W krytyce muzyki moderny XX w., która przez krytyków muzycznych dość często była nazywana muzyką współczesną, obserwuje się dwie główne tendencje argumentacyjne. Część badanych wołała mówić o niechęci do tego kierunku w muzyce (por. cyt. „Jako coś złego to nie traktuję XX w. Bardziej w kategorii chęci i niechęci” [AM_II_2_m_s]). Inni z kolei woleli mówić o tym, że „muzyka moderny dwudziestowiecznej jest nie do grania i nie do słuchania (śmiech) (...). Tego się nie słucha, bo to nie ma najmniejszego sensu” [FWR_I_1_m_s].

Wątki krytyczne w wypowiedziach badanych można podzielić na osiem typów odpowiedzi. W zależności od ich występowania dokonano również kategoryzacji

respondentów pod względem postaw wobec moderny (por. 4.2.1. Pracownicy wybranych instytucji muzycznych). Zależność ta bowiem jest dość jednoznaczna (por. tabela poniżej).

Matryca 2. Krytyka moderny dwudziestowiecznej – postawy

	Zwolennicy		Ambivalentni	Przeciwnicy		Łącznie
	R	U		U	R	
Niechęć do eksperymentu	1	1	2	2	5	11
Niechęć do atonalności	.	1	1	1	5	8
Brak piękna	.	1	1	3	2	7
Psychologizacja słuchania	.	.	1	3	3	7
Przypadkowość dźwięków	.	1	1	3	2	7
Rezerwa instrumentalistów	.	1	1	1	2	5
Zniechęcenie odbiorców	.	.	.	1	2	3
Skandalizacja	.	.	.	1	1	2

Źródło: opracowanie własne.

Niechęć do eksperymentu. Niektórzy rozmówcy wskazywali albo na własną niechęć do eksperymentów moderny, albo na to, że eksperymenty te potencjalnie mogły zniechęcać innych odbiorców do tej muzyki.

Myszę, że duża rola tego eksperymentu, który może zraził część publiczności do muzyki współczesnej. I teraz na przykład każdy się boi, jak słyszy kompozytor XX w. (...) No bo Gruppen... to jest muzyka męcząca po prostu, prawda? [AM_I_5_m_m]

Eksperyment utożsamiany przez badanych najczęściej był z kierunkiem sonorystycznym (a więc stylem muzyki XX w., którego elementem charakterystycznym było niekonwencjonalne wydobywanie brzmienia z instrumentów – uderzanie o pudło rezonansowe, wydobywanie dźwięku bezpośrednio ze strun fortepiano itp.). Może być to tłumaczone rozpowszechnieniem tego nurtu wśród polskich kompozytorów drugiej połowy XX w. (por. Granat 2009). Określenie wskazujące, że zakomponowane dźwięki są zbiorem „pisków, strzałów i hałasów” sugerują pewne swoje uprzedzenie do tego kierunku w muzyce dwudziestowiecznej.

Uprzedzenia te często były motywowane pewnymi wątkami odnoszącymi się do „naturalnego dla człowieka” środowiska dźwiękowego. Innym sposobem uzasadniania swojego stanowiska w tej kwestii było odnoszenie się do naturalnego nastawienia do dźwięków, którego nosicielami są np. dzieci.

R: No ale mówię: ja to widzę na przykładzie dziecka, czy wyobraża sobie pan, żeby dziecko wysłuchało jakiegoś takiego utworu, gdzie wszystko piszczy i strzela i hałasuje? Nie, bo dziecko naturalnie zatka uszy. A jak będzie leciał Mozart, to nie zatka uszu [FWr_I_1_m_s].

Niechęć do atonalności. Stanowiskiem dość pokrewnym do opisanego powyżej jest niechęć do atonalności rozumianej jako sposób doboru i organizacji materiału dźwiękowego będący historyczną opozycją wobec tonalności harmoniczej. Jednym ze sposobów uzasadniania tego stanowiska jest wskazywanie na niechęć do zrywania z tradycją muzyki zachodniej.

Mój sceptycyzm opiera się na ocenie muzyki dwunastotonowej, dodekafonicznej, awangardowej. Tej autonomicznej, próbującej zupełnie się oderwać od przeszłości [AM_III_1_m_st].

Tradycja ta często bywa nie tylko utożsamiana z muzyką artystyczną elit, ale również z muzyką ludową. Badani zauważają, że proste ludowe skale, jak np. pentatonika, są tak naturalne dla naszych umysłów, że dalekie odchodzenie od nich wzbudza ich niechęć.

To są proste rzeczy i one zawsze będą wracały do człowieka i to jest to, co najmocniej na niego działa: ta skala góralska, ten tryton, taki krzywy umieszczony. To zawsze będzie wracało. Jeśli muzyka korzysta z takich rzeczy, z pentatoniki czy z wszelkich archetypicznych tak zwanych skal, właśnie pentatoniki czy skale góralskie, które mają ścisły związek z fizyką dźwięku, to jest to zdecydowanie nam bliższe [AM_II_1_m_s].

Badani dawali także odpór twierdzeniom, jakoby system tonalny wyczerpał się. Zauważano, że wiele możliwości tego systemu mogło faktycznie zostać już wykorzystanych, ale jednak w myśl tych opinii nie można mówić, iż skończył się on całkowicie. Kontrprzykładem dla moderny miałyby być muzyka popularna (zwłaszcza wywodząca się ze Stanów Zjednoczonych). Od wielu dziesięcioleci pojawiają się w niej nowe piosenki, które są oparte na podobnych melodiach, ale jednak trudno odmówić im efektu nowości. Kompozytorzy więc nie muszą rezygnować z systemu dur-moll, aby stworzyć coś niepowtarzalnego.

Część utworów jest fajnych [w muzyce moderny dwudziestowiecznej], ja nie mówię, ale dużo jest po prostu wydziwiania straszego, kombinowania za wszelką cenę. Tylko po co? Ja nie wiem, dlaczego nie można do tej pory pisać normalnych utworów w tonacji? Ja rozumiem, że gdzieś się kończą pomysły, no ale skoro mówią, że nie idzie już wymyślić żadnej melodii, bo wszystkie zostały wymyślone, a rok w rok – jak się popatrzy na listy popowe amerykańskie – co rusz są nowe przeboje i się da [FWr_I_1_m_s].

Brak piękna. Kolejną kwestią, która raziła rozmówców w muzyce XX w. jest to, co określili brakiem piękna. Przez to ostatnie rozumiana zazwyczaj była harmonia o eufonicznym charakterze. Badani wskazywali jednocześnie, że do kategorii klasycznie rozumianego piękna są bardzo w muzyce przyzwyczajeni i nie potrafiliby z niej zrezygnować. Wskazywali, że w wieku XX odsunięto się od przyjmowania jej za cel kompozycji, co nie przełożyło się w żaden sposób na wyższą jakość komponowanych dzieł muzycznych.

Natomiast dzisiaj, pomijając, że w muzyce XX w. nie mamy do czynienia z pięknem, że ta muzyka po prostu jest brzydka, [p]roszę zauważyć, jaki to jest totalny kryzys piękna, tego się nie da słuchać. Tatarkiewicz na to zwrócił uwagę: cechą swoistą sztuki XX w. jest wywarcie jak największego wrażenia na odbiorcy, ale nie poprzez piękno, tylko poprzez brzydotę [AM_III_1_m_st].

Inne osoby z kolei mówiły, że mimo głębokiego zakorzenienia w odbiorcach systemu dur-moll, kompozytorzy zapatrują się na niego w całkowicie odmienny sposób. Z tego powodu kompozytorzy, którzy nie chcieli nadążać za publicznością, ciągle oczekującej doświadczenia tego, co rozumieją przez piękno muzyki, zaczęli odczuwać niechęć. Chodzi tu o zarówno o niechęć do systemu tonalnego, jak i obecności piękna w muzyce.

[T]eż wiem, że gros kompozytorów dzisiejszych, jak ma pisać utwór, to wystawia pazurki, jeśli ma użyć techniki dur-moll, bardzo zakorzenionej jednak w nas [jako ludziach] [AM_I_1_k_m].

Wręcz być może nawet próbowano piękno na siłę odrzucić. (...) Nastąpiło odrzucenie tego, co było w klasycyzmie, czyli znowu powstanie nowych form instrumentalnych, wokalnych, rozwój wariacji, odejście od harmonii klasycznej opartej na kilku funkcjach (...). Natomiast ta następująca odrzuca wartości poprzednich. Muzyka XX w. prawdopodobnie odrzuciła wszystkie wartości, które były na przełomie wieku [AM_II_2_m_s].

Podsumowując, zauważyć można, że badani różnili się jednak między sobą w zakresie wyciągania wniosków na temat braku piękna. Jedni widzieli w tym tylko rodzaj antymody. Inni z kolei próbowali odnosić tę kwestię do odrzucania wartości, które legły u podstaw muzyki poprzednich epok. Nie odnotowano jednak szerszych prawidłowości w tym zakresie.

Psychomedycyzacja słuchania. Część badanych muzyków, którzy mieli wiele okazji do wykonywania dzieł moderny wskazywało na pewne zmęczenie, które ich dotykało w sytuacji kontaktu z muzyką moderny. Chodziło tu zarówno o nadmiar kontaktu z muzyką wykonywaną, jak i słuchaną z odbiorników.

Muzyka drugiej połowy XX i XXI w. czasami ma tyle dysonansów, agresji, które niszczą mój wewnętrzny świat harmonii muzycznej, że mi to przeszkadza. Wolę, żeby kompozytor kojarzył się z głębią, a nie tylko techniką [OWr_I_2_m_s].

Cechy kompozycji – rozumiane najczęściej jako nasycenie dysonansami – zdaniem badanych sprawiają, że muzyka ta jest dla respondentów męcząca. Innymi słowy, nie spełnia w żaden sposób oczekiwanych przez ten typ odbiorców funkcji relaksacyjnych. Przeciwnie, wymaga wręcz np. skupienia w odbiorze.

Rozumiem, że można było różnorodnych utworów spróbować słuchać z ciekawości. Natomiast słuchanie jednego przez dłuższy czas jest po prostu męczące [AM_III_3_k_m].

Ta nowoczesna to przytłaczająca muzyka – zniewala człowieka, albo jest zbyt banalna, albo atakuje dysonansami. Wielu lekarzy mówiło, że nowoczesne koncerty wykorzystują mocno dynamiki decybeli, że człowiek w pewnym momencie traci poczucie słuchu [OWr_I_2_m_s].

Nie powiem konkretnych męczących utworów, ale takie mocno eksperymentujące, gdzie kompozytorzy próbowali czegoś poszukiwać, ale troszkę kosztem samych muzyków. (...) Czasami idą na głośność muzyki i to jest tak męczące dla umysłu. (...) To może być przez chwilę, moment, gdzieś zaznaczenie, rzucenie bomby. Ale to nie może przekroczyć jakiegoś czasu, bo są pewne [granice] wytrzymałości dla nas i słuchaczy. (...) Ja mam uszkodzony nerw słuchu między innymi przez to, że za długo głośną muzykę grałam (...). To nie jest muzyka, która mnie relaksuje, która daje mi endorfiny [FWr_I_5_k_s].

Należy tu podkreślić więc nie tylko sam fakt, że jest to muzyka obfitująca w liczne dysonanse i nienawiązująca do zasad klasycznej harmonii. Znacznie bardziej interesujące znowu wydaje się uzasadnianie podobnych opinii. Tu wnioski wydają się jednoznaczne. Rozmówcy, którzy wskazywali na męczący charakter muzyki moderny powoływali się na argumenty medyczne. Wskazywano więc na opinie lekarskie, na własne problemy zdrowotne czy niedostarczanie endorfin.

Przypadkowość dźwięków. Wprowadzanie elementu przypadku zarówno do praktyki kompozytorskiej, jak i wykonawczej jest zgodne z tym, co zwolennicy moderny kojarzyli z Pierre'em Boulezem. Mówili więc o tym, że jest to jedna z technik kompozytorskich, czyli efekt działań celowych. Natomiast w przypadku krytyków nie dostrzegano w tym żadnej celowości w podobnych praktykach. Wskazywano na problemy z dekodowaniem przekazu kompozytorskiego, czyli niedostrzeżenie muzycznego sensu w podobnych kompozycjach.

Bo to jest tak, mamy wrażenie, że dzisiejsze kompozycje to tak się robi: bierze się pięciolinię, wypisuje się tam, nie wiem, trąbka, skrzypce, wiolonczela i rzuca się ołówkiem. Tam gdzie trafi, tam coś jest, no na tej zasadzie. No dla nas (...) to jest kompletna loteria. Na zasadzie: a bo mi płacą 30 kafli, to muszę coś napisać no, a że mam czas do za dwa dni, no to muszę przysiąc z dwie noce, wypić pół litra i coś tam uskraść no... bo w ten sposób dużo rzeczy powstaje. Albo na jakichś wspomagaczach typu trawa albo amfa [FWr_I_1_m_s].

Powyższa wypowiedź jest oczywiście rodzajem karykaturyzacji pracy współczesnych kompozytorów. Z pewnością bazuje na przypadkach znanych temu muzykowi oraz zasłyszanych przez niego. Niemniej jednak to wyolbrzymienie ma podkreślać zdaniem badanego zakres występowania pewnych patologii procesu komponowania. Jeden z dyrygentów młodszego pokolenia, dzieląc podobnie krytyczne opinie, również podkreślał rolę przypadkowości w twórczości kompozytorskiej.

Pewne doświadczenie (...) bardzo zaciążyło na moim postrzeganiu muzyki współczesnej. (...) Po koncercie poszedłem na bankiet młodych kompozytorów. (...) Wywiązała się rozmowa o stypendiach i na jakich zasadach to się odbywało. Pojawiły się takie zdania: „a wiesz w ostatniej chwili, w nocy, coś tam naskrobałem, o 3 nad ranem, potem do tego dopisałem jakąś tam ideologię, jakieś moje przeżycia, tratatata...”. Skrobia chałtury, które są do niczego nie podobne i nie znają w ogóle technik kompozytorskich, nie mówiąc już w ogóle o jakiejś głębi wyrazowej... Potem katują publiczność, opowiadając jakich to treści nie niosą. (...) Zaczęłem się bardzo jeżyć na te wszystkie „awangardowe inicjatywy z pogranicza teatru mentalnego” czy muzyki elektroakustycznej, dlatego że mimochodem zupełnie dowiedziałem się, jak mogą wyglądać kulisy powstawania takiej muzyki [AM_I_5_m_m].

Rezerwa instrumentalistów. Krytyka ze strony muzyków dotyczyła jeszcze jednej kwestii, czyli traktowania instrumentów muzycznych. Awangardowe (niekonwencjonalne) wykorzystanie instrumentów niejednokrotnie uważane jest przez badanych za przesadną nonszalancję. Ich zdaniem kompozytorzy, dążąc do nowości, nie tylko łamali kanony sztuki, ale często niepotrzebnie niszczyli instrumenty, które dla muzyków miały zarówno wartość materialną, jak i symboliczną.

Natomiast nie jestem w stanie takich jak wykorzystanie pudła fortepianu do celów perkusyjnych... te rzeczy mnie odrzucają, ze względu na wartość instrumentu, która przez wieki powstawała, dochodziła do jakiegoś stopnia perfekcji, być może doszła. I wielkich ludzi, którzy na ten instrument pisali arcydzieła. Potem jak ktoś wykorzystuje ten instrument w celu łupanki w obudowę, to dla mnie jest nie do zniesienia [AM_II_2_m_s].

Opinie te można odnaleźć pomiędzy wieloma różnymi wątkami. Niechęć instrumentalistów wobec eksperymentowania z ich instrumentami wydaje się być dość głęboka i przypomiana była przez nich w każdym dogodnym momencie.

Jeśli chodzi o wykonawstwo muzyki współczesnej, to jest wiele nowych określeń oraz oznaczeń. Jest dużo nowych rzeczy artykulacyjnych. Dla kwintetu też takie rzeczy jak ćwierć tony... Wiadomo też, że muzykę współczesną nazywamy, gdy ktoś otworzy puszkę sardynek na nowym fortepianie i zacznie grać na nim. Ja brzydzę się takimi rzeczami. Nie wszystko jest muzyką współczesną [OWr_I_1_m_s].

Wydaje się więc, że opinie wielu muzyków w tej kwestii są dość jednoznaczne i zmierną ku jednemu określeniu. Mianowicie, tego rodzaju eksperymentowanie z instrumentami oraz ich sferą brzmieniową postrzegane jest jako niszczenie instrumentów.

R: Atonalna całość i ze wszelkimi elementami dziwnymi, jak dmuchanie, skrzypienie i inne takie dziwne (...) czy wlanie szklanki soku do fortepianu... zdarzało się. Czy sypanie kamyczkami do fortepianu. Dla mnie to nie można mówić o sztuce, a raczej o niszczeniu instrumentu [FWr_I_1_m_s].

Skandalizacja. Zgodnie z tym, co pisał Marian Golka (por. 2013), przywołując definicje skandalu politycznego według Johna Thompsona, skandal to powstanie takich wydarzeń, sytuacji czy rzeczy, które wywołują publiczne zainteresowanie połączone z dezaprobatą lub poczuciem urażenia części odbiorców. Owa dezaprobatą wynika z naruszenia lub zakwestionowania pewnych wartości czy norm (por. Golka 2013: 104). Funkcją tak pojętego skandalu jest oczywiście zwiększenie zainteresowania danym dziełem sztuki, którego nie uzyskałoby ono bez elementu łamiącego jakieś społeczne tabu bądź bulwersującego jakiś segment odbiorczego audytorium. Kilku spośród krytyków moderny oskarża ją właśnie o skandalizowanie – wskazując przy tym, że nie chodzi o skandal czysto artystyczny w rozumieniu Golki (2013), który jest rzadką odmianą skandalu w sztuce. Jego czystość polega bowiem na tym, że zamyka się w wąskim środowisku ludzi tak czy inaczej zainteresowanych życiem artystycznym – twórców i bezpośrednich odbiorców. Zdaniem badacza taki skandal dotyczy spraw czysto artystycznych, warsztatowych lub tematycznych, a więc tematów, które dla szerszej publiczności mogą wydać się mało interesujące bądź zbyt techniczne, aby pojęli poziom skandalizacji (por. Golka 2013: 105). Skandale, jakie zdaniem autora *Socjologii artysty nowożytnego* miały miejsce w wieku XX, to wydarzenia obliczane na szeroki rezonans, a więc np. angażujące media oraz mające na celu wzbudzenie zainteresowanie osób całkowicie postronnych.

Badani odnosili podobne wrażenie, wskazując na pewne incydenty w historii muzyki moderny dwudziestowiecznej. Przykładowo, opisywano kilka razy przypadek kompozycji, której Krzysztof Penderecki miał nadać tytuł *Paw*, lecz aby zyskała rozgłos zmienił jej tytuł na *Tren – Ofiarom Hiroshimy*³.

Penderecki może i zaczynał od *Trenu...* – zdobył popularność, zaszokował, osiągnął jakąś pozycję w świecie. Ma [rozpoznawalne] nazwisko i teraz może robić to, co chce, czyli komponować muzykę z najwyższej półki. I ja muszę do niej dorastać. Dla mnie to jest tak przejmujące, że ja to czuję, że to jest genialna wrażliwość, na jaką mnie nie byłoby stać. Wzbogaca mnie to [AM_IV_2_k_s].

Dla mnie jest ona negatywna. Taka sztuka dla sztuki. Jest to bardziej zaszokowanie, szukanie innych rozwiązań, ale niekoniecznie myśląc o słuchaczu. Niekoniecznie udane. Wygląda to tak, że kompozytorzy coś komponują, wrzucają mnóstwo instrumentów, które czasami są wykorzystane jednokrotnie w całym utworze, a utwór trwa 2–3 godziny. Często musimy się głowić, jak te instrumenty zdobyć, bo nie zawsze wszystkie mamy. Często nie ma to uzasadnienia w samej pojawiającej się muzyce. Instrument czasami pasuje do tamtego miejsca, a czasami jest nie wiadomo po co, jaką wizję miał kompozytor [OWr_I_3_m_s].

Podsumowując wątki krytyczne wysuwane przez badanych wobec moderny muzycznej XX w., można wskazać kilka uogólnień. Najczęściej odnotowywano głosy krytyczne podczas rozmów z muzykami FWr oraz OWr. W dalszej kolejności padały one podczas rozmów z pracownikami wydziałów instrumentalnego oraz wokalnego AM (por. matryca 3).

Matryca 3. Krytyka muzyki moderny dwudziestowiecznej

	FWr_I	OWr_I	AM_III	AM_II	AM_IV	AM_I
Niechęć do eksperymentu	3	3	2	2	1	.
Niechęć do atonalności	3	1	3	1	.	.
Brak piękna	.	2	2	2	1	.
Psychologizacja słuchania	2	3	1	.	.	1
Przypadkowość dźwięków	3	1	.	2	1	.
Rezerwa instrumentalistów	1	3	.	.	1	.
Skandalizacja	2	1
Łącznie	14	13	8	7	4	2

Źródło: opracowanie własne.

³ Zebrane narracje potwierdzają niezależne od nich opracowania: <http://ninateka.pl/audio/tren-na-52-instrumenty-smyczkowe> (dostęp: 3.03.2016).

Podsumowanie

Przedstawione postawy odbiorcze mogłyby wskazywać, że moderna była raczej krytykowana niżli aprobowana, ponieważ wątków krytycznych odnotowano więcej. Jednak podobne wnioski powinno być uszczegółowione. To znaczy, warto wskazać, w których segmentach próby badawczej dominowały takie, a nie inne postawy.

Można wskazać, że podobieństwo postaw krytycznych zostało odnotowane wśród muzyków z filharmonii i opery oraz pracowników wydziału instrumentalnego akademii muzycznej. Ich punkt widzenia opierał się niekiedy na twierdzeniach związanych z poszanowaniem instrumentów, których to zakup często stanowił pewną inwestycję zawodową. Eksperymentalne podejście do sztuki dźwięku w tej perspektywie zdawało się więc czymś godnym podważania.

Pracownicy działu administracyjnego oraz menagerowie repertuaru reprezentowali podejście pragmatyczne. Próbowali podejmować analizę preferencji publiczności i starali się mówić niekiedy z jej punktu widzenia. Mieli świadomość, że instytucje kultury nie powinny się odcinać od preferencji publiczności. Ich wizja opierała się na chęci równoważenia repertuaru klasycznego oraz misji edukacyjno-artystycznej. Tematyka moderny była w rozmowach problematyzowana – wskazywano wielonurtowość i to, że pewne nurty moderny są akceptowane przez publiczność, a inne raczej odrzucane.

Natomiast w grupie kompozytorów oraz dyrygentów kwestia muzyki moderny nie stanowiła żadnej kontrowersji. Przytaczano pozytywne przykłady twórczości i sukcesu zawodowego. Ukazywano również duże zrozumienie dla twórców moderny i podkreślano aspekty teoretyczno-estetyczne twórczości o podobnej stylistyce. Nie ulegało wątpliwości, że muzyka moderny to pełnoprawny element kultury artystycznej i dostrzegano wiele pozytywnych wartości w badanym repertuarze.

Można więc wnioskować, że najsilniej obecną determinantą w badaniu zróżnicowanych postaw okazały się role społeczne badanych, które wynikały z charakteru pracy w ramach instytucji kultury. Pojawia się jednak pytanie, do jakiego stopnia odgrywanie tych ról wynikało z przypadku, świadomego wyboru kariery czy innych czynników. Jednak to jest już temat na osobne opracowanie.

Literatura

- Barenboim D., Said E., 2007, *Paralele i paradoksy. Rozważania o muzyce i społeczeństwie*, Warszawa: PIW.
- Golka M., 2013, *Socjologia artysty nowożytnego*, <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/14293/1/Marian%20Golka%20-%20Socjologia%20artysty%20nowo-%c5%bcytnego.pdf> (dostęp: 14.06.2019).

- Gołąb M., 2011, *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Gwizdalanka D., 2011, *Przemiany kultury muzycznej XX wieku*, Kraków: PWM.
- Jarociński S., 1972, *Debussy. Kronika życia, dzieła, epoki*, Kraków: PWM.
- Kaufmann J.-C., 2010, *Wywiad rozumiejący*, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Lipski A., 2001, *Elementy socjologii sztuki. Problem awangardy artystycznej XX wieku*, Wrocław: Atla 2.
- Ross A., 2011, *Reszta jest hałasem. Słuchając XX wieku*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Simmel G., 1975, *Socjologia*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Stefan M., 1973, *Pojmowanie dzieła sztuki dawniej i dzisiaj* [w:] P. Skubiszewski (red.), *Wstęp do historii sztuki. Przedmiot – metoda – zawód*, t. 1, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Maria Małanicz-Przybylska¹

Muzyczna dystynkcja Skalnego Podhala

Wykorzystując kategorię dystynkcji Pierre'a Bourdieu, pokazuję, w jaki sposób na Skalnym Podhalu muzyka działa współcześnie jako element dystynktywny. Moim zdaniem stanowi ona ważny element kapitału symbolicznego, którym posługują się przedstawiciele góralskiej elity i za pomocą którego budują i podtrzymują społeczne hierarchie.

Słowa kluczowe: Podhale, muzyka, dystynkcja, antropologia muzyki

Musical distinction of the Skalne Podhale region

Using the Pierre Bourdieu's category of distinction I strive to show in what way, in the modern Podhale region, music works as a distinctive element. In my opinion music is an important element of the symbolic capital, which is used by the representatives of the local elite in order to establish and sustain local social hierarchies.

Key words: Podhale region, music, distinction, anthropology of music

Wstęp

Na Skalnym Podhalu przeważającą część ludności stanowią górale. Sposób, w jaki sami siebie określają, w jaki kształtują wewnętrzne i zewnętrzne relacje, wszystko to pozwala wysnuć hipotezę, że mieszkańcy tego regionu tworzą odrębny, funkcjonujący na dość konkretnych, choć nie zawsze jasno wyartykułowanych, zasadach świat społeczny², w którym można dostrzec relacje zbudowane na zasadzie

¹ Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego; maria.malanicz@gmail.com.

² Używam sformułowania „świat społeczny” na określenie całości relacji społecznych, jakie konstytuują funkcjonowanie górali w ich współczesnej podhalańskiej lokalności. Sformułowanie

hierarchii. W niniejszym tekście chcę skupić się na przedstawicielach najwyższej z podhalańskich klas społecznych, których nazwałam lokalną elitą. Postaram się pokazać, w jaki sposób kształtowała się ta klasa, co miało wpływ na ten proces, a także w jaki sposób współcześnie wyznacza ona własne granice – zarówno w odniesieniu do innych członków góralskiej społeczności, jak też w odniesieniu do ludzi niebędących góralami. Zrobię to, posługując się przykładami z moich etnograficznych badań terenowych, jakie prowadziłam w latach 2011–2015³. Dotyczyły one muzyki Podhala. Wynika z nich między innymi, że ważną rolę w oznaczaniu przynależności do owej najwyższej góralskiej klasy odgrywa dziś przywiązanie do tradycji⁴, a w szczególności sposób odwoływania się do góralskiej muzyki uznawanej za tradycyjną. Właśnie muzyka określana przez górali jako własna pod wieloma względami działa jak papierek lakmusowy, który wyznacza granicę między swoimi i obcymi, potwierdza i uprawomocnia społeczne podziały, służy do narzucania pewnych znaczeń tym „niżej” ulokowanym na społecznej drabinie. Analizując materiał terenowy, starałam się wybrane myśli Pierre’a Bourdieu

to traktuję zatem jako szersze niż pole Pierra Bourdieu (2005). Zakładam, że w ramach tak pojętego świata społecznego mieści się wiele pól, w których toczą się różne gry i rywalizacje. Znajdują się w nim także takie przestrzenie, które właściwie nie podlegają walce o miejsce w hierarchii społecznej, a jednak są istotne dla codziennego życia w tym konkretnym miejscu.

³ W tym czasie odbyłam siedem, trwających koło dwóch tygodni, wyjazdów na Skalne Podhale. Początkowo prowadziłam badania wspólnie z grupą studentów w ramach laboratorium etnograficznego „Nowoczesność i tradycja w kulturze współczesnych mieszkańców Podhala”. Wspólnie zgrupowaliśmy ponad 400 wywiadów etnograficznych, a także notatek z obserwacji uczestniczącej, których analizy i podsumowania znalazły się w zbiorowej publikacji pod moją redakcją p.t. *Co słychać na Podhalu. Tradycja we współczesności* (2014). Później samodzielnie zbierałam materiały terenowe, prowadząc rozmowy z góralskimi muzykami i członkami zespołów regionalnych w Poroninie, Bukowinie Tatrzańskiej, Zakopanem, Kościelisku, Białce Tatrzańskiej, Białym Dunajcu i Murzasichlu. Obserwacje czyniłam także podczas różnego rodzaju koncertów, konkursów muzycznych oraz występów muzyków w restauracjach. Słuchałam także i analizowałam audycje emitowane w najpopularniejszym na Podhalu Radiu Alex. Interesowała mnie każda muzyka, którą górale z jakichś powodów uznawali za swoją. Dlatego też prowadziłam rozmowy zarówno z wykonawcami tzw. muzyki tradycyjnej, jak też z członkami kapel restauracyjnych i muzykami nurtu disco-polo. Wyniki moich antropologiczno-muzycznych badań opublikowałam w monografii zatytułowanej *Między dźwiękami Skalnego Podhala. Współczesna góralszczyzna* (Małanicz-Przybylska 2018).

⁴ Słowa „tradycja” będę tu używać w takim rozumieniu, w jakim posługiwali się nim moi rozmówcy. Oczywiście jest to termin szalenie problematyczny i bardzo często używany bez głębszego namysłu (Shils 1984). Ja sama podjęłam próbę zoperacjonalizowania tego terminu na potrzeby własnych badań (Małanicz-Przybylska 2018), ponieważ jednak ten artykuł nie koncentruje się stricte na samym pojęciu tradycji, przyjmuję tu jej uproszczoną definicję. Tradycją będę nazywać te działania, poglądy, sposoby myślenia, rzeczy i zjawiska, które ludzie postrzegają jako pochodzące z przeszłości, dlatego też uważają je za wartościowe i warte podtrzymywania. Tradycję rozumiem jako pewien proces pamiętania, trwania i podążania, które angażują ludzi w konkretnym miejscu i środowisku (Ingold, Kurtilla 2000). Tradycja jest też skrajnie kontekstualna, bo w zależności od konieczności lub potrzeby zmienia ona swoją zawartość, co widoczne będzie w zawartych w tekście wypowiedziach moich rozmówców.

przełożyć ze społecznej makroskali całej Francji na społeczno-kulturową mikro-skalę Skalnego Podhala.

Koncepcja Pierre'a Bourdieu z pewnością należy do jednej z najgłośniejszych, najbardziej inspirujących, ale też mocno krytykowanych i przeformułowywanych teorii socjologicznych XX w. Przekształcał ją m.in. Tomasz Zarycki, pokazując, jak nie sprawdza się ona w kontekście wschodnio-europejskim (2008). Na przykładzie Polski i Rosji wskazywał na nieprzystawalność zastosowanych przez Bourdieu kategorii klas społecznych do analizy społeczeństw, w których arystokracja po II wojnie światowej właściwie przestała istnieć, a klasa średnia (mieszczanstwo) nie posiadała niemal żadnego kapitału ekonomicznego. Wiodącą rolę w tej części Europy odgrywała zatem, jak pisze autor, inteligencja, charakteryzująca się wysokim kapitałem symbolicznym i dużymi kompetencjami kulturowymi, ale nieposiadająca zasobów finansowych. Sądzę, że na Podhalu ta najwyższa z klas, którą nazwałabym elitą, lokuje się gdzieś między arystokracją, w sensie, w jakim klasę tę charakteryzował Pierre Bourdieu (2005), a lokalną inteligencją (Zarycki 2008).

Również badacze współczesnych kultur fanowskich pochylali się nad koncepcją kapitału kulturowego Bourdieu, pokazując, że także poza oficjalną, usankcjonowaną kulturą „wysoką”, grupy zwolenników konkretnej muzyki, programów telewizyjnych czy gier fabularnych wytwarzają pewien konkretnie działający rodzaj hierarchii. Badacze ci zastąpili pojęcie kapitału kulturowego terminem kapitał „subkulturowy”, który pozwala różnicować fanów ze względu na ich kompetencje i wiedzę o przedmiocie ich pasji (Fiske 1992; Hills 2002; Porczyński 2013). Jak pisał Dominik Porczyński, „fani nie są wspólnotą równych sobie jednostek, ale tworzą różne hierarchie” (2013: 153). Matt Hills z kolei wątpił w istnienie jednego rodzaju kapitału kulturowego, podkreślał też, że Bourdieu nie doceniał w pełni siły kapitału społecznego, który razem z tym kulturowym składa się na kapitał symboliczny dający możliwość osiągnięcia sławy, szacunku czy prestiżu (2002). John Fiske dostrzegał niedostatki teorii Pierre'a Bourdieu również w tym, że po macoszemu traktuje ona każdy przejaw kultury, który nie należy do usankcjonowanej kultury wysokiej. Jak pisał, „kultury podporządkowanych” wymagają takich samych skrupulatnych analiz jak „kultury dominujących”. Bourdieu tymczasem „traktuje kulturę proletariatu i sam proletariat jako niezróżnicowaną jedność” (Fiske 1992: 32). Kultura popularna jest zróżnicowana pod wieloma względami, przekonywał Fiske. Oczywiście staje ona w opozycji do kultury usankcjonowanej, ale dominująca różnica między nimi polega nie tylko na tym, że ta pierwsza nie posiada hegemonicznie promowanego systemu edukacji, promocji, państwowego dofinansowania itd., ale przede wszystkim staje się ona kulturą wyboru (tamże).

Moim zdaniem kultura Podhala nie przypomina jednak kultur fanowskich. Nie przynależy z całą pewnością do kultury popularnej. Wykazuje więcej wspólnego z uprzywilejowaną kulturą wysoką, o jakiej pisał Bourdieu. Z pewnością nie

jest też kulturą podporządkowanych, lecz raczej tych lokalnie dominujących – ma swoje oficjalne instytucje i systemy promocji, ma swoją genealogię, nie jest kulturą wyboru lecz kulturą nacisku. Kultura góralska nie rywalizuje też ani nie staje w poprzek ogólnie w Polsce usankcjonowanej kultury wysokiej. Została przecież po części „stworzona” właśnie przez przedstawicieli tej kultury usankcjonowanej. Tak jak w teorii Bourdieu, kultura góralska tworzy i reprodukuje własne hierarchie i dystynkcje, lecz czyni to w nieco inny sposób. W przypadku Podhala dystynkcja kulturowa działa, moim zdaniem, na gruncie podziałów społecznych dwojakiego rodzaju. Z jednej strony górale przedstawiają samych siebie w opozycji do reszty „ludzi z Polski”, jak sami określają: niegórali. Z drugiej zaś strony sama społeczność góralska nie jest monolitem – są górale lepsi i gorsi, prawdziwsi i mniej autentyczni, co może nieco przypominać rozważania Davida Muggletona na temat „hardcore fanów” i „preppie fanów” (2003), i co z kolei wprost wpisuje się w rozmyślenia Bourdieu o grupach aspirujących do wyższych klas społecznych (2005). Na wybranych przykładach muzycznych postaram się pokazać, w jaki sposób ta dystynkcja działa, a tym samym spróbuję krytycznie wykorzystać propozycje Bourdieu i przełożyć je na realia mniejszej społeczności lokalnej.

Rodowód góralskiej elity

Na początku jednak warto się zastanowić, skąd wzięła się góralska elita. Badania i publikacje dotyczące kultury Podhala mają długą, trwającą ponad dwieście lat tradycję. Wraz z „odkryciem” Zakopanego przez polską inteligencję w XIX w. zaczęli tam licznie przybywać literaci, malarze, artyści, ale także naukowcy, etnografowie i folklorysty. W międzywojniu Zakopane stało się już nie tylko miejscowością sanatoryjną, która dzięki wysiłkom dr. Tytusa Chałubińskiego zyskała rangę stacji klimatycznej, lecz także modnym kurortem, miejscem, w którym po prostu wypadało bywać. Jak pisał Antoni Kroh, „w II połowie XIX stulecia Zakopane stało się jednym z najprężniejszych ośrodków polskiej kultury (...). Ściągali tu artyści, spiskowcy, »chorzy piersiowo« oraz letnicy, ulegający modzie i towarzyskiej presji, gdyż pobyt w Zakopanem stał się wyznacznikiem pozycji społecznej” (Kroh 2002: 129). To właśnie wtedy miejscy inteligenci zakochali się w góralszczyźnie i w samych góralach. W licznych publikacjach, jakie pozostały z tamtego czasu, odnajdziemy wyidealizowany, zmytyzowany obraz Podhala: ludzi twardych, silnych, niezłomnych, przywiązanych do lokalnych wartości i tradycji, pięknych i niezależnych (co odróżniać ich miało od chłopstwa z innych regionów naszego kraju)⁵. Ów góralski mit, jak nazywa go Anna

⁵ Np. Seweryn Goszczyński, który odpowiedzialny jest za wprowadzenie górali do polskiej literatury, a tym samym do narodowego uniwersum kulturowego, pisał o nich tak: „Górale wyżsi

Malewska-Szałygin (2008), nie powstał oczywiście bez przyczyny. Nieco sprawę upraszczając i całą historię skracaając, można stwierdzić, że u podłoża kształtowania się owego mitu leży z jednej strony modne w XIX w. europejskie prądy filozoficzne, z drugiej zaś trudna sytuacja polityczna na ziemiach polskich. W obliczu utraty niepodległości i usilnych starań dążących do podtrzymania ducha narodu, a także do określenia tego, co mogło się składać na nasz charakter narodowy, za podszeptami Johanna Gottfrieda Herdera domorośli badacze folklorystyki ruszyli na prowincję. Tam, pod strzechami wiejskich chat, starali się odnaleźć najprawdziwsze, autentyczne zabytki polskiej kultury narodowej, które miały się stać „pierwiastkiem ożywczym” dla polskiej kultury, podstawą do budowania jedności i poczucia narodowej tożsamości w kraju, którego przecież nie było. Ludoznawcy szukali wśród mieszkańców wsi znamion prapolskości, patrzyli więc na nich idealistycznie, z pewnością wybiórczo i znajdowali to, czego szukali (a niekoniecznie to, co faktycznie było wówczas na wsi). Jednocześnie dokonali dowartościowania kultury wiejskiej, wierząc, że „przemiana »gminu«, »chłopów«, »pospólstwa« w »polski lud«” dokona „»cudu«, który wieszczył Krasiński w *Psalmie Miłości*” – pisała Ewa Klekot (2014: 90).

Górale w budowaniu tej narodowej substancji prapolskości okazali się bardzo przydatni, na co wpłynęło kilka czynników. Po pierwsze, znów wierząc Herderowi, że najwięcej reliktyw najdawniejszej kultury narodowej kryje się w miejscach peryferyjnych, tych najmocniej izolowanych, inteligenci postanowili szukać ich właśnie pod Tatrami, które ze względów geograficznych, a także z braku odpowiedniej infrastruktury do pewnego momentu faktycznie były miejscem trudnodostępnym. Z drugiej strony właśnie Podhale od końca XIX w. stawało się miejscem coraz częściej odwiedzanym przez miejskich panów – romantyczna fascynacja górami, jako miejscem tajemniczym, wciąż była w mocy (Radziszewska 2009). Ponadto po kolejnych nieudanych powstaniach wielu przedstawicieli polskiej elity uciekało z zaboru rosyjskiego i osiedlało się w Galicji, głównie w Krakowie, skąd do Zakopanego było już całkiem niedaleko⁶.

Tak liczna obecność „panów” na Podhalu wpłynęła na góralski świat przynajmniej na dwa sposoby. Po pierwsze wspomnienia, przewodniki, pamiętniki i listy,

są od mieszkańców równin i fizycznie, i umysłowo; lud zręczny, pojętny, zuchwały, zacięty, straszny w wojnie, prowadzonej w jego okolicach, zwący wszystkich nie-Górali (...) znenawidzonym nazwiskiem Lachów; nieuległy, najprzystępniejszy z ludu wiejskiego propagandzie, ale przy tym najskrytszy, najchytrzejszy, najdwuznaczniejszy i dlatego wymagający w postępowaniu z nim zręczności i ostrożności apostołów” (za: Kroh 2002: 120–121). Uważał on górali za najdoskonalsze ze słowiańskich plemion, o czym przekonywał w takich słowach: góral ma „wyższość nad wielu innymi Słowianami przez poczucie się w swojej sile i w potrzebie zdolny jest objawić je z wielką energią. Góral zagrożony, raniony, napastowany ze strony tego uczucia staje się strasznym wrogiem” (za: Radziszewska 2009: 53).

⁶ Zresztą już w drugiej połowie XIX w. dzięki staraniom doktora Tytusa Chałubińskiego do stolicy Podtatra doprowadzono tory kolejowe, co znacznie ułatwiało podróżowanie.

jakie po sobie pozostawili, a także naukowe opracowania dotyczące góralskiej rzeczywistości, stworzyły pewnego rodzaju kanon patrzenia, mówienia i pisania o góralach⁷. Co więcej, właśnie miejscy inteligenci drogą selekcji, wyboru i eliminacji określili w tamtym czasie skład tych elementów, które etykietowali jako „góralskie” (szczegółowiej omówię to na przykładzie muzyki). Po drugie przybywający na Podhalę goście traktowali górali w sposób szczególny, przyczyniając się do coraz silniejszej afirmacji góralskiego świata przez jego mieszkańców, a tym samym powodując, że górale uwierzyli w swoją wyjątkowość⁸. Jak mogliby pozostać nieczuli na takie komplementy! „Panowie” kupowali przecież góralskie domy, wielu z nich przenosiło się do Zakopanego na stałe. Podhalańskie posiadłości inteligencji często stawały się kulturalnymi ośrodkami, w których organizowano wystawy, koncerty, wieczory poetyckie (por. Kroh 2002)⁹. Nierzadko zdarzało się także, że na kulturalne spotkania wieczorne zapraszano także i górali, by gawędami oraz góralską muzyką zabawiali panów. Panowie z Warszawy i Krakowa wychwalali też góralską sztukę, stroje, architekturę i gwarę. Powszechne było kolekcjonowanie przedmiotów ludowych. Co więcej, panowie chodzili po Zakopanem w góralskich portkach, a nawet całych strojach z cuchami i kapeluszami z orlim piórem (Kroh 2002: 138). Poeci i literaci podejmowali próby wplecenia góralskiej mowy do literackiej polszczyzny, czego najlepszym przykładem jest zbiór opowiadań Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Na Skalnym Podhalu* (1955). Zaś najjaśniejszym przejawem fascynacji góralszczyzną w architekturze stał się oczywiście styl zakopiański, stworzony w latach dziewięćdziesiątych XIX w. przez Stanisława Witkiewicza. Nawet wizje bratania się chłopstwa z inteligencją, które Stanisław Wyspiański przedstawił w *Weselu*, na Podhalu były często spotykaną praktyką, zdarzały się również małżeństwa (por. Jazowska-Gumulska 1998).

Opisuję te dawne dzieje Podhala dlatego, że moim zdaniem tak zarysowany mit wyjątkowości góralszczyzny trwa do dziś. Jeśli i młodopolska i PRL-owska chłopomania odeszły już w zapomnienie, to z pewnością Polacy nadal „kochają” górali jako pewien „wyobrażony lud”, „symbol polskości”. Ów powszechny pozytywny odbiór górali, jak sądzę, w dużej mierze wynika z faktu, że sami górale uwierzyli w góralski mit, uwierzyli, że, jak pisał Witkiewicz, są „istotami wyższego

⁷ Podstawą góralskiego mitu stały się jednak prace naukowych dyletantów: poetów, literatów, dziennikarzy, urzędników i księży, którzy być może „mieli przygotowanie literackie, ale słabe lub żadne rozeznanie w osiągnięciach współczesnej im nauki i filozofii” (Libera 1995: 140). Wszystko co pisali, należy traktować nie jako opis rzeczywistości, a raczej „jako wyraz skonwencjonalizowanego »miejskiego gadania«, na temat chłopa” (Libera 1995: 137).

⁸ Ewa Klekot pewnie powiedziała, że był to moment, kiedy na Podhalu rozpoczął się proces „samofolkloryzacji” (2014).

⁹ Najsłynniejszym z takich domów otwartych była „Chata” Marii i Bronisława Dembowskich, która „stała się ośrodkiem intelektualnego życia Polski. Nie było prawie artysty, uczonego i pisarza, który by, przyjechawszy do Zakopanego, do »Chaty« nie zawitał” (Kroh 2002: 137).

typu” (za: Malewska-Szałygin 2008: 43). Moim zdaniem dawne działania artystów, arystokratów i inteligentów od XIX w. aż po międzywojnie przyczyniły się także do wytworzenia wewnętrznej góralskiej elity, która współcześnie przejęła rolę tej przedwojennej miejskiej inteligencji zewnętrznej. Dziś to ona działa na rzecz podtrzymywania owego góralskiego mitu, na rzecz wiary w niezachwianą wartość góralskości. Najwyższą zaś wartością, najbardziej znaczącym kapitałem symbolicznym, który formuje obraz dzisiejszej społeczności góralskiej, zdaje się być właśnie tradycja.

Rodowód muzyki góralskiej

Jak zaznaczyłam na wstępie, niezwykle ważnym elementem owej tradycji jest muzyka góralska, wokół której koncentruje się w pewnym sensie edukacja góralskich elit, a także życie kulturalne, towarzyskie i zarobkowe Podhala. Muzyka często działa jako element dystynktywny (Bourdieu 2005), pozwalający wytyczać granice między swoimi i obcymi, lepszymi i gorszymi. Czym zatem jest ta góralska muzyka? Okazuje się, że odpowiedź na tak postawione pytanie wcale nie jest jednoznaczna. Wśród przedstawicieli góralskiej elity funkcjonuje coś w rodzaju muzycznego kanonu góralszczyzny, który w ogromnym skrócie można scharakteryzować następująco: góralska muzyka tradycyjna, a więc „autentyczna”, to zespół składający się z mężczyzn grających na skrzypcach i basach¹⁰, wykonujących tradycyjne góralskie nuty. Do kanonu należy również śpiew wielogłosowy i góralskie oraz zbójnickie tańce. Jak wynika z moich analiz, melodie uznawane powszechnie za tradycyjnie góralskie nie są jednak ani jedyne, ani odwieczne, ani najstarsze w muzyce tego regionu. Jednak właśnie one zostały przez pańskich wielbicieli Podtatrza zauważone, opisane i wybrane jako te najbardziej reprezentatywne dla góralskiej kultury. Kryteria, jakimi kierowali się twórcy owego muzycznego kanonu, nie opierały się ani na powszechności, ani na dawności repertuaru, lecz raczej na jego wyjątkowości, pewnej egzotyczności i inności. Choć wielu „podróżników” zwracało uwagę na wyjątkową muzykę spod Tatr, jednak ostatecznym kodyfikatorem muzyki góralskiej stał się Stanisław Mierczyński, pochodzący z Warszawy skrzypek, kompozytor i etnograf. Mierczyński od dziecka przyjeżdżał na Podhale i nawet grywał w góralskich kapelach. Fascynował się muzyką tego regionu, a owocem jego miłości stał się opublikowany w międzywojniu zbiór zatytułowany *Muzyka Podhala* (1930). Składa się on ze stu jeden melodii góralskich zapisanych w systemie trzygłosowym – głos pierwszy (prym) i głos drugi (sekund) realizowane przez skrzypce i akompaniament grany na basie. Wybór, a także sposób realizacji melodii zanotowanych przez Mierczyńskiego, był odwzorowaniem sposobu,

¹⁰ Basy to rodzaj trójstrunnej wiolonczeli.

w jaki grywała kapela Bartusia Obrochty, lokalnego prymisty (skrzypka grającego pierwszy głos), który przyjaźnił się z Mierczyńskim i dostarczał mu materiału muzycznego. Jednak zarówno praktyki, jak i same melodie oraz tańce stanowiące dawną podstawę repertuarową na Podhalu bywały różne, a na pewno zbiór ten był dużo obfitszy. Można się o tym przekonać, chociażby sięgając do zbiorów Oskara Kolberga (1968). Według niego górale grywali w XIX w. krakowiaki, polki, walce i piosenki niemiecki. Znali także polonezy, które nazywali marszami weselnymi. Znamionym jest fakt, że takich informacji nie znajdziemy u późniejszych badaczy, u Mierczyńskiego też ich nie ma. Z czego zatem wynika ta rozbieżność? Czy od czasów Kolberga do międzywojnia tak bardzo ta muzyka się zmieniła? Należy w to wątpić. Podążając tropem Timothy'ego Cooleya (2005)¹¹, amerykańskiego muzykologa, który zajmował się muzyką góralską, przyjął tezę, że kanon muzyki podhalańskiej został skonstruowany dopiero kilka dekad po badaniach Kolberga. Kolberg zbierał i notował wszystko, co usłyszał i zobaczył. Następni badacze wybrali z bogatego repertuaru podhalańskiego tylko te elementy, które w ich mniemaniu były typowo góralskie, a więc inne niż w pozostałych regionach Polski. W ten sposób dokonali kodyfikacji cech i elementów muzyki Podhala. Marcin Lubaś powiedziałby, że dokonali jej tradycyjalizacji (2008). Wracając do publikacji Mierczyńskiego, warto pochylić się nad słowami, które we wstępie do niej nakreślił sam Karol Szymanowski: „Zbiór muzyki tanecznej, którą zawiera [antologia], wyczerpuje niemal materiał, o ile chodzi o nasze Podhale, daje wszystkie typy tańców, wreszcie – co stanowi największą jego wartość – jest bezwzględnie autentyczny. Nie ma tu mowy o dowolnej interpretacji, o »improvizacjach« na temat ludowej muzyki. [...] [Z]awarty tu materiał muzyczny jest żywą prawdą, najwierniejszym odbiciem samorodnej sztuki, która w tej formie pozostanie już na zawsze na kartach książki, jako niewiedząca pamiątka przeszłości” (Mierczyński 1930: X–XI). Szymanowski pewnie nawet nie przypuszczał, że zapisane przez kolegę nuty nie staną się „pamiątką przeszłości”, ale przez samych górali zostaną uznane za obowiązujący kanon muzyki góralskiej. Niemal wszystkie późniejsze opracowania, także te na wewnątrz użytek górali, opierają się właśnie na zapisach Mierczyńskiego. Zresztą wielu moich rozmówców jednoznacznie deklaroowało, że prawdziwie góralskie są te nuty, które zebrał i zapisał Mierczyński. Jego *Muzyka Podhala* nawet dla współczesnych górali staje się zatem odniesieniem do

¹¹ „Oskar Kolberg i inni (...) zanotowali na Podhalu wiele melodii o metrach trójdzielnych. Czy repertuar muzyków podhalańskich zmienił się z powszechnego, ogólnopolskiego stylu mazurkowo-oberkowego w bardziej odrębny gatunek muzyki Podhala? A może reprezentacja góralskiego repertuaru zmieniała się w czasie? (...) Co skłaniało muzykantów do przejścia od szeroko rozpowszechnionego popularnego stylu w stronę wysublimowanego stylu rozpoznawanego jako regionalny? (...) Te style i repertuar były kodyfikowane, kanonizowane i promowane przez obcych i ich interesy przy współpracy największych góralskich muzykantów, co doprowadziło do stworzenia muzyki góralskiej” (Cooley 2005: 85).

tego, co prawdziwe i autentyczne. W tym sensie Mierczyński w swojej pracy dokonał kodyfikacji muzyki podhalańskiej.

Kanon muzyczny jako współczesny element dystynktywny

Ten właśnie kanon Mierczyńskiego stał się obowiązujący i takim pozostaje do dziś. Należy do oficjalnego dyskursu, prowadzonego nie tylko przez specjalistów od muzyki góralskiej – etnomuzykologów czy dziennikarzy muzycznych, ale także przez samych górali. Zawsze, kiedy występują oni publicznie i odwołują się do własnej tradycji, posługują się tym kanonem. Na nim także opiera się cała współczesna edukacja muzyczna i regionalna, a zatem wpojenie tego kanonu staje się obowiązkiem każdego prawdziwego górala. Co więcej, znajomość kanonu muzycznego góralszczyzny w pewnej mierze decyduje o tym, kto może się nazywać prawdziwym góraliem – a zatem właśnie ten kanon staje się elementem dystynktywnym, wyznaczającym granice lokalnej elity.

W jaki sposób można ów kanon posiadać? Pierre Bourdieu sugerował, że o przynależności do najwyższej klasy decydują dwa czynniki: „Kulturalne szlachectwo ma swoje tytuły, które przyznaje szkoła, i swoje pola zasług mierzone długością okresu dostępu do tego stanu szlacheckiego” (Bourdieu 2005: 10). Wydaje mi się, że dla góralskiej elity ten drugi czynnik jest ważniejszy. Każdy, kto chce udowodnić swoje góralskie szlachectwo, powołuje się na swoich przodków, podkreślając tym samym ciągłość własnej tradycji. Członkowie góralskiej inteligencji przywołują podczas wystąpień publicznych imiona pradziadów, często wskazując, że właśnie oni należeli do międzywojennego świata zakopiańskiej bohemy. Jedna z młodych góralek tak oto tłumaczyła mi, od czego zależy, czy jest się prawdziwym góraliem, czy żyje się „po góralsku”: „Zależy, kto w jakiej rodzinie się rodzi i co jest priorytetem w danej rodzinie. Chyba można powiedzieć, że jak ktoś już się w góralskiej rodzinie narodził, gdzie właśnie jest ta gwara, muzyka, to już ma połowę sukcesu”. Prostem sposobem identyfikacji członków góralskiej elity są nazwiska – jeśli ktoś nazywa się Sabała, Krzeptowski, Karpel, Trebunia etc. z dużą dozą prawdopodobieństwa od razu będzie uważany za prawdziwego górala. Te nazwiska jednoznacznie wyznaczają jednocześnie rodziny „muzykantkie”, w których przekaz tradycji – i muzycznych i niemuzycznych, jest sprawą naturalną i odwieczną: „W domu strasznie była utrzymywano tradycja, no nie? Tata, przede wszystkim ma straszną zasługę w tym, że on nauczył nas śpiewać i przychodził z czasem, że również chcielibyśmy nauczyć się grać. No i to było w sumie takie tradycyjne przekazanie. Oni, rodzice to zaszczepili”. Z powyższej wypowiedzi wynika, że podobnie jak w przypadku francuskiej arystokracji, także na Podhalu „dominująca definicja prawomocnego przyswajania sobie kultury

(...) uprzywilejowuje (...) tych, którzy w rodzinie wysoko wykształconej (a tu po prostu tradycyjnie góralskiej – przyp. aut.) (...) mieli bardzo wczesny, niezależny od szkolnej edukacji, dostęp do kultury prawomocnej. Model ten (...) przedkłada (...) doświadczenie bezpośrednie oraz proste deklarowanie się” (Bourdieu 2005: 10). Ludzie wywodzący się z prawdziwie góralskich rodzin otrzymują elitarność niejako naturalnie. Niezależnie jednak od rodzinnych tradycji, współcześnie na Podhalu funkcjonuje także zinstytucjonalizowana forma przekazywania góralszczyzny w postaci zespołów regionalnych i góralskich szkółek muzycznych. W takich miejscach teoretycznie nie obowiązuje kryterium pochodzenia. Na zajęcia może przyjść każdy. Jednak bardzo wiele dzieci, które uczą się w tego typu instytucjach, pochodzi jednak z „prawdziwie góralskich” rodzin. Ciekawe jednak wydało mi się to, że coraz częściej rodzice nienależący do góralskiej elity i niepielęgnujący góralskich tradycji także posyłają tam swoje dzieci, żeby, jak powiedziała jedna z moich rozmówczyń, „prześląknęły góralszczyzną”. Dziewczyna, z którą rozmawiałam, pochodziła z domu, w którym nie posługiwano się gwarą, nie kultywowano tradycji góralskich. Zapisła córkę do zespołu, żeby „nauczyła się mówić gwarą, wiedziała, jak się ubrać, umiała zatańczyć na weselu”. Można to interpretować jako chęć wkupienia się czy też aspirowania do wejścia w świat góralskiej elity. Jednak sami członkowie góralskiej inteligencji, choć z szacunkiem mówili o ludziach, którzy chcą wprowadzić dzieci w „góralszczyznę”, podkreślali, że jest różnica między tymi, którzy góralskość wynieśli z domu, a tymi, którzy nauczyli się jej w zespole: „No jeżeli teraz są takie czasy, że rodzice nie przywiązują wagi, bo sami nie tańczą, nie śpiewają, to jednak im się to na tyle podoba, że te dzieci posyłają na próby i chętnie oglądają swoje dzieci na występach. Bo naprawdę... nawet cztery, pięć lat one już są jakoś zaangażowane w zespoły góralskie. Jeżeli rodzice przetrwali taki czas [mowa o PRL-u, kiedy odchodzono od gwary, stroju, tradycji], teraz już wciągają swoje dzieci i te dzieci jakby wrastają w tę kulturę na nowo. Ale wiadomo, lepiej to mieć z domu”. Być może i takie stwierdzenia da się wytłumaczyć słowami Pierre’a Bourdieu, który pisał, że „pełne terminowanie, wczesne i nieodczuwalne, odbywane od wczesnego dzieciństwa na łonie rodziny i kontynuowane przez naukę szkolną, która je zakłada i dopełnia, różni się od terminowania późnego, metodycznego i *przyspieszonego*, nie tyle... głębią i trwałością skutków, ile modalnością stosunku do języka i kultury, jaką ten drugi sposób zwykle wpaja dodatkowo. Ten pierwszy sposób natomiast daje pewność siebie związaną z pewnością, że posiada się kulturową prawomocność oraz biegłość, utożsamianą z doskonałością” (Bourdieu 2005: 87). Edukacja instytucjonalna jest ważna i popierana przez góralskie elity – przecież jej przedstawiciele sami ją organizują, działają w jej ramach jako nauczyciele i zawsze podkreślają jej walory. Najlepiej jednak jeśli stanowi ona tylko dopełnienie edukacji domowej.

Warte podkreślenia wydaje mi się to, że właśnie szkółki muzyki góralskiej i zespoły regionalne są tymi miejscami, gdzie elity kształcą swoich następców i wyposażają ich w odpowiednie kapitały kulturowy i społeczny, które przez kolejne pokolenia są później reprodukowane. Dzieci i młodzież uczą się tam nie tylko grać, śpiewać i tańczyć, ale otrzymują cały bagaż tradycji kanonicznej. Dowiadują się, jakby przy okazji, o tradycji i historii regionu, o ważnych dla góralskiego świata postaciach, o zbójnikach i kulturze pasterskiej. Odtwarzają na zajęciach i na scenie dawne obrzędy i zwyczaje. W końcu zaopatrywane są także w preferowany współcześnie światopogląd, dotyczący kwestii rodzinnych, religijnych, sposobów wartościowania itd. Ponadto właśnie w tych miejscach młodzi adepci góralskiej elity nawiązują kontakty, przyjaźnie, później także tworzą pary i małżeństwa, a zatem tam kształtuje się pole działania i kręgi przyszłych góralskich elit, tam zyskuje się kapitał społeczny, tam następuje reprodukcja elity.

Jak zaznaczałam we wstępie, przedstawiciele góralskiej elity, posługując się muzyką góralską, bezustannie dokonują także rewizji własnych szeregów. Komentując – i publicznie i prywatnie – różnego rodzaju działania i przestrzenie muzyczne, jednocześnie wciąż na nowo określają, co jest góralskie, gdzie są granice tradycji i kto należy do grona prawdziwych górali, a kto nie. Jedną z takich przestrzeni, która staje się ostatnio intensywnym polem ścierania się różnego rodzaju poglądów na muzykę Podhala, a tym samym na góralszczyznę i jej autentyczność w sensie bardziej ogólnym, są góralskie karczmy. Każdy, kto choć raz był na Podhalu w sezonie turystycznym, wie, że nie tylko na Krupówkach, ale w wielu lokalnych restauracjach wieczorami do posiłków przygrywają góralskie kapele. Często na drzwiach lokali gastronomicznych wiszą tabliczki informujące: „Dziś gra u nas muzyka góralska”. Nie każdy jednak wie, że panowie ubrani po góralsku wcale, w myśl muzycznego kanonu, po góralsku nie grają. Najczęściej już same instrumenty powinny zasiać niepokój w sercach i głowach turystów pragnących chłodnej autentyczności (Selwyn 1996). Akordeon, altówka i kontrabas nie należą do instrumentarium góralskiego, nawet jeśli towarzyszą skrzypcom, a takie właśnie kwartety królują w karczmach. Panowie bardzo rzadko wykonują melodie z kanonicznego zbioru Mierczyńskiego. Najczęściej grają coś, co określają jako muzykę regionów, a więc melodie węgierskie, słowackie, cygańskie, bałkańskie. W repertuarze dominują zatem polki, czardasze, romance, opracowania popularnych piosenek biesiadnych, które kojarzą się „ludowo”. Czasami rozbrzmiewają nawet covery popularnych przebojów polskich i zagranicznych (choć też dominują te o folkowym rysie, jak utwory zespołu Golec uOrkiestra czy przeboje Gorana Bregovicia). Nawet jeśli ten opis zdaje się dowodzić pewnego rodzaju mistyfikacji, to warto zadać sobie pytanie, jak przedstawiciele góralskiej elity oceniają tego typu praktyki. Odpowiedź na tak zadane pytanie początkowo wydawała mi się zaskakująca, bowiem zdecydowana większość moich rozmówców uważała, że nie

tylko nie ma w tym niczego złego, ale nawet, że taka muzykancko-karczmiarna praktyka także należy do góralskiej tradycji. Od dawien dawna górale grali na zamówienie gości – nawet wielki Jan Krzeptowski Sabała to robił – więc tego typu działalność ma swoje ugruntowanie historyczne. Ponadto współcześnie właśnie rynek restauracyjny w dużej mierze zapewnia pracę zawodowym muzykantom na Podhalu i wszyscy, nawet ci najlepsi, grywali lub nadal grają w karczmach. Tak robią wszyscy. Działa tu zatem Shilsowskie *communis opinio* (1984), które także należy do porządku tradycji. Te argumenty do mnie przemawiały. Pytałam jednak, dlaczego nie grają „po góralsku”? Czemu sprzedają turystom czardasze i piosenki biesiadne pod szyldem góralszczyzny? W odpowiedzi na to pytanie zawsze słyszałam jedną i tą samą odpowiedź: Niegórale nie lubią muzyki góralskiej. Nie lubią jej dlatego, że jej nie znają i nie rozumieją. W ten sposób wypowiadał się między innymi jeden z prymistów na co dzień grający w karczmie w Kościelisku: „Bo to są ludzie, co naprawdę pojęcia nie mają o muzyce. To tak, jak z gadaniem. Trzeba z mądrym umieć mądrze, a z głupim głupio. I tak samo jest z odbiorcami muzyki. Jak widzisz, że jest chłop, co w ogóle nie wie, o co chodzi i zagrasz mu *Sokoły*, to ma orgazm. O, bo to jest super. I on będzie myślał: ej kurwa, ale fajnie górale grają. O, to to umią grać. Ale jak zagrasz mu typowo po góralsku, o to wszystko uuuuuu to samo. No bo to już mu się będzie wydawać to samo, bo jest monotonna”. Turysty nie chcą słuchać muzyki góralskiej, jak tylko zaczyna brzmieć, niecierpliwą się: „No ale oni takie chcą słuchać, to jest najgorsze. Bo zaczną się po góralsku grać, to oni przychodzą i zagracie coś po góralsku – *Sokoły*. No to o czym my będziemy gadać?”

Simon Frith pisał, że umiejętność rozumienia i oceny konkretnej muzyki nie jest tylko kwestią gustu, ale przede wszystkim kompetencji kulturowej wynikającej ze znajomości pewnych znaczeń. „Uchwycenie znaczenia utworu muzycznego oznacza słyszenie czegoś, co nie jest po prostu obecne dla ucha. To rozumienie kultury muzycznej, posiadanie »schematu interpretacyjnego«. Aby dźwięki stały się muzyką, musimy wiedzieć, jak je słyszeć. Potrzebujemy »znajomości nie tylko form muzycznych, lecz także reguł zachowania w sytuacji związanej z muzyką«. »Znaczenie« muzyki oznacza, krótko mówiąc, nie tylko proces interpretacji, lecz także proces społeczny” (Frith 2011: 340). Niegórale nie posiadają owej kompetencji kulturowo-muzycznej, nie są więc w stanie docenić muzyki góralskiej. Góralscy muzykanci zdecydowanie negatywnie oceniali poziom wiedzy muzycznej i możliwości odbioru muzyki przez turystów, dlatego uważali, że nie warto im grać wartościowych rzeczy. Muzyka góralska w przekonaniu moich rozmówców jest muzyką elitarną, ekskluzywną – dostępną tylko dla wtajemniczonych, dla górali, dla tych, którzy mają świadomość i wiedzę potrzebną do jej zrozumienia i docenienia. Owa elitarność muzyki góralskiej wynika też z faktu, że aby ją poznać, trzeba się jej rozumowo i metodycznie nauczyć. Może właśnie dlatego wielu

muzykantów porównywało muzykę góralską do klasycznej. Te porównania nie wynikały jednak z poczucia wykluczenia, o jakim pisał John Fiske w odniesieniu do kultury popularnej (1992). Stanowiły raczej przekonanie o pewnej elitarniej jedności, która łączy muzykę klasyczną z góralską. Mówili, że żeby polubić muzykę klasyczną, trzeba ją poznać i zrozumieć. Tak samo jest z muzyką góralską. Ona nie jest dla wszystkich i w tym sensie właśnie stanowi element społecznej dystynkcji, odróżniający nas od innych: „Wiele ludzi nie rozumie atrakcyjności tej muzyki góralskiej, bo się na niej nie zna po prostu i nie docenia tej muzyki. Dlaczego tak się dzieje? Dlatego, że to jest muzyka bardzo trudna w sumie w odbiorze. No i też w wykonaniu jest trudna. Więc żeby ją dobrze grać, trzeba naprawdę się mocno napracować (...). To jest kwestia pewnej wiedzy, bez której nie da się. To tak samo klasycznej muzyki też właściwie trudno jest słuchać bez pewnej wiedzy. To jakieś minimum, coś trzeba o tej muzyce wiedzieć”. Z wyżej przytoczonej wypowiedzi wprost wynika przekonanie o wysokiej wartości własnej muzyki, ale także, a może przede wszystkim, o góralskiej wyższości w sensie bardziej ogólnym. Turysty natomiast to ludzie „gorszej” kategorii, nie warto się dla nich starać, bo i tak nie są w stanie docenić prawdziwej góralskiej muzyki: „Ni gra się w karczmach po góralsku i ni ma odbioru na to. To nie dla nich. Po góralsku my se dla siebie gramy”.

Wszyscy góralscy muzykanci grają zatem w karczmach muzykę niegóralską i taka praktyka z pewnością należy do współczesnej góralskiej lokalności, a także do tradycji rozumianej jako proces, pewne continuum (Ingold, Kurttila 2000). Praktykowanie w karczmach jest współcześnie także ważnym etapem zdobywania zawodowego doświadczenia przez młodych muzykantów, a także „próbowania”, zgrywania repertuaru przez muzykantów doświadczonych. W czasie moich podhalańskich badań wielokrotnie słyszałam, że praktyka grania w karczmach jest wręcz obowiązkowa dla każdego, kto pragnie wejść w profesjonalne i zawodowe życie muzyczne Podhala. Jednym z wyznaczników prawdziwego muzykanta jest dziś elastyczność – umiejętność dostosowania repertuaru do konkretnej sytuacji. Dobry muzykant powinien umieć zagrać i tradycyjnie po góralsku i znać repertuar popularny, restauracyjny i potrafić grać w różnych składach: „Bo w knajpie to trzeba umieć wszystko zagrać, od kurde jakichś standardów, no wszystko się gra. A czasem przyjdzie gość, da sto złotych i: panowie, znacie to? Jak powiemy, nie znamy, no to stówki nie ma. A jak znamy, no to stówka jest. To jest jak biznes, można powiedzieć, no trzeba być elastycznym. Trzeba umieć zagrać stricte po góralsku i fajnie jakąś taką rozrywkę. Taką biesiadę, rozrywkę, i takie jakieś covery i to wszystko”.

Umiejętność dostosowania się do sytuacji jest wręcz elementem definiującym dobrego, prawdziwego muzykanta. Problem polega na tym, że wielu muzykantów tej elastyczności nie posiada, a co najgorsze, nie potrafią grać właśnie tradycyjnie po góralsku, nie mają góralskiej świadomości. Nie mogą zatem nazywać się ani

prawdziwymi muzykantami, ani nawet prawdziwymi góralami. Właśnie ta świadomość własnej tradycji i kultury – tak wprost nazywana przez górali – stawała się w moich rozmowach podstawowym wyznacznikiem góralskiej prawdziwości, „szlachetności”. Tę świadomość natomiast psuje między innymi... granie w karczmach. Oczywiście nie wszystkich, jednak byle jakie granie, chałturnictwo uprawiane w karczmach dostrzegane było przez muzykantów i jednoznacznie krytykowane: „Wiadomo, że jest takie podejście wielu muzykantów, byleby jako zagrać, byleby jako tam, po góralsku nawet nie umie grać, ale już żeby iść do karczmy, byle jakie tam portki, koszula i ciut tam, żeby to była osiemdziesiąt złotych dniówka i dobre jest, nie?”. Chęć łatwego zarobku powoduje, że młodzi chłopcy nie chcą się uczyć, doskonalić, nie chcą zyskiwać owej świadomości. Wolą szybko iść do knajpy, żeby zarabiać pieniądze, zagrać, jak mi mówiono, byle co i byle jak – w ten sposób zatracają świadomość własnej kultury, jednocześnie ośmieszając się jako górale: „Jesce tu poru będzie chłopców, co chcom zagrać, co cujom to, co majom ze dwadzieścia cy dwadzieścia pare roków, a nie chom grać po imprezach, bo mówią: Jędre, jesce słabo gramy. Są świadomi tego, co robiom. A niektóży ledwo się umią nastroić, a już idom grać”.

Jeszcze gorzej przez moich rozmówców oceniane było góralskie disco polo, które nie tylko jawi się jako muzyka byle jaka, ale wypaczająca świadomość muzyczną tych mniej świadomych górali. Lokalne disco polo wydaje się być wyjątkowo niebezpieczne dlatego, że jest to muzyka adresowana nie do turystów (jak muzyka w karczmach), ale do ludzi z Podhala. Umiejętność dokonania odpowiedniej oceny muzycznej wyraźnie staje się w tym przypadku czynnikiem dystyngującym, stosunek do góralskiego disco polo działa jak jeden z podstawowych mierników góralskiej świadomości. Parafrazując słowa moich rozmówców, można powiedzieć, że kto słucha tej bezwartościowej, pseudo góralskiej muzyki, ten jest abnegatem, a na pewno nie może się nazywać prawdziwym góralem. Tak jak ogólnopolskie disco polo to produkt dla nieoświeconych mas, tak góralskie disco polo to muzyka dla miejscowych, którzy nie do końca są świadomi swoich korzeni i kultury – o tym przekonywali mnie moi rozmówcy: „No to dla osób, które tak jak ja, żyją w środowiskach, gdzie ta muzyka tradycyjna góralska funkcjonuje, czy nawet słucha się innej ambitnej muzyki, to disco polo zawsze będzie razić... Ale do kogo ta muzyka tak naprawdę trafia? Nie trafia ani do żadnych rodzin muzykanckich, ani do żadnych rodzin, które w zespołach góralskich tańczyły”.

Jak wynika z powyższego cytatu, tylko przedstawiciele góralskiej elity mają odpowiednią świadomość, która daje im prawo do publicznego wypowiedzania sądów dotyczących różnych produkcji muzycznych oraz do wyznaczania granic muzycznej góralskości. Ta świadomość natomiast staje się przepustką do najbardziej prestiżowego i ponadlokalnego świata muzyki popularnej – muzyki folkowej. Uprawianie muzyki folkowej z całą pewnością było postrzegane przez moich rozmówców jako

wychodzenie poza obręb własnej tradycji. Zaś przekraczanie granic, jak pisał Frederick Barth (2004), też musi podlegać pewnym regułom i zasadom. Pierwsza z nich określa, kto może dokonywać takich ruchów. Eksperymentowanie, jak określali je moi rozmówcy, zarezerwowane jest tylko i wyłącznie dla najlepszych i najbardziej świadomych muzykantów góralskich – oni mogą przekraczać granice, ponieważ doskonale je znają, a więc owo wyjście nie jest dla nich niebezpieczne. Będą potrafili wrócić do tego, co pierwotne i „autentyczne”, niczego nie zmieniając: „Właśnie taka rodzina jak Tutki, którzy mają wiedzę, oni mogą sobie na to pozwolić. Oni mogą, bo oni mają podstawy w muzyce góralskiej tak jak mało kto i oni mogą sobie pozwolić na takie miksy. Natomiast jeżeli ktoś sobie pozwala, nie mając świadomości i nie wie, o co chodzi w ogóle w muzyce góralskiej, zaczyna bzdety grać i mówi, że jest góralem i gra po góralsku, to mnie krew zalewa”.

Znów powracamy tu do sygnalizowanej wcześniej świadomości, łączonej w tym przypadku także z najwyższym profesjonalizmem muzycznym. Eksperymentów na gruncie muzyki góralskiej dokonywać mogą tylko ci, którzy jednocześnie są i prawdziwymi góralami, i wyśmienitymi muzykami. Takie połączenie gwarantuje nieingerowanie w lokalne znaczenie tradycji, ale daje też pewność, że promocja regionu będzie się odbywać na odpowiednim poziomie. Muzyczne wykraczanie poza granice tradycji jest bowiem także sposobem komunikacji ze światem zewnętrznym, dlatego powinni to czynić właśnie strażnicy tradycji – przedstawiciele lokalnej elity.

Podsumowanie

Jak starałam się pokazać, współczesna społeczność góralska jest zhierarchizowana. Najwyższa klasa, którą nazywam elitą, kształtowała się od końca XIX w. przy ogromnym współdziałaniu miejskich, zewnętrznych inteligentów. Pańska miłość do górali spowodowała, że górale uwierzyli w mit własnej wyjątkowości i wierzą weń do dziś. Podtrzymywaniem owego mitu zajmują się właśnie przedstawiciele lokalnej elity, którzy swoimi działaniami dążą także do budowania i podtrzymywania społecznych hierarchii. Jednym z elementów dystynktywnych, który pozwala wyznaczać granice między swoimi i obcymi, lepszymi i gorszymi – jest dziś właśnie góralska muzyka.

Literatura

- Barth F., 2004, *Grupy i granice etniczne: społeczna organizacja różnic kulturowych*, tłum. M. Głowacka-Grajper [w:] M. Kempny, E. Nowicka (red.), *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- Bourdieu P., 2005, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR.
- Cooley T., 2005, *Making music in the Polish Tatras*, Blumington–Indianapolis: Indiana University Press.
- Fiske J., 1992, *Cultural economy of the fandom* [w:] L.A. Lewis (ed.), *The adoring audience: fan culture and popular media*, London: Routledge.
- Frith S., 2011, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, tłum. M. Król, Kraków: Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Ingold T., Kurttila T., 2000, *Perceiving the Environment in Finnish Lapland*, *Body and Society*, vol. 6(34), s. 183–196.
- Jazowska-Gumulska M., 1998, *Aniela Gut-Stapińska. Twórczość i osobowość* [w:] A. Gut-Stapińska, *Ku jasnym dniom*, Kraków: Wydawnictwo i Drukarnia Secesja.
- Klekot E., 2014, *Samofolkloryzacja: Współczesna sztuka ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej*, *Kultura Współczesna*, nr 1, s. 86–99.
- Kolberg O., 1968, *Dzieła wszystkie. Góry i Podgórze*, cz. 2, t. 45, Wrocław–Kraków–Warszawa: Polskie Tow. Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Kroh A., 2002, *Tatry i Podhale*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Libera Z., 1995, *Lud ludoznawców: kilka rysów do opisanania fizjognomii i postaci ludu naszego, czyli etnograficzna wycieczka po XIX wieku* [w:] A. Posern-Zieliński (red.), *Etnologia polska: między ludoznawstwem a antropologią*, Poznań: DRAWA.
- Lubaś M., 2008, *Tradycjonalizacje kultury. O zaletach i ograniczeniach koncepcji „tradycji wymyślonych”* [w:] G. Kubica, M. Lubaś (red.), *Tworzenie i odtwarzanie kultury*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Malewska-Szałygin A., 2008, *Wyobrażenia o państwie i władzy we wsiach nowotarskich 1999–2005*, Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- Małanicz-Przybylska M. (red.), 2014, *Co słycać na Podhalu. Tradycja we współczesności*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Małanicz-Przybylska M., 2018, *Między dźwiękami Skalnego Podhala. Współczesna góralszczyzna*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Mierczyński S., 1930, *Muzyka Podhala*, Lwów: Książnica-Atlas.
- Muggleton D., 2004, *Wewnątrz subkultury: ponowoczesne znaczenie stylu*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Porczyński D., 2013, *Fejmusi, followerzy i jokto-celebryci: względność sławy w polskim fan-domie gier fabularnych* [w:] W.K. Pessel, S. Zagórski (red.), *Plaga celebrytów*, Łomża: Oficyna Wydawnicza „Stopka”.
- Przerwa-Tetmajer K., 1955, *Na Skalnym Podhalu*, Warszawa: Wydawnictwo Literackie.
- Radziszewska J., 2009, *Biblioteka opowieści. Wizerunki górali tatrzańskich w piśmiennictwie polskim XIX wieku*, Wrocław: Katedra Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Selwyn T., 1996, *The Tourist Image: Myths and myth making in tourism*, Chichester: Wiley.
- Shils E., 1984, *Tradycja* [w:] J. Kurczewska, J. Szacki (red.), *Tradycja i nowoczesność*, Warszawa: Czytelnik.
- Zarycki T., 2008, *Kapitał kulturowy. Inteligencja w Polsce i Rosji*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Tobias Marx¹

“Invisible management” – group cohesion in semi-professional music groups

Small music groups seem to profit from invisible management. To explain this phenomenon the present study shows a three-dimensional concept of group cohesion to be useful. The analysis realised visualization and numerical foundation of a musical dimension, an organisational dimension and a social dimension of group cohesion for the context of semi-professional small groups in popular music. Five bands consisting of 20 musicians in total were assessed via semi-structured interviews. The average identification of musicians with their bands corresponds with musical cohesion only. In summary it seems for music groups to endeavour in extra-musical tasks and goals is heightening the overall group cohesion. Once the shared musical goal is set bands ought to leave the rehearsal room and make joint experiences to build up the basis for long-term group cohesion. Positive effects of the social dimension on overall group cohesion as described in psychological literature cannot be confirmed here. Knowledge about group processes especially in the context of music making are until now missing in the teaching of future professional musicians. Results are recommended to be incorporated into music high school curricula.

Key words: small group research, group cohesion, social interaction, music psychology, identification

Introduction

In his book “Groups That Work (and Those That Don’t). Creating Conditions for Effective Teamwork” Hackman (1989) chose to let Butterworth describe among 27 differing working groups a music group as example for a performing group. Working groups are here defined as a) real groups – social systems with mutual dependent roles and defined members and goals, b) performing a task together –

¹ Landesarbeitsgemeinschaft für Improvisations- und Songkultur Thüringen e.V.;
wi@tobiasmarx.org.

following joint goals or results which can be assessed, and c) creating an organisational context – relationships to organisations or f.i. audiences. One striking result was what Butterworth (1989) called *invisible management*: collaboration in the music group was based on conventions which seemed to be negotiated a long time ago. Tasks were taken care of without being asked. The direction of group work was predetermined by music. The self-invented music group was self-governing, and all musicians were members by their own volition – a huge difference to most other working groups. This set up was leading to a matured social behaviour with everyone dealing with strengths and weaknesses of every other musician. In conclusion it seems music groups are a unique kind of working group with functioning worth of deeper going research: Which are the underlying principles making invisible management possible? And how can these be assessed?

Making music is a social phenomenon. One plays with others or for others. Long-lasting existences of music groups require group cohesion. Although Hargreaves and North redressed the balance of clear social dimensions within contexts in which music is produced and perceived (Hargreaves & North 2004) sections about group functioning did not discuss small ensembles of popular music or the non-professional sector of music making. In this context the relationship between self and group becomes relevant (see Rosenbrock 2006: 25ff.). This relationship has been discussed widely in social psychology (see Correll & Park 2005 for an overview). A tool to summarize and apply these findings was presented by Tropp & Wright (2001) with the IIS – identification of ingroup in the self. The IIS is a useful tool to easily measure and visualize the relationship between members of a group and the group itself. With the model of optimal distinctiveness (Brewer 1991: 475) everyone has the opposing need for assimilation and differentiation from others at the same time, leading to the strategy of comparing one's own group with other groups. This is problematic in too small or too large groups. Therefore, conflicts in small music groups are inherent and every band musician strives to position him or herself on the social dimension as well as on the musical dimension, the latter regarding sound and musical identity (see Berliner 1994: 417ff.). So, the social construction of a band as a small working group leads towards the need of every member to identify him or herself not only by filling out social roles but also by using the task dimension – being musical in the present case.

But what makes a music group? Piontkowski's (2011: 99) social psychology definition of the term group in general comprises two or more persons interacting and being aware of their mutual group membership. Music bands require a stable membership, meeting regularly and composing together (Liang 2003a, 2003b; Wicke 2003; Wicke, Liang 2003a; Liang 2003b; Wicke, Liang & Huron 2003; Middleton 2003). In personnel psychology groups with stable role allocations in regard

of shared goals are coined teams (van Dick & West 2005). Following Hackmann (1989) a band with role allocation and objective target acts as a team. Therefore, the transformation from an amateur band to a semi-professional band striving for entering the music market (for definition of semi-professional see Marx 2017: 53 ff.) is a transformation from a group towards a team. Amateur bands start to compose together and advertise and present music to audiences and organise themselves. They share goals and follow tasks and are becoming teams. Therefore, next to the shared goal of making music together comes the second shared goal of organisation. First a band needs to organise itself for example in regard of regular rehearsal appointments. Second a band needs to organise self-promotion regarding venues, audiences and service providers like merchandise production for getting their product out of the rehearsal room.

This all makes clear that in order to look into invisible management of small music groups from a social psychology perspective it seems to be fruitful to consider a) the group composition in regard of the intrapersonal relationships of the musicians – the social dimension; b) the relationship of musical commitment versus musical individuality of each musician towards the band – the musical dimension; and c) the group acting as a team – the organisational dimension. The meeting characters within a music group substantiate the altitude of a bands ability to permanently work together on all three dimensions. Therefore, research should always be aware of regarding bands as a social and unique construct that always needs to be researched via a qualitative approach at first.

Looking at bands and invisible management from a musicologist perspective, literature is less explicit about group functioning. Amateur musicians meet primarily for social reasons (Pape 2005: 256). Still the outcome is the complex product of music pieces – sometimes with high quality. Non-task activities have been found to produce higher quality performances of groups (Karau *et al.* 1991). Amateur and semi-professional musicians are driven socially (Tennstedt 1979; Clemens 1983; Stroh 1984; Cohen 1991; Spieß 2000; Schneider 2001; Rosenbrock 2002; Pape 2005; Hemming *et al.* 2015) and the self-concept of band musicians relates to identification with their music groups (Tropp & Wright 2001; Correl *et al.* 2005; La Motte-Haber 2005; Rosenbrock 2006). In consequence of this interlacing of social and musical orientation music groups develop a feeling of belonging together – a WE-Feeling (La Motte-Haber 2004) – group cohesion because of their activities. The single semi-professional musicians profit from group cohesion when composing together: The process enhances the self-concept of being musician resulting in higher self-efficacy which on the other hand effects working processes in groups positively. One can summarise: Making music together requires and profits from group cohesion (Witzel 2000; La Motte-Haber 2004; Rosenbrock 2006).

Group cohesion

For a group to endure a positive group climate and high group cohesion are necessary. Research on group cohesion started more than 70 years ago in the context of sports. Pescosolido & Saavedra (2012) claim the construct to be unsatisfactory to measure the concept outside of groups with clear goals, role allocations, working procedures, etc. – teams only profit from group cohesion when real time decisions are part of the game. In a meta-analysis Mullen *et al.* (1994) were able to show connections between group cohesion and performance in natural groups rather than in artificial groups in laboratory settings. Since group cohesion then was not defined unitary from three formerly common dimensions only two are still accepted in cohesion research now: interpersonal attraction and commitment to task. A widely acknowledged tool today is the group cohesion questionnaire (GEQ, Carron & Brawley 2012) with four dimensions: In addition to the distinction between social and task it differentiates between perception of the group as belonging together (group integration) and attraction of individuals to the group (attraction to group). Measurements of cohesion on the group level proved to be superior to individual perception (Greer 2012). In a study focussing on working groups a two-factor structure dividing social and task on group level was found (Chang *et al.* 2006). In a prior study Chang *et al.* (2001) found the group level to be important in regard of performances that require interaction and creativity. For the context of small music group cohesion all these findings point towards the usefulness of a construct operating on the group level and differentiating between a social and a task dimension. In the context of personnel psychology van Dick *e&* West (2005) designed a questionnaire on team climate (TKFB) which captures four dimensions: i. vision, ii. task orientation, iii. participating security and iv. support of norms and ideas. This approach also relies on social and task orientation and additionally takes the need for vision, openness and the positive climate into account. These additional aspects should be included when regarding music groups as working groups.

With respect to music groups the criteria from Carron *et al.* (2012) regarding group cohesion definition (coherence of two or more individuals with shared goals and structured interaction, shared perception of group structure and reciprocal interdependency) as well as the criteria from Pescosolido *et al.* (2012) regarding capturing group cohesion (clearly defined contexts and real time interaction) are explicitly met. Prior to applying the concept of group cohesion in the music context Tennstedt (1979) mapped social structures of bands in sociograms with arrows representing sympathy. Other options are to measure the perceived positivity of atmosphere (see King 2006) or measuring band climate via questionnaire (Bullerjahn *et al.* 2015). Lim (2013) shows the dominance of the social

dimension of interpersonal interaction and cohesion over the organisational dimension within the music context. Blank & Davidson (2007) also distinguished between social and organisational and additionally between musical factors of role allocation.

The demands a band chooses to comply can be deduced from the goals and vision the group sets itself – and therefore can be very different. An amateur band might want to present their songs to an audience. Semi-professional musicians may strive towards entering the music market. Working together as a team concerns different areas of interest. The meeting characters substantiate the group's ability to collaborate on a stable, long-lasting and intensive basis. Musical communication and skills should improve with time without generating too large differences due to different developmental velocities. Due to self-management of bands organisational roles arise next to social and musical roles within the group. These naturally mirror existing skills but also preferences and willingness to follow the goals and vision. The above described dimensions of social, musical and organisational are also present in musicological literature – but not yet explicitly articulated and examined. A musical dimension is met by composing and performing. An organisational dimension is met by advertising music and arranging band activities. The social dimension is met by developing and maintaining a positive working atmosphere and friendships. This threefold construct of group cohesion in music groups is implicitly proposed by a number of papers in musicology (Dollase *et al.* 1974; Tennstedt 1979; Niketta *et al.* 1983; Ebbecke & Lüscher 1987; Dyce & O'Connor 1992; Rose 1994; Dyce & Cornell 1996; Blank & Davidson 2007; Halbritter 2012; Bullerjahn *et al.* 2015; for summary see Marx 2017: 146 ff.).

To shed light on the invisible management in small music groups perspectives of social psychology are adopted. The aim is to investigate music groups functioning and how improving this functioning could help to improve teaching in music high schools where group dynamics are until now mostly simply ignored, at least in the last decades in Germany. Grounded on knowledge about the need to investigate social, musical and organisational issues of band functioning group cohesion comes into focus.

Method primary analysis

This study aims at contextualizing identification with the group, atmosphere and group cohesion in semi-professional music groups in popular music to shed light on the idea of “invisible management” in small music groups. To achieve this goal answering how group cohesion can be conceptualized from a musicologist point

of view and explaining the concept for semi-professional bands in the field of popular music is necessary. Five natural – so to say real – bands from Berlin consisting of 20 musicians in total were questioned. This paper is derived from a dissertation looking into the concurrence of expertise, personality, group cohesion and performance differences. The bands have been dealt with as case studies at first. Later on, a numerical approach aims at comparing across the samples. This needs to be regarded as experimental since only five samples are processed but the complexity of the undertaking did not allow for a bigger sample. The bands have been chosen by the criteria of being natural groups, regarding themselves semi-professional and operating in the area of popular music in general – for more information see Marx 2017: 317 ff. Table 1 gives a short overview.

Table 1. Sample

Band 1	Band 2	Band 3	Band 4	Band 5
Progressive Rock: drums, bass, guitarist singer	Elektro Rock: drums, bass, guitar and singer	Groove Rock: drums, bass, guitar and guitarist singer	Stoner & Emo Rock: drums, bass, guitar, female singer	Latino Pop: drums, bass, guitar, guitarist singer, female singer

Source: own elaboration.

A semi-structured questionnaire guide was developed to broach the issues of group identification, group cohesion and role allocation within each band. The musicians were questioned about song genesis, musical and organisational roles and competences as well as expertise in popular music (for questionnaire see Marx 2017: 155). All 20 interviews were transcribed using TIQ (talk in qualitative research, Przyborski & Wohlrab-Sahr 2010) and processed via directed content analysis (Hsiu-Fang & Shannon 2005). The content analysis was conducted by using an open approach to enable an unknown number of categories to emerge.

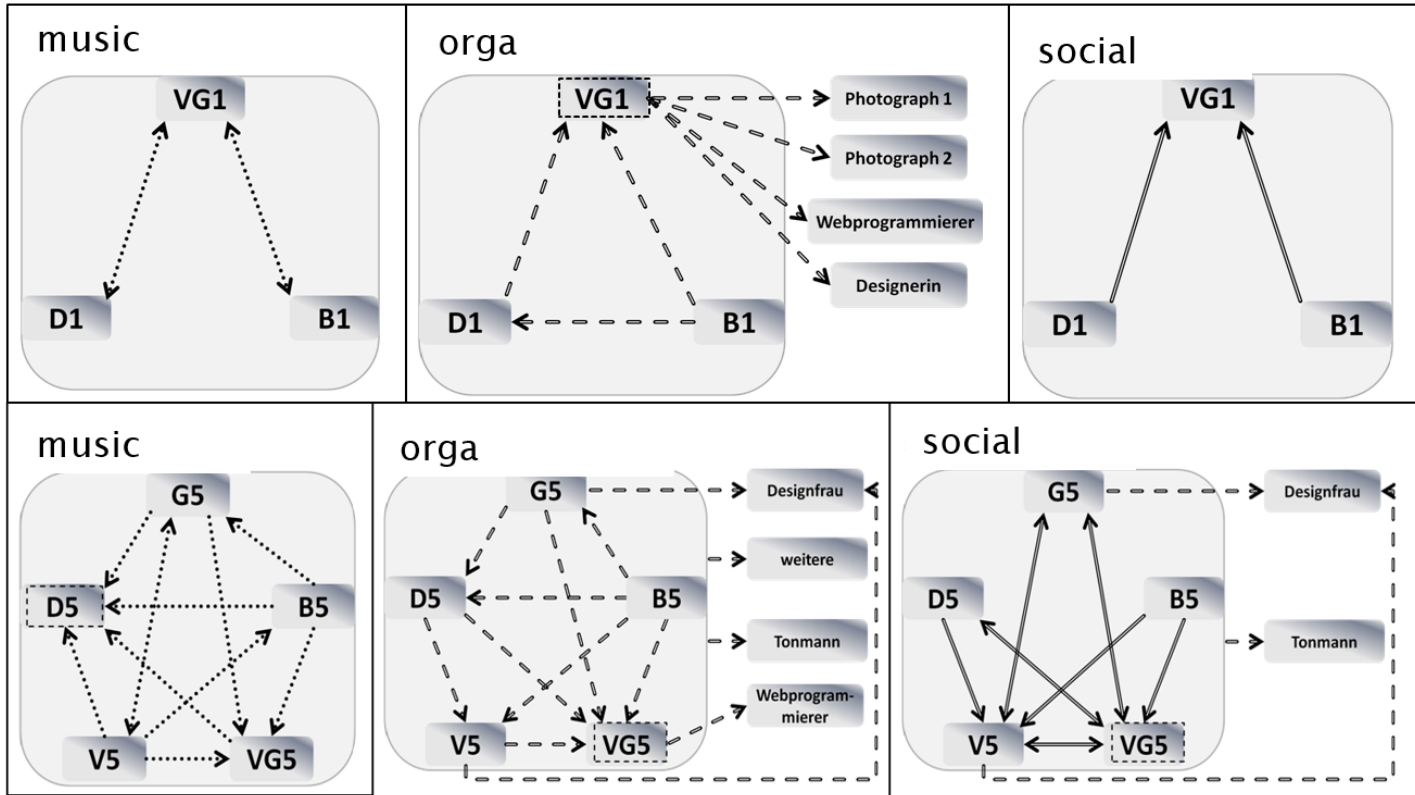
In a primary analysis the results were visualized in sociograms: In separate interviews with band members each nomination of a musician as for example songwriter (musical dimension), booker (organisational dimension) or mediator (social dimension) generates an arrow in a band's sociogram. Multiple nominations in this procedure did not generate more than one arrow with the same meaning since this would be redundant information. Designated leaders are marked separately. Arrows for negative nominations are not included because they were not verbalised by the musicians.

Results primary analysis

From the directed content analysis emerged three categories and therefore confirm results from literature research. The musician's statements on the bands workflows were assigned either to the social dimension, the musical dimension or the organisational dimension of group cohesion. One striking result is the impression that when talking with musicians about their bands it seems to be the most important thing to them in the world. That may be the reason for the category music to have the most sub categories (for subcategory list see Marx 2017: 162). Also striking is songwriters never discrediting the musical skills and abilities of their fellow musicians which may be part of a musical leadership skillset.

For the ongoing research approach the emerged construct of group cohesion in small music groups comprising the dimensions musical, organisational and social is abbreviated with MOS. Figure 1 shows the MOS sociogram of band 1 and band 5 as examples for the effectiveness of visualisation and clear differences in group cohesion between bands. Musical dimension arrows were entered for song writing, rehearsal leading and musical competencies. Organisational dimension arrows were entered for dealing with relevant tasks, responsibility planning and controlling. Social dimension arrows were entered for friendship outside of rehearsals and actively generating a positive working atmosphere.

It becomes obvious that almost all interaction within band 1 is directed towards VG1 (for abbreviations see figure 1) who is clearly in charge in every respect within the band and towards outside collaborators (photographers, web-master, designer). In comparison band 5 shows connections from and towards all band members except the bass player who in his interview pointed out to be the last new member just recently joining the group. Interestingly connections to outside collaborators (designer, sound engineer, web master, others) are mostly not assigned to one musician but to the whole group and do not only occur in the organisational dimension.



Legend: V = vocalist, G = guitarist, B = bassist, D = drummer; arrows represent positive nominations from interviews

Figure 1. MOS Sociograms of band 1 and band 5

Source: own study.

Table 2. Summarised findings of primary analysis of interviews via sociograms

	Musical	Organisational	Social
Band 1	centred around VG1	centred around VG1	centred around VG1
Band 2	centred around G2	centred around D2	friendship
Band 3	mutual recognition	fair allocation of duties	little social bond
Band 4	mutual recognition	centred around V4	little social bond
Band 5	mutual recognition	centred around VG5	friendship

Source: own elaboration.

This way sociograms are a very potent tool for describing the condition of music groups: In Table 2 the most striking findings are summarised for all five bands. Altogether the interpretation as presented here cannot only be derived from sociograms but is also informed from key findings from the interviews. For example, the more younger musicians named wishes like “I want a record deal” or “I want to make my living from music” while the more advanced musicians simply wished to continue playing live gigs. This confirms results from Bullerjahn *et al.* (2015) where team-success-orientation correlated negative with age.

Method secondary analysis

In a secondary analysis the interviews were transformed into numerical data by using the Music Group Cohesion Inventory for Experts (MGCI^{experts}) which was developed for this purpose. In this, psychological tools have been applied in a selective intermixed manner as part of an original methodology develop by the author. The MGCI^{experts} comprises items from the GEQ (Group Environment Questionnaire, see above), the TKFB (Teamklimafragebogen, see above) and the BKFB (Bandklimafragebogen, see above) along the MOS model (see table 3). The original research was conducted in German language – detailed information on the items are not listed here (for more information see Marx 2017: 160). Results from each dimension have been validated through interview statements.

Table 3. MGCI^{experts}

Dimension	MGCI^{experts} scale-composition	Numerics
M (music)	GI-M (1 Item) & TEAM-M (4 Items averaged)	2x5-points
O (orga)	GI-O (1 Item) & TEAM-O (4 Items averaged)	2x5-points
S (social)	GI-S (1 Item) & BKFB-BK (1 Item)	2x5-points

Source: own elaboration.

The inventory is conceptualised for the use with experts, hence the name MGCI^{experts}. Handling the items requires prior knowledge and in a questionnaire for musicians the content would be distributed along much more items. For comparable representation purposes of results one scale for each MOS dimension was build (for assignment of scales see Marx 2017: 160).

Additionally, each musician's identification with his or her band was measured using the IIS (Inclusion of Ingroup in the Self, Tropp & Wright 2001). The IIS inventory captures identification with a group using a seven-point graphical scale which measures overlap of the self with a group analogical to Likert scales. Furthermore, each musician was questioned with seven-point Likert scales about the atmosphere in the bands workflow along six typical conditions: 1) composing together 2) arranging together and 3) rehearsing pieces, 4) immediately prior to a gig 5) on stage and 6) immediately after being on stage. These measures are felt mean estimates and some musicians were overcharged by generalizing. The process of IIS and atmosphere data collection was part of the interviews.

In the end the data was triangulated to generate insights into the social processes of the bands lives and workflows. Sociograms and MGCI^{experts} values come from the same data source – the interviews – but follow different analysis methods – a mixed method approach (Schreier *et al.* 2010). Identification and atmosphere add to the picture. Using several methods within one study set up may also be triangulation (Flick 2008). The following list shows the order of all steps of the method including primary and secondary analysis:

1. transkription of interviews
2. directed content analysis (primary analysis)
3. generating MOS-sociograms (primary analysis)
4. calculation of group cohesion with MGCI^{experts} (secondary analysis)
5. calculation of identification values from IIS (secondary analysis)
6. calculation of subjective atmosphere values (secondary analysis)
7. triangulation of results

Results secondary analysis

Identification of musicians with their bands (IIS) show overall high values (see fig. 3). The atmosphere separated into rehearsal room atmosphere (composing, arranging, rehearsing) and gig atmosphere (before, on and after stage) broken down for musical roles shows differences for singers who seem to feel more comfortable on stage than other musicians (see fig. 3).

The secondary analysis was conducted using the MGCI^{expert}, results are summarised in figure 2. The numerical approach provides another point of view

completing the picture. For all bands the musical dimension shows the highest values which is not surprising given the fact that they are musical driven groups in the first place. Band 1 shows a high value for musical cohesion in contrast to social and organisational. From the interviews it becomes clear that VG1 is trying to control and deal with everything himself leading to organisational group cohesion below standard deviation of all groups. Analog results show for band 3 here with musical group cohesion below standard deviation. In his interview G3 mentioned thoughts about leaving the group because of musical differences. Both groups (band 1, band 3) clearly show less group cohesion in total than the other bands (see fig. 3, middle). Worth mentioning is furthermore the social dimension surmounting musical and organisational dimensions only in band 5. This group decided against a record deal to preserve the friendship basis of their conjoint musical endeavour.

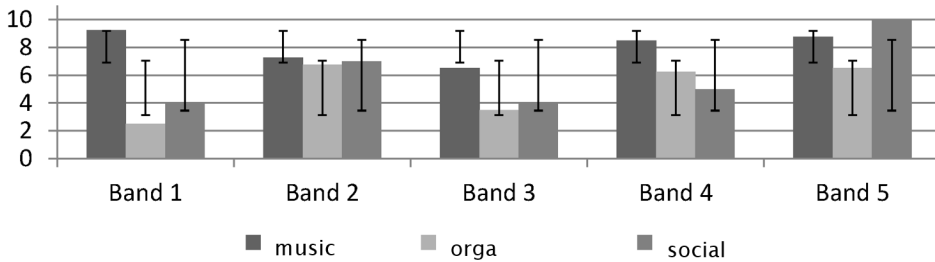


Figure 2. Results from the MGCI^{experts}, black bars display standard deviation of all bands

Source: own elaboration.

Piling up results of all three dimensions of the MGCI^{expert} shows total values (sum of all three dimensions) for group cohesion. Since musical group cohesion is high in all bands it is organisational and social group cohesion accounting for high sums in the MOS-model (see fig. 3, middle). Extra-musical goals which induce organisation and task allocation lead to more group cohesion, since more communication is taking place.

Finally, the triangulation with identification and atmosphere shed yet more light on the group cohesion condition of bands. Comparing the musical dimension values of MGCI^{experts} with values of identification obtained via IIS the numbers show a very similar progression. The musicians of the sample identify with the musical work that is done in their bands the most. It seems identification is mirrored in the musical dimension and vice versa. Higher totals of MGCI^{experts} values correspond with better atmosphere values in gig situations. In other words: Bands seldom leaving their rehearsal room show less cohesion probably due to less conjoint extra-musical experiences.

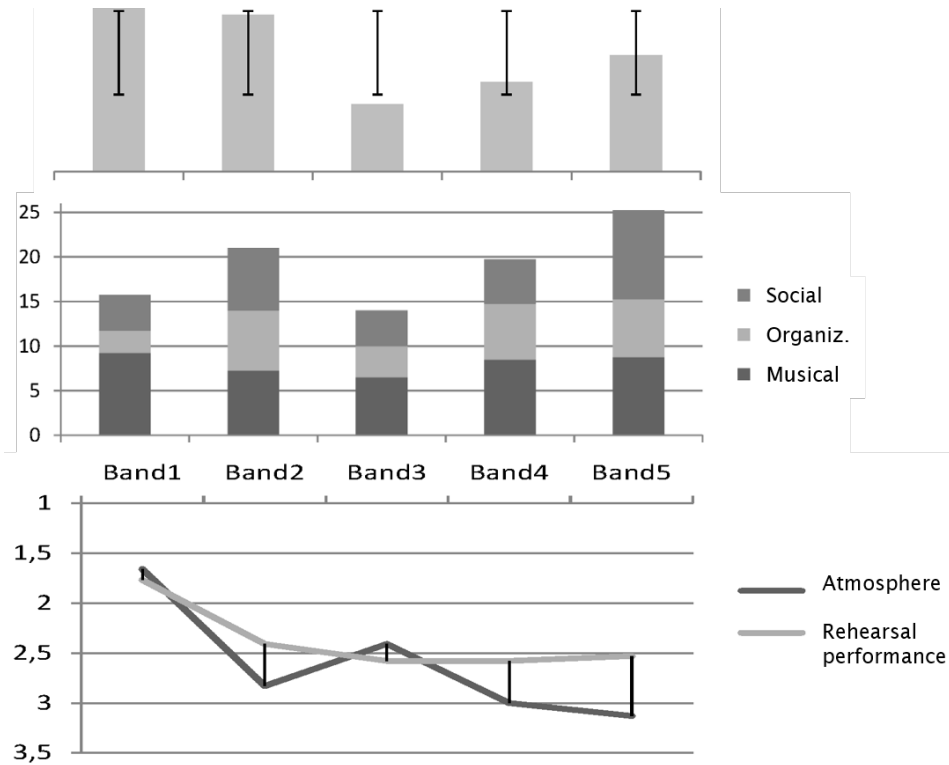


Figure 3. Triangulation: Mean identification per group measured with the IIS (top); group cohesion measures via totals of MGCI^{expert} (middle) and atmosphere (bottom)

Source: own elaboration.

Discussion

The paper attempts to prove the usability of the methodological triangulation of sociometry, psychological tests, and qualitative interviews in the analysis of music groups' cohesion and provides valid information on the cohesiveness of the five researched groups with respect to the different dimensions of group cohesion. But what does it all mean? In the light of the question for invisible management of music groups the conducted research led to the question of group cohesion in the special context of small music groups. The ability to measure group cohesion helps to understand why bands seem to be able to follow their goals easily and free of conflict compared to other working groups.

The case studies make clear that the social construction of every band is different, yet what connects them is a sophisticated role allocation allowing each musician freedom of action in one or another way. Whether there are three or five

musicians forming a group there will always be enough different roles to choose from to construct a complex band personality without the danger of colliding with team members. One musician may be socially introvert and less present and at the same time be in charge for musically harmonic solutions and web design. But this freedom may be limited to bands in the stage of semi-professionalism.

The results do not allow for a typology which would require more bands in the sample. Socially driven bands remain in the rehearsal room and on the amateur level. Semi-professional bands have shown to enhance group cohesion by adding an organisational role allocation layer to the existing social and musical layers. This insight might help musicians-to-be handling their career – characterized by working with groups if not a solo artist. Therefore, a music psychology informed training of intra-group processes should be of interest for music high school students and teachers alike.

The fact that group composition determines the altitude of a bands performance opens more questions. How do personality constellations come into play? What composition of musical and extra-musical skills is a good one for music groups striving to enter the music market? How does musical expertise and differences between musical skills in bands complement the picture? And does high group cohesion always produce best group performances especially in the domain of joint music making?

This leads to the more far going question: What can other working groups learn from music groups? For this it would be necessary to test the threefold MOS concept of group cohesion in different contexts. For instance, a radio station team could be interviewed with the underlying assumption of assessing a social, an organisational and the radio-specific task dimension of generating an interesting radio program every day. But transfers like these are risky since the condition of free volition membership is seldom to be found. Staying in the domain of performing arts a transfer to theatre members or back to sports would certainly be interesting. Arguing from another point of view one could assume self-composed groups sharing a goal will always develop higher group cohesion.

Also, it needs to be considered that high level of group cohesion does not necessarily bring positive results for a group. Under certain conditions, such as an intra-group conflict, high group cohesion can be destructive. In this respect Butterworth (1990) points at static group composition possibly leading to the incapability of not being able to respond with flexibility to changes of group members or from outside the group. This may be one reason why many bands dissolve after a few years no matter how professional they have become. The pressure to follow goals and visions may suppress individual developments.

The fact that average identification of musicians with their bands corresponds with the musical dimension of group cohesion only leads to the assumption that

on one hand music making itself provides an ideal framework for optimized work flow and on the other hand breakups of bands may be rather grounded in differing musical developments of musicians than in the too high group cohesion in threatening situations – another interesting question.

Summary and outlook

The presented study investigated group cohesion for the special area of small self-organised music groups in popular music – so called bands. A summary of the results provides six points:

1. Theory from psychology and musicology proposes three dimensions of group cohesion: musical – organisational – social.
2. MOS-sociograms give a comprehensive picture of a bands group cohesion.
3. The MGCI^{expert} allows to build numerical data on the MOS-Model.
4. The musical dimension of group cohesion seems to be correlated with musician's identification with their bands.
5. Organisational and social dimensions of group cohesion account for high sums of overall cohesion and seem to be connected with better atmospheres in performance situations.
6. The semi-professional band context seems to provide an ideal framework for invisible management and optimal group functioning to emerge.

A primary analysis realised visualization of musical, organisational and social dimensions of group cohesion for the context of small popular music groups. Arrows in sociograms representing acknowledgement of musical competences, organisational performances and friendship enable assessment of group cohesion: Do groups rely on single persons or share role allocation? Do groups show high cohesion or does low cohesion point towards decay?

In a secondary analysis the framework of the MGCI^{experts} enables transformation of the interviews into numerical data representing the visual results quite close. The numerical analysis shows the musical dimension to reach higher values than the social dimension in four of five groups, the organisational dimension seems to be of even less importance. Dominance of the musical dimension of group cohesion was already discussed by Murnighan *et al.* (1991) and Lim (2013). Interestingly, bands showing higher organisational cohesion values also show higher overall group cohesion. The exception in the present sample is band 5 with a conscious decision for friendship over striving for success. Positive effects of the social dimension on overall group cohesion as described in psychological literature cannot be confirmed for music groups here.

The average identification of musicians with their bands corresponds with musical dimension of group cohesion, and not with social or organisational dimensions. Bands with high overall group cohesion show more positive atmosphere in concert settings mainly perceived by vocalists and songwriters, lower group cohesion values point towards better atmosphere in the shelter of rehearsal rooms. This all boils down to the musical dimension being the best predictor for overall group cohesion, the organisational dimension enhancing overall group cohesion and the social dimension being able to counteract goals.

In summary it seems for music groups to endeavour in extra-musical tasks and goals heightening the overall group cohesion. Once the shared musical goal is set bands ought to leave the rehearsal room and make joint experiences to build up the basis for long-term group cohesion.

Qualitative analysis of the interviews using sociograms proves itself useful. Numerical analysis of the interviews using the MGCI^{experts} show similar results and seems to be a qualified method for providing data for triangulation. In addition, numerical analysis enables deeper insight showing the organisational dimension of group cohesion being a predictor of overall group cohesion in music groups. This also advises against using a cohesion mean value but pointing out the different dimensions separately.

The presented threefold concept of cohesion can be used to describe all kinds of small groups acting as team. Whatever the task can substitute musical cohesion. The next step would be to improve the MGCI for the use with musicians themselves. Furthermore, following Hackmann (1989) the analysis of viability and its influence on cohesion of music group in long term studies would be enlightening. Also, Greer (2012) notes that cohesion is a dynamic process and that its development through time still needs to be researched. Following Chong (2005) the same applies for role allocation in groups. Also, in future research group cohesion may be tested on personality constellations, leadership styles or collaboration in music groups (see Marx 2018) to enable further insight into how music groups function from the social psychology perspective.

The generated insights about a) organisational activities enhancing group cohesion and b) the possibility to choose from a wide range of role allocations from different dimensions and c) the dominance of the musical over the social dimension of group cohesion are recommended to be incorporated into music high school curricula. The transformation of the MOS-model into domains inside but also outside the performing arts need to be tested in future research.

In general, the knowledge about general concepts of group cohesion need to be transferred into further research and into practice. It is very desirable that a text like this will find its way into teaching, or music-making practice even when of methodological complexity. The gap needs to be filled by those reading and teaching: the lecturers.

Bibliography

- Berliner P.F., 1994, *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, Chicago: University of Chicago Press.
- Blank M., Davidson J., 2007, *An exploration of the effects of musical and social factors in piano duo collaborations*, *Psychology of Music*, no. 35(2).
- Bullerjahn C., Stefanovska S., von Georgi R., 2015, *Bandklima, Musikerpersönlichkeit und soziale Interaktion. Kulturvergleichende Befragung von deutschen und mazedonischen Bands, Samples*, Onlinepublikationen der Gesellschaft für Populärmusikforschung e.V., no. 13.
- Butterworth T., 1990, *Detroit String Quartet* [in:] J.R. Hackman (ed.), *Groups that Work (and Those that Don't): creating conditions for effective teamwork*, San Francisco: Jossey-Bass.
- Carron A.V., Brawley L.R., 2012, *Cohesion: Conceptual and measurement issues*, *Small Group Research*, no. 43.
- Chang A., Bordia P., 2001, *A Multidimensional Approach to the Group Cohesion-Group Performance Relationship*, *Small Group Research*, no. 32.
- Chang A., Duck J., Bordia P., 2006, *Understanding the multidimensionality of group development*, *Small Group Research*, no. 37(4).
- Chong E., 2005, *Role balance and team development: A study of team role characteristics under high and low performing teams*, VMS Working Paper Series, no. 1(5).
- Clemens M., 1983, *Amateurmusiker in der Provinz. Materialien zur Sozialpsychologie von Amateurmusikern*, Musikpädagogische Forschung. Band 4: Musikalische Teilkulturen, Laaber: Laaber.
- Cohen S., 1991, *Rock Culture in Liverpool*, Oxford: Clarendon/Oxford University Press.
- Correll J., Park B., 2005, *A model of the ingroup as a social resource*, *Personality and Social Psychology Review*, no. 9.
- Dick R. van, West M.A., 2005, *Teamwork, Teamdiagnose, Teamentwicklung*, Göttingen: Hogrefe.
- Dollase R., Rüsenberg M., Stollenwerk H.J., 1974, *Rock People oder die befragte Szene*, Frankfurt (am Main): Fischer.
- Dyce J.A., Cornell J., 1996, *Factor validity of the group environment questionnaire among musicians*, *Journal of Social Psychology*, no. 136(2).
- Dyce J.A., O'Connor B.P., 1992, *Personality complementarity as a determinant of group cohesion in bar bands*, *Small Group Research*, no. 23(2).
- Ebbecke K., Lüscher P., 1987, *Rockmusiker-Szene intern. Fakten und Anmerkungen zum Musikleben einer industriellen Großstadt*, Marohl: Befragung Dortmunder Musiker.
- Flick U., 2008, *Triangulation. Eine Einführung*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Greer L.L., 2012, *Group cohesion: Then and now*, *Small Group Research*, no. 43(6).
- Hackman J.R., 1989, *Groups That Work (and Those That Don't). Creating Conditions for Effective Teamwork* San Francisco, San Francisco: Jossey-Bass Publishers.
- Halbritter U.S., 2012, *Erfolg im Musikerberuf. Kompetenzentwicklung im Bereich Jazz/Rock/Pop am Beispiel von Bandleadern*, Augsburg: Wißner.
- Hargreaves D.J., North A.C., 2004, *The Social Psychology of Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Hemming J., 2015, *Methoden der Erforschung populärer Musik*, Wiesbaden: Springer VS.

- Hsiu-Fang, Shannon S.E., 2005, *Three approaches to qualitative content analysis*, Qualitative Health Research, no. 15(15).
- Karau S.J., Kelly J.R., 1991, *The effects of time scarcity and time abundance on group performance quality and interaction process*, Journal of Experimental Social Psychology, no. 28.
- King E.C., 2006, *The roles of student musicians in quartet rehearsals*, Psychology of Music, no. 34(2).
- La Motte-Haber H., 2004, *Interaktion von Musikgruppen* [in:] eadem (Hrsg.), *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 4, Laaber: Laaber.
- Laing D., 2003a, *Band* [in:] J. Shepherd, D. Horn, D. Laing, P. Oliver, P. Wicke, *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Performance and Production*, vol. 2, London: Continuum.
- Laing D., 2003b, *Group* [in:] J. Shepherd, D. Horn, D. Laing, P. Oliver, P. Wicke, *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Performance and Production*, vol. 2, London: Continuum.
- Lim M.C., 2013, *In pursuit of harmony: The social and organisational factors in a professional vocal ensemble*, Psychology of Music, vol. 42(3).
- Marx T., 2017, *Musiker unter sich. Kohäsion und Leistung in semiprofessionellen Musikgruppen*, Wiesbaden: Springer VS.
- Marx T., 2018, *Collaboration in semi-professional music groups* [in:] I. Medić, M. Dumnić, *Contemporary Popular Music Studies. Proceedings of the International Association for the Study of Popular Music 2018*, Wiesbaden: Springer VS.
- Mullen B., Copper C., 1994, *The relation between group cohesiveness and performance: An integration*, Psychological Bulletin, no. 115(2).
- Murnighan J.K., Conlon D.E., 1991, *The dynamic of intense work groups: A study of british string quartets*, Administrative Science Quarterly, no. 36.
- Niketka R., Niepel U., Nonninger S., 1983, *Gruppenstrukturen in Rockmusikgruppen, Musikpädagogische Forschung*, Band 4, Laaber: Laaber.
- Pape W., 2005, *Amateurmusiker* [in:] La Motte-Haber H. (Hrsg.), *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft. Musiksoziologie*, Laaber: Laaber.
- Pescosolido A.T., Saavedra R., 2012, *Cohesion and sports teams: A review*, Small Group Research, no. 43(6).
- Przyborski A., Wohlrab-Sahr M., 2010, *Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch*, München: Oldenbourg Verlag.
- Rose J., 1994, *Communication challenges and role functions of performing groups*, Small Group Research, no. 25(3).
- Rosenbrock A., 2002, *Von der Idee bis zur Bühne – Die Entstehung eines Songs in einer Amateurpunkband*, Samples, no. 1.
- Rosenbrock A., 2006, *Komposition in Pop- und Rockbands. Eine qualitative Studie zu kreativen Gruppenprozessen*, Hamburg: LIT-Verlag.
- Schneider A., 2001, *MusikerInnen – Übungsbunker – Szene-Clubs. Zur Infrastruktur der Populärmusik in Hamburg*, Münster: LIT.
- Schreier M., Önzgen Odag, 2010, *Mixed Methods* [in:] G. May, K. Mruck, *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*, Wiesbaden: VS Verlag.
- Spieß U., 2000, *Rockbands. Ein Modell der künstlerischen Kooperation in Kleingruppen*, Wuppertal: Ulrich Spieß Verlag.

- Stroh W.M., 1984, *Leben ja. Zur Psychologie musikalischer Tätigkeit. Musik in Kellern, auf Plätzen und vor Natodraht*, Stuttgart: Bertold Marohl Musikverlag.
- Tennstedt F., 1979, *Rockmusik und Gruppenprozesse. Aufstieg und Abstieg der Petards. Mit musikalischen Analysen von Günter Kleinen*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Tropp L.R., Wright S.C., 2001, *Ingroup Identification as the Inclusion of Ingroup in the Self*, PSPB, no. 27.
- Wicke P., 2003, *Rock band* [in:] J. Shephard, D. Horn, D. Laing, P. Oliver, P. Wicke, *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Performance and Production*, vol. 2, London: Continuum.
- Wicke P., Liang D., Huron D., 2003, *Composer* [in:] J. Shephard, D. Horn, D. Laing, P. Oliver, P. Wicke, *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Performance and Production*, vol. 2, London: Continuum.
- Witzel T.G., 2000, *Der musikalische Arbeitsprozess von Amateurbands*, Beiträge zur Populärmusikforschung, no. 25.

Luiza Bittencourt¹
Daniel Domingues²

Entrepreneurial musicians in the digital age: The collective nature of music incubators

This article presents an exploratory research on the strategies used by three Brazilian music incubators – Do Sol Incubator, Circula Agency and Nós de Rede – analyzed under the premiss that, even though the digital revolution in the music industry is linked to a “Do It Yourself” ideology, musicians still succeed do to mutual cooperation, and music incubators play an important role in this collective process. This article also aims to discuss the concept of the “Entrepreneurial Musician”, identifying the profile of the artists involved in these incubators. Through this, we intend to show how music incubators contribute to the collective process and work to strengthen the “Do It Together” ideology in the digital age.

Key words: entrepreneurship, music incubator, music business

Introduction

The reconfigurations that have been taking place in the music industry, in the last decades, have led agents of this production chain to adapt in light of existing changes. It is possible to observe the entry of new agents in the sector and the emergence of new business models, now based on digital culture.

¹ PhD Candidate in Communication at Fluminense Federal University (Brazil) with a “sandwich” period at University of Porto (Portugal) sponsored by Capes scholarship. Associate researcher at Lab-Cult – Laboratório de Pesquisa em Culturas Urbanas e Tecnologias (UFF – Brazil) and More Than Loud (UP – Portugal). This research was funded by Capes Foundation; lua@pontoplural.com.br.

² PhD Candidate in Communication at Fluminense Federal University (Brazil). Associate researcher at MusiLab – Laboratório de Pesquisa em Culturas Urbanas e Tecnologias (UFF – Brazil) and More Than Loud (University of Porto – Portugal). This research was funded by Capes Foundation; daniel@pontoplural.com.br.

As a result of this remodeled environment, artists and producers have been seeking guidance and qualification activities to discuss and develop innovative production, marketing and distribution strategies. As a result of that, incubators began to emerge in the music field.

We consider music incubators spaces which are aimed at helping agents of the music industry to enter and stay updated in the ever changing music market. This is done through consultancy, mentoring, business rounds and training actions, among other activities. Similarly to what happens with the business incubator model – in which new companies are provided services, training and/or office space as a means to support their development, the music incubators help the artist's development through their market initiation.

We conducted an exploratory research on the strategies used by three Brazilian incubators in the music industry – Do Sol Incubator, Circula Agency and Nós de Rede – analyzed under the premiss that, even though the digital revolution in the music industry is linked to a “Do It Yourself” ideology, musicians still succeed do to mutual cooperation, with music incubators playing an important role in this collective process.

This article also aims to discuss the concept of the “Entrepreneurial Musician”, identifying the profile of the artists involved in these incubators. Through this, we intend to show how music incubators contribute to the collective process and work to strengthen the “Do It Together” ideology in the digital age.

Methodology

Brazil is the largest country in, both, South and Latin America and it has a population of over 208 million people. Brazil is the world's fifth-largest country in area and the sixth-most populous. It may be considered a leader among developing countries and an emerging world power. For several decades, music has been considered one of Brazil's most important cultural assets, being considered part of the Brazilian national identity. Brazilian music has rhythm, melodies and lyrics that give way to sonorities that are very popular, generating a relevant market, with a net-worth of over 580 million Brazilian Reais (about 150 million Euros). With a “dual nature” that characterizes it not only as merchandise but also as an expression of cultural identities, values and meanings (De Marchi 2015), music is often approached from different viewpoints by several different fields of study (Bittencourt, Domingues 2018).

This paper is based on literature review, subject observation, interview with three incubator managers (conducted in 2017) and the monitoring of incubator's activities on social media and regular press. These incubators were chosen, both,

because of the results they have already had and also because they were starting a national network of music incubators. Another relevant aspect is that these incubators are located in different regions of the country, which have different realities. For that reason, each one performs in a different way, adapting themselves to the music sector of each city. The analyzed incubators are located in Niterói (Nós de Rede), Natal (Do Sol Incubator) and Brasília (Circula Agency).

During interviews, held in 2017, a questionnaire with 10 questions was applied to the managers of these three music incubators. The questionnaire seeks to: identify the main actions taken by these incubators; understand their operation; and discuss the concept of the “Musician Entrepreneur” and its relation to collective work. There was also an active monitoring of the incubators’ activities, both, online, through social media tracking (between 2016 and 2017), and in person, during a joint presentation held at Primavera Sound in Barcelona in 2016, and during other activities that the incubators held in 2016 and 2017.

Entrepreneurship and music

Entrepreneurship and music have been connected for decades. After all, in the moment that music is used by the artist as a business – and not only as a hobby – it approaches the definition of cultural entrepreneur posted by Swedberg (2006: 260): “economic entrepreneurship primarily aims at creating something new (and profitable) in the area of the economy, while cultural entrepreneurship aims at creating something new (and appreciated) in the area of culture.”

In light of this idea, there have been entrepreneurial actions present in the music market long before the advent of the internet. For instance, there is the “Do It Yourself” ideology, made popular by the punk movement in the 70’s. It spread the premise of developing your own means of production, communication and distribution. The whole structure was “shared and operated by them. This is the first meaning and content of punk” (Guerra 2013). As demonstrated by Hesmondhalgh (1997: 270), a network of production, distribution and manufacturing was set up, giving musicians the means to record and sell their own creative work.

In spite of starting with punk, this ideology has expanded to artists of other music styles, mainly within the independent circuit. In Brazil, indies disseminated this trend, which is directly related to the idea of the entrepreneurial attitude, since it motivates the musicians to be proactive, innovative, solution seekers, able to identify opportunities and willing to change. Following to these ideas, Brazilian indie musicians created spaces for the distribution of local music talents, creating an environment of creative freedom, and collaborating with the democratization of music production.

It is possible to notice several reconfigurations in the music industry in response to the emergence of digital culture, such as new distribution channels, social media promotion, home studios, etc. Such change requires an adaptation attempt, by the agents involved in this productive chain, in order to reposition themselves in this readjusted market.

It was the emergence of “music 2.0”, which allowed musicians to connect directly to their audiences and deal with them from a position previously occupied by recording labels (Young, Collins 2010: 353). Nevertheless, as the authors explained, it demands time and effort to build those relationships, and the new distribution mechanisms still requires complex negotiations. From the moment that “Music 2.0” requires musicians to act as marketers, managers and lawyers or to employ others to act the roles on their behalf (Young, Collins 2010: 354), the artists also need to have a more entrepreneurial attitude.

According to the Global Entrepreneurship Monitor (GEM) – a 17-year-long sector monitoring program that explores the role of entrepreneurship in social and economic development around the world – Brazil has had a growing number of people developing some kind of entrepreneurial activity in recent years and, currently, the numbers add up to 48 million entrepreneurs, from the most diverse sectors.

The concept of entrepreneurship has been discussed mainly by two lines of thought: that of the economists, who considered it an agent of innovation, creation and development of new businesses; and that of the behaviorists, who value the entrepreneurial attitude.

Schumpeter disseminated the term ‘entrepreneur’ as meaning an agent capable of innovation. This entrepreneur was not necessarily the owner of the invested capital, but rather the one who could use said capital to innovate, i.e.: to make new combinations that had an impact on the market, such as the introduction of a new kind of product; to make it possible entering a new market; to bring into use different types of raw materials; or to implement a new management model. Thus, Schumpeter associates ideas of creative destruction and innovation with a direct stimulation of “the doing of new things or the doing of things that are already being done in a new way” (Schumpeter 1947: 151), from which new products, services or processes emerge, driving economic development.

As for the second line of thought, known as behaviorist, it includes authors, such as Max Weber (1930) and McClelland (1971), who point out to the existence of an entrepreneurial behavior. That is to say, an attitude, focused on the use of characteristics, such as creativity and the intuition, involved in the exploration of alternative possibilities for the use of resources (Lant; Meziar 1990: 149).

These theories have been discussed and, in current studies related to entrepreneurship, both, have been used together in the analyses. As Sarkar (2010) states,

innovation and entrepreneurship need to be promoted. And, in light of this discussion, it is worth to point out to the understanding that innovating is not the same as inventing; innovation refers to ideas that have an impact on the market (Sarkar 2007), so there are cases of creation of new businesses that are not innovative – in the sense of being an invention – but they are still entrepreneurial acts (Baëta, Borges, Tremblay 2006), since they have an economic influence.

As Scott illustrates, many activities undertaken by music producers could be interpreted through these frames. For example, the development of small music companies (bands, solo artists, record labels) and products (songs) involves a range of risks, investment and contracts, as well as the coordination of social networks (2012: 241).

Thus, regarding to the cultural sector, the idea of entrepreneurship has also been used to establish a relationship between two concepts from different fields of action and knowledge: the concept of the entrepreneur, conceived within economy and administration; and culture, a central theme in anthropology and sociology (Limeira 2008).

The concept of ‘cultural entrepreneur’ was first used in the 1980s by Paul DiMaggio (1982), who emphasized the importance of the existence of an entrepreneur in the management of cultural organizations. On that occasion, the author identified three types of cultural organizations – for profit, non-profit and groups of artists – and pointed out the importance of an entrepreneur, able to identify an opportunity, and act on it, in order to add social, cultural and economic value to the performance of said organizations (DiMaggio 1982).

Subsequently, other researchers carried out the analysis of the concept of ‘cultural entrepreneur’, especially David Rae (2005), who made a distinction between the terms artist and cultural entrepreneur, taking into account that, while the artist refers to the creation and production stages, the entrepreneur is involved with other stages of the music business chain, and is concerned, for example, with the promotion, distribution and pricing of products.

This definition is in line with the Scott’s analysis (2012: 238) on the concept of cultural entrepreneurs as “a social group comprising mostly of young people whose primary life goal is to build an artistic career”. According to this author, the common characteristic among these cultural entrepreneurs is that “they make cultural products while undertaking other paid work, within and outside the cultural sector, for they have yet to secure an income from their artistic production” (2012: 238). For instance, in the case of the incubators in question, some of the musicians also work as teachers, producers, sound engineers and roadies.

So, Scott (2012: 242) uses ‘cultural entrepreneur’ to identify who operates in “freelance mode at the interstices of the flexible labour market (within and outside the creative industries) and in self-driven cultural productions”. For this author,

a 'cultural entrepreneur' is capable to combine 3 elements: (1) they are able to create new cultural products (songs, recordings, videos and performances); (2) they can build an identity and social trajectory as a 'new taste maker' (Bourdieu, 1984); and (3) they are apt to find innovative ways of doing so, without resorting to significant holdings of economic capital, due to their market positioning.

In other words, these musicians are capable to: launch original cultural products; use innovative ways to distribute such production; and, accumulate capital (Bourdieu 1998). Regarding this last aspect, the musicians can mobilize their social, cultural and symbolic capital into the music production of recordings, tours, and videos in order to be 'subjects of value', as argued by Skeggs (2004).

The internet has changed the playing field for all the agents of the music business. The long tail of small marketplaces (Anderson 2006) in the digital age created opportunities for the emerging artist. The emergence of the virtual networks allowed for a position of symbolic power (Bourdieu 1989) in an environment of social domination.

Thus, according to Bourdieu (1989: 67), the volume of the social capital possessed by a given agent depends on the size of the network connections it can effectively mobilize and on the volume of the capital (economic, cultural or symbolic), possessed, in their own right, by each of those to whom said agent is connected. Therefore, the participation in cultural networks – such as incubators – can strengthen these entrepreneurs. So, these musicians can have a distinction (Bourdieu 2007) in relation to the traditional business models of the music industry and the use of this accumulate capital is a demonstration of Becker's (1982: 14) 'rare powers' as an artist (Scott 2012).

Considering these aspects, some Brazilian bands divided among their musicians the other tasks related to the music business. Pioneers in this segment, the bands Macaco Bong (from the State of Mato Grosso) and Móveis Coloniais de Acaju (from the Federal District) assigned roles to its members: accountant, music producer, person in charge of merchandising, designer, press agent, executive producer, etc., making them work hard to reduce the maintenance costs of the band, while ensuring that all those jobs were carried out satisfactorily. Also, these musicians joined cultural networks such Out of Axis Circuit ("Circuito Fora do Eixo"), associations of indie festivals, cultural organizations and music incubators.

Some artists started to develop similar strategies, others created new plans, always acting as entrepreneurs of the sector: calculating risks, planning and analyzing the market. In line with Dumbreck, McPherson (2016: 3) positioning, this article argues that these musicians need to think like an entrepreneur (even if some don't like the term) to sustain a career in the diverse fields of the music industry.

This DIY band management is important, however, it is necessary to highlight the importance of involving musician networks in the mix. After all,

collective strategies extend supporting networks beyond the support of a small group of friends or fans to a much wider network of possible contributors (Morris 2013: 283).

The sociologist Howard Becker also points to art as a collective action (2008). According to this author, art is a result of a cooperation chain that includes suppliers, technicians, media, audience, etc. The artist is an element of this system.

Even though these new opportunities for making, distributing, and selling cultural goods threw artists and creators into environments for which they may be inadequately suited (Morris 2013), this format, of dividing tasks among band members, has been proven to be an effective way to start making a living off of music in Brazil, as it does not overload the members of the band, still allowing them to dedicate time to composition and other artistic issues.

So, we intend to show the importance of developing cultural business networks to form entrepreneurial musicians. The music incubators are such networks.

The performance of music incubators

Entrepreneurial education began in American universities (Harvard was the first to offer an entrepreneurship course in 1947 at its Business School). But, it has spread, in the last decades, to different levels and modes of education, in several academic institutions, schools, research centers, as well as, in specialized environments created to promote entrepreneurial culture, such as incubators, accelerators and technology parks.

In Brazil, currently the National Association of Entities Promoting Innovative Undertakings (Anprotec – Associação Nacional de Entidades Promotoras de Empreendimentos Inovadores) brings together about 350 members, including business incubators, technology parks, accelerators, educational and research institutions, public agencies and other entities linked to entrepreneurship and innovation. In addition to those, hundreds of other entities work on the promotion of entrepreneurship, especially in the technological, social, creative and cultural sectors, which includes the incubators that are the subject of study of this article.

In recent years, some researches have been analyzing the impact of an incubators' performance has in the economic development (Johnsrud 2004; Al-Mubarak 2014; Salem 2014). This arises because, during the incubation process, these institutions foster the entrepreneurial culture and stimulate the participants' capacities through the provision of consultancy, mentoring, training, business rounds, and in some cases, facilities and infrastructure.

However, there is no standard performance model and each entity has its own rules from operation to schedule planning. As an example, we will analyze three

cases of incubators in the music area that operate differently, each directed to meet the demands of their audiences and the reality of the area they service.

Circula agency (Brasília)

Coordinated by Fabio Pedroza – Master in Human Development and Health Processes from the Institute of Psychology of the University of Brasília (UnB) and musician of the band *Móveis Coloniais de Acaju* – Circula is the result of work developed with bands from Distrito Federal, that began in 2010, through a project called Bands and Touring Artists Commission (CBAC). “The idea was to join the bands in an organization, not only as a representative entity, mainly as an entity that worked with the bands directly. We used to joke that it was a self-help group”, Pedroza explains.

Subsequently, business training and qualification activities were added to the *Móveis Convida* Festival, an event, with 17 editions, carried out for the promotion of cultural exchange among music professionals (from Distrito Federal, as well as, other states and countries), influencers and above all, the general public. In the following years, this part of the event was called “Convida Mercado Musical” and is currently called the “Convida PRO”, as the interviewee explains: “We began to involve more people in these actions, making short concerts for new bands and providing training so that the bands could know the market, the career path and could be able to earn their place”.

The idea of the incubator began at a seminar on original rock music delivered in 2012 by the “Brasília Capital of Rock” movement, which brought together more than 1500 participants, including Governor Agnello, the Vice Governor, the Secretary of Culture and the Secretary of Tourism at the time, who pointed out that the sector was well represented, but, asked what the group’s proposals and interests would be. From there, a list of projects, that would service an entire productive chain of independent artists and bands, who do original work, was prepared:

There were several projects: a school studio to train the group artistically, record, and produce, another project would be a label of music distribution from Distrito Federal, to put out music from Brasília and other cities, another would be a tour of festivals and a tour of the local venues. In the end, out of all of this, what we could get approved was the project Circula, which was the idea of creating an agency of incubation to support the independent bands of the DF that had original work.

In 2012 we got the approval but we had our funds cut off and we spent 2013 trying to maintain this project and get the money to act. In 2014, Circula was launched, already very solid, a big and even bold project. The idea is also to be able, in my personal case, to pass on the path and the experience that I had with *Móveis* so

that other bands will not go through the same difficulties and will not repeat what we did, instead they will have the expertise to build their paths (Fabio Pedrosa – Interview conducted in 2017).

Thus, in 2014, Circula had its first cycle funded by a parliamentary amendment, through a project approved by the state's Culture Secretariat. In the following years, the other training seminars, were funded by public actions such as FAC – Fundo de Apoio à Cultura (Distrito Federal's Cultural Support Fund), through which cultural production courses, with over 60 hours of work load, were held, with teachers of many areas and from several places of Brazil.

Also through the FAC, the 2016 Convida PRO was organized with international participation.



Picture 1. Circula seminar for Brasília's artists and producers

Source: Pedroza's Personal Archiving.

Circula aims at servicing a minimum of 110 bands, divided into categories. The "main" category corresponds to the bands that were prepared for a more professional and constant work, promoting their work not only in Brasília, but also throughout the country. Their casting was formed by 10 of the bands were ready to tour nationally and some 30 others that had constant bookings:

We wanted to create mechanisms for the bands to stand on their own feet. It was a very difficult, because the bands thought they would be managed, as if we were producers or an agency. Even though the name was agency and there was management, the idea was to give conditions and opportunities for them to develop their own tools of professionalization and career building (Fabio Pedrosa – Interview conducted in 2017).

When discussing the fostering of entrepreneurship, Pedrosa emphasizes its importance and points out some behavioral characteristics previously mentioned in this study:

The idea of entrepreneurship is the most important idea for Circula, because without that it becomes a production agency and that was not the idea. Some bands did not understand that. Building a career goes through a notion of entrepreneurship. Part of the notion of how to undertake music not only in an artistic way but with a career focus. The band has to be proactive, to research, to be familiar with the market, to participate in actions, to look for partners. The idea is that the bands develop entrepreneurial actions and we support these entrepreneurial actions (Fabio Pedrosa – Interview conducted in 2017).

The profile of the participants of the incubator is shaped by bands and independent artists from different segments, mostly within the rock genre, but including also other styles, such as hip hop. As to the number of people who benefited throughout those years, Pedrosa explains:

Circula serviced, in the year 2014, 110 bands and, if we calculate an average of 4–5 people per band, we reached approximately 500 people, directly. But, we did a number of lectures, training and workshop cycles, which must have reached an additional 250 people and we also did events, which reached a much greater number of people, who later go home to reach an average of 1000 people, give or take. Adding all the agents, in 1 year about 2000 to 3000 people are (were) directly affected by Circula (Fabio Pedrosa – Interview conducted in 2017).

The activities of Circula were divided into coordination offices, namely: (a) management: responsible for contact with the bands and for help in the search for gigs and places to play, in addition to promoting and networking for the bands; (b) communication: promoted the bands, did the clipping, prepared flyers, worked on social media and also had a press agent per project. The band had a budget, and prepared the project with the consultants; (c) projects: in charge of providing support for the development of projects for public bids, open calls, and other funding possibilities; (d) research: mapped out its entire knowledge on structural of logistics into an accessible database of suppliers, music venues, festival producers and, transportation services in several cities, etc.; (e) training and production:

in charge of courses and workshops, and of assisting the bands directly with the production of their activities. With the end of the project funded through parliamentary amendment, the incubator began to carry out specific isolated actions, mostly workshops, and, currently, it offers more collective actions, more open to the public, but, always aimed at contemplating the musicians, the artists and the bands doing original work.



Picture 2. Lecture by Cultural Producer Alberto Guijarro about Primavera Sound at Convida Pro 2016

Source: Pedroza's Personal Archiving.

The main actions carried out by the incubator are training activities (seminars and workshops), in addition to the involvement in more than 120 concerts, in which Circula acted in different ways: managing; producing; providing production and communication services; administrative and executive consultancy; or press services. The interviewee also emphasized that the provision of these services by the incubator helped to reduce expenses for some bands: “there were bands that did not pay for external press services for a year, using only ours, this allowed them to save from 15 to 20 thousand Reais (about 3.63 to 4.84 thousand Euros)”.

Currently, Circula is responsible for the “Convida PRO” and for training courses in the cultural market. The performance had its scope extended to service “producers and roadies, not only the musical part, not only the artist, but to train people for communication, photo, video, social networks, event production, drafting projects.” This expansion of the target audience took place because there are cases where the bands do not want to do these services, so they chose “to train people who might want to help the bands carry out these tasks”.

DoSol incubator (Natal)

DoSol incubator was funded, in 2011, to celebrate the first decade of its homonymous record label, a part of the Associação Cultural DoSol. One of the main conglomerates of the independent music sector in the country, having a 13-year-long trajectory in music production. The Association is coordinated by cultural producers Anderson Foca and Ana Morena, and it also involves a cultural center, a festival, a studio and a video production company.

Over 100 musicians have already gone through this incubator process, which launches artists from Rio Grande do Norte, providing them with the entire process of recording, mixing, mastering, package and videos at no cost to them. Bands like Talma & Gadelha, Simona Talma, Monster Coyote, Red Boots, Luiz Gadelha e Os Suculentos, Fukai, Kataphero Banda, along others, are a few of the names that have already participated in the project. This entire process is documented and can be accessed on the DoSol TV channel on Youtube.



Picture 3. DoSol incubator 2017 open call

Source: Foca's Personal Archiving.

Foca explains that the objective of the incubator is to support the “preparation of new artists, in both the artistic area, and to face the music market”. Also, they give “emphasis on the political and cultural importance of being an artist and other concepts related to cultural property”.

In addition, it highlights the promotion of entrepreneurship among participants and also the need to seek partnerships:

We understand *do it together* as a basic premise of working with music, doing it in a collaborative, entrepreneurial way, making the artist understand all the parts of the process of creating and promoting his own work. Entrepreneurship within a band is paramount to its survival in 2017 (Anderson Foca – Interview conducted in 2017).

Regarding project funding, Foca clarifies that, out of the five incubator cycles ran, “up to half were funded with their own private resources and the other half through corporate funding”. While it was sponsored by the Rumos Itaú public bidding, the incubator provided the album recordings of the bands Talma & Gadelha, Fukai, Red Boots, Kataphero and of solo singer Máira Salles, free of cost to the artists. The funded project also covered an all expenses-paid trip to São Paulo to hold the release concert for the album. Including tickets, room and board, while in the city of São Paulo, as well as a performance fee, enabling the band to tour and contributing to the promotion of their new work.

In those years a hundred cultural products were produced through the incubator among videos, documentaries and records. Some of the producing artists, such as Monster Coyote and Talma & Gadelha, lead solid careers in music to this day. All DoSol Incubator records are available for free download at the DoSol website and can also be found on download and streaming platforms such as iTunes, Deezer and Spotify. The next cycle began in December and was sponsored by Oi.

Nós de Rede incubator (Niterói)

Nós de Rede is the first cultural network incubator in Brazil. It is an extension project, at the Undergraduate Program in Media Studies at UFF (Federal Fluminense University), conducted by a partnership between Ponte Plural and UFF’s Laboratory of Research in Culture and Communication Technologies (LabCult), thus promoting a connection between market and academia, namely:

The connection with the University allowed to open the space for free activities aimed at students and the outside community, enabling a connection between the academic environment and the music market, expanding the field of activity and stimulating exchanges.³

³ Translated from Portuguese. Extracted from: <http://www.uff.br/?q=noticias/22-09-2016/estudos-de-midia-desenvolve-primeira-incubadora-cultural-do-brasil> (accessed: 18.06.2019).

Focusing on the musical area, it works by developing creative and entrepreneurial skills among artists and other agents of the music production chain; encouraging the professional qualification and exchange of experiences in order to connect them in a network. Nós de Rede seeks to boost creative business by empowering participants through meetings and training actions, support and mentoring of their first steps in the market, lectures, debates, business rounds, support and advice from professionals. All offered free of charge to encourage the establishment and growth of musical undertakings in the market:

Collectivity. This is the key word for anyone who wants to produce culture and turn art into business. (...) The work is focused on the music market, but the group's objective is to articulate the most diverse participants of the milieu – musicians, producers, recording spaces and music venues, culture departments, etc. – to encourage actions of artistic creation and promotion of cultural production.

The first stage of this project was the mapping-out of the agents of the music production chain within the State of Rio de Janeiro, in order to understand the operation of the music market in the region. Hence, the RJ Musical Map was created, consisting of a collaborative mapping platform which ended up leading to the idea of the incubator:

From this mapping, the need to promote articulation among the agents of the state's music sector was noted. That is how Nós de Rede had the idea to help with the organization and connection of cultural networks and to stimulate partnerships and new businesses in the field of culture, helping to promote activities in this area.

Later on, the attempt to connect these agents through the Nós de Rede incubator was made. Based on the mapping, cultural agents were invited to attend periodic meetings of collaborative planning. Thus, the main demands of the sector were investigated and the topics of the activities to be developed were identified, which include training actions, consultancies, business rounds and also the creation of a methodology for connecting these participants in an online network and also in person, so as to stimulate new businesses in the cultural field and boost the activities of the sector in the region. In its first year of operations more than 500 agents of the musical sector had already participated in the activities of the incubator.

Through these actions, the goal is to generate an impact in the growth and strengthening of creative undertakings in the region, as well as to encourage the monitoring and debate by these agents of the city's public policies, in order to generate guidelines that contribute to the sector.



Picture 4. Workshop #MeuPrimeiroVideoclipe [#MyFirstMusicVideo Workshop]

Source: Author's Personal Archiving.

The incubator also promotes a series of workshops aimed at the introduction of women in the music market (such as synthesizers, drums, rhymes) and actions focused on internationalization, such as lectures by foreign cultural agents and business rounds with festival planners abroad.



Picture 5. Synth Gênero (synth gender) workshop

Source: Author's Personal Archiving.

The funding of the activities from Nós de Rede involves not only its own resources, but also the support of the Undergraduate Program in Media Studies of the Fluminense Federal University (UFF) through the provision of space and infrastructure to carry out activities, as well as a sponsorship of the Research Support Foundation of the State of Rio de Janeiro (FAPERJ – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro).

Final considerations: Entrepreneurial education and the do it together in music

Entrepreneurship is not only related to the business environment, but, it may have its concepts applied in other fields, such as the cultural industry. Therefore, entrepreneurship education has been widely disseminated through research, training and institutions of the area to help generate income, work and economic development.

The competitive environment and the reconfigurations that take place in the music industry require constant adaptation by the agents in its production chain, challenging them to be creative and innovative. As Peterson & Berger (1971) point out, entrepreneurship seems to be an important component of leadership styles in diverse contemporary organizational contexts which face a turbulent environment, such as music industry.

Facing the reconfigured environment, the Entrepreneurial Musician understands the strategic relevance of his role in career management and develops a plan that includes a foundation of business connections, network strengthening and knowledge accumulation. On top on that, there are some characteristics relevant to an entrepreneurial attitude, such as the capacity for innovation; ability to identify opportunities and risks; and proactivity.

In light of this situation, the Entrepreneurial Musician of these incubators is someone who: (a) is related to the segmented consumption, being therefore part of the niche market (Anderson 2006) and reaching a specific audience profile, instead of the consumer masses; (b) takes advantage of the opportunities offered by the increased communication flows to use innovative strategies of musical production, promotion and distribution; (c) values knowledge; sharing learning and seeking excellence in different areas in order to apply to artistic management; (d) gives importance to all the dynamics involved in the live performances and develops tour planning within the country and abroad; (e) has entrepreneurial behavior in artistic management and is attentive to the effects of technological innovations in the music sector in order to be adapted to its reconfigurations (Bittencourt 2018: 465).

However, no one is born an entrepreneur. Therefore, these incubators can help those musicians to improve their careers. These entrepreneurs, also, use the knowledge obtained in the incubators in order to create innovative strategies to music distribution, ensuring distinction (Bourdieu 2007). The experience and the global volume of capital accumulated by these entrepreneurs give meaning to their practices, which resemble those of other individuals who are also developing equivalent actions, forming a network. Also, considering art as a collective action (Becker 1974), the activities organized by the incubators can create an atmosphere of cooperation between the musicians.

Thus, taking part in incubators seems to be important to improve the entrepreneurial characteristics of the music agents, offering them training, production services and networking. It should be noted that networking in these environments does not only mean getting to know the professionals recommended by the incubators, but also developing partnerships with other musicians within the incubator.

There were identified similarities in several aspects among the incubators analyzed, such as the carrying out of training actions, stimulating entrepreneurial behavior and the fostering of partnership creation. Nevertheless, it was noted that they had different ways to operate, since they aimed at meeting demands of musicians and agents of their specific regions. That is why DoSol focuses on the recording and promoting strategies of the recorded material, Circula focuses on promotion, management and circulation of bands and artists activities and Nós de Rede focuses on mapping agents and establishing networks.

It is also necessary to establish a relationship between entrepreneurship and the “Do It Yourself” ideology. However, in these incubators the argument is that through a collaborative environment, training and mentoring activities, the creation of networks and the use media and technology lead to a “Do It Together” ideology. That is to say, they suggest a transition from Do It Yourself to Do It Together.

This idea can also be seen in the continued connection among them, once they establish partnerships. There is an exchange of experiences between their managers, as well as the development of joint projects, such as the presentation held at the Primavera Sound Festival in Barcelona in 2016.

Thus, faced with this environment of the music industry reconfigured by digital culture, where millions speak with millions, the artists need to understand all the stages of the market in which they are inserted, so that their art does not disappear in the midst of so many others.



Picture 6. Demonstration of the musical incubators at the Festival Primavera Pro (Barcelona)

Source: Author's Personal Archiving.

Acknowledgements

We thank CAPES Agency (Brazil) for the financial support of this research project and for scholarships given to Luiza Bittencourt and Daniel Domingues.

Bibliography

- Al-Mubarak H.M., Muhammad A.H., Busler M., 2014, *Incubators, Economic Development, and Diversification in Developing Countries*, European Journal of Business and Management, vol. 6, no. 12.
- Anderson C., 2006, *A Cauda Longa – Do Mercado de Massa para o Mercado de Nicho*, Rio de Janeiro: Editora Campus.
- Baeta M.C., Borges C.V., Tremblay D.G., 2006, *Empreendedorismo nas incubadoras: reflexões sobre tendências atuais*, Comportamento Organizacional e Gestão, vol. 2, no. 1.
- Becker H., 1974, *Art As Collective Action*, American Sociological Review, vol. 39, no. 6.
- Becker H., 1984, *Art Worlds*, California: University of California Press.
- Bittencourt L., 2017, *Turnês de Guerrilha: As estratégias de empreendedorismo musical nos circuitos do rock no exterior*, Revista Ciências Sociais Unisinos, Dossiê Temático: Artes e criatividade: identidades e diferenças entre o local e o global, no. 53.
- Bittencourt L., Domingues D., 2018, *The concept of musical cities and the development of the local creative economy*, Colección Mundo Digital de Revista Mediterránea de Comunicación, no. 16.
- Bourdieu P., 1989, *O poder simbólico*, Rio de Janeiro: Bertrand.

- Bourdieu P., 2007, *A distinção: crítica social do julgamento*, Porto Alegre–São Paulo: Zouk–EDUSP.
- De Marchi L., 2005, *A angústia do formato: uma história dos formatos fonográficos*, E-Compós, no. 2.
- Dimaggio P., 1982, *Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston*, Media, Culture, and Society, no. 4.
- Dumbreck A., McPherson G., 2016, *Music entrepreneurship*, Methuen: Drama.
- Guerra P., 2013, *A Instável Leveza do Rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*, Porto: Edições Afrontamento.
- Hesmondhalgh D., 1997, *Post-Punk's attempt to democratise the music industry: the success and failure of Rough Trade*, Popular Music, vol. 16, no. 3.
- Lant T., Mezas S., 1990, *Managing Discontinuous Change: A simulation study of organizational learning and entrepreneurship*, Strategic Management Journal, no. 11.
- Limeira T., 2008, *Empreendedor Cultural: Perfil e Formação Profissional*, Paper presented at the IV ENECULT – Meeting of Multidisciplinary Studies on Culture, Salvador, Retrieved from: <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14310.pdf> (accessed: 18.06.2019).
- McClelland D.C., 1961, *The achieving society*, New Jersey: Van Nostrand.
- Morris J., 2014, *Artists as Entrepreneurs, Fans as Workers*, Popular Music and Society, vol. 37, no. 3.
- Peterson R., Berger D., 1971, *Entrepreneurship in Organizations: Evidence from the Popular Music Industry*, Administrative Science Quarterly, vol. 16, no. 1.
- Rae D., 2005, *Entrepreneurial learning: a narrative-based conceptual model*, Journal of Small Business and Enterprise Development, vol. 12, no. 3.
- Sarkar S., 2010, *Empreendedorismo e Inovação*, Lisboa: Escolar Editora.
- Schumpeter J., 1947, *The Creative Response in Economic History*, Princeton: Princeton University Press.
- Schumpeter J., 1982, *Teoria do desenvolvimento econômico*, São Paulo: Abril Cultural.
- Scott M., 2012, *Cultural entrepreneurs, cultural entrepreneurship: Music producers mobilising and converting Bourdieu's alternative capitals*, Poetics, vol. 40, no. 3.
- Skeggs B., 2004, *Class, Self Culture*, Routledge: London.
- Swedberg R., 2006, *Principles of Economic Sociology*, Princeton: Princeton University Press.
- Weber M., 2006, *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, São Paulo: Martin Claret.
- Young S., Collins S., 2010, *A View from the Trenches of Music 2.0*, Popular Music and Society, no. 33(3).

Nick Crossley¹

Tugba Aydin Ozturk²

Music, social structure and connection: Exploring and explaining core-periphery structure in a two-mode network of music festivals and artists in Turkey

Music is a form of social interaction, embedded in social structures which both shape and are shaped by it. These structures have various dimensions but our principal concern here is network structure. The actors, events, and places involved in musical interaction are connected in various ways while the patterns of their connection generate both opportunities and constraints for participants, shaping their interactions. In this paper, we take a two-mode network of 98 Turkish music festivals and 177 artists who play at them as a case study and draw upon techniques of formal social network analysis (SNA) in order to explore a structural property of such networks which we believe to be both important and prevalent in musical networks: core-periphery structure. We both explore that structure and identify key factors which explain its formation. The paper develops our knowledge of the Turkish music world, which is barely explored in English-speaking sociology, and in particular of the annual round of university festivals which forms an important component of that world. Methodologically the paper adds to the small but growing body of literature employing SNA to explore culture and more particularly music by using recently developed 'dual projection' techniques to explore core/periphery structure. Theoretically, the paper offers a novel way of conceptualising 'social structure' in relation to music and contributes to the emerging relational perspective in sociology by offering a clear example of that theory in action.

Key words: Turkey, networks, core-periphery, music, social structure, social network analysis

¹ University of Manchester (UK); nick.crossley@manchester.ac.uk.

² University of Manchester (UK); tugba.ozturk@manchester.ac.uk. The author wishes to acknowledge the Scientific and Technological Research Council of Turkey for their support. She was funded by the 2219 International Post Doctoral Research Fellowship Programme during the time the research was conducted and the paper written.

Introduction

Music is a form of social interaction; one amongst many which combine, often overlapping and interpenetrating, in the on-going process of social life (Becker 1982; Crossley 2020; Small 1989; Turino 2008). As such it is both embedded within and generative of social structures, not least the network structures which connect its various participants. These network structures are important and need to be analysed and understood in music sociology. Whilst their precise effects are influenced by a range of contextual factors, including the agency of the social actors involved in them, they mediate and shape social processes which play out across them, such as the diffusion of culture and innovation, and they generate opportunities and constraints for those embedded within them. The structure of a network matters. It affects what can happen within the network.

No less importantly, however, it is shaped by what happens within it; by social interaction. Successful musical interaction or ‘musicking’, as Small (1989) calls it, demands cooperation between participants and mutual orientation to shared conventions. This does not preclude competition and conflict, however. Interaction can combine elements of both cooperation and competition and conflict (Huizinga 1950; Simmel 1955). Moreover, divides and inequalities can emerge as an unintended consequence of cooperative interaction, especially where some participants are better resourced than others. These divides and inequalities can manifest within networks in a variety of ways but we are particularly interested here in ‘core-periphery structures’, which we define and discuss further below and which previous studies have identified in a number of different musicking networks (Crossley 2015a; Emms and Crossley 2018).

In this paper we offer a preliminary investigation of the latter process and the factors affecting it. Using formal social network analysis (SNA) and more specifically the UCInet SNA software package (Borgatti *et al.* 2002), we explore social structure within a ‘two-mode network’ (defined below) of artists and festivals generated by the annual round of university-based music festivals in Turkey. We explore “whether a core-periphery structure can be identified in this network and, if so, what factors influence the emergence of that structure and more specifically which factors influence membership of the core”. Within our sets of both artists and festivals we identify an unequal distribution of the resources that, in our view, are likely to contribute to success (defined as core membership). We would expect this inequality to generate a core-periphery division and to determine which nodes belong to the core and periphery respectively. The paper explores whether or not this is so.

As noted above, core-periphery structures have been identified in previous work on other musicking networks (*ibid.*). This paper advances on the previous

work in two respects. Firstly, we analyse a core-periphery structure within a two-mode network, using new ‘dual projection’ methods (Everett 2016; Everett and Borgatti 2013). Previous studies have focused either upon single-mode networks or single-mode projections from two-mode networks. We therefore extend the scope of previous analyses and explore the utility of new methods. Secondly, we have sufficient attribute data for both of our sets of nodes to attempt a rigorous exploration of the factors affecting core membership, using (network friendly³) regression models. Previous studies have lacked that data and have therefore been more constrained in the determination of the causes of core-periphery differentiation. These are methodological advances and we believe that our paper, at least in relation to the analysis of musicking networks, is methodologically innovative. Beyond methodology, however, we aim to make a substantive contribution to the understanding of musicking networks and, in particular, the core-periphery structures that seem to be common within them.

At a higher level, the paper is intended as a contribution to the growing but still new and small body of literature which uses SNA to explore music, and as an application of the emerging ‘relational’ perspective in sociology’ which grounds much of this work theoretically (on relational sociology see Crossley 2011, 2015b, 2020). Network analysis is relatively novel in cultural sociology (though see McLean 2017) and even more so in music sociology but it has huge potential. This potential can be explained theoretically but it must also be demonstrated empirically. Our paper is intended as one such demonstration.

We contend that the analysis of network structures allows us to better understand the social facticity of music and also the opportunities and constraints faced by those involved in it. One of the key aims of the present paper is to show that by reference to a specific example. We recognise that networks are only one part of the social structure of music and are influenced by, as much as they influence, other aspects of social structure. Nonetheless, they are important.

In focusing upon musicking in Turkey we take a country whose music is little discussed in English speaking sociology and musicology, and whose pivotal position between the predominantly Islamic societies of the Middle East and the secular/Christian societies of the West lends it particular sociological interest. We do not have enough space to explore the Turkish context in detail here but at least we hope to inspire further reflection and research.

We begin the paper with a brief reflection upon social structure in music which contextualises our study and situates it theoretically. Having done this we

³ Network data violate the assumptions of traditional statistical approaches. They are not samples from a population, for example, and their nodes, as nodes in a network, are not independent cases. The standard way of circumventing this difficulty is to use permutation tests to assess statistical significance. The UCInet routines that we have employed in the analysis in this paper all do this.

offer a brief introduction to SNA and to the concepts of two-mode networks, core-periphery structures and the dual projection method in particular. We then introduce and analyse our data.

Music and social structure

When sociologists and musicologists discuss ‘social structure’ in relation to music they often conceptualise the former as existing outside of and independently from the latter, albeit in a position from which each can influence the other. Social structure is envisaged as shaping and/or being shaped by music, or homologies are identified between the two (e.g. Adorno 1997, 2004; Lomax 1962). We take a different approach, rooted in relational sociology (Crossley 2011, 2015b, 2020). Music is not external to social structure, on our account, or at least not exclusively so. Rather music ‘has’ and ‘is’ a social structure. This claim needs to be unpacked.

Music, as both Becker (1974, 1982) and Small (1989) have argued, is a form of collective action involving interaction between multiple social actors, both human and corporate⁴, playing a variety of different roles: e.g. composer, performer, audience member, producer, promoter, engineer etc. These interactions are structured in many ways, lending ‘musicking’ a social structure. For present purposes this social structure can be said to have three dimensions.

Firstly, participants coordinate their interactions by orienting to conventions. Conventions structure musicking at many levels: from tonal distances, scales and notation procedures which are shared across many ‘music worlds’ to stylistic markers and organisational practices which vary between worlds and, as Finnegan (1989) observes, mark them out as distinct (on ‘worlds’ see Becker 1982; Crossley 2015a, 2020; Crossley *et al.* 2015; Finnegan 1989; Gilmore 1987, 1988; Lopes 2002; Martin 2005, 2006). Composers and performers orient to conventions and so do audiences; both in the way in which they listen (Meyer 1956) and their wider practices of appreciation (Finnegan 1989). Indeed, as Becker (1982) stresses, it is because everybody involved in musicking, from composers through performers and ‘support personnel’ to audiences, orient to the same conventions, structuring their activity accordingly, that they are able to coordinate their activities. Conventions resolve the ‘coordination problems’ that otherwise beset interaction, and music, as McClary (2001) claims, is convention ‘all the way down’ (on coordination problems see also Lewis 1969).

⁴ A corporate actor comprises a collective of actors configured so as to be capable of making and acting upon decisions in a manner which is strictly irreducible to the individual actors involved in them (Hindess 1988). Examples in music include record labels, musician’s unions and arts councils.

Secondly, musicking involves exchanges of resources, including competence, money, equipment, time and access to space, which are unevenly distributed amongst participants. Again this lends musicking a (social) structure. All participants are dependent upon others for the goods and resources they require to participate but some are richer in goods and resources than others and some more dependent than others, generating power imbalances and hierarchies which constitute a social structure.

Thirdly, and most important for present purposes, musicking both draws upon and (re)generates a network which both shapes and is shaped by it, affecting the processes which flow through it and creating both opportunities and constraints for the participants who constitute its nodes. A network has or rather is a social structure, with measurable properties and effects. It is this aspect of music's social structure that we explore in this paper.

Network structure both embeds and is embedded within other aspects of social structure, shaping and being shaped by these other structures. It affects and is affected by the conventions and resources which structure musicking and also by the distribution of resources across its node set. As Blau's (1974, 1977) concept of 'social space' suggests, it is shaped by status differentials and divides amongst its nodes. Furthermore, it both affects and is affected by the semiotic structures that make music meaningful. We capture some of this in the second part of our paper, where we explore the impact of resources and their distribution on the core-periphery divides which we observe in our network. In the interests of clarity and brevity, however, we mostly restrict our focus to network structure, abstracting it from its various embeddings in order to subject it to detailed analysis.

Network structure, core-periphery configurations and two-mode networks

Network structures, their properties and effects can be visualised, measured and analysed using the (mathematically-rooted) techniques of formal social network analysis (SNA) (Borgatti *et al.* 2013; Scott 2000; Wasserman and Faust 1994). There is a growing interest in the use of SNA to explore issues in cultural sociology (McLean 2017) and a growing body of literature which uses it to explore musicking networks (e.g. Allington *et al.* 2015; Crossley 2015a; Crossley *et al.* 2015; Crossley and Emms 2016; Emms and Crossley 2018; Hield and Crossley 2015; McAndrew and Everett 2015a, b; McAndrew, Widdop and Stevenson 2015; Milward *et al.* 2017). Amongst the topics covered by these studies are: the formation of 'music worlds'; the impact of network position upon musical success; factors shaping patterns of musical collaboration; the diffusion and formation of musical

tastes; imbalances of power and influence; and patterns of translocal connection. In this paper we contribute to this literature and further advance debates by exploring a *core-periphery structure* within a *two-mode network*.

A core-periphery structure is a commonly found pattern within social networks in which we can identify a subset of nodes (the core) characterised by a high 'density' of connection between their members when compared to other nodes in the network (the periphery). Density is defined as the number of ties observed between a set of nodes, expressed as a proportion of the total number of ties possible for that set of nodes. In a network of 10 nodes, for example, assuming that we are looking at one type of tie only and that this tie is undirected⁵, there are a possible $10 \times 9 : 2 = 45$ ties. If we observe 30 ties the density of the network is therefore $30 : 45 = 0.67$. Where ties are binary⁶ density scores vary between 1 (every possible tie is observed) and 0 (no ties are observed). Where ties are valued⁷, to capture the strength of connection or some such variable, density scores capture mean tie values.

Density may be measured for a particular set of nodes, as described above, but it may also be measured between sets. If we have one set of 5 nodes and a further set of 7 nodes, for example, we can count both the number of ties within each set and also the number of ties crossing between sets. In this case there would be a potential of $5 \times 7 = 35$ ties between the two sets. The density of inter-set ties would be the number of ties observed between the sets divided by 35. Each set would have its own internal density and there would be a density value for ties crossing between them.

In a classic core-periphery structure, where core and periphery are treated for analytic purposes as two discrete node sets, the density of the core is higher than either that of the periphery or that between core and periphery, and the density between core and periphery is greater than that within the periphery. Members of the periphery are more densely connected to the core, on aggregate, than to one another. Whilst the core constitutes a cohesive subgroup within the network, therefore, the periphery do not. They are defined negatively, by their marginal connection to the core.

⁵ Some ties are directed. They can point in one direction without necessarily pointing back in the other. 'Liking' for example: John may like Jane without Jane necessarily liking John. Undirected ties, by contrast, do not point and are mutual by definition. There are potentially twice as many directed ties than undirected ties for any network because, for each pair of nodes, two ties are possible (John to Jane and Jane to John).

⁶ That is, deemed either to exist or not and therefore coded either 1 (exists) or 0 (doesn't exist).

⁷ In the case of valued ties we allow that ties may have different strengths, represented by a number. They may be either ordinal or continuous. When we decompose a two-mode network into two single mode networks ties in the single mode network are typically valued. Ties between participants will reflect the number of events in which they both participate, for example, and ties between events will reflect the number of participants they share in common.

The sociological significance of this configuration has to be interpreted in context in every case. However, it is often indicative of an inequality in the network, with the core constituting an in-group or elite who are centrally involved and dominant in whatever domain of activity is under investigation. That is the basis of our interest in it here. In exploring core-periphery structures in musicking networks we are capturing inequalities in the process of musicking itself.

The UCInet software that we use for the analysis presented in this paper affords two approaches to the investigation of core-periphery structures: a categorical approach, which employs an optimising procedure to find the binary partitioning of the network which most closely approximates a core-periphery structure, generating outputs which allow the analyst to determine whether this partition is indeed a core-periphery structure; and a continuous measure (for each node) of 'coreness' (Borgatti *et al.* 2013). Each approach has different strengths and weaknesses but we use the categorical procedure because it more easily facilitates 'dual projection' analyses of two-mode networks.

A two-mode network is a network which involves two different types of node and a type of tie which (only) crosses types. In our case nodes are either musical artists or university festivals and the tie which we have observed is 'appearing at'. We have surveyed which artists 'appear at' which festivals. This differs from a single mode network, in which we have only one type of node and a type of tie which may connect any pair of nodes, and it generates certain methodological complications. It is common practice for analysts to decompose two-mode networks into (two) single mode networks or 'projections.' A network of artists linked to festivals, for example, would be decomposed into: (1) a network of artists deemed to be connected to one another where they are observed to play at one or more of the same festivals, and (2) a network of festivals deemed to be connected where they are observed to share one or more of the same artists. An analysis which focuses upon only one of these projections is, in some cases, vulnerable to the criticism that it loses important structural information. However, if the analyst analyses each of the derived networks and then brings these analyses back together, in synthesis, information loss is avoided and two-mode structure fully captured (Everett 2016; Everett and Borgatti 2013). This 'dual projection' approach can be relatively straightforwardly achieved in relation to a categorical core-periphery analysis and that is what we propose to do here, in what we believe to be one of the first empirical studies to employ this approach, and certainly the only study of musicking networks to do so.

As noted above, network structures do not exist in isolation from other structures either of musicking or the wider social world. They both embed and are embedded within such structures. In this paper we are particularly interested, in relation to artists, in the impact of their gender, musical style and record label on

their network position; and in relation to festivals, the impact of the economic status, population size and size of the student population of their host city. Specifically, drawing both on the wider literature and the second author's immersion in and experience of the Turkish music world, we believe that artists are advantaged when male, signed to a major label and, in the Turkish case specifically, associated with rock music, which tends to be the genre of preference for more highly educated, middle class youths. We believe that festivals are advantaged when hosted by public (rather than private) educational institutions in wealthier cities with bigger populations and bigger student populations in particular. The latter, we submit, afford the 'critical mass' of audience members which allows festivals to flourish (on critical mass see Crossley 2015a, Emms and Crossley 2018). In relation to both artists and festivals we believe that the uneven distribution of these resources will result in the generation of core-periphery divides. In what follows we test these claims.

A network of music festivals and artists

The network which we will analyse, to reiterate, comprises musical artists and the festivals at which they perform. More specifically, it is a network of artists performing at university-based music festivals in Turkey. Every year, during the spring, most universities in Turkey host a music festival over several days, featuring artists known-to and popular amongst their student body. We gathered data on all universities in Turkey hosting festivals during the springs of 2012 and 2013 respectively ($n = 98$) and all artists playing at a festival during this period ($n = 177$). Data were gathered by way of a survey of university websites, backed up by e-mails and telephone calls (requesting information) to universities for which we could not find the relevant information. In addition 20 interviews were conducted with incumbents of different roles in the organisation of the festivals in order to glean contextual information.

Altogether the 98 festivals and 177 artists form our network of interest (see Figure 1). This network is interesting because the festivals involved form an important and prominent part of Turkey's national music world. Thus, it provides a useful lens through which we look at the Turkish music world more generally.

Node attributes

The existence of a core-periphery structure in our network is suggested by the graph in Figure 1. There appears to be a dense cluster of nodes in the middle of

the network, surrounded by a layer of much less densely connected nodes. Visualisations can be misleading, however, and we need to verify the existence of this structure. Before we do, however, it would be instructive to discuss some of the attributes of the nodes in more detail.

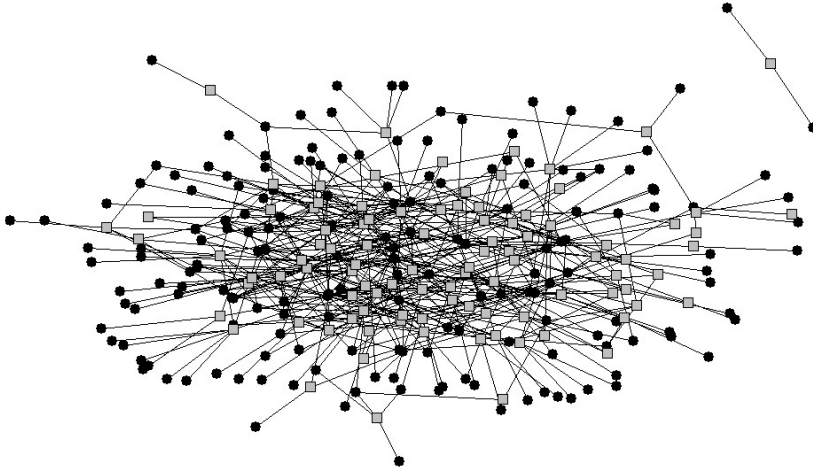


Figure 1. Turkish university music festivals and their artists 2012–2013 (artists are represented as black circles and universities as grey squares)

Source: own study.

Our node set, to recap, comprises 98 university-based festivals, all of which ran in both 2012 and 2013 (each festival being hosted by a separate university or higher education institution) and 177 artists who played in either one ($n = 114$) or both ($n = 63$) of these years. 67 of the universities were public; 31 private. 14 were based in Istanbul and a further four cities hosted between 3 and 7 but the remaining 53 were each in separate cities. Of the 58 cities, Istanbul has the largest population (14,804,116) and the largest student population (742,373). Bingol has the smallest population (26,956) and Igdır the smallest student population (582). The means for city and student population, respectively, are 1,169,523 and 51,967. As noted earlier, we expect population/student population size to have an impact upon musical activity because bigger populations, all things being equal, should translate into bigger audiences and pools of indigenous musicians, generating the ‘critical mass’ necessary for more, bigger and more varied events (on critical mass see Crossley 2015a; Emms and Crossley 2018). We would also expect the public/private divide to have an impact because public universities generally enjoy a higher status and are widely perceived as more cosmopolitan, enjoying an association with Western popular music and the progressive secularism it to some extent signifies in the popular imagination.

The artists were almost exclusively of Turkish origin (95%). This is interesting because it suggests that the Turkish music world or at least this 'slice' of it is relatively disconnected from musicking elsewhere in Europe or the wider world, whilst also pointing to a healthy supply of indigenous artists. It is of course cheaper to book indigenous artists to play and this may be part of the reason why we find such a strong Turkish contingent. This does not alter the fact that an important slice of the Turkish music world is comprised almost exclusively of Turkish artists, however, nor of the fact that supply and demand are both strong enough to sustain this. The university festival world is Turkish not only in virtue of location but also in terms of the background of the vast majority of its artists.

Table 1. Artist by (self-defined) genre

Pop/Electronic/Dance	60 (34%)
Rock/Alternative/Anatolian Rock	55 (31%)
Traditional	42 (24%)
DJ	9 (5%)
Other Western Influenced	11 (6%)

Source: own study.

Having said this, musical styles indicate a clear Western influence. Using the genre tags used by artists themselves on their websites and related social media we were able to classify artists. As Table 1 shows, only 24% of artists described their style as traditionally Turkish, with the remainder all subscribing to one or more versions of a 'Western' genre, albeit in some cases (chiefly, Anatolian Rock) a hybrid form combining Western and traditional Turkish aspects. Interestingly, moreover, 'traditional' did not appear to mean 'Islamic' in any of the cases. The Islamic musical resistance to contemporary Turkish society identified by Tak (2014) has evidently not (at least yet) breached the country's university-based festival world.

The gender balance of the artists was strongly tipped in favour of males, with 72% of artists (solo artists or bands) being exclusively male, 23% exclusively female and 5% mixed. Furthermore, as Table 2 shows, although both genders are more likely to appear as solo artists (a tendency which we believe is relatively distinct in relation to European music festivals more generally), females in particular are more likely to appear as solo artists and there is only one all-female band. This matches the tendency found in other European countries and the global north more generally, reflecting the gendered and patriarchal nature of musicking in these regions (Bayton 1998; Leonard 2007; Whiteley 1997).

Table 2. Bands and solo artists by gender

Gender	Solo artist	Band
Male	87	41
Female	40	1
Mixed	n/a	8

Source: own study.

53 of the artists were signed to a major record label⁸. 99 were signed to a small, independent label, and the remaining 25 were unsigned. Again we would expect this to impact upon network structure because major labels generally have more resources available to promote their artists, which should result in those artists enjoying greater prominence within the network.

Core and periphery

As noted above our main focus in this paper is the core-periphery structure suggested by the graph in Figure 1. In order to explore this idea further, following the ‘dual projection’ model referred to above, we first decomposed our two-mode network into two single-mode networks: a network of artists, linked where they appeared at one or more of the same university festivals; and a network of festivals, linked where they share one or more of the same artists (see Figure 2). One festival in the festival networks is an isolate⁹ and two artists in the artist network (the artists who played at this isolate festival) form a separate component¹⁰. With these exceptions, however, each projection forms a single component: every node is at least indirectly connected to every other node by a path. As in the two-mode visualisation, moreover, and perhaps more clearly, we see what appears to be a core-periphery structure in each case; that is, a patch of dense connection surrounded by a layer of more sparsely connected nodes.

To test this we ran the above-mentioned categorical core-periphery routine on each projection. The results, which are reported in Table 3, indicate a strong core-periphery structure in each case. In the artist core the mean value of ties is 1.55, compared to 0.05 within the periphery and 0.26 between core and periph-

⁸ In all but 4 cases this held across the whole period of the survey. 4 artists were signed during the period covered by the survey.

⁹ That is, it was connected to any of the other festivals.

¹⁰ A component is a subset of nodes, each of which is linked to the others by a path (of connections). Members of separate components are not linked to one another. The point in relation to our analysis is that we have two artists who are linked to one another (because they played the same festival) but not to any of the other artists.

ery. Similarly within the festival network; core-core density is 1.38 compared to 0.2 within the periphery and 0.38 between core and periphery. The core is smaller in the artist network, however, comprising only 14% of nodes, compared to 34% for the festival network. In both cases, however, we have a classic core-periphery structure. Core density is higher than core-periphery density, which is higher than periphery density.

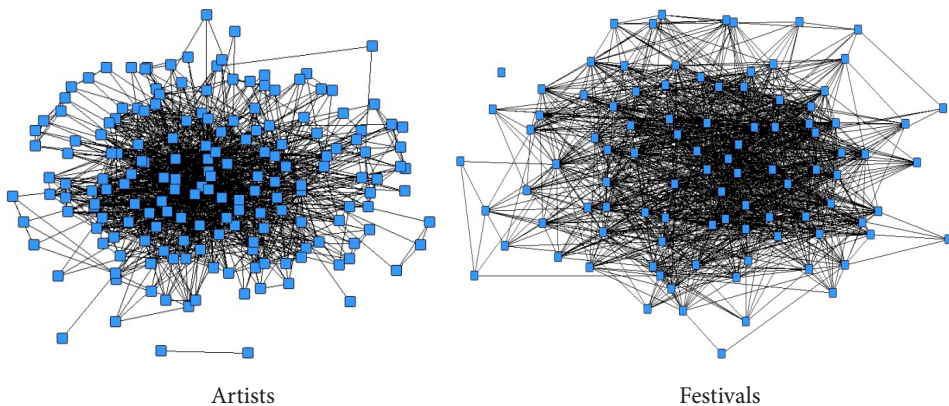


Figure 2. The artist and festival networks

Source: own study.

What do ‘core’ and ‘periphery’ mean in this context? We suggest that they can be quite straightforwardly interpreted in terms of prominence and importance. There is a greater flow of artists between core festivals, suggesting that artists favour those festivals and pointing to an informal ‘circuit’, in which artists playing one core festival will tend to play several of the others. There are 98 festivals that artists could play at but a substantial proportion of the traffic is between just 33 of them, suggesting that the 33 enjoy elevated importance. We were able to further substantiate this, moreover, by comparing the mean number of artists playing at core and peripheral festivals respectively. The mean for core festivals is 9, compared to 4 for peripheral festivals. Core festivals have more than twice the number of artists. A t-test, adapted for use on network data¹¹, indicates that this difference is statistically significant at $p < 0.000$.

Similarly, of the 177 artists playing the festivals we find that 24 of them are crossing paths much more often than the rest, suggesting the existence of an artist elite who enjoy increased popularity and prominence. Again this was further established by a comparison of number of festivals played. Core artists played

¹¹ See note 2.

11 festivals over the two years, on average, compared to 2 for peripheral artists, and this difference was found to be statistically significant ($p < 0.000$).

Table 3. Single mode core-periphery density tables

	Artists		Festivals	
	Core (n = 24)	Periphery (n = 153)	Core (n = 33)	Periphery (n = 65)
Core	1.55	0.26	1.38	0.38
Periphery	0.26	0.05	0.38	0.20

Source: own study.

The next stage of a dual projection core-periphery model is to put the projections back together (Borgatti and Everett 2013). Doing this we see that core and peripheral artists each have a stronger density of connection to the core festivals, than to the peripheral festivals (see Table 4). This is what we would expect, given that the core festivals are ‘core’ and it further supports our interpretation of them as such. Furthermore, we find that the core artists have a stronger density of connection to both core and peripheral festivals, compared to the peripheral artists. Indeed, core artists have a stronger density of connection to the peripheral festivals than the peripheral artists have to the core festivals. Again this is consistent with and supports our interpretation of them as core. In effect both sets of artists are better represented at core festivals, confirming their status as core festivals, and core artists are better represented at both sets of festivals, confirming their status as core artists.

Table 4. Two-mode core-periphery density table

		Festivals	
		Core	Periphery
Artists	Core	0.20	0.06
	Periphery	0.03	0.02

Source: own study.

There is a twofold structure of inequality in our network therefore. Within our sets of both artists and festivals we find divides between those which are core within their network and those which are peripheral. Bringing the two partitions together within a dual projection model allows us to see how they articulate with one another. More specifically, in this case it further supports our interpretation of the ‘coreness’ of the cores by showing that core festivals attract a higher proportion of artists from both the core and periphery (of artists), whilst core artists are better represented at both core and peripheral festivals.

Explaining core membership

The identification of a core-periphery structure in the artist-festival network points to stratification in the Turkish music world. Some artists and some festivals assume more importance in the annual round of university festivals than others. Our next question concerns the mechanisms which enable some to assume this elevated status at the expense of others.

In relation to artists we initially hypothesised that core status would be correlated with the number of festivals at which an artist played, as playing more festivals will, all things being equal, increase the number of other artists with whom an artist becomes linked. This, we further hypothesised, would be directly linked to an artist having played in both of the years captured in our survey. Playing in two years rather than one should increase the number of festivals at which an artist plays. In addition, we hypothesised that those artists signed to a major label, who play rock music and are male will be more likely to enjoy core status. Being signed to a major label would be important, we hypothesised, because major labels have the influence and resources to ensure that their artists get the exposure necessary to secure the publicity which sells records; major label artists should therefore play more and more important festivals. Playing rock would be important, we believed, drawing upon the insider knowledge of the second author, because rock signifies a progressive secular ethos in the Turkish context which is associated also with major universities and which makes it popular amongst university students. Rock has a particular meaning and value in the Turkish context which we would expect to elevate it within the festival world (see also Tas 2014). We believed that gender would make a difference because we had already found that women are underrepresented and largely confined to solo artist status in the festival world (see above), suggesting that, as in many other national contexts, women are taken less seriously as musicians. We expected this to carry over into network structure.

Table 5. Mechanisms shaping core membership amongst artists

	Model one	Model two	Model three	Model four	Model five	Model six
Intercept	0.000	0.000	0.000	0.000	0.000	0.000
No. of Festivals	0.779					0.804
Two Years		0.429				-0.099
Major Label			0.318			0.102
Rock Genre				0.198		0.028
Gender					-0.013	
R ²	0.602***	0.175***	0.091***	0.028*	0.011	0.611***

* significant at $p < 0.05$; *** significant at $p < 0.000$

Source: own study.

Our first step in testing these ideas was to run a series of (network friendly¹²) regression models, taking core membership as our dependent variable and each of the above factors as independent variables. We began with five models which each took one of our independent variables in isolation before combining all of those found to be significant in a sixth model (see Table 5). The only factor not found to be significant was gender and interestingly its effect was slightly negative: if anything being male decreases one's likelihood of making the core. More striking, however, was the overwhelming effect of 'number of festivals played' and the negligible contribution which all other factors added to the amount of variance explained. Core status, it appears, is explained by number of festivals played.

This begs a further question of the factors affecting 'number of festivals played'? We hypothesised that the same factors described above would be important, for the same reasons, and we therefore re-ran our regression models, this time taking 'number of festivals played' as our dependent variable and dropping 'played both years' from our independent variables as its relationship to number of festivals played is trivial in the present context (see Table 6). Again gender ('male') had a small, negative, non-significant effect but both other factors were found to have a positive effect. Playing rock and being signed to a major label explain 11% of the variance in number of festivals played. In effect then we arrived at a two stage model, in which playing rock and being signed to a major label increases the number of festivals at which an artist/band plays, and number of festivals played, in turn, affects likelihood of being in the core of the network.

Table 6. Mechanisms affecting number of festivals played

	Model one	Model two	Model three	Model four
Intercept	0.000	0.000	0.000	0.000
Label	0.293			0.268
Rock		0.231		0.199
Gender			-0.048	
R ²	0.075***	0.043**	0.009	0.110***

** significant at $p < 0.00$; *** significant at $p < 0.000$

Source: own study.

A similar two-step model was adopted for explaining core membership amongst the universities but for slightly different reasons. We believed that the likelihood of belonging to the core would be increased for those festivals who featured the most artists, for much the same reason that 'number of festivals' is important in the artist network, and we also believed that festivals hosted by public universities might be

¹² See note 2.

advantaged because of the generally higher status of the latter. In addition, however, we believed that festivals might be advantaged by features of the city in which their university is based. Specifically, for reasons of critical mass referred to above, we believed that festivals held in cities with bigger populations and bigger student populations would be advantaged as the population size translates into the size of potential artist and audience pools, which in turn increases levels of musical activity, which is more likely to increase the importance of those cities in respect of music. In addition we hypothesised that the economic affluence of the city would increase the likelihood of it hosting a successful (i.e. core) festival. However, we cannot attribute properties of a city to a festival or university because some of the bigger cities host several universities and festivals. We therefore ran two sets of models. Firstly, taking core status as our dependent variable, we tested for the significance of 'number of artists' and 'public/private status' (see Table 7). Then, taking 'number of artists', aggregated to the city level, as our dependent variable, we tested for the significance of population and affluence, using the International Organisation for Standardisation's (ISO) city-level measure of affluence and well-being¹³ (see Table 8).

Table 7. Mechanisms explaining core status amongst festivals

	Model one	Model two
Intercept	0.000	0.000
Number of Artists	0.625	
Public/Private		0.038
R ²	0.380***	0.019

*** significant at $p < 0.000$

Source: own study.

Our first set of models suggested that 'number of artists' is, indeed, a strong and significant predictor of core status but public/private status of the university host is not. Our second set of models suggested that, whilst the affluence of a city does not explain the number of artists it hosts, the combined effect of population and student population almost completely explains it. We understand this, to reiterate, in terms of 'critical mass'. Bigger cities and cities with bigger student populations have the critical mass of both artists and audiences necessary to host more, bigger and more specialised musical events, which elevates their prominence and importance as sites of musical activity. In a study of UK indie music Fonarow (2006) notes the importance of university towns which, she argues, have big enough audience pools to allow live music to flourish. Our study suggests that this effect varies markedly with the size of the student population of the city.

¹³ <https://www.iso.org/news/2014/05/Ref1848.html> (accessed: 29.03.2018).

Table 8. Mechanisms explaining number of artists

	Model one	Model two	Model three	Model four
Intercept	0.000	0.000	0.000	0.000
Population	0.946			0.246
Student population		0.974		0.741
ISO			0.135	
R ²	0.891***	0.946***	0.016	0.952**

** significant at $p < 0.00$; *** significant at $p < 0.000$

Source: own study.

Concluding discussion

Music is a form of social interaction in which participants pool and exchange services and resources. As such it both draws upon and generates a variety of social structures, including a network structure. In this paper we have examined the network formed between artists and festivals in the annual cycle of university-based music festivals in Turkey during 2012 and 2013.

Successful musicking requires cooperation and agreement over key conventions. However, its participants often enjoy different kinds and levels of resources and for this amongst other reasons inequality is common, often becoming instituted within network structure. In this paper we focused upon one type of network inequality: a core-periphery structure. Specifically we looked for a core-periphery structure in the two-mode network of artists and festivals just described, using new 'dual projection' methods to preserve and capture the integrity its two-mode structure.

The network was found to have a core-periphery structure, which the dual projection approach proved useful in elaborating, and we sought to explain this structure by reference to differences in the resources of both artists and festivals. In relation to artists we had imagined that gender, considered as a social status affecting life chances and opportunities, would make a difference. In terms of sheer numbers of artists involved it did. Women are considerably outnumbered by men in the network, as we had expected. However, gender did not affect core membership. The key factor affecting core membership was the number of festivals played, which was in turn positively influenced by major label sponsorship and adherence to a rock style (the preferred musical style amongst more highly educated middle-class youth in Turkey).

In relation to festivals we had expected that being hosted in a public (rather than private) educational institution in a wealthy city would be important. This hypothesis was not supported. However, our further hypothesis, that core status

would be positively influenced by the size of the student population (and a bigger population more generally) in the city in which a festival is hosted, generating critical mass for a flourishing music world, was supported. Specifically, bigger student populations attract higher numbers of artists, which increases the likelihood of a festival belonging to the network core.

This analysis has furthered our understanding of the social structures of music-making and in particular of the way in which inequalities are instituted within these structures. However, it is only the beginning. Our analysis needs to be repeated across a variety of further music worlds. Additional analysis, exploring the effect of other resources and factors, both endogenous and exogenous to the network, need to be conducted. A detailed ethnographic analyses which directly observe musical interactions, potentially capturing the mechanisms whereby core-periphery divides are generated directly, would also be useful. As always, further research is required.

More generally, it is our contention that conceptualising music relationally, as interaction, will allow us to develop a deeper and better sociological understanding of it, and that SNA is a crucial tool if this is to be achieved. Many successful and interesting analyses will be required if these contentions are to be demonstrated convincingly. We hope, however, that we have made a positive start here.

Bibliography

- Adorno T.W., 2004, *Aesthetic Theory*, London: Continuum.
- Adorno T.W., 1997, *Introduction to the Sociology of Music*, London: Continuum.
- Allington D., Dueck B., Jordanous A., 2015, *Networks of Value in Electronic Music*, *Cultural Trends*, no. 24(3), pp. 211–222.
- Bayton M., 1998, *Frock Rock*, Oxford: Oxford University Press.
- Becker H., 1974, 'Art as collective action', *American Sociological Review*, no. 39(6), pp. 767–776.
- Becker H., 1982, *Art Worlds*, Chicago: Chicago University Press.
- Blau P., 1974, *Parameters of Social Structure*, *American Sociological Review*, no. 39(5), pp. 615–635.
- Blau P., 1977, *A Macrosociological Theory of Social Structure*, *American Journal of Sociology*, no. 83(1), pp. 26–54.
- Borgatti S., Everett M., Freeman L., 2002, *Ucinet for Windows*, Harvard: Analytic Technologies.
- Borgatti S., Everett M., Johnson J., 2013, *Analysing Social Networks*, London: Sage.
- Crossley N., 2011, *Towards Relational Sociology*, London: Routledge.
- Crossley N., 2015a, *Networks of Sound, Style and Subversion: the Punk and Post-Punks Musical Worlds of Manchester, London, Liverpool and Sheffield 1976–1980*, Manchester: Manchester University Press.
- Crossley N., 2015b, *Relational Sociology and Culture: A Preliminary Framework*, *International Review of Sociology*, no. 25(1), pp. 65–85.
- Crossley N., 2020, *Connecting Sounds: the social life of music*, Manchester: Manchester University Press.

- Crossley N., Emms R., 2016, *Mapping the Musical Universe: A Blockmodel of UK Music Festivals 2011–13*, Methodological Innovations, no. 1(1).
- Crossley N., McAndrews S., Widdop P., 2015, *Social Networks and Musical Worlds*, London: Routledge.
- Emms R., Crossley N., 2018, *Translocality, Network Structure and Music Worlds*, Canadian Review of Sociology, no. 55(1), pp. 111–135.
- Everett M., 2016, *Centrality and the Dual Projection Approach for Two Mode Social Network Data*, Methodological Innovations, no. 9, pp. 1–8.
- Everett M., Borgatti S., 2013, *The Dual Projection Approach for Two Mode Networks*, Social Networks, no. 35(2), pp. 204–210.
- Finnegan R., 1989, *The Hidden Musicians*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Fonarow W., 2006, *Empire of Dirt*, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Gilmore S., 1987, *Coordination and Convention*, Symbolic Interaction, no. 10(2), pp. 209–227.
- Gilmore S., 1988, *Schools of Activity and Innovation*, The Sociological Quarterly, no. 29(2), pp. 203–219.
- Hield F., Crossley N., 2014, *Tastes, Ties and Social Space: Exploring Sheffield's Folk Singing World* [in:] N. Crossley, S. McAndrew, P. Widdop, *Social Networks and Musical Worlds*, London: Routledge.
- Hindess B., 1988, *Choice, Rationality and Social Theory*, London: Unwin Hyman.
- Huizinga J., 1950, *Homo Ludens*, Boston: Beacon.
- Leonard M., 2007, *Gender in the Music Industry*, Surrey: Ashgate.
- Lewis D., 1969, *Convention*, Cambridge: Harvard University Press.
- Lomax A., 1962, *Song Structure and Social Structure*, Ethnology, no. 1(4), pp. 425–451.
- Lopes P., 2002, *The Rise of the Jazz Art World*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Martin P., 2005, *The Jazz Community as an Art World*, Jazz Research Journal, no. 2, <https://www.equinoxpub.com/journals/index.php/JAZZ>.
- Martin P., 2006, *Musicians Worlds*, Symbolic Interaction, no. 29(1), pp. 95–107.
- McAndrew S., Everett M., 2015a, *Music as Collective Invention*, Cultural Sociology, no. 9(1), pp. 56–80.
- McAndrew S., Everett M., 2015b, *Symbolic Versus Commercial Success Amongst British Female Composers* [in:] N. Crossley, S. McAndrew, P. Widdop, *Social Networks and Musical Worlds*, London: Routledge.
- McAndrew S., Widdop P., Stevenson R., 2015, *On Jazz Worlds* [in:] N. Crossley, S. McAndrew, P. Widdop, *Social Networks and Musical Worlds*, London: Routledge.
- McClary S., 2001, *Conventional Wisdom*, Berkeley: University of California Press.
- McLean P., 2017, *Culture in Networks*, Cambridge: Polity.
- Meyer L., 1956, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: Chicago University Press.
- Millward P., Widdop P., Halpin M., 2017, *A 'Different Class'? Homophily and Heterophily in the Social Class Networks of Britpop*, Cultural Sociology, no. 11(3), pp. 318–336.
- Scott J., 2000, *Social Network Analysis: A Handbook*, London: Sage.
- Simmel G., 1955, *Conflict and the Web of Group Affiliations*, New York: Free Press.
- Small C., 1998, *Musicking*, Middletown: Wesleyan University Press.
- Tas H., 2014, *Melodies of Resistance: Islamist Music in Secular Turkey*, Social Compass, no. 6(3), pp. 368–383.
- Turino T., 2008, *Music as Social Life*, Chicago: University of Chicago Press.
- Wasserman S., Faust K., 1994, *Social Network Analysis*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Whiteley S., 1997, *Sexing the Groove*, London: Routledge.

Helen Elizabeth Davies¹

Gender issues in the music industry and popular music higher education: Exploring the experiences of young musicians

As Kallberg points out, ‘nearly every experience of music, including its creation, performance and perception, may incorporate assumptions about gender; and music itself can produce ideologies of gender’ (Kallberg 2001: 645). This article discusses a UK-based empirical research project investigating experiences and issues relating to gender and sexuality for young performers of popular music, at the intersection of the popular music industry and popular music higher education/training.

The research takes place in a context of increasing discussion and action relating to gender inequality in the music industry, with statistics highlighting ongoing issues. For example, significantly more women work in entry level roles (59%) than in management and senior positions (30%) in the UK music industry (UK Music, 2016). Only 16% of UK songwriters and composers registered with Performing Right Society (PRS) are women (PRS Foundation 2018). Research into musicians’ mental health identifies sexist attitudes and sexual harassment as issues for women in the industry (Help Musicians UK 2018). A snapshot of the UK live popular music market shows 74% of tickets sold in 2017 were for all-male acts (Larsson 2017). Recent scholarly research in this area includes Lieb’s investigation of gender issues in the pop music industry, which asserts that a young female performer entering the music industry has ‘literally nowhere to go (...) if she wants to sell big numbers but is not believed to be hot enough to invest in’ (Lieb 2013: 108).

Given the issues currently identified in the music industry, for the many higher education courses offering vocational training for a popular music performing career, engaging with issues and debates relating to gender and sexuality is crucial. Hebert *et al.* (2017: 458) point out that there are ‘clear tensions and ethical challenges’ facing educators and institutions who are ‘working towards equitable ends in and through music education’ at the same time as seeking to ‘prepare students for an industry that endorses and perpetuates sexism and even misogyny’. As Woodward (2017) notes, ‘masculine domination of popular music performance and music production makes the demand for gender equity in the popular music classroom all the more challenging’ (Woodward 2017: 401), arguing for the adoption of a ‘feminist pedagogy’ in both schools and HE, ‘which would address equality

¹ Liverpool Institute for Performing Arts, UK; h.davies@lipa.ac.uk.

and focus on the necessity of taking action' (Woodward 2017: 459). Similarly, Whiteley (2015) argues for the inclusion of the study of gender as part of vocational and music-industry-facing popular music performance degrees. This is essential not only to prepare students for 'the so-called "real world"' (Whiteley 2015: 375) of the music industry, but also to empower them to 'confront and change the balance of power of a multi-million pound industry that in some respects relies for its business on engendering insecurity in women' (Whiteley 2015: 69).

This article discusses ongoing research into young musicians, gender and sexuality, which focuses on the following questions:

- How do young performers of popular music (aged 18–25), in higher education, training or early career, identify with, experience and perform gender and sexuality in their musical practices?
- What are their key issues and challenges relating to gender and sexuality?
- How do popular music higher education and music support organisations currently respond to these issues and challenges, and what needs to change?

Interviews carried out with music industry professionals identified a range of issues including: lack of female participation in music scenes, projects and programmes; masculinisation and male domination of music facilities and scenes; lack of female leaders, tutors, staff and role models; lack of visibility and recognition of female participation; barriers to non-hetero sexualities. The primary focus of the research, however, is to generate data from young musicians themselves, in order to explore perspectives grounded in their own beliefs, experiences and practices. Furthermore, the research involves participants of all genders, and from diverse socio-economic, regional and national backgrounds, to gain insight into the experiences of a broad range of young people and explore how gender and sexuality intersect with other aspects of identity. Emerging themes arising from data generated from survey and interview research with music students include gender issues in relation to group dynamics, peer group learning, networking and collaboration, as well as unequal expectations and stereotyping of roles.

Based on these data, this article explores gender and sexuality issues for young musicians, considering how music education prepares them for the music industry, as well as seeking to challenge its norms and inequalities.

Key words: gender, sexuality, popular music, music industry, higher education, qualitative research

Introduction

This article discusses gender and sexuality in relation to young performers of popular music, based on a research project in its early stages, supported by UK Music². Findings so far are informed by scoping and pilot studies, as well as ongoing

² UK Music is a campaigning and lobbying group which represents the recorded and live music industry and has links with UK music higher education through its Music Academic Partnership (UK Music n.d.).

informal research occurring as part of teaching popular music undergraduates at the Liverpool Institute for Performing Arts (LIPA) in the UK. These young musicians are engaged in study that is primarily practical, vocational and music industry³ facing, and are therefore at the intersection of the music industry and popular music higher education. To clarify central concepts, the term gender is 'the social constructedness of what maleness and femaleness mean in a given culture' (Beard and Gloag 2005: 69). Similarly, sexuality is 'a cultural and historical phenomenon, the discourses, institutions, and practices that create it are those of particular times and places' (Maus 2014 cited in Leonard 2015: 181). As Kallberg points out, 'nearly every experience of music, including its creation, performance and perception, may incorporate assumptions about gender; and music itself can produce ideologies of gender' (Kallberg 2001: 645). The study of gender takes up relatively little space on the course at LIPA, but it can imbue every aspect of musical understanding and practice. Students are increasingly engaging with issues of gender equality, not least because of the wave of controversy and debate relating to such issues in the music and wider entertainment industries, as exemplified by the #metoo and Time's Up movements. Consequently, given the vocational nature of many popular music degree courses, such as the one offered at LIPA, it is important to consider gender in the curriculum. The interconnected music industry and higher education contexts are central to this discussion, and are outlined in the first section of the article. The research project discussed in this article focuses on the experiences and practices of young musicians in relation to three key questions: How do performers of popular music identify with, experience and perform gender and sexuality in their musical practices? What are the issues and challenges experienced by young musicians, in relation to gender and sexuality? How do educational institutions respond to these issues and challenges, and how could their responses be improved? The second section of this article outlines the research project so far, and the third section focuses in more detail on themes arising from interview data, discussing experiences associated with group dynamics and peer group learning, networking and collaboration, and unequal expectations and stereotyping of roles. Summarising the discussion and pointing towards a more extensive future research project, the final section makes preliminary suggestions as to how music higher education can help to empower young musicians to deal with and challenge the inequalities of the music industry.

³ Although Williamson and Cloonan (2007) point out that there are several interconnected but distinct music industries, e.g. recording, publishing and live music, for simplicity I use the all-encompassing singular term 'music industry'.

Contexts

Music industry

Young musicians' experiences and challenges are situated within a context of increasing discussion and action relating to gender inequality in the music industry. Some of the most significant organisations associated with the UK music industry have carried out research, published reports and taken action to redress the imbalance. For example, the UK Music Diversity Survey report (2016) shows women make up 59% of entry-level business roles yet only 30% of senior executive positions in the UK music industry (UK Music, 2016). Female membership of the Performing Right Society (PRS)⁴ is currently 16% (PRS Foundation 2018), and an evaluation of the first five years of PRS Foundation's *Women Make Music* scheme reports that 78% of the 18 female musicians interviewed had experienced sexism in the industry (PRS Foundation 2017). Recognising the need for more awareness of mental health among musicians, research commissioned by Help Musicians UK⁵ found 70% of respondents experienced panic, anxiety and/or depression, and identified sexist attitudes and sexual harassment as particular issues for women in the industry (University of Westminster 2017: 25). Help Musicians UK launched the musicians' support service *Music Minds Matter* in December 2017 (Help Musicians UK 2018). In the live music sector, festival line-ups are male-dominated (e.g. BBC 2015, Savage 2018) and, in 2017, 74% of tickets sold in the UK live popular music market were for all-male acts (Larsson 2017). Festival Republic⁶ responded to this situation by launching the *ReBalance* project in 2017, to provide 'a step up for female led bands and solo artists' (Festival Republic 2017). Smaller organisations are also working towards greater gender equality in the music industry, for example Brighter Sound's *Both Sides Now* programme was launched in 2017 'to support, inspire and showcase women in music across the North of England' (Brighter Sound 2018); and networks such as She Said So, Girls I Rate and Girls That Gig facilitate collaboration, networking and support for female musicians.

Recent scholarly research in this area includes Lieb's (2013) investigation of gender in the music industry, which concludes that female performers have little choice but to use sex to position themselves whereas male performers have 'sex and sexuality available to choose as just one option from a range of other position strategies' (Lieb 2013: 110). Leonard (2015) considers gender in relation to music video and genre, as well as focusing on the particular challenges faced by women

⁴ A UK royalty collecting organisation for songwriters, composers and publishers.

⁵ A charity that supports professional musicians.

⁶ The UK's largest festival promoter.

in non-performing music industry roles. Warwick and Adrian's (2016) volume *Voicing girlhood in popular music: performance, authority, authenticity* compiles a range of young female perspectives on music performance, employment, meditation and consumption. Kearney's book *Gender and rock* (2017) offers a comprehensive analysis of the ways in which gender operates in the rock genre, exploring aspects including discourses, roles, technologies, performance and criticism. Whiteley has been a key figure in the study of gender and sexuality in relation to popular music (Whiteley 1997, 2005, 2013; Whiteley and Rycenga 2006), and her chapter 'Blurred lines, gender and popular music' (Whiteley 2015) is central to the discussion in this article, as it links gender issues in the music industry with higher education.

Higher education

Given the issues in the music industry, it is essential to include the study of gender as part of vocational, industry-facing popular music performance courses. As Whiteley (2015: 375) argues, students need to be prepared for 'the so-called "real world"', as well as empowered to confront and change the balance of power of an industry that 'in some respects relies for its business on engendering insecurity in women'⁷ (Nichols 2014 cited in Whiteley 2015: 369). However, as Hebert *et al.* (2017: 458) point out, there are 'clear tensions and ethical challenges' facing educators and institutions who are 'working towards equitable ends in and through music education' at the same time as seeking to 'prepare students for an industry that endorses and perpetuates sexism and even misogyny.' As Woodward (2017: 401) notes, 'masculine domination of popular music performance and music production makes the demand for gender equity in the popular music classroom all the more challenging', arguing for the adoption of a 'feminist pedagogy' in both schools and higher education, 'which would address equality and focus on the necessity of taking action' (Woodward 2017: 459).

Although this article focuses on higher education, the ecological nature of music education is clear, and Green's (1997) argument that music education at school level produces gendered musical practices provides an important foundation for the discussion. For example, Green's research confirms girls' tendencies towards singing, as well as assumptions among their peers and teachers that singing is a feminine practice. These tendencies and assumptions filter through to higher education, as demonstrated by gendered practices among music students at LIPA, who gain their places on the course by applying and auditioning on a first instrument, including voice. Since LIPA's first year of operation (1996) to the present, the majority of vocal students have been female, and the majority of

⁷ The words of Jacqueline Hynes, Chair of the Musicians' Union Equality Committee.

instrumentalists have been male.⁸ While an educational culture that is evenly balanced in relation to musical roles and gender is highly desirable, imbalance at the application stage is rooted in formative socio-cultural experiences and primary/secondary level education.

At tertiary level, Bogdanovic's (2015) research into gender in university music departments found 'the gendering of roles, disciplines, practices and behaviours plays a big part in Music, resulting in the underrepresentation of women in many areas' (Bogdanovic 2015: 19). Only staff were interviewed but participants observed gendering of roles and practices among students, for example in relation to musical instruments and technologies: 'You rarely see a woman on the drums. And you rarely see a woman programming or doing the live sound. You generally see females singing or playing the keyboard' (Bogdanovic 2015: 12). As Bogdanovic explains, the gendering of student and staff roles in higher education is 'complex and multifaceted':

the gendering of instruments has an immediate impact on gendering of the academic and pastoral roles, resulting in a clear lack of female role models in many areas of music education, which in turn plays a part in choices students make, often resulting in perpetuation of the established gendered musical pathways (Bogdanovic 2015: 10).

The comments made by Bogdanovic's research participants regarding students' stereotypical musical roles, and the relationships between these roles and the broader gendered music higher education landscape, highlight a gap in existing research, namely the experiences of young musicians in higher education, in relation to gender and sexuality.

Researching young popular music performers, gender and sexuality

My research aims to explore the following questions:

- How do young performers of popular music (aged 18–25), in higher education, training or early career, identify with, experience and perform gender and sexuality in their musical practices?
- What are their key issues and challenges relating to gender and sexuality?
- How do popular music higher education and music support organisations currently respond to these issues and challenges, and what needs to change?

⁸ Of the 2017–18 cohort of 82 students, 31 are female (38%). There are 37 students who have voice as their first instrument, and 24 of these are female (65%). Of the remaining 45 students who have an instrument as their first study (e.g. drums, guitar, bass, keys), seven are female (16%).

The impetus for this research is provided by my experience of teaching popular music undergraduates. Alongside my awareness of gendered musical practices and roles, as described above, I have engaged with students' experiences of and perspectives on gender and sexuality through observation, discussion and supervision, all of which illuminate the relevance of gender-related issues to young musicians. Topics and issues that concern female students particularly include the tension between sexual empowerment and sexualisation in performance, feminism in popular music, intersectionality and genre, gendered roles and stereotypes, and all-female line-ups and events. Male students have researched topics such as representations of masculinity in performance, gender relations in song lyrics, and the effects of 'coming out' for homosexual musicians.

Although music students at LIPA are increasingly engaging with experiences and issues relating to gender, it remains seemingly more important to female students. Similarly, the majority of gender-related research, discussion and action is female-focused. Due to gender inequality being an issue that, ostensibly at least, concerns and affects mostly females, it might appear reasonable to engage only females in gender-related research. However, as gender is a relational concept, 'one of the primary means through which (...) men and women define themselves is through and against one another' (Nayak and Kehily 2008: 4), female-focused research can result in a partial account. Furthermore, it is important to understand masculinity as an unmarked norm which 'has a tendency to define itself as non-performative, and is commonly perceived and presented as "natural", "original", and absolute' (Biddle and Jarman-Ivens 2007: 5). This has resulted in its relative scarcity in considerations of gender, although the recent discourse of 'toxic masculinity' (Godwin 2018) is sharpening the urgency of the need to interrogate the ways in which masculinity is socially constructed. In addition, from a purely practical perspective, involving everyone in the movement for gender equality in the music industry is essential 'if we want to change things from within, with input from those who currently hold the most power' (Reed 2013)⁹. To develop a deeper understanding of gendered musical identities, experiences, practices and relationships, therefore, this research project involves participants of all genders.

The primary focus of the research is to explore perspectives grounded in the ideas, beliefs, experiences and practices of young musicians. Consequently, qualitative research is most appropriate, defined by Strauss and Corbin (1998: 10–11) as 'any type of research that produces findings not arrived at by statistical procedures or other means of quantification. It can refer to research about persons' lives, lived experiences, behaviors, emotions, and feelings.' However, as Silverman (2006) points out '[c]ertain kinds of quantitative measures may sometimes be

⁹ Vanessa Reed is Chief Executive of PRS Foundation.

appropriate in qualitative research' (Silverman 2006: 59). He suggests one way of combining quantitative and qualitative research is to begin with a quantitative study to establish a sample of respondents and the broad contours of the field, then use qualitative research to look in depth at a key issue using some of the earlier sample (Silverman 2006: 48).

This was the approach taken in the pilot study for this project in May 2017. Before this, however, a scoping study was undertaken in summer 2016. With the support of UK Music, I contacted a range of professionals working in the music industry or in music education/support roles. Seven of these agreed to an interview, to discuss their insights into the key challenges relating to gender and sexuality for young musicians today¹⁰. They identified a range of issues such as the masculinisation and male domination of music facilities and scenes; lack of female participation in music scenes, projects and programmes; few female leaders, tutors, staff and role models; low visibility and recognition of female participation; and barriers to non-hetero sexualities.

Focusing on the key participant group for the research, i.e. young performers of popular music, the pilot study involved final year music undergraduates at LIPA, and combined quantitative and qualitative methods. First, an online survey was sent to 50 final year music students, inviting simple tick box responses to questions relating to how they identified themselves in terms of gender and sexuality; the relationships between their gender and sexual identities and aspects of their musical practice such as genre, image, instruments, lyrics, performance style, persona, roles and responsibilities, technologies, vocal style and working relationships; issues they had experienced relating to gender and sexual identities, such as physical, sexual or verbal abuse, inappropriate comments, lack of credit/recognition, sexual harassment, sexualisation, stereotyping of roles, unequal expectations, unequal opportunities and unequal pay. The survey received thirteen responses (eight female, five male). While clear conclusions can't be drawn from this small sample, there are some interesting findings, such as:

- Ten respondents agreed their gender relates to their musical practice, primarily around aspects such as image, persona, lyrics, vocal style and performance style.

¹⁰ Telephone interviews were carried out with: Vick Bain, CEO of BASCA (4 July 2016), Stewart Baxter, Arts Development Worker at The Warren Youth Project, Hull (31 August 2016), Dai Davies, Strategic Development Manager at Ebbw Vale Institute (30 August 2016), James Hannam, Senior Grants Manager at the PRS for Music Foundation (2 December 2016), Andy Inglis, artist and tour manager and music industry mentor (1 July 2016), Kate Lowes, Head of Programmes at Brighter Sound, Manchester (4 July 2016), Carrie Mansfield, Creative Director at The Garage, Norwich (7 September 2016).

- Six students reported a range of issues arising from their gender identity, including stereotyping of roles, inappropriate comments, unequal expectations, lack of credit/recognition, sexualisation and unequal opportunities.
- Sexuality relates to the musical practice of five of the respondents, mainly with regard to working relationships, persona, genre, lyrics, and performance style.

Six of the survey respondents agreed to be interviewed, although only five interviews took place due to time constraints. The interviews were carried out at LIPA, and were one-to-one, semi-structured and audio-recorded, each lasting between 30 and 40 minutes. They built on the survey information to generate more in-depth, qualitative data, as well as exploring experiences and issues in educational contexts.

Interview findings

Before discussing some of the experiences and views of the interviewees, I will briefly introduce them¹¹. Georgia, Lise and Lucy are female; Ian and Kristian are male. Georgia and Lucy are British, Kristian and Lise are Norwegian, and Ian is North American. All five are white and were around 21 years old at the time of the interviews. Both males and two females identified as heterosexual and one female identified as bisexual. The following discussion of their experiences focuses on three themes that emerged strongly from the data: group dynamics and peer group learning, networking and collaboration, and unequal expectations and stereotyping of roles. While the ongoing research project aims to explore both gender and sexuality, it is worth noting that much of the data generated so far, and discussed here, relates primarily to gender.

Group dynamics and peer group learning

Lise and Georgia, both instrumentalists, reported the effects of gendered group dynamics on their learning experiences. For Lise, her formative music educational experiences were characterised by feelings of shyness and lack of confidence: “it was very male dominated and I felt like it influenced me a lot. I’ve always felt a bit shy because I’m a woman, I’m a girl and I play and I don’t feel like I can be as good”. Her account indicates a strong perception of inequality between boys and girls in terms of confidence and motivation levels, teacher attention, and the freedom to make mistakes:

¹¹ Most of the interviewees are anonymised at their request.

In rehearsals my teacher would have five or six boys and three girls and he'd always spend time with the best in the group who were these two boys. Because we were girls we never dared to ask 'can you repeat that again' so it would end up with us not learning it because we were too scared to ask because we didn't want to look stupid in front of the boys. And that would lead to inappropriate comments from the boys like 'you never practise, you don't know this anyway' or 'you're not good enough for this'. I think girls get less room to make mistakes.

Despite these challenges, Lise disavows the benefits of a single-sex education: "if you spend 12 years of your life with only girls you don't learn to deal with any boys. You don't learn how it works and how to deal with it".

In contrast, Georgia's single-sex education gave her the confidence to pursue her ambition to be a drummer: "I went to an all girls' school so I was never under the impression that I could do anything else other than what I wanted to". Moving to a mixed-sex school at the age of 16, however, challenged her confidence: "cos I was round boys all the time I was more self-conscious of myself when I was working and drumming. Even though I'd been drumming for at least 8/9 years at this point, I was more self-conscious than I ever had been". While Georgia recognises the positive aspects of learning in an all-female environment, like Lise, she acknowledges the value of learning how to negotiate gender relations: "I think for me it was positive but obviously in the real world you can't work with women all the time and you've got to work with more men".

Lise's feelings of insecurity in male-dominated learning groups continued in higher education, for example in her experiences in music improvisation class at LIPA: "I stopped doing improv cos I'm not that good and in the group I was the only girl for the first and second year". Although she recognises the social structures that lead to such feelings: "I guess it's just society that a lot of women feel less than a man, if you're put next to each other", she also internalises the negative feelings: "it's mostly just in my head and I'm holding myself back".

Ian's perspective on gender differences in musicianship support Lise's view of the particular challenges of improvisation class for some female students. In his experience, female musicians are "less inclined to jam and just play for the sake of playing." He suggests this is "kind of an assertive thing, and certain women haven't had the practice or feel not as open with putting out an opinion. Cos that's kind of what a jam is – an idea and you put it out and see how it works with other people's ideas." In relation to some female students in improvisation classes, he observes:

Even in improv classes here there's a sort of timidness sometimes, even if they're fantastic. You need a certain self-belief I think that is almost less characteristic to women. I think a pure, driven, 'I'm the shit, I'm amazing, I can do anything' – I feel like men feel that more than women.

For Lise, the challenges of improvisation class would have been more manageable with a more equal gender balance: “if you’re put on the spot in front of eight or seven boys it’s gonna be a lot more intimidating than if it’s with a roomful of girls.” However, Lucy offered an alternative perspective on the issue of gender balance in class. As mentioned above, the majority of vocal students at LIPA are female and, due to the logistics of timetabling, are often grouped together. This was not always beneficial for Lucy, for example in music production class:

Everyone else was put in groups based on ability apart from the vocalists because our timetable clashed. So I was a bit like, I’ve been put with all the girls and 1) I don’t really want to be cos I spend a lot of time with girls as it is anyway and 2) I didn’t really feel like I was at their standard.

This issue for Lucy arose from the effects of gendering of roles (singing as a feminine practice) on peer group learning and group dynamics, in a similar way to the effect of the gendering of instrumental practice (coded masculine) on the experiences of Georgia and Lise.

Networking and collaboration

Central to the working lives of performing musicians, networking and collaboration can be influenced by gender. In relation to networking, both Georgia and Lucy commented on the tendency of male students to ‘stick together’. In Georgia’s view: “It’s very much a lads’ club. They always go to each other before me for work, they always forget I’m a drummer.” While she similarly prioritised her female friends, “If I wanted to offer work to my friends, I’d probably think of other women first”, this does not create equality of opportunity because “there are less women than men”: an effect, as mentioned above, of the gendering of musical instruments and practices. Lucy’s experience confirms this: “Boys are a little bit more involved in their own sex group than they think. Boys sort of swarm together”. In Lucy’s view, this often results from different interests along gender lines: “I find that the boys here talk about guitar pedals for ages, for absolutely hours and I’m like ‘I’m not interested in this, this is such a boring boy conversation to me.’ I think boys take more interest in the technical side of things”.

In preparation for the ‘real world’ of the music industry, collaboration is a crucial aspect of students’ work at LIPA, in relation to performance, songwriting and music production. All the interviewees described gender differences in collaborative practice. For Lise, the experience of collaborating with other females was primarily co-operative: “I find more playing with girls, it’s very like, you discuss it amongst you, rather than the projects I’ve had with boys when it’s more like ‘you do this or that.’” Although this way of working “might not be the quickest way of

doing things or getting the sound you want”, she values the process: “everyone is doing unexpected things that I wouldn’t have thought of myself if I was to write out the parts”. In Georgia’s experience, on the other hand, females tend to focus on the task, whereas males are more experimental: “the way I work with women is different from the way I work with men. It tends to be a different creative process – with women it tends to be a lot more distinct and you know exactly what you’re doing whereas with men it goes off on tangents a lot”. Echoing previous points about the reluctance of females to improvise, Georgia explains:

I think it’s just the inherent masculinity of showing how good you are at your instrument. I don’t think they do it deliberately all the time but I think it’s just inbuilt that men are more likely to show off than women cos they’re brought up to be a lad more, to be a show off. When a woman shows off it seems to be a bit more ‘Oh look at her full of herself’ but when a man does it he seems to get away with it a little bit more.

For Ian, this tendency contributes to the greater challenge of collaborating with females rather than males: “It’s way more challenging I think to work with girls. It is a different working relationship”. In Kristian’s experience of music production, however, he finds collaborating with female singers more straightforward than working with males, particularly in relation to giving feedback:

I’ve actually been more able to say directly to females with regards to feedback. But with the men I’ve felt like I’ve had to tread a bit more carefully with regards to, it’s kind of wrong saying ego-balancing, but I have felt that in regards to keeping an honest conversation, or kind of honest direct feedback, it’s been slightly easier with females.

Lucy’s account of gender relations in musical collaboration highlights an alternative experience. She finds working relationships with males are more straightforward because:

Boys are a bit more to the point. When boys are a bit annoyed it’s like ‘Did you say that?’ and they might have a wee little bit of a fight and then it’s over. Sort of in the way that siblings work is how boys work. Whereas girls are more like a relationship rather than like being brother or sister kind of thing. It’s sort of like ‘You’ve done that and I’ve forgiven you but also I’m not gonna forget it and I probably will hang onto that just for a little bit’.

Although much of her musical output focuses on female experiences and issues, Lucy prefers a gender-balanced working environment: “I’m all about balance really and I don’t really want to exclude men from what I’m doing”.

While there are clear similarities and differences among these accounts, and individual personalities clearly play a role, each of the interviewees perceives gender as a factor in their experiences of networking and collaboration.

Unequal expectations and stereotyping of roles

Many of the experiences and challenges outlined above are underpinned by unequal expectations and stereotyping of roles. Lise's lack of confidence and motivation, in both her earlier music education and in higher education, were arguably solidified by the teachers' attitudes. In relation to her earlier education, she recalls "I would always giggle and try to talk the whole lesson, but my teacher let me cos he wasn't strict with me: 'That's that – you are a girl.'" Similarly, in her improvisation class at LIPA, she felt as if she was allowed to participate less than her male classmates: "I got to be the class clown a bit cos I was the girl. Everyone has to play but when it comes to me just 'no' and everyone just laughs".

As mentioned above, gendering of musical instruments and technologies can shape group dynamics and group learning, as well as experiences of collaboration and networking. Georgia recognises the gendering of her instrument, "With me playing drums, it's seen as masculine, whereas voice is seen as female", and associated technologies: "I think technology holds a lot of women back cos I know there are lot less female instrumentalists but there are even less female producers and engineers." Like Lucy, she perceives a strong interest in technologies as masculine: "I think women in general are not as gear-orientated. A bunch of lads will talk about all their gear and stuff but a bunch of women don't normally go 'Oh look at all my gear'. They show it but don't go into all the specifics – you're not a gear head".

As well as stereotyping of roles, gender is significant in relation to expectations: both Georgia and Lucy encountered inequality in people's responses to them as musicians. Georgia's experience may seem clichéd but remains current in live music culture: "Like you get at gigs when you're setting the drum kit up – 'Are you with the band?' 'Is one of the band members your boyfriend?' And then after the gig 'Oh you played well, I didn't expect you to be as good.'" On the other hand, as well as sometimes receiving patronising feedback, Georgia is sometimes given no feedback at all: "The other bands are all male and they congratulate the men but just say hi to me as if they feel awkward about it and don't really know what to say". Similarly, in Lucy's experience "people assume you're not going to be any good or anything just because I am a girl, cos I'm a woman".

In relation to appearance, Georgia's feelings of self-consciousness when performing are linked with gendered expectations and sexualization: "I feel I am sometimes aware of the way I look on stage. I think 'Oh god people are looking at

me, do I look a bit fat from this angle?’ I can’t imagine many men sit at the drums and think ‘Do I look fat?’” Georgia’s discomfort with her physical appearance on stage is, she feels, a result of her gender. She also fears that her female body could distract attention from her identity as a musician: “I don’t want people to look at that and not my drumming”. However, the gendering of sexualization can sometimes be advantageous to females, at least at the level of individual events, as Georgia recounts: “I’ve been hired for gigs because I’m a woman before. There was a function band that wanted all women cos it looks a bit more different”.

The challenge of unequal expectations is not the sole preserve of female musicians. While expressing reluctance at identifying “the problems of white males” due to the advantages associated with being “a straight white male”, Ian raises an issue relating to the pressure he feels to perform in a stereotypically masculine way:

Sometimes when I’m on stage there’s this need to be masculine. So that’s one thing I’ve struggled with is seeing lots of performances and guys being very commanding, which I can do but the thing that I need to bring in more, that isn’t taught or readily available, is like giving yourself the vulnerability and the space to be playful.

Similarly, Kristian feels the “stereotype of the male producer with the female artist [as] a kind of authoritarian who is in charge doesn’t represent reality at all”. He acknowledges the importance of awareness about gender inequality in certain areas of the music industry, but is dismayed by the hostility he perceives in some gender-related discourses: “I think the dilemma is just when you as an individual get blamed for being part of the problem because you’re a male”. The experiences and views of these two male students highlight the importance of taking account of gendered expectations and stereotypes in relation to all musicians’ experiences, not only those of females.

Summary

Gender inequality continues to be an issue in the music industry, but the growing movement of discussion and action to address the issues indicates positive change is more possible than ever before. The increasing number of higher education institutions that offer vocational, practical, industry-facing popular music degree courses, as Whiteley (2015), Hebert *et al.* (2017) and Woodward (2017) argue, are crucial in instigating change but need to navigate the tensions between preparing students for the music industry and equipping them with the knowledge, skills and confidence to challenge its norms and inequalities. The intersection between higher education and the music industry, therefore, is a key site where gender relations can be illuminated and understood, and inequalities challenged and addressed.

The data generated by this research project so far highlight a range of experiences and perspectives. The issues identified by music industry professionals provide valuable underpinning insights that have been enriched further by the interviews with young musicians. Emerging themes include a lack of confidence in group learning and playing contexts for some females, the perception of a 'boys' club' in relation to networking and collaboration, gendered expectations and stereotyping of both female and male musicians, and a tendency towards the gendering of roles, instruments and technologies, all of which contribute to ongoing gender inequality.

Although in its early stages, the research discussed in this article shows the importance of focusing on young popular musicians in higher education, as investigating their gendered experiences and issues can inform understanding to contribute to positive change, both in the higher education context, and progressing into the music industry. Based on the data discussed in this article, practical solutions could include positive action to create greater gender diversity in student cohorts and teaching teams, strengthening of networking and collaborative practices among students through awareness-raising and support, and active challenging of gender stereotypes across the curriculum. It is also important to strengthen links with the music industry through partnerships such as UK Music's Music Academic Partnership, not least to disseminate research findings effectively.

Further research in this area is crucial in order to address the issues created by gender inequality in both music higher education and the music industry. This project aims to build on the preliminary research carried out so far, engaging directly with young musicians of all gender identities, and from diverse educational, socio-economic, regional and national backgrounds, to investigate in greater breadth and depth the ways in which they experience gender and sexuality in their musical practices, the issues and challenges they encounter, and the role of music education.

Bibliography

- BBC, 2015, *How these music festival line-ups look without all-male bands*, BBC Newsbeat, 25 February, <http://www.bbc.co.uk/newsbeat/article/31629520/how-these-music-festival-line-ups-look-without-all-male-bands> (accessed: 20.09.2018).
- Beard D., Gloag K., 2005, *Musicology: the key concepts*, London: Routledge.
- Biddle I., Jarman-Ivens F., 2007, *Introduction* [in:] F. Jarman-Ivens (ed.), *Oh Boy! Masculinities and popular music*, London: Routledge.
- Bogdanovic D., 2015, *Gender and Equality in Music Higher Education. A Report Commissioned and Funded by the National Association for Music in Higher Education*, http://www.namhe.ac.uk/publications/reports/gender_and_equality_2015.pdf (accessed: 20.09.2018).

- Brighter Sound, 2018, *Both Sides Now*, <https://www.brightersound.com/bothsidesnow/> (accessed: 20.09.2018).
- Festival Republic, 2017, *We're proud to announce our new project ReBalance*, <http://www.festivalrepublic.com/news/were-proud-announce-our-new-project-rebalance> (accessed: 20.09.2018).
- Godwin R., 2018, *Men after #MeToo: 'There's a narrative that masculinity is fundamentally toxic'*, *The Guardian*, 9 March, <https://www.theguardian.com/world/2018/mar/09/men-after-metoo-masculinity-fundamentally-toxic> (accessed: 20.09.2018).
- Hebert D.G., Abramo J., Smith G.D., 2017, *Epistemological and sociological issues in popular music education* [in:] G.D. Smith, Z. Moir, M. Brennan, S. Rambarran, P. Kirkman (eds.), *The Routledge research companion to popular music education*, London: Routledge.
- Help Musicians UK, 2018, *Music Minds Matter*, <https://www.musicmindsmatter.org.uk/> (accessed: 20.09.2018).
- Kallberg J., 2001, *Gender and music*, Grove Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041235> (accessed: 20.09.2018).
- Kearney M.C., 2017, *Gender and rock*, Oxford: Oxford University Press.
- Larsson N., 2017, *Live music acts are mostly male-only. What's holding women back?*, *The Guardian*, 12 October, <https://www.theguardian.com/inequality/2017/oct/12/tonights-live-music-acts-will-mostly-be-male-only-whats-holding-women-back> (accessed: 20.09.2018).
- Leonard M., 2015, *Gender and sexuality* [in:] J. Shepherd, K. Devine (eds.), *The Routledge reader on the sociology of music*, London: Routledge.
- Lieb K.J., 2013, *Gender, branding, and the modern music industry*, London: Routledge.
- Nayak A., Kehily M.J., 2008, *Gender, youth and culture: young masculinities and femininities*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- PRS Foundation, 2017, *Women Make Music PRS Foundation Evaluation 2011–2016*, <http://prsfoundation.com/wp-content/uploads/2017/03/PRS-Foundation-Women-Make-Music-evaluation-report-2017-FINAL.pdf> (accessed: 20.09.2018).
- PRS Foundation, 2018, *Background to Women Make Music*, <https://prsfoundation.com/funding-support/funding-music-creators/all-career-levels/women-make-music-2/background-to-women-make-music/> (accessed: 20.09.2018).
- Reed V., 2016, *Gender equality in music: the beginnings of a new movement involving men and women*, *Huffington Post UK*, 15 June, http://www.huffingtonpost.co.uk/vanessa-reed/gender-equality-music_b_10475886.html (accessed: 20.09.2018).
- Savage M., 2018, *Bestival shows up male-dominated festivals with female line-up*, *BBC News*, 7 February, <http://www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-42972902> (accessed: 20.09.2018).
- Silverman D., 2006, *Interpreting qualitative data (third edition)*, London: Sage Publications.
- Strauss A., Corbin J., 1998, *Basics of qualitative research (second edition)*, London: Sage Publications.
- UK Music, n.d., *Music Academic Partnership*, https://www.ukmusic.org/assets/general/UK_MUSIC_ACADEMIC_BROCHURE_FINAL_WEB_spreads.pdf (accessed: 20.09.2018).

- UK Music, 2016, *UK Music Diversity Survey Results 2016*, <https://www.ukmusic.org/equality-diversity/uk-music-diversity-taskforce-workforce-diversity-survey-2016/> (accessed: 20.09.2018).
- University of Westminster, 2017, *Can music make you sick? A study into the incidence of musicians' mental health part 2: qualitative study and recommendations*, <https://www.musicstank.co.uk/product/can-music-make-you-sick-part-2-qualitative-study-and-recommendations/> (accessed: 20.09.2018).
- Warwick J., Adrian A. (eds.), 2016, *Voicing girlhood in popular music: performance, authority, agency*, London: Routledge.
- Whiteley S. (ed.), 1997, *Sexing the groove: popular music and gender*, London: Routledge.
- Whiteley S., 2005, *Too much too young: popular music, age and gender*, London: Routledge.
- Whiteley S., Rycenga J. (eds.), 2006, *Queering the popular pitch*, London: Routledge.
- Whiteley S., 2013, *Popular music, gender and sexualities*, Journal of the International Association for the Study of Popular Music, no. 3/2, http://www.iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/viewFile/604/pdf_1 (accessed: 20.09.2018).
- Whiteley S., 2015, *Blurred lines, gender and popular music* [in:] A. Bennett, S. Waksman (eds.), *The Sage handbook of popular music*, London: Sage Publications.
- Whiteley S., 2000, *Women and popular music: sexuality, identity and subjectivity*, London: Routledge.
- Williamson J., Cloonan M., 2007, *Rethinking the music industry*, Popular Music, no. 26/2.
- Woodward S.C., 2017, *Social justice and popular music education. Building a generation of artists impacting social change* [in:] G.D. Smith, Z. Moir, M. Brennan, S. Rambarran, P. Kirkman (eds.), *The Routledge research companion to popular music education*, London: Routledge.

=====
VARIA

Mateusz Lammek¹

Hipoterapia – nowoczesna metoda resocjalizacji społecznej osób pozbawionych wolności

Proces resocjalizacji społecznej osób pozbawionych wolności jest realizowany za pomocą najróżniejszych metod, które mają za zadanie korekcję zachowań i postaw niezgodnych z ogólnie przyjętymi normami. Jedną z nich jest animaloterapia, która zyskuje na popularności. Zwłaszcza hipoterapia jest znaną metodą rehabilitacji osób z zaburzeniami neurologicznymi lub/i rozwojowymi, jednak powoli zaczyna być także stosowana w pracy z osobami przebywającymi w instytucjach penitencjarnych – nie tylko za granicą, ale i w Polsce. Pozytywne efekty nawiązywania relacji między człowiekiem a zwierzęciem są zaskakujące – wpływają na przykład na otwartość, obraz samego siebie, zmniejszają uczucie osamotnienia oraz zwiększają pewność siebie.

Słowa kluczowe: hipoterapia, resocjalizacja, więźniowie

Hippotherapy – a modern method of social resocialization of inmates

The process of social resocialization of inmates is carried out with the help of various methods that are designed to correct behaviors and attitudes that are inconsistent with generally accepted norms. One of them is animal therapy, which is gaining popularity. Especially hippotherapy is a well-known method of rehabilitation of people with neurological and/or developmental disorders. However, it is slowly starting to be used in work with people staying in penitentiary institutions – not only abroad, but also in Poland. The positive effects of establishing a relationship between a man and an animal are surprising. They affect, for example the openness, self-image, reduce the feeling of loneliness and increase self-confidence.

Key words: hippotherapy, resocialization, inmates

¹ Uniwersytet Gdański; mateusz.lammek@ug.edu.pl.

Wstęp

W literaturze poświęconej problemom resocjalizacji istnieją różne określenia odnoszące się do nieprawidłowego funkcjonowania człowieka w sferze społecznej. Niedostosowanie społeczne podkreśla aspekt behawioralny tego pojęcia, sugerując nieumiejętność bądź niechęć jednostki do dostosowania własnych zachowań oraz reakcji do oczekiwań otoczenia – co wyraża się w normach prawnych i obyczajowych. Termin „nieprzystosowanie społeczne” jest pojęciem psychologicznym, które sugeruje brak umiejętności funkcjonowania w rolach życiowych i społecznych oraz nieprzyjmowanie normatywnych sposobów zaspokajania potrzeb (Konopczyński 2014). W odniesieniu do powyższych pojęć, które dotyczą między innymi osób pozbawionych wolności, resocjalizacja jest bardzo ważnym procesem, który ma za zadanie ułatwić jednostce niedostosowanej lub/i nieprzystosowanej społecznie powrót do życia w społeczeństwie. Resocjalizacja penitencjarna jest niezbędną, choć bardzo trudną. Instytucje penitencjarne nie mają na celu jedynie izolować osób, które dopuściły się popełnienia przestępstwa i zostały skazane, ale również uczyć społecznie przyjętych norm i wartości (modelować prawidłowe zachowania), oznacza to, że więzienia prócz funkcji izolacyjnej pełnią również funkcję korekcyjną oraz resocjalizacyjną (Ambrozik 2016). Programy resocjalizacyjne można porównać do procesu leczenia, powinno się dostosowywać je indywidualnie do potrzeb skazanego – by w jak najlepszy sposób kształtować prawidłowe postawy i zachowanie. Badania potwierdzają, że osoby pozbawione wolności, które doświadczyły resocjalizacji lub jakiś innych form leczenia mają niższy wskaźnik recydywy (Bernsten, Christiansen 1954).

Resocjalizacja – cel i zasady

Pedagogika resocjalizacyjna w dzisiejszych czasach obejmuje zarówno warstwę teoretyczną, jak i metodyczną, w pomocy osobom nieprzystosowanym oraz niedostosowanym społecznie. Odbywa się to przede wszystkim za pomocą korekcyjnej modyfikacji zmiany negatywnych cech osobowych oraz postaw społecznych (Urban 2004; Konopczyński 2006). Podstawowym celem działań jest jednostka, jak również jej relacje ze środowiskiem społecznym. Pedagogika resocjalizacyjna ma status nauki interdyscyplinarnej, wiele czerpie z takich dziedzin nauki jak: filozoficzne, psychologiczne, socjologiczne, kryminologiczne, medyczne, prawne oraz pedagogiczne. Ponadto nauka ta stara się tworzyć własne koncepcje, które mają za zadanie wyjaśnić mechanizmy niedostosowania i nieprzystosowania społecznego, wszelkich patologii społecznych oraz indywidualnych, ale również innych form zaburzenia zachowania i funkcjonowania

ludzi. Z założenia, nauka ta jest przede wszystkim związana z praktycznym aspektem oddziaływań. Całość działań metodycznych wpływa na sukces resocjalizacyjny bądź jego brak (Konopczyński 2006).

Wśród wielu teorii i koncepcji psychologicznych znaczącą pozycję w współczesnej pedagogice resocjalizacyjnej posiada poznawcza teoria osobowości, która powstała jako alternatywa dla „koncepcji traktujących człowieka w kategoriach biologiczno – popędowo-odruchowych” (Konopczyński 2014: 81). Podejście poznawcze podkreśla istotność motywacji ludzkich czynności i zachowań, które wypływają z procesów przyjmowania i przetwarzania informacji przez jednostkę, wskazując na wagę między innymi percepcji, emocji, motywacji, pamięci oraz myślenia. George Kelly podkreślał, że podstawowym elementem struktury ludzkiego Ja są informacje, które tworzą skomplikowane konstrukty osobowościowe, czyli skrypty poznawcze składające się na sieci operacyjne i sieci wartości, co pozwala na tworzenie i stosowanie złożonych planów poznawczych. W wyniku wadliwej socjalizacji ludzie tworzą fałszywe skrypty, czyli błędne informacje zakodowane w sieciach operacyjnych, co skutkuje tworzeniem się tak zwanych wrogich zniekształceń atrybucji. Mechanizm tego zniekształcenia jest związany z postrzeganiem innych jako osób wrogich, które w sposób intencjonalny chcą nam zadać ból i cierpienie. Wynikiem tej błędnej atrybucji jest tworzenie się i utrwalanie tej wewnętrznej matrycy informacyjnej, co skutkuje określonym funkcjonowaniem struktury Ja indywidualnego osoby nieprzystosowanej społecznie. Powstające konflikty wewnątrz jednostki są wynikiem rozbieżności pomiędzy posiadanymi informacjami zawartymi w sieci operacyjnej i sieci wartości w odniesieniu do informacji, które aktualnie napływają ze środowiska społecznego. Konsekwencją tych konfliktów jest dysonans poznawczy, z którym jednostka radzi sobie za pomocą mechanizmów obronnych (na przykład wyparcie, zaprzeczenie, idealizacja), mających za zadanie zniekształcić informacje i tym samym zredukować lęk i chronić indywidualną tożsamość jednostki (Konopczyński 2014). Powyższa koncepcja podkreśla istotę tożsamości indywidualnej, będąc teoretycznym wytłumaczeniem działań kreujących i wzbudzających mechanizmy procesu autoprezentacji oraz wizualizacji, które są stymulatorem tworzenia się nowych atrybucji poprzez przekształcanie błędnych skryptów poznawczych i zastępowanie ich prawidłowymi.

Zasady resocjalizacji wpływają na osiągnięcie przez jednostki dewiacyjne optymalnego rozwoju społecznego i moralnego oraz jak najlepszego dostosowania się do życia społecznego. Ważne jest, by dostosować się do ograniczonych możliwości i trudności w rozwoju osób z zaburzeniami organicznymi lub środowiskowymi (Lipkowski 1976). Proces resocjalizacji jest oparty o następujące zasady: akceptacji, pomocy, indywidualizacji, kształtowania perspektyw, współpracy ze środowiskiem oraz systematyczności. Zasada akceptacji ma szczególne znaczenie w terapii wychowawczej, jednostkę nieprzystosowaną lub/i niedostosowaną

społecznie uznaje się za osobę mającą prawo do szczególnej opieki i pomocy. Zasada pomocy rozumiana jest jako wsparcie w rozwoju jednostki wykołejonej społecznie, która sama, bez specjalistycznej pomocy, nie jest w stanie osiągnąć pełni rozwoju społeczno-moralnego. Zasada indywidualizacji ma znaczenie szczególne, odchylenia od normy różnią się stopniem i jakością, istnieją różne czynniki etiologiczne niedostosowania społecznego. Zasada kształtowania perspektywy odnosi się do istotnego faktu – dla osoby skazanej przyszłość wydaje się być bardzo odległą, wręcz nieokreślona. Osoba niedostosowana lub/i nieprzystosowana społecznie nie myśli perspektywicznie w przyszłość, spontanicznie reaguje na to, co wydarzy się w kolejnych latach. Zasada współpracy ze środowiskiem dostarcza informacji, iż osoba wykołejona społecznie przejawia trudności w kontaktach społecznych oraz we współżyciu z innymi ludźmi. Doświadczanie gotowości do zmiany oraz posiadanie umiejętności dostosowania się jest podstawowym wymogiem wychowania resocjalizacyjnego. Zasada systematyczności skupia się na konieczności planowania oraz konsekwencji i systematyczności w realizacji założeń resocjalizacyjnych. Proces ten jest często długotrwały, należy realizować go w planowanych etapach.

Hipoterapia

Hipoterapia, jako metoda leczenia, jak również oddziaływań korekcyjnych, przy pomocy konia, jest formą niezwykle zróżnicowaną. Zajęcia mogą odbywać się na bazie ruchów konia – osoba nie wykonuje ćwiczeń, a poddaje się swobodnie ruchom konia. Ruch kołyszący sprawia, że normalizuje się nieprawidłowe napięcie mięśniowe, a pacjent lub więzień wycisza się. Kolejną formą oddziaływań jest fizjoterapia na koniu, w którym poza terapeutycznym działaniem ruchów konia osoba uprawia leczniczą gimnastykę na koniu, pod czujnym okiem fizjoterapeuty. W tej metodzie wyróżnia się dwa podstawowe modele – neurofizjologiczny oraz funkcjonalny. W pierwszym z nich bardzo ważne jest, by pozycja siedząca osoby była prawidłowa, tak samo jak ruch. W drugim podejściu ważniejsza jest funkcja, jaką pełni koń, prawidłowa postawa znajduje się na drugim planie. Ważne, by podkreślać, że dobór ćwiczeń rehabilitacyjnych odbywał się w sposób indywidualny. Terapia z koniem, jako kolejna forma oddziaływań, wiąże się z tworzeniem emocjonalnego kontaktu między pacjentem lub więźniem a koniem. Ten typ terapii ma nie tylko lecznicze właściwości, ale również korekcyjne – rzutując na zachowanie osób, dzięki wpływaniu na ich emocje – dlatego też może być wykorzystywana jako forma resocjalizacji społecznej. Sytuacja ta sama w sobie jest terapeutyczna, osoba nie musi nawet siedzieć na koniu. Takie zajęcia są prowadzone przez psychologa, pedagoga lub psychiatrę. Taka forma terapii przeznaczona

jest dla osób autystycznych, nadpobudliwych, chorych psychicznie, ale również właśnie jako oddziaływania resocjalizacyjne dla jednostek niedostosowanych i nieprzystosowanych społecznie. Ostatnią formą jest psychopedagogiczna jazda konna i wołyżerka. Określa się je jako zespół działań, które mają na celu usprawnienie intelektualne, poznawcze, emocjonalne oraz fizyczne pacjenta. Zajęcia te odbywają się indywidualnie – osoba pracuje z terapeutą (pedagogiem, pedagogiem specjalnym lub psychologiem). Tematyka zajęć dobierana jest w zależności od stopnia upośledzenia pacjenta, rodzaju występującego zaburzenia lub przejawianych deficytów i problemów osoby pozbawionej wolności. Chociaż zajęcia te dedykowane są głównie osobom upośledzonym umysłowo, to jednak korzystają z niej mogą również osoby z zaburzeniami emocjonalnymi i psychicznymi. Metoda ma na celu zwiększyć stopień samodzielności człowieka. Osoby biorące w niej udział w aktywny sposób biorą udział w przygotowywaniu konia do jazdy oraz zajmują się nim po zakończonych zajęciach (Kuliński 2006).

Nie wyróżnia się konkretnej rasy konia, która najlepiej sprawdza się w hipoterapii. Należy podkreślić fakt, że istotną cechą w doborze zwierzęcia jest jego temperament, a także budowa konia, chociaż ostatecznie to pacjent decyduje o wyborze konia, z którym będą prowadzone zajęcia. Koń jest zwierzęciem stadnym, ważne jest zdobycie odpowiedniego zaufania. Istotne, by koń był łagodny, posłuszny oraz spokojny (nie reagował na nieoczekiwane bodźce jak samochód, gwałtowny hałas). Dużą zaletą jest prostokątna budowa konia, gdzie wydłużona jest partia środkowa ciała – umożliwia to wygodniejszy i lepszy dosiad (Kuliński 2006).

Oddziaływania resocjalizacyjne oraz psychoterapia prowadzona z udziałem konia skupia się na integracji ciała, umysłu oraz ducha. Aktywizuje wiele zmysłów – wzrok, słuch, powonienie oraz dotyk. Sama jazda wymaga myślenia, by w odpowiedni sposób kierować koniem i w prawidłowy sposób reagować na wzajemnie wysyłane sygnały. Jazda konna wpływa na postawę osób oraz ich równowagę, wymaga też odpowiedniego poruszania się. Osoby biorące udział w takiej formie psychoterapii lub formy resocjalizacji społecznej przebywają na świeżym powietrzu, a siedząc na koniu mogą przyjąć zupełnie inną perspektywę w spojrzeniu na świat – między innymi pozbyć się wrogich przekonań dotyczących świata oraz innych osób. Pozwala to chociaż na chwilę oderwać się od problemów – zwłaszcza jeśli przebywa w instytucji takiej jak szpital czy więzienie. Pacjenci i osoby korzystające z tej formy oddziaływań stają się bardziej asertywni i pewni siebie – dzięki nauce wydawania poleceń zwierzęciu. Z kolei osoby agresywne uczą się subtelności i delikatności w obejściu z koniem. Oczywiście powyższa metoda nie wszystkim będzie odpowiadać, a same zajęcia z koniem wykorzystywane są raczej jako dodatek do metod leczenia oraz oddziaływań korekcyjnych, powodując przyspieszenie i wzmocnienie procesu terapeutycznego (Kuliński 2006).

Symboliczny wymiar konia jest związany z wolnością, szczęściem, szybkością i energią. W starożytnej Grecji koń symbolizował przyjaźń oraz przywiązanie – koń potrafi rozpoznać swojego właściciela i wrócić do niego. Wszystkie te cechy sprawiają, że pacjenci (lub więźniowie) w inny sposób spoglądają na swoją historię życia i zmieniają pogląd na niepewną przyszłość.

Metody stosowane w polskich warunkach

W polskich zakładach penitencjarnych przeprowadzane są różne formy resocjalizacji. Rozpoczynając od terapii skierowanych na konkretne problemy lub deficyty więźniów, są to na przykład programy przeciwko uzależnieniom od alkoholu lub programy skupiające się na rozwijaniu wśród skazanych kompetencji w zakresie świadomości wpływu emocji na funkcjonowanie oraz zwiększenie kontroli tych stanów afektywnych – braki w tym zakresie często wiążą się z nadmierną agresją wobec innych lub autoagresją skazanych. Sytuacja uwięzienia, izolacji, deprywacji sensorycznej i przebywanie w instytucji wysoce hierarchicznej to czynniki wpływające na napięcie między więźniami, jak również między więźniami a personelem więziennym. W tym celu powstały akcje, w ramach wolontariatu, typu „Clean off the world”, w których to więźniowie nieodpłatnie sprzątają ulice, tereny zielone lub angażują się w wolontariat hospicyjny (Witkowski 2014). Wolontariat hospicyjny polskich więźniów uznawany jest na świecie jako odważny i nowatorski program resocjalizacji penitencjarnej. Wolontariat – jako idea – oparty jest na odpowiedzialności, systematyczności, dobrowolności oraz bezinteresowności osób aktywnie zaangażowanych w pomoc innym. W resocjalizacji stosuje się także pracę jako formę oddziaływania penitencjarnego, ale wykorzystuje się również takie aktywności jak sport, edukacja czy twórczość (Ciosek, Pastwa-Wojciechowska 2016). Kolejną formą resocjalizacji społecznej, która jest mniej znana, lecz coraz częściej doceniana przez psychologów, pedagogów i terapeutów – jest metoda animaloterapii (Wilk 2015). Z danych Centralnego Zarządu Służby Więziennej wynika, że w 2015 r. projekty resocjalizacyjne przeprowadzone na podstawie relacji z ludźmi i zwierzętami zrealizowane zostały przez 12 z 70 istniejących aresztów śledczych oraz w 11 z 86 zakładów karnych. Najczęstszymi jej formami w Polsce jest wolontariat w schroniskach dla zwierząt lub pomoc w ogrodach zoologicznych. Zdarza się, że więźniowie opiekują się końmi, które są wykorzystywane do hipoterapii dzieci z różnymi formami zaburzeń rozwojowych. Animaloterapia kwalifikuje się jako naturalna metoda wspomagająca leczenie i rehabilitację osób dorosłych i dzieci z różnymi formami problemów zdrowotnych lub korekcję deficytów związanych z funkcjonowaniem społecznym. Badania potwierdzają jej skuteczność, zwłaszcza hipoterapii u dzieci z różnymi problemami

rozwojowymi lub/i neurologicznymi (Herrero *et al.* 2012; Ajzenman, Standeven, Shurtleff 2013; Antunes *et al.* 2016; Weissman-Miller, Miller, Shotwell 2017; Lacey, Tutunick 2018). Jednak brak jest oficjalnych danych dotyczących wpływu hipoterapii wśród grupy osób pozbawionych wolności. Sama terapia z udziałem zwierząt pozwala na wgląd we własne reakcje na bodźce zewnętrzne, zachowania w różnych sytuacjach, wiąże się ze zmianą błędnych przekonań, które są zastępowane bardziej prawidłowymi atrybucjami. Ważne w kontakcie ze zwierzęciem są: kontakt, dotyk i zabawa – dzięki którym tworzy się specyficzna więź między człowiekiem a zwierzęciem. Efekty takiej terapii mogą być widoczne już po kilku miesiącach. Pacjenci zyskują pewność siebie, otwierają się oraz zwiększają własne kompetencje społeczne (Wilk 2015). Zatem kontakt ze zwierzęciem można uznać jako niezwykle ważny dla człowieka. Relacja zwierzę – człowiek wpływa uspokajająco oraz relaksująco. Osoba taka ma poczucie braku ocen ze strony zwierzęcia, ale również miłości bezwarunkowej – akceptacja człowieka z jego zaletami oraz wadami. Wszystkie powyższe aspekty wpływają na stopień samoakceptacji osoby, jak i na zachowanie – które jest bardziej spontaniczne i naturalne. Podczas zabawy ze zwierzęciem nie tylko tworzy się unikatowa więź między nimi, ale także pozwala na zredukowanie stresu i skupienie się na przeżywaniu pozytywnych emocji w czasie wspólnie spędzonego czasu.

Głównym celem instytucji penitencjarnych jest resocjalizacja, która wpływa na spokojniejszą komunikację więźniów, zmniejszenie napięcia oraz zapobieganie ryzyka samouszkodzeń i samobójstw. Rehabilitacja więźniów polega na pomocy w zakresie odzyskania poczucia własnej wartości, ale również wpływa na budowanie nowych celów życiowych, by uniknąć ryzyka recydywy. Istotą jest zmiana ich błędnych przekonań na rzecz formowania się prawidłowych, mniej zniekształconych poglądów. Celem terapii przy użyciu koni w środowisku penitencjarnym jest wywołanie poczucia spokoju oraz wykorzystanie zwierzęcia jako mediatora do stworzenia lub odtworzenia więzi społecznych. Kontakt z koniem sprawia, że skazani uspokajają się, ale również pozwala na zbudowanie zaufania, poczucia odpowiedzialności za zwierzę, co w konsekwencji ułatwia ponowny powrót do społeczeństwa.

Istnieją różne rodzaje terapii przy wykorzystaniu zwierząt w warunkach penitencjarnych, głównie są to: psy, małe zwierzęta (fretki, chomiki itp.) oraz konie.

Metody stosowane poza granicami naszego kraju

Za granicami naszego kraju częściej niż w Polsce wykorzystuje się metody pracy ze zwierzętami. Jako pierwszy powstał program pracy ze zwierzętami w Stanach Zjednoczonych i krajach Europy Zachodniej, którego początek sięga 1981 r.

Wprowadzono wtedy psy do zakładów karnych. Od tego czasu, program oparty na dogoterapii stał się bardzo popularny, zaczęto go stosować we wszystkich zakładach karnych w USA (Pęcunek 2015).

W 2013 r. psycholog kliniczna J.A. Jeunier przedstawiła główne cele terapii przy użyciu zwierząt, w trzech kategoriach. Po pierwsze zwierzęta sprawiają, że więzienia stają się bardziej ludzkie, bardziej przyjazne. Należy pamiętać, że skazani mają ograniczony kontakt z ludźmi z poza więzienia, ale również nie mają kontaktu ze zwierzętami – w skrócie ujmując znajdują się w stanie deprywacji społecznej. Wprowadzenie zwierząt do więzienia sprawia, że przez kraty przedostaje się chociaż odrobina świata zewnętrznego, wolnościowego. Po drugie zwierzęta wpływają pozytywnie na objawy depersonalizacji. Należy wskazać, że więzienie jako instytucja totalna, wpływa na zachowanie się i postawy skazanego. Skazani starają się kreować siebie jako osoby silniejsze niż są w rzeczywistości, nie chcą pokazywać własnych słabości współwięźniom. Zwierzęta sprawiają, że osoby przebywające w jednostkach penitencjarnych chociaż na chwilę rezygnują z tych „masek” i pokazują swoje prawdziwe ja, przejawiając często dużą wrażliwość wobec swoich futrzanych podopiecznych. Po trzecie zwierzęta sprawiają, że środowisko więzienne nabiera spokojniejszego charakteru. Kontakt ze zwierzętami jest prowadzony przy współpracy więźniów z personelem więziennym, zwierzęta stanowią centrum tej grupy, sprawiając, że komunikacja między obiema grupami staje się bardziej ludzka, obniżając napięcie międzygrupowe.

Terapia z użyciem koni w Europie jest stosowana między innymi w pięciu więzieniach we Francji (Rennes, Fleury, Mérogis, Besançon, Poissy i Arles) w różnorodny sposób: przy oporządzaniu konia, sprzątaniu boksów oraz jeździe konnej.

W więzieniu w Arles w 2010 r. powstał program terapii końmi nazwany Camargue Horses and Men. Kierownikiem tego projektu był psycholog Thierry Boissin, współpracujący ze stowarzyszeniem Hugo B. Program ten powstał dzięki dyskusji placówek zainspirowanych problemami związanymi ze środowiskiem więziennym.

W powyższym programie wykorzystano konie rasy Camargue, są to piękne, nieduże i bardzo wytrzymałe konie. Konie te związane są z południowym regionem Francji, z której to pochodzi nazwa gatunku. Wychowane są w całkowitej wolności przy minimalnym wpływie człowieka. Warunki te sprawiają, że konie zachowują swoje naturalne instynkty i reakcje. Konie szkolone są przez ich właściciela Sandrine Nicolas. Zwierzęta te sprawiają, że skazani zmieniają postrzeganie zarówno siebie, jak i innych, wpływając na własną samoocенę oraz sposób działania i zachowania.

Podsumowanie

Reasumując, wykorzystanie zwierząt w celach terapeutyczno-korekcyjnych staje się coraz bardziej popularnym zjawiskiem – zwłaszcza w krajach zachodnich. W Polsce powoli zaczyna się włączać takie programy do repertuaru oddziaływań resocjalizacyjnych, chociaż hipoterapia stosowana jest raczej wśród osób przebywających na wolności, a nie w jednostkach penitencjarnych. Wykorzystanie koni w resocjalizacji społecznej osób pozbawionych wolności w Polsce w nowatorski sposób mogłoby służyć jako pomoc obok „standardowych” metod psychokorekcyjnych. Należy pamiętać, że osoba znajdująca się w instytucji takiej jak więzienie, może odczuwać osamotnienie, mimo przebywania w grupie współwięźniów. Sposobem zapobiegania tego typu emocjom może być na przykład nawiązanie wspólnej relacji z nieoceniającym zwierzęciem poprzez cierpliwe zdobywanie jego zaufania. Pozytywne efekty kontaktu ze zwierzęciem są nieocenione. Aktualnie największą popularnością cieszą się psy, lecz warto byłoby włączać również inne zwierzęta jako mediatory zmian korygujących zachowanie. Efekty pracy zwierząt nie są przebadane w odniesieniu do terapii stosowanych w sytuacji izolacji więziennej. Warto byłoby „pochylić” się nad efektywnością takich oddziaływań oraz pozytywnymi efektami takich metod, by w empiryczny sposób potwierdzić i dokładnie opisać ich skuteczność oraz wpływ na jednostkę.

Relacja koń – człowiek, w odniesieniu do symbolicznego wymiaru tego zwierzęcia, utożsamianego między innymi z siłą, z pewnością sprawdzi się w warunkach izolacji penitencjarnej. Wielkość konia, jako zwierzęcia używanego w terapii, wpływa także na odczuwanie szacunku w stosunku do niego, przez osoby biorące udział w hipoterapii. Skazani z pewnością mogliby zyskać wiele na takim kontakcie, by w konsekwencji starać się poprawić lub stworzyć nowe, wartościowe relacje z innymi ludźmi, dzięki zmianie własnych, wrogich atrybucji. Istotna z perspektywy powrotu osoby pozbawionej wolności do społeczeństwa oraz zmniejszenia prawdopodobieństwa powrotu do przestępstwa byłaby zwłaszcza poprawa relacji z rodziną oraz najbliższym otoczeniem.

Literatura

- Ajzenman H.F., Standeven J.W., Shurtleff T.L., 2013, *Effect of hippotherapy on motor control, adaptive behaviors, and participation in children with autism spectrum disorder: A pilot study*, American Journal of Occupational Therapy, no. 67(6), s. 653–663.
- Ambrozik W., 2016, *Pedagogika resocjalizacyjna: w stronę uspołecznienia systemu oddziaływań*, Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls.
- Ansorge-Jeunier J., 2013, *Therapy with horses in prison environments*, <http://www.energie-cheval.fr/en/menu-principal/utilisations/anes-et-chevaux-mediateurs/mediation-cheval-en-milieu-carceral/> (dostęp: 15.12.2018).

- Antunes F.N., do Pinho A.S., Kleiner A.F.R., Salazar A.P., Eltz G.D., de Oliveira Junior A.A., Pagnussat A.S., 2016, *Different horse's paces during hippotherapy on spatio-temporal parameters of gait in children with bilateral spastic cerebral palsy: A feasibility study*, Research in developmental disabilities, no. 59, s. 65–72.
- Baro E., 2004, *Czworonożni „Terapeuci”*, Współczesny model stosowania zwierząt w terapii – dojrzałe koncepcje i profesjonalizm, Wspólne Tematy, nr 7/8.
- Bernsten K., Christiansen K.O., 1954, *Resocialization of Short-Term Offenders (With Special Reference to the Danish Prison System)*, Int'l Rev. Crim. Pol'y, no. 6, s. 25.
- Bohdanowicz I., 2010, *Hipika w resocjalizacji osób uzależnionych od środków psychoaktywnych*, Wychowawca, nr 9.
- Cabiddu R., Borghi-Silva A., Trimer R., Trimer V., Ricci P.A., Monteiro C.I., Carvalho E.M., 2016, *Hippotherapy acute impact on heart rate variability non-linear dynamics in neurological disorders*, Physiology & Behavior, no. 159, s. 88–94.
- Ciosek M., Pastwa-Wojciechowska B., 2016, *Psychologia penitencjarna*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Francuz A., 2006, *Hipoterapia w uzależnieniach*, Terapia Uzależnienia i Współuzależnienia, nr 1/2.
- Giagazoglou P., Arabatzi F., Dipla K., Liga M., Kellis E., 2012, *Effect of a hippotherapy intervention program on static balance and strength in adolescents with intellectual disabilities*, Research in developmental disabilities, no. 33(6), s. 2265–2270.
- Granados A.C., Agis I.F., 2011, *Why children with special needs feel better with hippotherapy sessions: a conceptual review*, The Journal of alternative and complementary medicine, no. 17(3), s. 191–197.
- Herrero P., Gómez-Trullén E.M., Asensio Á., García E., Casas R., Monserrat E., Pandyan A., 2012, *Study of the therapeutic effects of a hippotherapy simulator in children with cerebral palsy: a stratified single-blind randomized controlled trial*, Clinical rehabilitation, no. 26(12), s. 1105–1113.
- Jurczyk M., 2007, *Dogoterapia w wychowaniu osób nieprzystosowanych społecznie*, Opieka – Wychowanie – Terapia, nr 3–4.
- Konopczyński M., 2006, *Metody twórczej resocjalizacji: teoria i praktyka wychowawcza*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Konopczyński M., 2014, *Pedagogika resocjalizacyjna. W stronę działań kreujących*, Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls.
- Kuliński W., 2006, *Holistyczne oddziaływanie hipoterapii na organizm człowieka* (praca dyplomowa, Podhalańska PWSZ w Nowym Targu).
- Lacey T., Tutunick R., 2018, *The Effects of Hippotherapy on the Gross Motor Functional Abilities of Children with Cerebral Palsy Using Clinical Outcome Measures and Parent/Guardian Reported Outcomes* (Doctoral dissertation, Florida Gulf Coast University).
- Lipkowski O., 1976, *Resocjalizacja*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Pęconek A., 2015, *Stawiamy na nowoczesną resocjalizację*, <https://www.sw.gov.pl/aktualnosc/Stawiamy-na-nowoczesna-resocjalizacje> (dostęp: 15.12.2018).
- Pham C., Bitonte R., 2016, *Hippotherapy: Remuneration issues impair the offering of this therapeutic strategy at Southern California rehabilitation centers*, NeuroRehabilitation, no. 38(4), s. 411–417.
- Reichman W., 2012, *Hipoterapia dla osób z zaburzeniami psychicznymi*, cz. 1, Wspólne Tematy, nr 5.

- Reichman W., 2012, *Hipoterapia dla osób z zaburzeniami psychicznymi*, cz. 2, Wspólne Tematy, nr 6.
- Sung Y.H., Kim C.J., Yu B.K., Kim K.M., 2013, *A hippotherapy simulator is effective to shift weight bearing toward the affected side during gait in patients with stroke*, *Neuro-Rehabilitation*, no. 33(3), s. 407–412.
- Urban B., 2004, *Przestępczość młodzieży polskiej w okresie transformacji społeczno-ustrojowej na tle przestępczości ogólnej* [w:] B. Urban (red.), *Profilaktyka społeczna i resocjalizacja młodzieży*, Prace pedagogiczne, s. 7–29.
- Weissman-Miller D., Miller R.J., Shotwell M.P., 2017, *Translational Research for Occupational Therapy: Using SPRE in Hippotherapy for Children with Developmental Disabilities*, Occupational therapy international, 2017.
- Wilk M., 2015, *Zalety i szanse wykorzystania animaloterapii w resocjalizacji młodzieży niedostosowanej społecznie*, *Lubelski Rocznik Pedagogiczny*, no. 33, s. 201.
- Witkowski R., 2014, *Służby więzienne włączyły skazanych do akcji „Clean off the world” wokół gdańskim – 19–21.09.2014*, <http://www.tvmalbork.pl/aktualnosci/4146,sluzby-wiezienne-wlaczyly-skazanych-do-akcji-clean> (dostęp: 15.12.2018).
- Wojtanowski W., Jankowicz-Szymańska A., Oleksy N., 2012, *Terapeutyczne oddziaływanie hipoterapii na przykładzie Ośrodka w Jadownikach Mokrych*, *Niepełnosprawność i Rehabilitacja*, nr 4.
- Zajac I., Grabara M., Puchar J., 2002, *Hipoterapia w usprawnianiu dzieci autystycznych*, *Wychowanie Fizyczne i Zdrowotne*, nr 11.