

Barbara Jabłońska
Uniwersytet Jagielloński

SOCJOLOGIA MUZYKI I PODEJŚCIE SOCJOLOGICZNO-AUDIALNE (UWAGI TEORETYCZNO-METODOLOGICZNE)

Celem artykułu jest ukazanie specyfiki badań nad muzyką i społeczeństwem, a także omówienie postulatów badawczych, składający się na metodologiczny program dla socjologii muzyki. Główną osią rozważań jest tzw. podejście socjologiczno-audialne, stanowiące propozycję dla szeroko pojętych studiów nad muzycznym wymiarem życia społecznego. W szczególności omówiono takie zagadnienia, jak perspektywa rozumiejąca, pamięć społeczno-muzyczna, „odpowiednie sposoby słuchania” i kontekstowe uchwycanie sytuacji społeczno-muzycznych, kompetencje muzyczne i dyspozycje estetyczne, znaczeniowość muzyki oraz komunikacyjna perspektywa badania praktyk muzycznych, politetyczne pojmowanie procesu muzycznego, heterogeniczne rozumienie audialności, a także procesy racjonalizacji praktyk muzycznych.

Główne pojęcia: socjologia muzyki; socjologia interpretatywna; podejście socjologiczno-audialne; praktyki muzyczne.

Wprowadzenie

Istotą podjętych tu rozważań jest próba zaakcentowania w dyskursie naukowym problematyki badań nad życiem muzycznym ludzi oraz metodologicznych kwestii z tym związanych. Refleksja nad muzyką i społeczeństwem jest stosunkowo słabo rozwinięta w polskim piśmiennictwie naukowym, nie wspominając już o pracach metodologicznych w tym zakresie, których zwyczajnie brak. Tak samo zaniedbane są studia nad muzyką i społeczeństwem w wymiarze teoretycznym. Kwestią ukonstytuowania teoretycznych podstaw socjologii muzyki, pojmowanej jako interdyscyplinarna i samodzielna subdyscyplina wiedzy naukowej, zajmuję się w odrębnej monografii (zob. Jabłońska 2014). W tym miejscu pragnę przyjrzeć się problematyce teoretyczno-metodologicznych zagadnień związanych uprawianiem socjologii muzyki w ujęciu interpretatywnym i rozumiejącym. Na podstawie wybranych zagadnień dokonuję rekonstrukcji najważniejszych postulatów teoretyczno-badawczych, które zbiorczo i roboczo

nazywam „podejściem socjologiczno-audialnym”. Całości rozważań przyświeca założenie o istotności muzycznego aspektu życia społecznego.

Niewątpliwie żyjemy w czasach, w których świat określany jest przede wszystkim wzrokowo. Stąd też często w refleksji naukowej mówi się o paradygmacie wizualnym czy też o ikonograficznej perspektywie spojrzenia na życie społeczne ludzi. Jak zauważa R. Murray Schafer¹ (2010: 54), przedstawiciel szeroko pojętych studiów nad audialnością i ekologią dźwięku, „na Zachodzie ucho ustąpiło miejsca oku jako najważniejszemu odbiorcy informacji o środowisku”. A zatem, socjolog wystrza przede wszystkim wzrok, by obserwować, opisywać, interpretować i wyjaśniać otaczającą go rzeczywistość. Taka perspektywa z pewnością wydaje się słuszna, niemniej jednak nie jest wystarczająca, jeśli chodzi o opis i wyjaśnienie muzycznego aspektu życia ludzi. Już jakiś czas temu Wolfgang Welsch (2001) postulował swoisty „zwrot audialny”, który nie tyle obala perspektywę wizualną, ile proponuje równorzędne traktowanie perspektywy wizualnej i audialnej w poznaniu socjologicznym. Oznacza to, że badacz, zgłębiając różnorodne aspekty życia społecznego, w tym praktyki muzyczne ludzi, wykorzystuje swoją wrażliwość i „czujność” słuchową. Co istotne, zwraca on uwagę na znaczenia, jakie ludzie przypisują swym działaniom nakierowanym na muzykę. To bowiem owe znaczenia stanowią istotny element poznania socjologicznego.

Jak rozumiana jest tu audialność? Posługując się definicją zaproponowaną przez Tomasza Misiaka (2009; 2010), warto scharakteryzować audiosferę jako zapośredniczone technologicznie i nieustannie fluktuujące uniwersum dźwięków. Sferyczność jest czymś, co spowija i otacza dźwiękowo człowieka. Zdaniem autora, „zanurzeni w świecie dźwięków jesteśmy przezeń kształtowani, a zarazem sami na niego wpływamy, opracowując i zmieniając akustyczne środowisko. Immersyjny charakter audiosfery i nasze zwrotne z nią sprzężenie sprawiają, że nie możemy odciąć się od dźwięku, tak jak możemy to uczynić np. w stosunku do obrazu” (Misiak 2010: 69). W uzupełnieniu do Misiaka pragnę dodać, iż w przyjętym tu rozumieniu na audiosferę składają się wszystkie wytwory związane z muzyczną aktywnością ludzi. Samą zaś muzykę, niezależnie od ilości i różnorodności dostępnych w piśmiennictwie naukowym propozycji definicyjnych, określam mianem znaczącego układu dźwięków. Nie podążam tu zatem ścieżką zaproponowaną przez reprezentantów tzw. *sound-studies*, którzy skupiają się w głównej mierze na ekologii dźwięku, akustyce

¹ R. Murray Schafer jest reprezentantem nurtu poświęconego problematyce dźwiękosfery w życiu człowieka (tzw. *sound-studies*). Studia te są ciekawą propozycją naukowego spojrzenia na zjawiska dźwiękowe, w tym na ekologię dźwięku i tzw. pejzaż dźwiękowy (*soundscape*). Nad istotą dźwięku w ludzkim doświadczeniu zastanawiali się też tacy autorzy jak między innymi Pierre Schaeffer (np. związki między dźwiękiem i obrazem) czy też John Cage (np. aleatoryzm muzyczny, eksperymenty dźwiękowe) oraz Brian Eno (muzyka ambient).

otoczenia i pejzażach dźwiękowych. Na dźwiękowy wymiar ludzkiej aktywności spoglądam przez pryzmat muzycznych praktyk, które są znaczące dla tworzących i odtwarzających je aktorów społecznych w ich codziennym doświadczeniu.

Powszechność dźwięku i jego nieustanna obecność w życiu człowieka oznacza, iż jest on istotnym elementem życia społecznego ludzi. Zastanawiające jest jednak to, dlaczego muzyczny wymiar życia społecznego nie jest gruntownie przebadany socjologicznie? Ponadto, problematyczne jest też pytanie, dlaczego socjologia muzyki jest stosunkowo mało doceniana w polskim piśmiennictwie naukowym? O kwestiach tych pisze na przykład Ziemowit Socha (2011), próbując wskazać między innymi na instytucjonalne niedowład socjologicznej refleksji nad muzyką i społeczeństwem. Przede wszystkim brakuje w Polsce dobrze rozwiniętego dyskursu naukowego na temat roli i znaczenia muzyki w społeczeństwie². Dotkliwym brakiem jest też stosunkowo niewielka liczba badań – zarówno tych ilościowych, jak i jakościowych – nad muzyką i społeczeństwem. Dlaczego tak się dzieje? Z pewnością czynników jest wiele, począwszy od zaniedbania instytucjonalnego polskiej socjologii muzyki, poprzez słabą edukację muzyczną, a skończywszy na utrwalonym przekonaniu o niewielkiej doniosłości studiów nad muzyką i społeczeństwem. Szczególnie znamienna w mojej ocenie jest przyczyna, o której ponad pół wieku temu pisał jeden z uznanych i cenionych autorów zajmujących się socjologią muzyki, Alphons Silbermann (1962). W świetle jego tez można wysnuć wciąż aktualne przekonanie, iż socjologia muzyki jest współcześnie zaniedbana, gdyż brakuje badaczy o podwójnej kompetencji – socjologicznej i muzycznej.

A zatem, odczuwalny jest współcześnie na gruncie polskim deficyt tekstów metodologicznych, które byłyby w jakimś zakresie pomocne w uchwyceniu specyfiki poznania praktyk ludzkich nakierowanych na muzykę. Równocześnie jednak należy z całą mocą podkreślić, iż socjologowie nie od dziś zajmują się zgłębianiem muzycznego życia ludzi, wykorzystując dostępne metody badawcze i kierując się własnymi inspiracjami teoretyczno-metodologicznymi. To, czego jednak zdecydowanie brakuje we współczesnej refleksji naukowej, to metaspojrzenie na wspomnianą problematykę. Tekst ten jest zatem swoistą próbą usystematyzowania tego, co do tej pory z pewnością badacze społeczni realizowali i wciąż realizują – z większym lub mniejszym powodzeniem. Tekst ten jest też formą otwartego kompendium, w którym omówiono najważniejsze uwagi

² Próbą zainicjowania na nowo naukowej debaty nad socjologią muzyki było zorganizowanie przez autorkę niniejszego tekstu grupy tematycznej pt. „Socjologia muzyki w teorii i praktyce” na Ogólnopolskim Zjeździe Socjologicznym w Szczecinie we wrześniu 2013 roku. Była to prawdopodobnie pierwsza w historii zjazdu grupa tematyczna *stricto* ukierunkowana na problematykę socjologii muzyki.

teoretyczno-metodologiczne, odnoszące się do badania ludzkich praktyk nakierowanych na muzykę.

Odwołując się do Antoniny Kłoskowskiej (1991) można powiedzieć, iż muzyka – pojmowana jako wytwór ludzkiej działalności – stanowi jeden z podstawowych wymiarów kultury symbolicznej³. Posiada ona także walor komunikacyjny i interakcyjny, gdyż jest formą komunikowania w systemie społecznym (zob. Mika 2007: 13). Muzyka, pojmowana jako element kultury, stanowi istotną matrycę znaczeń, podlegających nieustannym interpretacjom. Charakteryzując pojęcie kultury (a zatem i muzyki), można odwołać się do definicji Clifforda Geertza, dla którego kultura to „uosobiony w symbolach, przekazywany z pokolenia na pokolenie wzorzec znaczeń, system dziedziczonych koncepcji, wyobrażany w formach symbolicznych, za pomocą których ludzie komunikują, utrwalają i rozwijają swą wiedzę o życiu i swe życiowe postawy” (za Griswold 2013: 40).

Socjolog wkraczający w świat przeżywany aktorów przyjmuje perspektywę rozumiejącą. Umiejętność zrozumienia, opisanie i – być może również – wyjaśnienia owego świata wpisuje się w omawianą tu perspektywę, w której podstawowe dla socjologa muzyki jest poznanie znaczeń, jakie ludzie nadają muzyce, odkrycie ich codziennych i odświętnych praktyk nakierowanych na muzykę, ustalenie sensów (w sensie Weberowskim) przydawanych sztuce dźwięków w różnorodnych kontekstach jej doświadczania. Poznanie zjawisk kulturowych (a zarazem zjawisk muzycznych), stanowi jedno z podstawowych wyzwań, przed którymi stoi socjolog, na co zwracał uwagę Florian Znaniecki (1988). W świetle jego założeń można stwierdzić, iż dzieło sztuki (a zatem i szeroko pojęta muzyka), to jedno ze świadomych, ludzkich zjawisk, które można poznać jedynie poprzez perspektywę rozumiejącą. To bowiem ludzie nadają sens i znaczenie zlepkom dźwięków, które stają się strukturą znaczącą. To właśnie ciekawość badacza, przyjęta przez niego optyka spojrzenia na ludzkie praktyki nakierowane na muzykę oraz umiejętność wniknięcia w świat przeżywany ludzi, czyni analizę socjologiczną pełną⁴. Można więc powiedzieć, iż badanie

³ Na temat podstawowych elementów kultury symbolicznej, na którą składa się również sztuka, pisze między innymi Antonina Kłoskowska [zob. Kłoskowska 1991: 30–50].

⁴ Wyobraźmy sobie bowiem, iż obserwujemy – dajmy na to – tzw. silent party, podczas którego wszyscy uczestnicy imprezy muzycznej mają zazwyczaj założone na uszy słuchawki. Dźwięk strumieniowany jest bezpośrednio do ucha – zewnętrzny obserwator może więc jedynie spozrzeć tańczących w ciszy ludzi, którzy w nieskoordynowany sposób poruszają się do symultanicznie dostępnych ścieżek dźwiękowych. To, co istotne w tak rozumianym doświadczeniu, to sens, jaki ludzie nadają tego typu muzycznym praktykom. Dzieli ich bliskość przestrzenna (wspólna impreza), ale każdy z nich znajduje się w swoim dźwiękowym mikroświecie. Odkrycie znaczenia tych praktyk stanowi sedno socjologicznej analizy. Wyłącznie zewnętrzny opis chaotycznie poruszających się ludzi zaprowadzi socjologa na manowce.

życia muzycznego ludzi jest badaniem obiektów kulturowych w sensie Wendy Griswold. Jak zauważa autorka, obiekt kulturowy to „zestaw podzielanych znaczeń wyrażonych w pewnej formie. Innymi słowy, to obdarzona społecznym znaczeniem forma wyrazu, którą można usłyszeć, zobaczyć, dotknąć lub wypowiedzieć” (Griswold 2013: 43).

W studiach nad muzyką i społeczeństwem potrzebny jest cały „arsenał” metod i technik, które – wzajemnie się uzupełniając – pozwalają poznać rolę i znaczenie sztuki dźwięków w codziennym życiu ludzi. Co więcej, potrzebna jest tu nie tylko perspektywa rozumiejąca, jak również szerokie spojrzenie na znaczeniowy charakter muzyki, ale też – jeśli to możliwe – kompetencje muzyczne i dyspozycje estetyczne, czyli umiejętność poruszania się w świecie dźwięków⁵.

Socjologia muzyki i jakościowe metody badawcze

Badania nad muzycznym wymiarem życia społecznego mają charakter szczególny – wymagają one nie tylko zaangażowania wyobraźni socjologicznej, zastosowania odpowiednich metod i technik, przestrzegania określonych procedur, właściwych określonym metodom, ale też użycia dodatkowych kompetencji i zwrócenia uwagi na dodatkowe kwestie, o których będę tu mówić. Zajmowanie się socjologią muzyki oznacza często „nastawienie ucha”, wrażliwość estetyczną, umiejętność trafnej interpretacji działań ludzkich związanych ze sztuką dźwięków. Oznacza też dysponowanie – choćby w minimalnym stopniu – kompetencjami muzycznymi, umiejętnością definiowania i interpretowania zjawisk i działań muzycznych czy dekodowania treści powiązanych z procesem muzycznym. Pociąga to również za sobą umiejętność zanurzenia się w tradycji muzycznej danego społeczeństwa, którą moglibyśmy nazwać swoistą „pamięcią muzyczną”, i na którą składa się społecznie podzielana wiedza w sensie Schützowskim (2008). Wszystkie te kwestie pozwalają w pełni wniknąć w świat przeżywany ludzi, którzy podejmują się działań nakierowanych na muzykę (na poziomie twórczym, odtwórczym czy też odbiorczym). Oczywiście jest więc, iż aktywności te będą rodzić naukową ciekawość, generować pytania badawcze, inspirować do intelektualnych poszukiwań czy uruchamiać wyobraźnię socjologiczną w rozumieniu Millsa (2007). Do tego, jak już wspominałam, potrzebne

⁵ Oczywiście możliwe jest też badanie społeczeństwa w jego muzycznym aspekcie bez jakiegokolwiek znajomości zagadnień muzycznych (np. w analizach ilościowych, ukazujących zależności między zmiennymi), niemniej w przypadku jakościowych procedur tego typu kompetencje (choćby na poziomie podstawowym) z pewnością sprzyjać będą lepszemu poznaniu muzycznego życia ludzi.

są pewne metodologiczne wskazówki, określające sposób poznania muzycznego życia ludzi.

Zadaniem socjologa jest nie tylko opisywanie i wyjaśnianie społeczno-muzycznej rzeczywistości, ale też wypracowanie instrumentarium metodologicznego, które pozwoli tę rzeczywistość badać. Oczywiście nie jesteśmy w punkcie wyjścia. Socjologia muzyki bazuje bowiem na metodzie socjologii ogólnej i z niej właśnie czerpie recepty i procedury badawcze. Na socjologiczny rodowód metod badawczych stosowanych na gruncie socjologii muzyki wskazywał już w latach sześćdziesiątych XX wieku chorwacki uczony, Ivo Supičić (1969), autor monografii pt. *Wprowadzenie do socjologii muzyki*. Jego praca zawiera jednak mocno przestarzałe i nieadekwatne do współczesności założenia. Oparte są one bowiem na pozytywistycznie pojętej kategorii faktów muzycznych, które należy badać metodą historyczną, porównawczą czy też indukcyjną. Taka perspektywa z pewnością nie daje możliwości poznania życia społecznego z punktu widzenia podejścia rozumiejącego i interpretatywnego. Pomocne więc wydają się metody jakościowe, wypracowane na gruncie nauk społecznych.

Badając praktyki muzyczne ludzi przydatne mogą się okazać przede wszystkim takie metody i podejścia badawcze, jak etnografia, wywiady swobodne, obserwacje, badania focusowe czy też jakościowa analiza dokumentów oraz wszelkich innych ludzkich wytworów powiązanych z ich muzyczną aktywnością. Innymi słowy, socjolog muzyki, wchodząc w dany kontekst społeczno-muzyczny, może wykorzystywać w swym postępowaniu badawczym zarówno obserwacje (uczestniczące i nieuczestniczące, jawne i ukryte), jak również wszelkie odmiany jakościowych wywiadów (IDI), w tym biograficznych, może też dokonywać nagrań ścieżek dźwiękowych (np. piosenek) i ustnych narracji opisujących owe dźwięki. Ciekawą i pożyteczną perspektywą badawczą może też być analiza dyskursu, której celem będzie uchwycenie praktyk językowych powiązanych z muzyką (mogą to być analizy tekstów piosenek, badania nad dyskursem medialnym wokół danego wydarzenia muzycznego, badania nad językiem krytyki muzycznej czy też analizy programów typu talent-show, w których dokonywana jest ocena wartości wykonawczej prezentowanych utworów muzycznych). Jak więc widać, możliwych pól badawczych dla socjologii muzyki, które są eksplorowane za pomocą różnorodnych metod badawczych, jest nieskończenie wiele. Mogą to być na przykład studia zgłębiające praktyki typowe dla danej subkultury muzycznej, danej grupy społecznej (narodowej, etnicznej) czy szeroko pojętego kręgu kulturowego. Mogą to być także najróżniejsze „mikrokonteksty” powiązane z codziennym ludzkim życiem, w którym obecna jest muzyka. W szczególności metody jakościowe mogą okazać się przydatne do zgłębiania procesów komunikacji, jak również rytuałów i reguł normatywnych odnoszących się do muzycznej płaszczyzny życia ludzkiego. Tak więc, socjolog muzyki, wybierając konkretny problem badawczy i wchodząc w dany teren

badawczy, stara się drobiazgowo opisać i wyjaśnić cały kontekst ludzkich praktyk nakierowanych na muzykę.

Warto zauważyć za Davidem Grazianem (2004), iż niezwykle pomocna w analizowaniu praktyk muzycznych ludzi jest w szczególności etnografia. Jest ona bowiem – podobnie jak muzyka – silnie powiązana z interpretacją. Dlatego też, jak podkreśla przywoływany autor, wymaga ona „współobecności i improwizacji” (Grazian 2004: 206). Istotą jest więc zwrócenie uwagi na perspektywę rozumiejącą, interpretatywną, nastawioną na aktywne uczestnictwo badacza w analizowanym kontekście społeczno-muzycznym⁶. Taka perspektywa daje możliwość badania różnych muzycznych światów, muzycznych subkultur, muzycznych narracji, tradycji i zwyczajów, a także – jak słusznie dodają Andy Bennett i Richard A. Peterson (2004) – lokalnych, translokalnych i wirtualnych przestrzeni, w których zachodzą międzyludzkie interakcje powiązane z aktywnością muzyczną. Takie etnograficzne spojrzenie z pewnością pozwala uchwycić specyfikę ludzkich działań w różnorodnych kontekstach muzycznych.

Należy też na marginesie dodać, iż niezwykle istotnym współcześnie nurtem w badaniach rzeczywistości społeczno-muzycznej, realizowanych za pomocą metod jakościowych, są także studia poświęcone obecności muzyki w życiu codziennym. Jedną z ciekawszych analiz w tym zakresie zaproponowała Tia DeNora, posługując się w swej pracy pt. *Music in Everyday Life* (2004) metodą wywiadów pogłębionych. Autorka zwraca w niej w szczególności uwagę na proces wytwarzania własnego „ja” za pomocą muzyki, analizując codzienne muzyczne praktyki ludzi, i przyjmując na potrzeby badań perspektywę etnograficzną. Jedno z przyjętych przez DeNorę założeń głosi, że muzyka jest elementem konstruującym jednostkową tożsamość, a także stanowi siłę organizującą codzienne życie. Tym samym widać tu wyraźnie interpretatywny, konstruktywistyczny punkt widzenia, pozwalający wnikać w świat życia badanych, dla których muzyka posiada określony zestaw znaczeń.

Podsumowując tę część refleksji chciałabym raz jeszcze podkreślić, iż dostępne metody badawcze są z pewnością niezbędne w analizowaniu praktyk ludzkich nakierowanych na muzykę (zarówno na poziomie twórczym, jak i wykonawczym czy też odbiorczym). Socjolog muzyki, oprócz całego instrumentarium badawczego, jakiego dostarcza metodologia socjologii ogólnej, powinien też w pewien sposób uwrażliwić się na dźwiękowy wymiar analizowanej rzeczywistości, wyostrzając słuch (tak jak na przykład badacz wytworów

⁶ Co ciekawe, aż do połowy lat siedemdziesiątych XX wieku etnografia w socjologii muzyki skoncentrowana była w głównej mierze na badaniu środowisk twórczych. Dopiero na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zaczęły się pojawiać analizy środowisk odbiorczych, w tym w szczególności badania nad subkulturami muzycznymi, (na przykład punkami, skinheadami, czy hipisami). Z kolei bardziej współczesne badania odnoszą się do problematyki kultury klubowej i imprez muzycznych.

wizualnych – fotografii, obrazów, itp. wyostrza swój wzrok) i przyjmując dodatkowe założenia co do natury życia muzycznego ludzi. Stosowana do tej pory i wypracowana na przestrzeni ostatnich dziesięcioleci metodologia nie dostarcza nam jednak tego typu procedur. Stąd też wydaje się niezbędne zaproponowanie dodatkowej perspektywy badawczej, którą roboczo można nazwać *podejściem socjologiczno-audialnym*. Jest to podejście uzupełniające w stosunku do znanych socjologowi metod, i równocześnie postulujące dodatkowe kompetencje analityczne, w tym – jeśli to możliwe – muzyczne przygotowanie socjologa. Dualnie pojęta kompetencja analityczna pozwala bowiem w całościowy i kompletny sposób uchwycić specyfikę muzycznych praktyk. Z pewnością tego typu podwójne wyostrenie uwagi socjologa muzyki może okazać się pomocne choćby w badaniu muzycznych narracji i znaczeń, jakie ludzie przypisują sekwencji dźwięków, czy też w analizowaniu praktyk wyrażania siebie za pomocą muzyki, komunikowania się poprzez muzykę lub akcentowania swojej tożsamości z użyciem muzyki itp. Istotna jest tu w szczególności warstwa estetyczno-hermeneutyczna, która w połączeniu z obserwacją, wywiadem swobodnym czy też analizą treści muzycznych może dać pożądane rezultaty. Główną kwestią są więc znaczenia, jakie nadawane są muzyce przez ludzi w ich codzienności. Dzięki temu można na przykład analizować tworzone przez nich „mapy dźwiękowo-znaczeniowe” (skojarzenia, emocje, przeżycia). Innymi słowy, socjolog powinien po prostu wyostrzyć słuch, kierując swą uwagę w stronę swoistej „hermeneutyki audialnej”. Tylko bowiem perspektywa rozumiejąca (w tym wypadku odnosząca się do dźwiękowego wymiaru życia ludzi), pozwala w pełni uchwycić praktyki muzyczne.

Socjolog wobec muzycznego wymiaru życia społecznego

W tym miejscu warto zawrzeć postulaty, które wyznaczają specyfikę analiz skoncentrowanych na muzycznym aspekcie życia społecznego. Postulaty te prezentuję w punktach, wskazując na najistotniejsze kwestie związane z poznaniem socjologicznym w obszarze muzyczno-społecznym. Lista postulatów nie jest zamknięta, lecz stanowi otwartą propozycję, która – miejmy nadzieję – będzie rozwijana i uzupełniana w dyskursie naukowym. Część postulatów wypływa po prostu z jakościowej i interpretatywnej perspektywy spojrzenia na naturę ludzkich praktyk i powiązanych z nimi założeń ontologicznych i epistemologicznych. Inne zaś są specyficzne dla podejścia, które mieści się w obrębie socjologii muzyki. Wszystkie jednak łącznie składają się na swoisty program metodologiczny (bądź jego zarys) dla socjologii muzyki.

A zatem, warto zwrócić uwagę na następujące zagadnienia, które wpisują się w zestaw kompetencji socjologa muzyki: 1) znaczenie muzyki oraz

komunikacyjna perspektywa badania praktyk muzycznych; 2) pamięć społeczno-muzyczna; 3) „odpowiednie sposoby słuchania”⁷ i kontekstowe uchwycanie sytuacji społeczno-muzycznych; 4) politetyczne pojmowanie procesu muzycznego, 5) kompetencje muzyczne i dyspozycje estetyczne, 6) heterogeniczne rozumienie audialności oraz 7) racjonalizacja praktyk muzycznych.

Znaczenie muzyki oraz komunikacyjna perspektywa badania praktyk muzycznych

O znaczeniach przypisywanych muzyce w codziennym doświadczeniu ludzi pisał między innymi znakomity przedstawiciel socjologii fenomenologicznej, Alfred Schütz, który w jednym ze swych naukowych tekstów, zatytułowanych *Wspólne tworzenie muzyki. Studium relacji społecznych* (2008), wyraźnie podkreślał rangę i doniosłość muzyki w ludzkim doświadczeniu, wzajemnej komunikacji, budowaniu wspólnoty znaczeń i przebiegu zorientowanych na siebie działań. Z muzyką związany jest bowiem rozległy zasób wiedzy (oraz muzycznej pamięci), przekazywanej z pokolenia na pokolenie, pozwalający odnaleźć się jednostkom w muzycznych sytuacjach i różnorodnych kontekstach powiązanych z muzyką.

A zatem, gdy rozważamy muzyczny wymiar życia społecznego, niesłuchanie istotnym zagadnieniem, jakie pojawia się w procesie poznania socjologicznego, jest kwestia znaczeniowości muzyki. Oczywiście jest bowiem, że muzyka znaczy coś dla ludzi, którzy ją tworzą, odtwarzają, czy też po prostu jej słuchają. Podstawowe pytanie, jakie nieuchronnie się tutaj pojawia, to pytanie o to, na jakim poziomie znaczeniowości operuje muzyka? Co ona znaczy dla jednostek i zbiorowości? Jakie treści ze sobą niesie? Okazuje się, że kwestia ta wcale nie jest taka prosta w rozstrzygnięciu, jeśli w ogóle można tu przyjąć jakieś jedno, gotowe rozwiązanie. Z pewnością jednak badacz-socjolog, który wkracza w życie społeczno-muzyczne ludzi, musi mieć na względzie problematykę znaczeniowości muzyki. Składa się na nią wiele istotnych elementów: perspektywa rozumiejąca, konteksty słuchania czy też pamięć społeczno-muzyczna, bez której trudno wniknąć w świat znaczeń, jakie niesie ze sobą muzyka. Niezwykle istotnym pytaniem jest jednak to, które odnosi się do komunikacyjnej funkcji muzyki w życiu ludzi. Muzyka umożliwia bowiem swoiste porozumienie ludzi, wymianę pewnych treści, wyrażanie różnorodnych stanów emocjonalnych itp. Można nawet spotkać się ze stwierdzeniem, iż muzyka jest jednym z najbardziej uniwersalnych języków świata. Czy jednak uprawnione jest nazywanie muzyki językiem?

Istnieje co najmniej kilka koncepcji, ukazujących strukturę znaczeniową muzyki. Za Ewą Kofin (1991) można przyjąć klasyfikację, zgodnie z którą

⁷ Pojęcie to rozumiane jest w sensie Ola Stockfelta (2010), o czym wspominam w dalszych częściach niniejszego artykułu.

wyróżnia się cztery stanowiska w tym zakresie. Po pierwsze, jest to stanowisko, zgodnie z którym muzyka nic nie znaczy, a zatem jest ona sztuką asemantyczną. Po drugie, jest to przekonanie, wedle którego muzyka znaczy coś, ale jedynie dla siebie samej (jest to samoreferencyjność znaczeniowa muzyki). Po trzecie, jest to założenie, zgodnie z którym muzyka znaczy coś, co wykracza poza rzeczywistość muzyczną. Jest więc ona czymś na podobieństwo języka. Najczęściej komunikuje emocje, uczucia, czyli pewne stany emocjonalne, które można wyrazić poprzez sztukę dźwięków. Jej siłą jest też symboliczna moc, w której zawarte są treści, przekazywane z pokolenia na pokolenie. I po czwarte, jest to stanowisko, zgodnie z którym muzyka jest językiem. W tym ostatnim przypadku zakłada się więc, że posiada ona warstwę semantyczną i ściśle określone znaczenia, jakie niosą ze sobą dźwięki, stąd też może zostać poddana zasadom analiz semiotyki (co oznacza, że można analizować muzyczne znaki).

Z uwagi na to, że nie ma tu miejsca, by dokładnie przyglądać się tym złożonym kwestiom, które kryje w sobie każde ze stanowisk, warto jedynie zaznaczyć, iż – zgodnie z przyjętą tu perspektywą – muzyka operuje przede wszystkim na poziomie emocji. Trudno jest więc powiedzieć, że socjolog muzyki odkrywa znaczenia muzyki w taki sam sposób, jak w przypadku badań nad strukturą znaczeniową języka. O kwestiach tych piszę obszerniej w innym miejscu (zob. Jabłońska 2014). Natomiast z pewnością należy przyjąć za Schützem, iż „muzyka to znaczący kontekst, który nie jest powiązany ze schematem pojęciowym. Kontekst ten może być jednak komunikowalny” (Schütz 2008: 225). Jest to zatem ten typ porozumienia, który można określić mianem „języka niedyskursywnego”, odwołującego się do pamięci muzycznej w sensie Halbwachowskim, wspólnie podzielanej wiedzy na temat sztuki dźwięków, umiejętności odczytywania odpowiednich kontekstów słuchania, stylów i gatunków muzycznych. Tak zapośredniczona komunikacja międzyludzka może zachodzić zarówno na poziomie grup pierwotnych, wspólnot lokalnych, jak i w kontekście globalnym. Niosąc ze sobą określone znaczenia, pozwala wypełniać szereg innych ważnych społecznie funkcji – integracyjną, edukacyjną, czy też na przykład rozrywkową. Wszystkie te zagadnienia są z pewnością niezwykle inspirujące dla socjologa muzyki.

Pamięć społeczno-muzyczna

Socjolog muzyki powinien posiadać umiejętność zanurzenia się w tradycji muzycznej danego społeczeństwa, mając na względzie cały zespół czynników składających się na szeroko pojętą pamięć społeczno-muzyczną. Co rozumiem pod pojęciem pamięci społeczno-muzycznej? Jest to znajomość spuścizny muzycznej oraz umiejętność odniesienia się do całej tradycji muzycznej danego społeczeństwa (czy też danego kręgu kulturowego), a także wiedza muzyczna (zarówno ta nabyta w procesie swobodnej i nieskrępowanej pierwotnej

socjalizacji muzycznej, w postaci podchwytywania prostych piosenek, przyśpiewek, muzycznych rymowanek, jak i szkolnej edukacji muzycznej, pozwalającej zgłębiać istotę notacji muzycznej, stylów i gatunków muzycznych, czy też historię muzyki itp.). Na pamięć muzyczną składa się więc jednostkowa i zbiorowa wiedza muzyczna, przekazywana z pokolenia na pokolenie i osadzona w kulturze muzycznej danego społeczeństwa.

Jak zauważa Schütz, pamięć muzyczna może zostać odniesiona do pamięci zbiorowej w sensie Halbwachsa. Składa się na nią wiele czynników, niemniej jednak można powiedzieć za Schützem, że „pamięć zdarzeń muzycznych [...] jest również oparta na pamięci zbiorowej, lecz zawsze wiąże się z metamuzycznym doświadczeniem” (Schütz 2008: 228). Łączy się to z umiejętnością dekodowania określonych treści muzycznych, porządkowania ich, zdolnością kategoryzowania ich w ramach określonych gatunków i stylów muzycznych. Schütz opisuje sytuację, w której pianista zasiada do fortepianu i zaczyna grać *a vista* nieznaną mu wcześniej utwór podrzędnego, dziewiętnastowiecznego kompozytora. Czy jednak na pewno jest to utwór nieznaną, skoro jest to pianista biegły technicznie, wyedukowany muzycznie, obeznany z formami muzycznymi? Schütz natychmiast odpowiada: „nawet jeśli określona sonata, a nawet wszystkie inne dzieła danego kompozytora mogą być mu nieznaną, mimo wszystko posiada on dobrze ugruntowaną wiedzę na temat [...] typowego ‚stylu‘, w jakim muzyka tego rodzaju została napisana, oraz sposobu jej wykonania” (Schütz 2008: 231). Chodzi tu więc o uogólnioną wiedzę muzyczną, która pozwala poruszać się w obrębie muzycznego wymiaru ludzkiej aktywności. Podobnie jest z odbiorcami muzyki, którzy potrafią ze zrozumieniem identyfikować treści muzyczne, wiążąc je z określonymi systemami znaczeń, typizując je i nadając im określony sens w ich doświadczeniu. Tak więc socjolog, który wnika w ów świat przeżywany ludzi, świat muzyki, powinien posiadać wiedzę, która oparta jest na międzygeneracyjnie przekazywanej pamięci muzycznej.

„Odpowiednie sposoby słuchania” i kontekstowe uchwycenie sytuacji społeczno-muzycznych

Kolejną kwestią jest zwrócenie uwagi na szeroko pojęty kontekst, w jakim pojawia się muzyka. Badacz społeczny z pewnością musi mieć na względzie cały system społeczno-kulturowych uwarunkowań, w których tworzona jest, odbierana i odbierana muzyka. Każda epoka, każdy krąg kulturowy i każde społeczeństwo posiada określony zespół norm i procedur, które stanowią swoisty drogowskaz dla jednostek i zbiorowości, jak zachowywać się w danych kontekstach muzycznych. Ola Stockfelt (2010) określa ten społeczno-normatywny zestaw reguł tzw. „odpowiednimi sposobami słuchania”. Jak zauważa, „słuchanie odpowiednie nie oznacza [...] jakiegoś szczególnego, lepszego czy bardziej ‚muzycznego‘, bardziej ‚intelektualnego‘ bądź ‚kulturowo wyższego‘ sposobu

słuchania. Oznacza tylko tyle, że ktoś opanował i rozwinął zdolność słuchania tego, co istotne w danym gatunku muzycznym, tego, co odpowiada rozumieniu jego kontekstu” (Stockfelt 2010: 124). Innymi słowy, słuchanie odpowiednie jest warunkiem komunikacji muzycznej. Ludzie muszą wiedzieć, jak dekodować muzyczne treści, w jaki sposób zachowywać się w odpowiednich kontekstach społecznych związanych z muzyką, czy też – inaczej mówiąc – jakich reguł przestrzegać, uczestnicząc w szeroko rozumianym życiu muzycznym. Wszystkie społeczeństwa socjalizują bowiem swych członków do partycypacji w muzycznej sferze życia zbiorowego. Dzięki temu wiemy, jak zachować się w filharmonii, jak zaś na koncercie rockowym, a jak z kolei na *jam session*. To właśnie bowiem sytuacja, w której się znajdujemy, determinuje w znacznej mierze sposób odbioru muzyki, oraz przywołuje zespół znaczeń, jakie jej nadajemy. Inaczej odbierzemy na przykład fragment muzyki Vivaldiego w filharmonii, samochodzie, galerii handlowej czy też w windzie (np. w formie swoistej tapety muzycznej, zwanej muzakiem). Na marginesie można dodać, iż współcześnie pojawiają się także konteksty hybrydowe – przykładem może być tu retransmisja muzyki operowej w sali kinowej. Pojawiają się więc nieuchronnie pytania, do jakiej konwencji słuchania (przeżywania muzyki) się dopasować – tej bardziej sformalizowanej czy bardziej nieformalnej? Jakie znaczenia nadawać sytuacjom muzycznym, w których się znajdujemy? Wydaje się, że współczesne media i udogodnienia technologiczne generują coraz więcej sytuacji niejednoznacznych, w których aktorzy społeczni na bieżąco muszą ustalać reguły „słuchania odpowiedniego”.

Wszystkie te ledwo zasygnalizowane kwestie stanowią niezwykle ważny aspekt poznania socjologicznego. Badacz zanurzony w życiu muzycznym społeczeństwa z pewnością powinien umieć identyfikować, nazywać i opisywać różnorodne konteksty społeczno-kulturowe, w których rozgrywają się wszelkiego rodzaju sytuacje słuchania. Powinien też znać reguły normatywne właściwe określonym kontekstom muzycznym. Oczywiście część tej wiedzy ma charakter wiedzy podręcznej w sensie Schützowskim, przekazywanej międzygeneracyjnie i stanowiącej element szeroko pojętej kultury muzycznej oraz pamięci muzycznej danego społeczeństwa. Od socjologii z pewnością wymaga się jednak czegoś więcej, niż tylko posługiwania się – nazwijmy to za Schützem (2008) – konstruktami I stopnia. Konieczna wydaje się bowiem metaperspektywa, pozwalająca identyfikować znaczenia, jakie ludzie nadają określonym sytuacjom słuchania, czyli umiejętność tworzenia konstruktów II stopnia (zob. Schütz 2008: 10–15). Dzięki tak pojętej, rozumiejącej perspektywie, możliwe jest więc uchwycenie sytuacji społeczno-muzycznych, w jakich znajdują się ludzie, doświadczając muzyki (pojmowanej jako znaczący układ dźwięków oraz szeroko rozumiany kontekst im towarzyszący). Tylko muzyczna wrażliwość i „nastawienie ucha” w połączeniu ze znajomością reguł rządzących sytuacjami

społeczno-muzycznymi oraz z doświadczeniem i instrumentarium metodologicznym badacza, daje możliwość pełnego oglądu życia muzycznego ludzi w najróżniejszych jego odsłonach – codziennym i odświętnym, związanym z kontekstem prywatnym i publicznym, zbiorowym i indywidualnym itp.

Politetyczność procesu komunikacji muzycznej

Niezwykle istotną kwestią jest także ontologiczny i epistemologiczny aspekt problematyki muzycznego wymiaru życia społecznego. Gdy analizujemy muzyczno-społeczne zagadnienia, musimy mieć na względzie politetyczny charakter zdarzeń muzycznych, i co za tym idzie – praktyk muzycznych. Co rozumiemy tu pod pojęciem politetycznego charakteru procesu komunikacji muzycznej? Z pewnością pomocna będzie w tym zakresie perspektywa, jaką nakreślił wspomniany już wielokrotnie Schütz, który – odwołując się do Edmunda Husserla – ukazuje specyfikę muzycznego doświadczenia. Jak zauważa ten pierwszy autor, politetyczność komunikacji muzycznej oznacza, że muzyka uchwycona jest „krok po kroku” (Schütz 2008: 235). Nie możemy bowiem odnieść się do muzycznego dzieła w ten sam sposób, jak na przykład do obrazu czy też rzeźby (albo innego usytuowanego względem nas obiektu). Wzrok pozwala uchwycić zmysłowo przedmiot w sposób natychmiastowy i całościowy, za pomocą jednego spojrzenia (czyli monotetycznie), natomiast muzyka jest procesem. Jak zauważa Schütz, dzieło muzyczne nie może „zostać uchwycone monotetycznie. Składa się ono z wyartykułowanych krok po kroku zdarzeń zachodzących w czasie wewnętrznym, w postaci swoiście politetycznych procesów, które je tworzą” (Schütz 2008: 235). Stąd też, w świetle Schützowskiej, fenomenologicznej perspektywy, „istota muzyki oraz jej znaczenie mogą zostać uchwycone jedynie poprzez [...] zanurzenie się w jej dynamicznym przebiegu, poprzez odtworzenie artykułowanych zdarzeń muzycznych w taki sposób, w jaki ujawniają się one politetycznie, krok po kroku” (Schütz 2008: 235). Do tego należy dodać, iż owo doświadczenie dzieje się w tak zwanym czasie wewnętrznym w sensie Bergsonowskim. Nie jest ono zatem mierzalne czasem tykającego zegarka, lecz wiąże się ze strumieniem świadomości podmiotu doświadczającego przeżyć muzycznych. Dany utwór subiektywnie może jawić się jako długi lub krótki, szybki lub wolny. To zatem właśnie Bergsonowskie *durée* jest – jak podkreśla Schütz – „właściwą formą istnienia muzyki” (Schütz 2008: 234).

Wszystkie te powyżej omówione kwestie z pewnością mają wpływ na sposób rozumienia sytuacji muzycznych i kontekstów słuchania, które mają charakter procesualny. Badacz społeczny, wkraczając w świat dźwięków oraz ich społecznych uwarunkowań, wnika bowiem w cały system znaczeń powiązanych z muzyką oraz intersubiektywnie rozumianych doświadczeń w czasie wewnętrznym. Aby je poznać, nie tylko powinien przyjąć perspektywę fenomenologiczną, ale też musi mieć na względzie politetyczny proces komunikacji muzycznej,

w której dźwięk (oraz muzyczne sytuacje) dzieją się „krok po kroku”. Poznanie socjologiczne powinno zatem uwzględniać ów czynnik, również w kontekście muzycznej komunikacji, stanowiącej jeden z niezwykle interesujących aspektów życia społecznego ludzi.

Kompetencje muzyczne i dyspozycje estetyczne

Następne zagadnienie, o którym należy tu z pewnością wspomnieć, to kompetencje muzyczne oraz dyspozycje estetyczne badacza. Te pierwsze, to po prostu znajomość zagadnień muzycznych i umiejętność poruszania się w świecie dźwięków. Można przyjąć, że miarą poziomu kompetencji muzycznej jest nie tylko zasób wiedzy na temat muzyki (znajomość zapisu nutowego, orientacja w najważniejszych nurtach muzycznych, dziełach i kompozytorach), ale też partycypacja w wydarzeniach muzycznych, interesowanie się sprawami muzyki oraz – ewentualnie – posiadanie umiejętności praktycznych (np. śpiew, gra na instrumentach). Kompetencja muzyczna (czy szerzej – artystyczna) pojmowana jest jako element składowy ogólnie pojętej kompetencji kulturowej. Ta ostatnia zaś, jak zauważa Maciej Czerwiński (2008: 65) „odnosi się do kultury, której przypisany został walor ogólnospołeczny”. Co niezwykle istotne, kompetencja muzyczna pozwala członkom społeczeństwa porozumiewać się między sobą (oczywiście na innym poziomie niż komunikacja językowa), koordynować działania nakierowane na muzykę, współtworzyć przestrzeń muzyczną opartą na podzielanej pamięci muzycznej, umiejętnie dopasowywać działania do odpowiednich kontekstów słuchania, kodować i dekodować znaczenia związane z przekazem muzycznym, doświadczać wspólnych przeżyć muzycznych itp.

Badanie życia muzycznego społeczeństw związane jest również z tak zwaną dyspozycją estetyczną, rozumianą jako wrażliwość na piękno i umiejętność koncentracji na jakościach artystycznych. Estetyczne nastawienie badacza (podobnie jak kompetencje muzyczne) pozwala swobodnie poruszać się w różnych obszarach i kontekstach związanych z tworzeniem, odtwarzaniem i odbiorem muzyki. Można przyjąć za Marią Gołaszewską (1973: 9), że estetyka jest po prostu nauką o pięknie, o sztuce, o przeżyciach, o sądach i ocenach, o twórczości artystycznej i o regułach sztuki. Są to podstawowe zagadnienia, z którymi mierzy się badacz społeczny, wkraczając w świat muzyki. Szczególnie istotna wydaje się tu kwestia związana z oceną dzieła muzycznego i muzycznego wykonawstwa. Można stwierdzić za Kantem (2004), że istotą jest w tym wypadku swoisty smak estetyczny. Dyspozycje estetyczne wiążą się bowiem z wartościowaniem co do waloru artystycznego muzyki. A zatem, posługując się terminologią Pierre’a Bourdieu można przyjąć, iż dyspozycja estetyczna rozumiana jest jako jedyny, społecznie uznany za stosowny, sposób „odnoszenia się do przedmiotów społecznie desygnowanych jako dzieła sztuki” (Bourdieu 2005: 41). Za pomocą kompetencji muzycznej i dyspozycji estetycznej możliwy jest nie tylko

odbiór sztuki dźwięków i uczestnictwo w kulturze muzycznej danego społeczeństwa, ale też urzeczywistnia się szansa na porozumienie w obrębie wspólnotowo podzielanych znaczeń.

Szczególnie istotny wydaje się kontekstualny charakter tak rozumianego podejścia do zjawisk społeczno-muzycznych oraz zwrotny charakter oddziaływania muzyki na społeczeństwo, na co powinien zwrócić uwagę badacz społeczny. Wspomniany kontekst społeczny i kulturowy akcentowany był choćby przez Stanisława Ossowskiego (1966). W określonym kontekście powstaje bowiem nie tylko samo dzieło, ale też podlega ono ocenom, wzbudza reakcje emocjonalne, i – co najistotniejsze – zwrotnie oddziałuje na rzeczywistość społeczną. Jak podkreśla Ossowski, sztuka jest zarówno społecznie determinowana, jak i posiada moc transformującą ową rzeczywistość. Jest więc pojmowana „jako czynnik przeobrażeń społeczno-kulturalnych” (Ossowski 1966: 366). Co więcej, zdaniem Ossowskiego, „sugestia środowiska wpływa nie tylko na nasze oceny, ale i na nasze przeżycia. Środowisko społeczne narzuca nam skale wartości, które mają dla nas charakter obiektywny; ale nasze reakcje estetyczne także kształtują się w znacznej mierze pod wpływem kultury estetycznej środowiska” (Ossowski 1966: 280).

Wszystkie te społeczno-kulturowe i kontekstowe uwarunkowania z pewnością powinny zostać uwzględnione przez badacza zajmującego się muzycznym aspektem życia społecznego. Ponadto, badacz musi też być świadom dystyngtywnego charakteru smaku (gustu) muzycznego, na co wskazywał choćby wspomniany już, francuski przedstawiciel strukturalizmu konstruktywistycznego, Pierre Bourdieu⁸. Zdaniem autora, nie ma chyba bardziej klasyfikującej praktyki niż ta związana z muzyczną aktywnością, muzycznym smakiem, czy grą na „szlachetnym instrumencie” (Bourdieu 2005: 27). Dla Bourdieu znajomość muzycznych zagadnień, a także wyrobiony smak w tym zakresie oraz umiejętność gry na instrumentach, to istotne elementy szeroko pojmowanej „kultury muzycznej”. Ta ostatnia zaś jest jednym z głównych wyznaczników szlachectwa kulturowego, przejawiającego się poprzez obcowanie ze sztuką wyższą, wyrobiony smak muzyczny, a także posiadanie kompetencji estetycznych (Bourdieu 2005).

Podsumowując, na proces rozumienia muzyki składa się zarówno kompetencja artystyczna (muzyczna), pojmowana jako wiedza o sztuce i umiejętność jej zastosowania wobec konkretnego dzieła sztuki (co związane jest z długotrwałym procesem nabywania wiedzy o sztuce), jak również dyspozycja estetyczna,

⁸ Gust pojmowany jest jako „system schematów percepcyjnych i oceniających” (Bourdieu 2005: 217). W ten sposób wyznaczana jest przynależność klasowa (gust kształtowany jest w obrębie klasy, jak również zwrotnie wpływa na sposób definiowania przynależności do niej). Jak zauważa Bourdieu, „gusta (to znaczy przejawiane preferencje) stanowią praktyczne potwierdzenie nieuniknionej różnicy” (Bourdieu 2005: 74). Gust jest więc systemem klasyfikacji ściśle powiązanych ze strukturą klasową.

pozwalająca na adekwatny odbiór dzieła muzycznego. A zatem kompetencje muzyczne sprzęgają się z dyspozycjami estetycznymi, stanowiąc łączny ważny element instrumentarium badawczego socjologa, który wkracza w społeczny świat dźwięków.

Heterogeniczne rozumienie audialności

Rozważając specyfikę studiów nad muzycznym wymiarem życia społecznego trzeba też mieć na względzie takie kwestie jak: multimedialny charakter dźwięku, ponowoczesne formy doświadczania muzyki, a także ontologiczne problemy statusu muzyki i twórczości muzycznej we współczesnym świecie. Wszystkie te zagadnienia wymagają od badacza społecznego szczególnego namysłu. Pod wpływem rozwoju nowych technologii i multimedii zmienia się bowiem nie tylko charakter współczesnych praktyk muzycznych, ale też dyskusyjne stają się takie kwestie, jak twórczość i wykonawstwo muzyczne czy też recepcja muzyki.

Współczesne media dają człowiekowi możliwość doświadczania dźwięku (a zatem i muzyki) nie tylko w najróżniejszych kontekstach społecznych, ale też w sposób natychmiastowy i nieograniczony. Muzyka strumieniowana poprzez Internet staje się zasobem niezwykle obecnym i powszechnym w naszej codzienności (w epoce przedmedialnej muzyka była czymś odświętnym i trudniej dostępnym, towarzyszącym najczęściej naturalnym kontekstom jej tworzenia i wykonywania). W dobie najróżniejszych udogodnień technologicznych i multimedii, możliwe jest nie tylko niezwykle łatwe i szybkie pozyskiwanie różnorodnych treści muzycznych, ale też ich przetwarzanie, multiplikowanie i reprodukcja w najróżniejszych formach. Dzięki mediom „muzyka ‚zbłądziła pod strzechy’” (Kofin 2012: 11), stając się jedną z najbardziej demokratycznych i uniwersalnych form przekazu i międzyludzkiej komunikacji. Dzięki udogodnieniom technologicznym dochodzi także do zacierania się granic pomiędzy twórczością i wykonawstwem dzieła muzycznego. W czasach współczesnych każdy może być kompozytorem, korzystając z urządzeń syntetyzujących i generujących dźwięk. Co więcej, dyskusyjny staje się też problem statusu ontologicznego dzieła muzycznego. Okazuje się bowiem, że niekoniecznie w jego powstawaniu potrzebny jest udział człowieka – wystarczy jedynie muzyczny algorytm, który jest w stanie skomponować symfonię, bądź inny dowolny utwór muzyczny.

Co więcej, jak zauważa Griswold, przemiany współczesnych mediów i rozwój technologii komunikacyjnych przyczynia się do dynamicznego rozwoju tzw. „wspólnot znaczenia” w kulturze globalnej (zob. Griswold 2013: 210). Dotyczy to także świata muzyki. Jak zauważa autorka, „jednostki przyjmujące bardzo różne systemy znaczeń – od cyberpunków po islamskich fundamentalistów – mogą tworzyć i odbierać własne, szczególne obiekty kulturowe i ograniczyć

zakres swoich interakcji do osób, które dzielają ich systemy znaczeń” (Griswold 2013: 211). Wszystkie te kwestie oznaczają, że badacz społeczny powinien mieć na względzie zmieniający się charakter współczesnych praktyk muzycznych, a także powinien umieć zadać sobie pytanie o ontologiczne i epistemologiczne zagadnienia, wpisujące się w specyfikę współczesnej muzyki.

Racjonalizacja praktyk muzycznych

Ostatnim zagadnieniem, które chciałabym poruszyć w kontekście badania praktyk muzycznych ludzi, jest proces racjonalizacji sztuki dźwięków, a zatem i proces racjonalizowania się działań ludzkich nakierowanych na muzykę. Rzecz dotyczy szeroko pojętej problematyki standaryzacji muzyki w różnych jej aspektach, o czym wyczerpująco pisał Max Weber w swoim dziele pt. *The Rational and Social Foundations of Music*. Trzeba bowiem pamiętać za Weberem, że muzyka ulega nieustannym procesom racjonalizacji, począwszy od czasów średniowiecza, aż do współczesności. Należy tu jedynie skrótko przypomnieć, iż główną tezę niemieckiego klasyka socjologii było przekonanie, zgodnie z którym muzyka europejska stopniowo ewoluowała od form mocno mistycznych i irracjonalnych do bardziej racjonalnych i standaryzowanych (Weber 2009). Jako przykład tak rozumianej racjonalizacji i standaryzacji Weber omawiał takie kwestie, jak rozwój notacji muzycznej i harmonii, wykształcenie się muzyki polifonicznej, ukonstytuowanie się składu zespołów instrumentalnych i orkiestr, a także budowa instrumentów muzycznych wedle wystandaryzowanych wzorców. Tak rozumiane procesy racjonalizacji muzyki sięgały swymi korzeniami średniowiecznego monastycyzmu, stopniowo ulegając przekształceniom na przestrzeni wieków. Dzięki procesom standaryzacji muzyki możliwe było opracowanie zasad budowy akordów, co legło u podstaw harmonii muzycznej. W ten sam sposób ewoluowała notacja muzyczna, oraz – co istotne – zasady budowy instrumentów muzycznych. Wszystkie te procesy składały się łącznie na szeroko rozumiany proces racjonalizacji muzyki. Jak podkreśla Randall Collins (1986), wykształcenie się systemu dwunastotonowego, a także ukonstytuowanie się zasad budowy akordów, w połączeniu z regułami notacji muzycznej, łącznie złożyło się na rozwój ustalonego systemu, który dał początek następnym zasadom i regułom. Dlatego zadaniem badacza społecznego, który zanurza się w życiu muzycznym społeczeństwa, jest skierowanie swojej uwagi na kwestie związane z racjonalizacją muzyki we współczesnym świecie. Wymaga to w szczególności perspektywy rozumiejącej, o której już wcześniej wspominałam, i która – co oczywiste – wpisuje się w Weberowską optykę spojrzenia na rolę badacza w poznaniu socjologicznym.

Idąc tropem myślenia niemieckiego uczonego można zauważyć, że muzyka ulega dalszemu procesowi racjonalizacji. Przykładem może być choćby

XX-wieczna muzyka elektroniczna, która wyszła poza tradycyjny system tonalny, równocześnie będąc na wskroś przesiąknięta ideą matematycznego rozumienia muzyki. Ciekawie na ten temat pisze Valerie Ann Malhotra (1987), opisując Weberowską ideę racjonalizowania się muzyki w kontekście nowoczesnych nurtów muzyki elektronicznej, powstania syntezatorów i randomizacji dźwięków. Wszystko to, jak argumentuje wspomniana autorka, składa się na postępujący proces racjonalizacji muzyki, o którym pisał Weber. Proces ten polega w głównej mierze na wyzwoleniu muzyków z krępujących ich zasad tradycyjnie pojętej tonalności (zob. Malhotra 1987: 114).

Należy dodać, iż Weberowska koncepcja racjonalizacji muzyki pobrzmiewa także w kontekście rozwoju najnowszych technologii i nowych mediów, dzięki którym proces tworzenia, odtwarzania, dystrybuowania i odbioru muzyki jest na wskroś przesiąknięty zasadą, o której pisał Weber. Stąd niedaleko już do Adornowskich, w znacznej mierze krytycznych nawiązań⁹ do refleksji Webera, czyniących muzykę towarem na rynku. Zgodnie z argumentacją Theodora Adorno (1990: 108), całe współczesne życie muzyczne opanowane zostało przez formę towarową. Jak zauważa niemiecki uczoney, „poprzez całkowitą absorpcję muzycznej produkcji i muzycznej konsumpcji przez kapitalistyczne mechanizmy, faktem stała się całkowita alienacja człowieka od muzyki” (Adorno 2002: 391). Innymi słowy, wartość muzyki zaczęła być szacowana ze względu na jej użyteczność. W świetle Adornowskich przemyśleń, podstawową funkcją muzyki stała się jej funkcja ekonomiczna. Muzyka, pojmowana jako produkt, jest więc znakiem współczesnych czasów. Do tego dochodzą też dwa wzajemnie sprzęgające się procesy – fetyszyzacja muzyki i regresja jej odbioru, odnoszące się do opisywanych przez Adorna zjawisk narzucania zbanalizowanych i pozbawionych głębszej treści, masowych produktów muzycznych. W swojej pracy pt. *Sound Figures* Adorno proponuje wskazówki dla badaczy zjawisk muzycznych. Konieczne jest przede wszystkim identyfikowanie znaczeń, jakie niesie ze sobą muzyka. Znaczenia zawarte w muzycznym dziele niekoniecznie bowiem są identyczne z tymi, jakie ujawniają się poprzez muzykę w społeczeństwie (zob. Adorno 1999: 2). Istotne jest też badanie Weberowsko pojętych procesów racjonalizacji muzyki, co u Adorna nabiera dodatkowego znaczenia w kontekście zjawisk związanych z reprodukowaniem kultury masowej. Konieczne jest też uchwycenie procesów obiektywizacji muzyki, poprzez dotarcie do zbiorowej tożsamości. I w końcu, niezbędne jest też – i typowe dla sposobu myślenia niemieckiego filozofa – diagnozowanie zjawisk i procesów związanych z ideologizacją muzyki i wykorzystywaniem jej jako środka do realizacji określonych

⁹ O krytycznych nawiązaniach Adorno do myśli Webera w szczególności traktuje *Filozofia nowej muzyki* (1974). Zob. także tekst Ferenza Fehera pt. *Weber and the Rationalization of Music* (1978).

celów. Muzyka może mieć bowiem charakter opresyjny. Zgodnie z krytycznie zorientowaną misją socjologii muzyki, konieczna jest więc czujność badaczy społecznych na wszelkie zjawiska wykorzystywania muzyki jako siły oddziałującej na społeczeństwo (czy to w formie ideologii, czy też zubożonej, masowej treści dla niewymagającego odbiorcy). Trzeba jednak pamiętać, że tak pojęta, Adornowska wizja socjologii muzyki doczekała się mocnej krytyki, szczególnie wśród przedstawicieli brytyjskich studiów kulturowych. Muzyka może bowiem być też sposobem na emancypację i upodmiotowienie¹⁰.

Refleksje końcowe

Celem artykułu było ukazanie specyfiki badań nad muzycznym wymiarem życia społecznego i wskazanie na istotne postulaty teoretyczno-metodologiczne, które zbiorczo nazwano podejściem socjologiczno-audialnym. Tematyka ta, jak już wspominałam, jest niedoceniana w polskim dyskursie naukowym (by nie powiedzieć – zupełnie nieobecna), stąd też jednym z zadań, jakie stoją przed niniejszym tekstem, jest zainicjowanie debaty naukowej nad możliwościami badania muzycznych praktyk ludzkich w różnorodnych obszarach poznania socjologicznego. Dotychczas wypracowane instrumentarium badawcze socjologa dostarcza wielu cennych wskazówek, z uwagi na to, że – jak już wcześniej mocno podkreślałam – socjologia muzyki w swej warstwie metodologicznej osadzona jest w socjologii ogólnej, która zaopatruje tę pierwszą w cały wachlarz możliwych metod i podejść badawczych. Niemniej jednak, jak starałam się wykazać, badanie muzycznych praktyk wymaga od badacza społecznego pewnych dodatkowych kompetencji i umiejętności, które stanowią o specyfice podejścia socjologiczno-audialnego.

Czy oznacza to więc, że socjolog, który wkracza w świat dźwięków, musi być równocześnie muzykiem z wykształcenia? Oczywiście nie jest to warunek konieczny, niemniej jednak powinien on mieć świadomość szeregu kwestii, o których traktuje niniejszy tekst, szczególnie zaś tych, które odnoszą się do społecznie i międzygeneracyjnie transmitowanej wiedzy i pamięci muzycznej, a także do znaczeń, jakie nadawane są muzyce i społeczno-muzycznym kontekstom. Badacz powinien też znać mechanizmy komunikacji muzycznej oraz procesy reprodukcji i racjonalizowania się muzyki we współczesnym, zglobalizowanym świecie. Ideałem byłoby, gdyby także posiadał przynajmniej minimalne

¹⁰ Zob. np. prace Maksa Paddisona (1993; 2004), w których dokonana została gruntowna rewizja i krytyka Adornowskiej perspektywy rozumienia roli i znaczenia muzyki w społeczeństwie. Jak zauważa Paddison, Adornowskie prace wydają się kontrowersyjne, szczególnie jeśli chodzi o sposób rozumienia muzyki popularnej (zob. Paddison 2004: 106 i nast.).

kompetencje muzyczne i dyspozycje estetyczne, pozwalające sprawnie poruszać się w świecie dźwięków. Najważniejsze jednak, by nie zabrakło mu wyobraźni socjologicznej oraz wrażliwości na muzyczny wymiar ludzkich praktyk, w których – jak w soczewce – odbija się często natura życia danego społeczeństwa.

I na koniec warto zaznaczyć, iż socjolog wkraczający w muzyczny wymiar życia społecznego powinien być świadom słabości i ograniczeń, które immanentnie powiązane są z socjologią muzyki i jej możliwościami poznania społeczno-muzycznej rzeczywistości. Najczęściej wynikają one ze zmieniającej się natury życia społecznego, nowych technologii i multimedialnie zapośredniczonej komunikacji muzycznej. Pierwsze z ograniczeń odnosi się do warstwy ontologicznej, czyli do podstawowego pytania o przedmiot badań socjologii muzyki. W szczególności nasuwa się pytanie o status ontologiczny dzieła muzycznego. Czym ono współcześnie jest? Czy wyłącznie wytworem ludzkim, czy też może na przykład efektem działania algorytmu komputerowego? Innymi słowy, czy potrzebny jest twórca, by można było mówić o dziele muzycznym? Po drugie, podobne pytania rodzi kwestia statusu ontologicznego odtwórcy/wykonawcy dzieła muzycznego. Czy jest to zawsze człowiek „z krwi i kości”, czy też takim twórcą i odtwórcą może też być np. muzyczny vocaloid albo śpiewający hologram nieżyjącego już muzyka? To pociąga za sobą pytania natury epistemologicznej – jak badać owo życie muzyczne ludzi oraz ludzkie praktyki nakierowane na muzykę? Czy możliwe jest poznanie naukowe w sytuacji, gdy mamy do czynienia z wirtualnymi bytami? I po trzecie, nieuchronne pytania i napięcia rodzą się na poziomie metodologicznym – która metoda jest najlepsza, by w całościowy sposób opisać i wyjaśnić muzyczne praktyki ludzi? Jak łączyć te metody (na zasadzie triangulacji), by oddać istotę muzycznego świata ludzi, którzy przypisują sztuce dźwięków najrozmaitsze znaczenia? Dodatkowe pytania rodzi też dyskursywny sposób opisu i wyjaśnienia rzeczywistości muzycznej, która przecież rządzi się nieco innymi (i nie zawsze dyskursywnymi) regułami. Jak już bowiem wcześniej wspominałam, co prawda mówi się w literaturze przedmiotu o tzw. muzycznym języku, ale operuje on przede wszystkim na poziomie, który nie jest powiązany ze schematem pojęciowym. Stąd też warto pamiętać o różnicy pomiędzy dyskursem muzycznym (stanowiącym formę swoistej, zapośredniczonej dźwiękowo, komunikacji muzycznej) oraz dyskursem o muzyce (będącym językowym sposobem porozumiewania się aktorów społecznych na temat muzyki, w tym opisywania przeżyć muzycznych, estetycznych wrażeń, formułowania opinii i ocen o dziele muzycznym, wykonaniu, reakcjach publiczności itp.). Obydwa wymiary refleksji naukowej – zarówno ten odnoszący się do dyskursu muzycznego, jak i dyskursu o muzyce, wymagają więc od badacza wrażliwości słuchowej i umiejętności poruszania się w świecie społeczno-muzycznym. Być może zaproponowane podejście socjologiczno-audialne stanowi pewien drogowskaz dla zarysowanych tu kwestii.

Literatura

- Adorno, Theodor W. 1974. *Filozofia nowej muzyki*. Tłum. F. Wayda. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Adorno, Theodor W. 2002. *On the Social Situation of Music*. W: R. Leppert, wybór i opracowanie. *Essays on Music*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, s. 391–436.
- Adorno, Theodor W. 1999. *Some Ideas on the Sociology of Music*. W: T.W. Adorno. *Sound Figures*. Stanford: Stanford University Press, s. 1–14.
- Adorno, Theodor W. 1990. *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. Tłum. K. Krzemień-Ojak. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Bennett, Andy i Richard A. Peterson (red.). 2004. *Music Scenes: Local, Trans-Local, and Virtual*. Nashville, TN: Vanderbilt University Press.
- Bourdieu, Pierre. 2005. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*. Tłum. P. Biłos. Warszawa: Scholar.
- Collins, Randall. 1986. *Max Weber. A Skeleton Key*. Beverly Hills, London, New York: Sage Publications.
- Czerwiński, Maciej. 2008. *Kompetencja kulturowa a uczestnictwo w kulturze*. W: A. Gwóźdź i A. Zeidler-Janiszewska (red.). *Przestrzenie kultury – dyskursy teorii*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Dasilva, Fabio, Anthony Blasi i David Dees. 1984. *The Sociology of Music*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press.
- DeNora, Tia. 2004. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Feher, Ferenc. 1978. *Weber and the Rationalization of Music*. „Qualitative Sociology” vol. 1, nr 3: 100–120.
- Gołaszewska, Maria. 1973. *Zarys estetyki*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Grazian, David. 2004. *Opportunities for Ethnography in the Sociology of Music*. „Poetics” vol. 32: 197–210.
- Griswold, Wendy. 2013. *Socjologia kultury. Kultury i społeczeństwa w zmieniającym się świecie*. Tłum. P. Tomanek. Warszawa: WN PWN.
- Jabłońska, Barbara. 2014. *Socjologia muzyki*. Warszawa: Scholar.
- Kant, Immanuel. 2004. *Krytyka władzy sądzona*. Tłum. J. Gałęcki. Warszawa: WN PWN.
- Kłoskowska, Antonina. 1991. *Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*. Wrocław: Wydawnictwo „Wiedza o kulturze”.
- Kofin, Ewa. 1991. *Semiologiczny aspekt muzyki*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Kofin, Ewa. 2012. *Muzyka wokół nas. Studium przeobrażeń recepcji muzyki w dobie elektronicznych środków jej przekazywania*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Malhotra, Valerie Ann. 1987. *Weber's Concept of Rationalization and the Electronic Revolution in Western Classical Music*. „International Journal of Politics, Culture and Society” tom ,1 nr 2: 147–162.
- Mika, Bogumiła. 2007. *Muzyka jako znak w kontekście analizy paradygmatycznej*. Lublin: POLIHYMNIA.

- Mills, Charles Wright. 2007. *Wyobrażenia socjologiczna*. Tłum. M. Bucholc. Warszawa: WN PWN.
- Misiak, Tomasz. 2009. *Estetyczne konteksty audiosfery*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa.
- Misiak, Tomasz. 2010. *Audiosfera w kulturze współczesnej. Próba przybliżenia pojęcia*. „Przegląd Kulturoznawczy” nr 1(7): 62–73.
- Ossowski, Stanisław. 1966. *U podstaw estetyki*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Paddison, Max. 1993. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Paddison, Max. 2004. *Adorno, Modernism and Mass Culture. Essays on Critical Theory and Music*. London: Kahn & Averill.
- Schafer, R. Murray. 2010. *Muzyka środowiska*. W: Ch. Cox i D. Warner (red.). *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Tłum. J. Kutyla. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, s. 52–63.
- Schütz, Alfred. 2008. *Wspólne tworzenie muzyki. Studium relacji społecznych*. W: A. Schütz, *O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej*. Tłum. B. Jabłońska. Kraków: Wydawnictwo Nomos, s. 225–239.
- Silbermann, Alfons. 1962. *Miejsce socjologii muzyki w obrębie socjologii i muzykologii*. „Muzyka” nr 1(24): 3–13.
- Socha, Ziemowit. 2011. *Między bytem a niebytem. Socjologia muzyki w Polsce*. „Muzyka” nr 4(223): 3–28.
- Stockfelt, Ola. 2010. *Odpowiednie sposoby słuchania*. W: Ch. Cox i D. Warner (red.). *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Tłum. J. Kutyla. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, s. 120–126.
- Supićić, Ivo. 1969. *Wstęp do socjologii muzyki*. Tłum. S. Zalewski, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Weber, Max. 2009. *The Rational and Social Foundations of Music*. Mansfield Center, CT: Martino Publ.
- Welsch, Wolfgang. 2001. *Na drodze do kultury słyszenia? W: E. Wilk (red.). Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność”?* Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 56–74.
- Znaniecki, Florian. 1988. *Wstęp do socjologii*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Sociology of Music and the Sociological-Audial Approach (Theoretical and Methodological Reflections)

Summary

The aim of the paper is to present the methodological program for studying the musical dimension of social life. The author introduces the new sociological-audial approach as a proposal for the broadly understood studies of the musical dimension of

social life. The article focuses on the specific nature of research on music and society. It lays out research postulates that constitute the methodological program for the sociology of music. In particular, the following issues are discussed: the interpretative approach to musical life, socio-musical memory, „appropriate ways of listening” and the contextual analysis of the socio-musical life, musical competences and aesthetic dispositions, the meaning of music and the communicative perspective in research on music practices. . The author also analyzes the polythetic understanding of the musical process, the heterogeneous understanding of social life’s audial dimension and the process of rationalization of musical practices.

Key words: sociology of music; interpretive sociology; sociological-audial approach; musical practices.