

Maria MAŁANICZ-PRZYBYLSKA

SŁUCHANIE UWARUNKOWANE KULTUROWO I SPOŁECZNIE O kontekstualnym odbiorze muzyki

Czy w ogóle jesteśmy w stanie rozumieć i badać muzykę – albo po prostu świadomie jej słuchać – która nie należy do naszego kręgu kulturowego? U podstaw tej wątpliwości znajdują się tezy głoszące, że muzyka jest szczególnym rodzajem języka, którego uczymy się, podlegając procesom socjalizacji i akulturacji. Język ten staje się dlań naturalny i oczywisty, nie wymaga refleksji. Wpływa on nie tylko na sposób percepcji muzyki, ale też na czysto fizyczne możliwości słyszenia i odtwarzania dźwięków, rytmów, interwałów.

Niełatwo jest pisać o doświadczeniu muzycznym. Niewątpliwie muzyka stanowi tę dziedzinę sztuki, z którą współcześnie obcujemy najczęściej. W wielu miejscach świata muzyka jest wszechobecna – słychać ją w sklepach, restauracjach i kawiarniach, płynie z głośników samochodowych. Słuchamy jej w domu – z radia, komputera, audiofilskiego sprzętu stereo lub oldschoolowego gramofonu. Telewizja też pełna jest muzyki, która króluje nie tylko w stacjach muzycznych typu MTV, ale towarzyszy każdemu niemal programowi, filmowi, serialowi czy serwisowi informacyjnemu. Możemy muzykę zabrać ze sobą, gdziekolwiek się udajemy, umieszczając w uszach słuchawki podłączone do odtwarzacza mp3 albo po prostu do telefonu. Większość z nas przynajmniej od czasu do czasu uczestniczy też w różnego rodzaju imprezach muzycznych: w koncertach kameralnych i masowych, amatorskich i profesjonalnych, w festiwalach i konkursach, w zabawach tanecznych. Niektórzy angażują się w muzykę praktycznie, i to nie tylko wtedy, gdy zajmują się nią zawodowo. Muzyka wreszcie wciąż towarzyszy nam podczas wydarzeń świątecznych: rodzinnych, państwowych i religijnych.

Niełatwo jest również pisać o kulturowym i społecznym znaczeniu muzyki. Po pierwsze dlatego, że muzykę jako zjawisko wszechobecne i łatwo dostępne często postrzega się jako coś oczywistego. To zaś, co wydaje się oczywiste na poziomie potoczności, nie wymaga wyjaśnień, uzasadnień, legitymizacji¹ – po prostu jest. Oczywistość muzyki pozbawia ją także w pewnym sensie aury niezwykłości, świętości. Naturalnie nie zawsze tak się dzieje – wyjście na koncert nadal może być traktowane jako wydarzenie niecodzienne, jednak

¹ Por. C. G e r t z, *Wiedza lokalna*, tłum. D. Wolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 11-26.

większość muzyki, która dociera do naszych uszu, nie jest postrzegana jako coś niezwykłego. Po drugie, choć filozoficzny namysł nad muzyką, nad jej funkcjami indywidualnymi i społecznymi, nad estetyką i wartościowaniem ma długą i bogatą tradycję, sięgającą czasów starożytnych (jednym z pierwszych myślicieli zajmujących się społecznymi funkcjami muzyki był Platon²), warto jednak pamiętać, że do połowy dwudziestego wieku we wszystkich nowożytnych pracach naukowych dotyczących muzyki przyjmowano perspektywę zachodniej (europejskiej, a później amerykańskiej) artystycznej muzyki klasycznej. W myśli humanistycznej i społecznej muzyka była synonimem uczonej, komponowanej sztuki Zachodu. W tym sensie za muzykę nie uważano muzyki wiejskiej (chyba, że traktowano ją jako źródło inspiracji dla muzyki „prawdziwej”) ani muzyki pochodzącej z innych kontynentów niż Europa i Ameryka Północna (z wyjątkiem niektórych kultur Azji, które także posiadały muzykę tworzoną i conceptualizowaną intelektualnie³), ani też muzyki popularnej. Podejście takie nadawało wyraźny kierunek myśleniu o estetyce muzycznej, wpisywało muzykę w ramy i kategorie przynależne sztuce zachodniej, narzucając tym, którzy chcieli się na ten temat wypowiadać, hegemonistyczny dyskurs zachodni⁴. Dyskurs ów długo wyznaczał myślenie o muzyce w kategoriach dzieła sztuki i ujmowanie utworu muzycznego jako samodzielnej, autonomicznej wypowiedzi. Należało ją kontemplować, analizować logicznie i strukturalnie, poddawać badaniu jej wewnętrzną strukturę⁵. Aspekty: społeczny, psychologiczny czy nawet użytkowy, muzyki pojmowanej jako zjawisko uniwersalne przez długi czas w niewielkim tylko stopniu interesowały muzykologów, estetyków i krytyków muzycznych, rzadko również omawiali je socjologowie i filozofowie (jeśli nawet podejmowali te tematy, to przede wszystkim w odniesieniu do zachodniej muzyki artystycznej).

O muzyce nie pisze się łatwo również dlatego, że choć jest ona zjawiskiem stricte społecznym, równie intensywnie oddziałuje na poziomie indywidualnym. Nasze uczestniczenie w muzyce angażuje wiele różnych przestrzeni i związane jest z kwestiami społecznymi (takimi jak budowanie własnego wizerunku, przynależność do jakiejś grupy czy społeczności, walka o prestiż i miejsce w hierarchii społecznej), ale też z kwestiami psychologicznymi, osobistymi upodobaniami estetycznymi oraz sprawami fizycznymi, cielesnymi.

² Zob. P l a t o n, *Państwo*, 396 A-502 E, w: *Platona „Państwo” z dodaniem siedmiu ksiąg „Praw”*, tłum. W. Witwicki, PWN, Warszawa 1958, t. 1, s. 150-340.

³ Por. S. Ż e r a ń s k a - K o m i n e k, *Muzyka w kulturze*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1995, s. 233-287.

⁴ Por. B. D e s c h ê n e s, *Toward an Anthropology of Music Listening*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 29(1998), nr 2, s. 141n.

⁵ Por. S. F r i t h, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, tłum. M. Król, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 49-52, 354-360.

Bardzo trudno jest oddzielić te sfery, znaleźć granice, na mocy których dokonujemy konkretnych wyborów muzycznych i angażujemy się w działania muzyczne.

Nasze uczestnictwo w muzyce jest również zawsze aktem złożonym. Nie da się pisać na przykład o samym słuchaniu. Christopher Small twierdzi, że nie ma czegoś takiego, jak muzyka sama w sobie. Muzyka to proces, który podlega bezustannym zmianom, angażujący na wielu różnych płaszczyznach człowieka jako jednostkę oraz ludzkie zbiorowości. „Jeśli da się odnaleźć jakikolwiek pewnik dotyczący muzyki, jej tworzenia, wykonywania i słuchania, to jest nim fakt, że wszystkie te zjawiska są działaniami, są czymś, co ludzie robią. [...] muzyka nie jest rzeczą, jest właśnie działaniem, w związku z czym słowo «muzyka» nie powinno być używane jako rzeczownik. Powinno być czasownikiem”⁶. Small proponuje termin „to music”, który oznaczałby „zwracanie uwagi na jakiekolwiek muzyczne zdarzenia, na jakimkolwiek poziomie czy jakości naszej uwagi”⁷. Warto przy tym zauważyć, że jedynie część muzyki, którą słyszymy, dociera do naszych uszu w wyniku naszego intencjonalnego działania. Tapety dźwiękowe w windach i centrach handlowych, impreza u sąsiada za ścianą, muzyka płynąca z głośnika stojącego w pobliżu samochodu – jeśli tylko zwrócimy na te dźwięki uwagę, również one stają się (choć wcale o to nie zabiegaliśmy) częścią naszego doświadczenia słuchowego.

Mając na uwadze przedstawiony wyżej krótki przegląd tematów, w jakie musi być uwikłane współczesne pisanie o muzyce w kontekście społecznym i kulturowym, w niniejszym eseju postaram się zarysować w skrócie perspektywę antropologiczną dotyczącą procesów słuchania, angażowania się w różne aktywności muzyczne i dokonywania muzycznych wyborów. Odwołam się do teorii i tekstów badaczy muzyki reprezentujących różne dziedziny nauki. Przytoczę też kilka przykładów z własnych badań oraz obserwacji poczynionych przeze mnie – antropolożkę muzyki i aktywną uczestniczkę życia muzycznego.

UWARUNKOWANY KULTUROWO ODBIÓR MUZYKI

Niemal do połowy dwudziestego wieku większość pism dotyczących muzyki skupiała się wyłącznie na artystycznej muzyce Zachodu. Inne „muzyki”, choć zauważane – stanowiły bowiem egzotyczną ciekawostkę – najczęściej

⁶ C. S m a l l, *Musicking – The Meanings of Performing and Listening: A Lecture*, „Music Education Research” 1(1999) nr 1, s. 12. Jeśli nie wskazano inaczej, tłumaczenie fragmentów prac obcojęzycznych – M.M.P.

⁷ Tamże.

traktowane były z pogardą i nie podejmowano prób ich zrozumienia. Oczywiście pojawiały się wyjątki od tej reguły, takie jak teksty Charlesa Russella Daya⁸ o muzyce indyjskiej czy Francisa Taylora Piggota⁹ o muzyce japońskiej. Warto jednak zauważyć, że dotyczyły one muzyki azjatyckiej, która, jak już wspomniałam, także była muzyką mającą instytucjonalne i intelektualne, utrwalone w piśmie tradycje – dlatego też od dawna stanowiła przedmiot badań orientalistyki muzycznej. Wynikało to z faktu, że niezachodnie działania muzyczne nie były uważane za muzykę sensu stricto w rozumieniu zachodnim. W wieku dziewiętnastym prawdopodobnie nikogo nie oburzyły słowa wybitnego francuskiego kompozytora Hectora Berlioza: „Chiński śpiew jest jak wycie psa lub miauczenie kota, który połknął ropuchę. Ich instrumenty muzyczne są prawdziwymi narzędziami tortur”¹⁰. Za Berlioziem stał autorytet wielkiego kompozytora, a także hegemonistyczny dyskurs filozoficzny i estetyczny Zachodu. Jeszcze w roku 1959 badacz muzyki jawajskiej, Jaap Kunst, pisał, że „ludzi Zachodu cechuje skłonność do traktowania wszelkiej muzyki egzotycznej, nawet w najbardziej wyrafinowanych formach artystycznych, jako odzwierciedlenia niższych, bardziej prymitywnych cywilizacji lub jako rodzaju perwersji muzycznej”¹¹. Nawet jeśli pochylano się nad muzyką kultur obcych, zawsze porównywano ją do muzyki europejskiej: „Nie można zaprzeczyć, że muzyka chińska wypada niekorzystnie w porównaniu z muzyką europejską. Z naszego punktu widzenia wyda się ona z pewnością monotonna, nawet hałaśliwa i nieprzyjemna; lecz jakie to ma znaczenie, jeśli sami Chińczycy ją lubią?”¹². Czyż nie jest to Saidowski orientalizm w czystej postaci – orientalizm, opierający się na poczuciu wyższości, „która pozwala człowiekowi z Zachodu traktować Orient z góry”¹³?

Przełomu w myśleniu o muzyce nieeuropejskiej dokonali po drugiej wojnie światowej przede wszystkim badacze amerykańscy (między innymi David P. McAllester, Alan P. Merriam, Bruno Nettl, a także, nieco później, Charles Seeger i John Blacking). Nazwali się oni antropologami muzyki i badając

⁸ Zob. C.R. Daya, *The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan*, Novello, Ewer & Co., London 1891.

⁹ Zob. F.T. Pigot, *The Music and Musical Instruments of Japan*, B.T. Batsford, London 1893.

¹⁰ Cyt. za: Żerańska-Kominek, dz. cyt., s. 16; por. R. Wallaschek, *Primitive Music: An Inquiry into the Origin and Development of Music, Songs, Instrument, Dances, and Pantomimes of Savage Races*, Longmans, Green, and Co., London 1893, s. 17.

¹¹ Cyt. za: Żerańska-Kominek, dz. cyt., s. 16; por. J. Kunst, *Ethnomusicology: A Study of Its Nature, Its Problems, Methods and Representative Personalities to Which Is Added a Biography*, Martinus Nijhoff, The Hague 1959, s. I.

¹² Cyt. za: Żerańska-Kominek, dz. cyt., s. 39; por. J.A. Van Alst, *Chinese Music*, The Statistical Department of the Inspectorate General of Customs, Shanghai 1884, s. 84.

¹³ E. Said, *Orientalizm*, tłum. W. Kalinowski, PIW, Warszawa 1991, s. 31.

muzykę społeczności nieeuropejskich, chętnie korzystali z osiągnięć współczesnej im antropologii kulturowej¹⁴. W swoich pracach wysunęli na plan pierwszy pojmowanie muzyki w kontekście konkretnej kultury. „Dźwięk muzyczny jest rezultatem ludzkich zachowań kształtowanych przez wartości, postawy i wierzenia składające się na daną kulturę. Dźwięk muzyczny może być tworzony jedynie przez ludzi i dla ludzi i choć możemy intelektualnie rozdzielić te dwa aspekty, dźwiękowy i kulturowy, to jednak każdy z nich jest niekompletny bez drugiego” – napisał w roku 1964 antropolog muzyki Alan P. Merriam¹⁵. Jego słowa przyniosły przełom w nowoczesnych badaniach nad muzyką. Coraz więcej badaczy ujmowało ją jako immanentny element kultury, pełniący ważne funkcje w danej grupie, nie zaś za pomocą kategorii autonomicznego dzieła sztuki cechującego się własną, wewnętrzną logiką. Samego dźwięku, muzyki nie można już było traktować autonomicznie, lecz należało ją postrzegać w powiązaniu z całym systemem kulturowym: kwestiami religijnymi, społecznymi, obrzędowymi, politycznymi, związanymi z domem czy zabawą, ale też estetycznymi i światopoglądowymi.

Te podstawowe założenia są już dzisiaj powszechnie akceptowane, aktualnie pozostaje jednak pytanie, które zadawali sobie – i wciąż zadają – psychologowie muzyki, behawioryści i kognitywiści: Czy w ogóle jesteśmy w stanie rozumieć i badać muzykę – albo po prostu świadomie jej słuchać – która nie należy do naszego kręgu kulturowego? U podstaw tej wątpliwości znajdują się tezy głoszące, że muzyka jest szczególnym rodzajem języka, którego uczymy się, podlegając procesom socjalizacji i akulturacji¹⁶. Każdy człowiek, przychodząc na świat i wzrastając w konkretnym otoczeniu dźwiękowym, również muzycznym, nieświadomie internalizuje język muzyczny, który jest właściwy jego grupie. Język ten staje się dlań naturalny i oczywisty, nie wymaga refleksji. Wpływa on nie tylko na sposób percepcji muzyki, ale też na czysto fizyczne możliwości słyszenia i odtwarzania dźwięków, rytmów, interwałów: „Na przykład [...] muzyka Zachodu opiera się na systemie półtonowym, podczas gdy muzyka indyjska bazuje na systemie ćwierćtonowym. Muzycy zachodni często są zdumieni, z jaką łatwością muzycy hinduscy potrafią zaśpiewać interwały mniejsze niż pół tonu. Społeczeństwa te rozwijały się w ramach innych modeli kulturowych, które narzucają akulturację muzyczną właściwą danemu modelowi”¹⁷. Kontekst kulturowy wpływa także na społeczne i emocjonalne możliwości rozumienia dźwięków. Muzyka jako sztuka z zasady asemantyczna (choć

¹⁴ Por. Żerańska-Kominek, dz. cyt., s. 138-177.

¹⁵ A.P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston 1964, s. 6.

¹⁶ Por. Deschênes, dz. cyt., s. 141; zob. też: P.J. Martin, *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*, Manchester University Press, Manchester 1995.

¹⁷ Deschênes, dz. cyt., s. 142.

nie wszyscy są co do tego zgodni¹⁸) niesie jednak ze sobą znaczenia: społeczne, kulturowe i emocjonalne. Jak pokazują przykłady z całego świata, znaczenia owe nie zawierają się w samej muzyce, lecz są konstruowane i odczytywane kulturowo. Kiedyś podczas zajęć z antropologii muzyki poprosiłam studentów (niemających muzycznego wykształcenia), by posłuchali dwóch przykładów muzycznych i spróbowali nazwać zawarte w nich emocje. Najpierw odtworzyłam nagranie *Preludium e-moll* op. 28, nr 4 Fryderyka Chopina, a następnie afrykańskiej pieśni pogrzebowej z Konga. O ile wszyscy bez trudu określili nastrój i emocje płynące z kompozycji Chopina, o tyle w nagraniu drugim każdy ze studentów usłyszał co innego: radość, smutek, zabawę, szaleństwo, nostalgię. Moim zdaniem przestały w tym przypadku działać zinternalizowane kody kulturowe, w związku z czym każdy z uczestników eksperymentu zaczął odnosić słyszane dźwięki do swoich indywidualnych doświadczeń, wspomnień, upodobań i emocji. Do podobnych wniosków doszła Pandora Hopkins, która poprosiła trzech muzyków – indyjskiego skrzypka, greckiego etnomuzykologa, który grał na lirze, i skrzypka amerykańskiego, żeby wysłuchali tradycyjnego utworu norweskiego wykonanego na tamtejszej odmianie skrzypiec (norw. *hardingfele*) i podzielili się z nią swoimi wrażeniami. Ci trzej mężczyźni zostali wybrani nieprzypadkowo – wszyscy zawodowo zajmowali się grą na instrumencie strunowym. Jak się okazało, każdy z nich zrozumiał utwór norweski inaczej – jak pisała Hopkins – odpowiednio do własnych doświadczeń kulturowych i społecznych, które warunkują percepcję słuchową. Niektórych ważnych cech tego utworu – na przykład wzorów rytmicznych, które są kluczowe dla obcej im tradycyjnej muzyki norweskiej – nie zauważył żaden z nich¹⁹.

Badania antropologów i psychologów muzyki oraz kognitywistów zdają się jednoznacznie wskazywać, że odbiór muzyki zawsze uwarunkowany jest kulturowo, a procesy socjalizacyjne wpływają zarówno na nasze sposoby rozumienia muzyki, jak i na czysto psychofizyczne zdolności słyszenia i odtwarzania konkretnych struktur dźwiękowych. Jednakże, jeden z największych współcześnie psychologów muzyki John Sloboda pisał: „Kwestie międzykulturowe należą w dalszym ciągu do zaniedbywanych obszarów badań w dziedzinie poznawczej psychologii muzyki [...]. W istocie rzeczy nawet badania muzyki zachodniej wykazują niepokojąco wąski zakres, skupiający się na percepcji i wykonawstwie muzyki klasycznej wielkiego formatu, wykluczając niemal zupełnie inne formy”²⁰.

¹⁸ Por. B. J a b ł o ń s k a, *Socjologia muzyki*, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2014, s. 21-26.

¹⁹ Zob. P. H o p k i n s, *Aural Thinking*, w: *Cross-Cultural Perspectives on Music*, red. R. Falck, T. Rice, University of Toronto Press, Toronto 1982, s. 143-161.

²⁰ J. S l o b o d a, *Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki*, tłum. A. Białkowski, E. Klimas-Kuchtowa, A. Urban, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2002, s. XVIII.

SPOŁECZNE WYZNACZNIKI WYBORÓW MUZYCZNYCH

Słuchanie, odbiór i wybór muzyki są również uwarunkowane społecznie w ramach jednej konkretnej kultury – co przez długi czas pozostawało niezauważone przez badaczy zajmujących się muzyką w różnych aspektach. Właściwie dopiero moment wzrastającego upowszechnienia muzyki, a także kultury popularnej w ogóle, spowodował, że zwrócono uwagę na inną przestrzeń dźwiękową niż muzyka klasyczna²¹. Nie powinno też dziwić, że pierwsi badacze jednoznacznie krytycznie odnosili się do muzyki popularnej – nie obejmował jej przecież hegemonistyczny dyskurs sztuki Zachodu. Pionierem tego podejścia stał się Theodor W. Adorno, który muzykę popularną traktował z pogardą, uważając ją za banalną i powtarzalną, opierającą się na pseudoindywidualizacji. Twierdził, że muzyka ta lansuje pasywne słuchanie, bezrefleksyjny odbiór. Słuchacz takiej muzyki staje się bierny, uległy. Muzyka popularna – pisał Adorno – jest narzędziem podtrzymywania społecznych hierarchii i nierówności. Otułmania tych, którym jest narzucana, i wytwarza w słuchaczach przyzwolenie na działanie narzuconych im mechanizmów gospodarki kapitalistycznej²². Podobnym tropem podążał Pierre Bourdieu, uznając, że gust, także gust muzyczny, jest jednym z elementów reprodukcji systemu hierarchii społecznej²³. W jego teorii poszczególne rodzaje czy gatunki muzyki przypisane są konkretnym klasom społecznym, co wskazuje, że Bourdieu hierarchicznie i wartościująco postrzegał również muzykę. Oczywiście najbardziej wartościowa, właściwa klasom najwyższym, arystokracji, jest – jego zdaniem – muzyka klasyczna, zwłaszcza ta o charakterze intelektualnym. Niżej plasuje się lekka muzyka klasyczna spod znaku walców wiedeńskich Johanna Straussa, jazz, jeszcze niżej muzyka popularna i ludowa. W swoich rozważaniach dotyczących tworzenia kapitału kulturowego i symbolicznego, reprodukcji owych kapitałów, gustów, a tym samym klas społecznych, Bourdieu najwięcej uwagi poświęcił klasie najwyższej i sztuce (w tym muzyce) należącej do usankcjonowanej kultury wysokiej, pozostałą część kultury traktując „po macoszemu”, jako jedną wielką nieodróżnicowaną masę. Jego stanowisko zostało zresztą poddane krytyce przez późniejszych naukowców, na przykład przez badacza kultury popularnej Johna Fiskego, który wskazywał, że kultury grup nieelitarnych wymagają równie skrupulatnych analiz, jak kultury warstw dominujących²⁴.

²¹ Por. Deschênes, dz. cyt., s. 137; Martin, dz. cyt., s. 8-14.

²² Zob. T.W. Adorno, *On Popular Music*, „Studies in Philosophy and Social Science” 9(1941), s. 17-48.

²³ Zob. P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. P. Biłos, Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2005.

²⁴ Zob. J. Fiske, *Cultural Economy of the Fandom*, w: *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, red. L.A. Lewis, Routledge, London 1992, s. 30-49.

Bez względu na krytykę myśli Pierre’a Bourdieu, warto zauważyć, że przekonanie o elitarności i „lepszości” klasycznej muzyki europejskiej pozostaje obecne zarówno w tekstach akademickich, jak i w działalności instytucji państwowych. Peter Martin, analizując brytyjski system budżetowego finansowania szkolnictwa i instytucji muzycznych, zauważył, że lansowanie muzyki klasycznej jako najlepszej, jedynej godnej uwagi, a więc także jej ochrony przez państwo, jest wynikiem polityki władz pozostających pod wpływem elit intelektualnych. „W efekcie, nawet jeśli ludzie nie uczą się kochać muzyki klasycznej, wcale nie są w mniejszym stopniu zmuszani do postrzegania jej jako wielkiej i wspaniałej, górującej ponad wszystkimi innymi formami”²⁵. Wyjątkowo absurdalna wydaje się w tym kontekście sytuacja w Polsce, gdzie finansowanie instytucji zajmujących się muzyką klasyczną – szkół, filharmonii czy orkiestr – nie idzie w parze z powszechną edukacją muzyczną, co powoduje, że muzyka elitarna jest finansowana, ale jednocześnie nie dba się o to, by miała ona swoich słuchaczy, odbiorców. Nie odbywa się zatem, w rozumieniu Pierre’a Bourdieu, jej reprodukcja społeczna i klasowa. Nieznajomość i niesłuchanie muzyki klasycznej przez przedstawicieli wyższych klas społecznych w Polsce nie powoduje bowiem „wypadania” tych osób z owych klas.

Simon Frith pisze, że chociaż współcześnie więcej uwagi poświęca się muzyce popularnej, wielu autorów nadal traktuje ją jako poślednią, gorszą. Na potwierdzenie swoich słów przytacza wiele przykładów. Jednym z nich jest wypowiedź Anthona Storra: „Większość dzisiejszej muzyki popularnej jest trywialna i monotonna, a jej popularność wynika wyłącznie z braku wyrobienia słuchaczy”²⁶.

Najnowsze badania dotyczące muzyki popularnej pokazują jednak, jak ogromny jest jej potencjał, a także jak głębokie znaczenia społeczne i kulturowe niesie ona ze sobą. Badacze społeczni i humaniści nie mogą dziś lekceważyć muzyki popularnej także dlatego, że – jak pokazują badania statystyczne – staje się ona najpowszechniejszym i najczęściej wybieranym gatunkiem muzycznym w krajach Zachodu²⁷. Muzyka popularna nie jest dziś – jak twierdził Adorno – muzyką przymusu, lecz przeciwnie, staje się muzyką wyboru. Wybór taki uwidacznia zaś głębokie sensy wspólnotowe, tożsamościowe, światopoglądowe czy polityczne. Przekonywała o tym między innymi Tia DeNora, pisząc, że muzyka staje się współcześnie potężnym narzędziem kreowania porządków społecznych. Jej zdaniem muzyka konstytuuje tożsamość społeczną, pomaga wyrażać emocje, które aktywizują ludzi do działania:

²⁵ Martin, dz. cyt., s. 10n.

²⁶ A. Stor, *Music and the Mind*, HarperCollins, London 1993, s. 63.

²⁷ Por. G. Piotrowski, *Muzyka popularna. Nasłuchy i namysły*, PIW, Warszawa 2016, s. 7.

„Muzyka jest nie tylko «znacząca», nie tylko jest «narzędziem komunikacji» [...]. Jej moc przejawia się na poziomie życia codziennego. Zawiera się w każdym wymiarze społecznego działania [...]. Może wpływać na to, jak ludzie kształtują swoje ciała, jak się zachowują, jak doświadczają upływu czasu, jak postrzegają siebie, innych, a także różne sytuacje”²⁸. Muzyka służy dziś do kształtowania tożsamości jednostkowych i zbiorowych, pomaga konstruować narracje biograficzne, jest narzędziem podtrzymywania pamięci. Służy jednak także jako aktywizator zbiorowych działań, jako narzędzie nacisku politycznego. Z czego wynika jej moc? DeNora twierdzi, że nie jest ona immanentnie zawarta w samym utworze muzycznym. W zależności bowiem od sytuacji i warunków, słuchaczy i otoczenia, ten sam utwór może zostać odebrany w zupełnie inny sposób.

Skoro tak trudno określić znaczenia zawarte w samej muzyce, DeNora postuluje, by badać muzykę w akcji, czyli w momencie, kiedy zaczyna ona wspomagać myślenie, wyobrażnię, motywowanie czy też organizowanie działania. Zdaniem badaczki najważniejsze jest to, co aktorzy społeczni robią z muzyką, w jaki sposób i do czego ją wykorzystują, jak włączają muzykę do swoich codziennych czynności. Praktyki te zaś zawsze muszą być osadzone w konkretnym kontekście.

Ów kontekst społeczny i jego znajomość stają się podstawą do rozumienia, właściwego słyszenia muzyki. Simon Frith pisał: „Uchwycenie znaczenia utworu muzycznego [...] to posiadanie schematu interpretacyjnego. Aby dźwięki stały się muzyką, musimy wiedzieć, jak je słyszeć. Potrzebujemy znajomości nie tylko form muzycznych, lecz także reguł zachowania w sytuacjach związanych z muzyką. Znaczenie muzyki obejmuje [...] nie tylko proces interpretacji, lecz także proces społeczny”²⁹. O tym, jakie nieporozumienia mogą stwarzać różnice w pojmowaniu społecznych kontekstów odbierania muzyki, przekonałam się podczas inauguracyjnego Rok Kolbergowski koncertu, który odbył się w Filharmonii Narodowej w Warszawie. Wystąpili na nim zarówno profesjonalni muzycy klasyczni i folkowi, jak też wiejscy i miejscy muzykanci wykonujący muzykę tradycyjną. Publiczność filharmoniczna przyzwyczajona jest do statycznego słuchania i wyrażania emocji brawami po zakończeniu utworu, publiczność muzyki tradycyjnej przywykła natomiast do tego, że muzyka służy do tańca. W sali koncertowej filharmonii zebrali się i jedni, i drudzy. Kiedy zabrzmiał taneczny oberek w wykonaniu kapeli tradycyjnej, część publiczności wstała i zaczęła tańczyć między fotelami widowni. Pozostali reagowali różnie – jedni klaskali w dłonie, inni wyrażali swoją dezaprobatę.

²⁸ T. DeNora, *Music in Everyday Life*, Cambridge University Press, Cambridge–New York 2000, s. 16n.

²⁹ Frith, dz. cyt., s. 340.

Najbardziej zaniepokojeni byli bileterzy, którzy usilnie próbowali opanować taneczny żywioł i usadzić „rozbrykanych” słuchaczy na miejscach.

MUZYKA W DOBIE TECHNICYZACJI SŁUCHANIE KONTEKSTOWE, MUZYKA WYBORU

Kwestie wyboru i słuchania muzyki stają się jeszcze bardziej zawile, jeśli zdamy sobie sprawę, jak ogromnemu przeobrażeniu uległa cała światowa audiosfera wraz z wynalezieniem, a następnie upowszechnieniem technologii nagrywania i odtwarzania dźwięku: „Rozwój technologiczny w ciągu ostatnich stu lat w sposób niezwykle zmienił naszą relację z muzyką. Sytuacje muzyczne są coraz bardziej złożone i trudno uchwytnie. Transformacja ta jest nie tylko muzyczna, lecz w równiej mierze społeczna, kulturowa, filozoficzna, estetyczna, psychologiczna”³⁰. Rozwój technologiczny odpowiedzialny jest za wszechobecność muzyki: „Muzyka wyszła poza miejsca, do których początkowo była przypisana. Dziś muzyka jest wszędzie”³¹. By usłyszeć muzykę, nie trzeba już iść na koncert, na lekcje muzyki czy do kościoła, wystarczy sięgnąć na przykład po telefon – zmiana, jaka się dokonała, nie dotyczy jednak wyłącznie jej dostępności. Muzyka została także oderwana od swojego miejsca geograficznego. Nie ma znaczenia, gdzie się znajdujemy – możemy za pośrednictwem urządzeń technologicznych tu i teraz zażądać muzyki, jaką tylko sobie wyobrazimy: arabskiej, amerykańskiej, indonezyjskiej. To „uwolnienie” muzyki niesie ze sobą diametralne zmiany dotyczące słuchania i odbioru muzyki. Przede wszystkim stawia pod znakiem zapytania tezy dotyczące akulturacji muzycznej. W jakiej kulturze dźwiękowej jesteśmy dziś wychowywani? Czy w Europie i Stanach Zjednoczonych wciąż dominuje muzyka „zachodnia”? – Być może, choć na pewno już nie tylko ta zaliczana do klasycznej muzyki artystycznej. Co się jednak dzieje, gdy europejskie dziecko przychodzi na świat w rodzinie zajmującej się praktycznie na przykład muzyką indyjską, albo chociaż intensywnie słuchającej tej muzyki? Czy będzie socjalizowane w indyjskim systemie półtonowym? Od naszych europejskich wzorców z pewnością także się nie uwolni – zapewni mu je edukacja przedszkolna i szkolna (gdzie dominuje system dur-moll i rytmy dwudzielne) oraz otaczająca go zewnętrzna audiosfera medialna. Prowadząc badania, obserwowałam dzieci, które z powodzeniem można nazwać „dwumuzycznymi” (analogicznie do osób dwujęzycznych). Są nimi na przykład mali górale ze Skalnego Podhala.

³⁰ Deschênes, dz. cyt., s. 139.

³¹ K.M. Wyrzykowska, *Muzyka, młodzież i styl życia. O uczestnictwie w kulturze muzycznej warszawskiej młodzieży*, Warszawskie Wydawnictwo Socjologiczne, Warszawa 2017, s. 67.

Nie mam wątpliwości, że system tonalny, skale i rytmy muzyki góralskiej są dla nich tak samo naturalne i oczywiste, jak dominujący w mediach zachodni system dur-moll. W obu poruszają się biegle i bez trudu.

Możemy dziś słuchać muzyki obcej kulturowo, całkowicie jej nie rozumiejąc, albo... rozumiejąc ją po swojemu. Odbieramy ją wówczas czysto emocjonalnie, bardzo indywidualnie, co powoduje, że muzyka uwalnia się także od kontekstu kulturowo-społecznego. Gdy słucham w domu irańskich utworów polirytmicznych, transowo wygrywanych na tradycyjnych bębnach zarb, mogę oddawać się tej egzotycznej przyjemności, nie zadając sobie pytań, czym jest polirytmia, dlaczego tak bardzo mnie porusza, ani co łączy ją z kulturą współczesnego Iranu i dawnej Persji. Oddawanie się muzycznym wędrówkom po świecie – przede wszystkim tym wirtualnym – przypomina nieco podróżowanie w sensie fizycznym. Podażamy kanałami serwisu YouTube czy serwisów streamingowych w poszukiwaniu tego, co niezwykle, by na chwilę oderwać się od codzienności – taki jest w ogóle sens podróżowania, o czym przekonują choćby Dean MacCannell i John Urry³². Jednak nawet jeśli nie jesteśmy miłośnikami muzyki tradycyjnej, etnicznej, folku ani world music, obca muzyka – która tak męczyła Berlioza – prawdopodobnie nie razi nas ani nie budzi w nas sprzeciwu. Dzieje się tak dlatego, że nawet jeśli takiej muzyki nie słuchamy, w pewnym sensie i tak dociera ona do nas. Uwolnienie muzyki spowodowało bowiem, że i ona sama zaczęła podróżować. Każda muzyka zaś, gdziekolwiek dociera, wchodzi w relacje z innymi muzykami, mieszając się z nimi, coś od nich przyjmując, coś im zostawiając. Czasami przemieszcza się wraz z emigrantami i osiada na stałe w nowym miejscu, gdzie łączy się z inną muzyką, tworząc całkiem nową jakość – tak działo się w przypadku reggae na Wyspach Brytyjskich, tak powstał arabski hip hop we Francji, na tej zasadzie rozwija się współczesna muzyka latynoska w Stanach Zjednoczonych³³. Muzyka imigrancka stanowi ważny element funkcjonowania jednostek i społeczności, budowania nowych tożsamości i poczucia wspólnoty, ale staje się także elementem rzeczywistości dźwiękowej miejsca, do którego przybywa. Ostatecznie elementy wszystkich kultur muzycznych przenikają do muzyki popularnej, pełniąc w niej rolę inspiracji, elementu dodającego oryginalności, ubarwiającego. W ten sposób przedostają się też do kultury masowej i... stają się poniekąd dla naszego słyszenia oczywiste. Jeśli jeszcze w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku wykorzystanie przez zespół The Beatles indyjskich instrumentów i brzmień przy nagraniu płyty *Sgt. Pepper's Lonely*

³² Zob. D. M a c C a n e l l, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, tłum. E. Klekot, A. Wiczorkiewicz, Muza, Warszawa 2002; J. U r r y, *Spojrzenie turysty*, tłum. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

³³ Por. W. K u l i g o w s k i, *Antropologia współczesności. Wiele światów, jedno miejsce*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 129-145.

*Hearts Club Band*³⁴ było zabiegiem niezwykle i szeroko komentowanym, dziś tak wielu artystów sięga po tego rodzaju środki, że nie wywiera to już wrażenia. Chociaż niekiedy nawet ich nie zauważamy, wpływają one jednak na nasze słuchanie, osuwając z obcymi brzmieniami.

Kolejną radykalną zmianą, która wraz z rewolucją technologiczną nastąpiła w naszym życiu, jest wzrost częstości słuchania. Nie tylko słyszymy muzykę niemal bezustannie, lecz także możemy słuchać nieskończenie wiele razy jednego utworu. Najczęściej tak właśnie robimy: jeśli coś się nam spodoba, słuchamy tego wielokrotnie. Jeszcze nie tak dawno temu sytuacja taka była niewyobrażalna: na przykład wiedeński arystokrata na początku dziewiętnastego wieku mógł usłyszeć *VI Symfonię* Ludwika van Beethovena prawdopodobnie tylko raz – i musiał słuchać tego utworu zupełnie inaczej, niż my słuchamy go dzisiaj. W roku 1956 Leonard B. Meyer napisał, że słuchanie muzyki polega na bezustannym budowaniu napięcia, które rodzi się w słuchaczu wskutek oczekiwania na konkretne rozwiązanie. Jeśli oczekiwanie to zostanie spełnione, pozostaje nieuświadomione; zauważymy je dopiero wówczas, gdy nastąpi coś nieoczekiwanego³⁵. Czy taka teoria percepcji muzyki pozostaje aktualna w czasach, kiedy słuchanie repetytywne stanowi regułę? Słuchając po raz setny *VI Symfonii* Beethovena, nie oczekujemy niczego szczególnego od samej muzyki – doskonale wiemy, co się wydarzy. Nasze oczekiwania mogą być wprawdzie związane wykonaniem, konkretną interpretacją, nie ma to jednak miejsca w przypadku wielokrotnego odsłuchiwania tych samych nagrań. Oczekiwanie, napięcie i spełnienie nie mogą dzisiaj stanowić uniwersalnego mechanizmu percypowania muzyki³⁶.

Z kulturowego, antropologicznego punktu widzenia najważniejsze wydaje się jednak to, że słuchanie muzyki i uczestnictwo w działaniach muzycznych stają się obecnie kwestią wyboru. Muzyka została uwolniona od czasu, przestrzeni geograficznej i miejsca, do pewnego stopnia także od kontekstu społecznego, klasowego czy kulturowego. Oznacza to, że sami podejmujemy decyzje, jakiej muzyki, gdzie i z kim chcemy słuchać. Oczywiście wybory te zawsze uwarunkowane są wieloma czynnikami. Z pewnością wpływa na nie wczesna socjalizacja muzyczna – dzisiaj nie jest ona jednak jednowymiarowa. Zależy od środowiska, w którym przebywamy, wykształcenia i naszych osobistych preferencji estetycznych. Przy wyborze muzyki decydujące mogą być też podglądy polityczne, religijne, zaangażowanie ideowe, chęć budowania własnego prestiżu, pozycjonowanie się w grupie czy manifestowanie przyna-

³⁴ The Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Parlophone, PMC 7027, 1967.

³⁵ Por. L. B. M a y e r, *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago 1956, s. 43-82.

³⁶ Por. D e s c h ê n e s, dz. cyt., s. 146.

leżności do jakiejś wspólnoty. Niektórzy twierdzą, że duży wpływ na to, czego słuchamy, ma przemysł muzyczny³⁷, jeszcze inni, że sterują nami algorytmy kanałów streamingowych³⁸. Nasze muzyczne wybory nie muszą być konsekwentne, wiążące ani niezmiennie. W zależności od sytuacji, od zadania, jakie muzyka ma spełnić, możemy podejmować różnorodne decyzje. Kluczowy wydaje mi się właśnie aspekt celu słuchania. Jeśli na przykład zamierzamy odpocząć w domu, gdzie jesteśmy sami, najczęściej wybieramy po prostu taką muzykę, jaką lubimy. Kiedy jednak organizujemy rodzinny obiad i chcemy, by towarzyszyła mu muzyka, nasz wybór z pewnością będzie uwzględniał zarówno gusty poszczególnych – młodszych i starszych – członków rodziny, jak i charakter samej muzyki i wydarzenia. Wybieranie muzyki towarzyszącej wydarzeniom o charakterze społecznym – a takimi z pewnością są przyjęcia czy wesela – wskazuje ponadto na inną ważną funkcję muzyki. Muzyka, jaką wybieramy, staje się naszą wizytówką, jednym z emblematów tożsamości, jaką chcemy zaprezentować innym. Interesująco pisał o tym Joseph Kotarba³⁹, analizując muzykę, która zabrzmiała w konkretnych momentach podczas wesela jego córki.

Niekiedy jednak gotowi jesteśmy słuchać muzyki, która nie odpowiada naszym osobistym preferencjom estetycznym, z którą się nie utożsamiamy na żadnej płaszczyźnie, a robimy to zazwyczaj po to, by osiągnąć konkretny cel lub by dostosować się do sytuacji. Na przykład podczas moich badań na Podhalu⁴⁰ górale wiele mówili na temat fatalnego wpływu góralskiego disco polo na kulturę, muzykę i tradycję Podhala. Niemal wszyscy potępiali ten „banalny i bezwartościowy kicz”. Okazało się jednak, że na wielu góralskich weselach króluje właśnie zniechęczone disco polo. Pytałam więc moich rozmówców, dlaczego nie tylko nie protestują, ale nawet bawią się przy muzyce, którą wcześniej krytykowali. Jedna z rozmówczyń powiedziała: „Nie ukrywam, że też bardzo kocham te wykonania weselne. Potrafię się dostosować do tego. I ja właśnie się wciągam w ten tłum. I oni się świetnie bawią przy tej skocznej muzyce. Zresztą trudno też, żeby na weselu co innego grać, coś przeintelek-

³⁷ Zob. J. S t o r e y, *Muzyka popularna*, w: tenże, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, tłum. J. Barański, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, s. 89-107.

³⁸ Zob. M. W i e c z o r e k, *Potężne algorytmy*, „Dwutygodnik” 12(2018) nr 253, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8166-p-o-t-e-z-n-e-algorytmy.html>.

³⁹ Zob. J. K o t a r b a, *Introduction: The Sociology of Popular Music*, w: *Understanding Society Through Popular Music*, red. J. Kotarba i in., Routledge, New York–London, s. 1-19.

⁴⁰ Badania etnograficzne na Podhalu prowadziłam w latach 2011-2015. Dotyczyły one kulturowych i społecznych znaczeń, jakie niesie ze sobą muzyka współcześnie tworzona przez górali i postrzegana jako ich własna. Zob. M. M a ł a n i c z - P r z y b y l s k a, *Między dźwiękami Skalnego Podhala. Współczesna góralszczyzna*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018.

tualizowanego... Człowiek musi się trochę dostosować do wszystkiego. Nie można tylko krytykować i wymagać”. Decydujący w ocenie muzyki był tu zatem kontekst – skoczność i przystępność, taneczność i atmosfera zabawy – który powodował zawieszenie codziennych sądów wartościujących.

Chociaż – jak pisałam – status muzyki klasycznej jest w Polsce wyjątkowo niski (w odniesieniu do standardów europejskich), w pewnym sensie i w pewnych okolicznościach lokowanie się w tej klasycznej przestrzeni muzycznej również staje się zabiegiem wizerunkowym. Z pewnością w najgorszej sytuacji znajdują się politycy, którzy z obowiązku biorą udział we współorganizowanych przez siebie wydarzeniach muzycznych, takich jak Konkurs Chopinowski czy Wielkanocny Festiwal Ludwika van Beethovena. Niejednokrotnie widywałam w filharmonii przedstawicieli władz państwowych, którzy bezsilnie walczyli z sennością. Ponieważ jednak wydarzenia takie są przez państwo finansowane i promowane, a także traktowane jako wizytówka naszego kraju, reprezentanci władz z konieczności w nich uczestniczą (oczywiście są też politycy-melomani, miłośnicy tego rodzaju muzyki).

Także w przypadku osób niezobligowanych zawodowo do uczestnictwa w wydarzeniach związanych z muzyką klasyczną zaobserwować można chwilowe zwroty w jej stronę, mające budować wizerunek tych osób, nawet jeśli na co dzień jej nie słuchają. Okazją do takiego wkraczania na grunt muzyki klasycznej często staje się Konkurs Chopinowski, który stanowi niewątpliwie najbardziej prestiżowy międzynarodowy konkurs muzyczny w naszym kraju. Zainteresowanie nim, wiedza na temat uczestników, jury czy przebiegu konkursu stają się oznaką obecności w świecie kultury i sztuki, bycia człowiekiem kultury.

Wyborów muzycznych możemy dokonywać również w celu przyłączenia się do jakiejś rzeczywistej bądź wyobrażonej wspólnoty – na stałe lub chwilowo. Szczególnie często takich wyborów dokonują osoby młode (pamiętam, że w liceum usilnie starałam się zostać wielbicieleką funk rocka, utożsamianego wówczas z kalifornijską grupą Red Hot Chili Peppers, tylko dlatego, że większość moich kolegów słuchała właśnie tej muzyki). Wybieranie konkretnego rodzaju muzyki, artysty, zespołu i stawianie się ich fanem, a więc po części znawcą, specjalistą i jednocześnie wielbicielem, pozwala nam dołączyć do znacznie większej, wyobrażonej wspólnoty. Wspólnoty fanów, w dużej mierze wirtualne, mają swoje własne media, fora, strony internetowe, wypracowują podzielane przez ich członków sposoby wartościowania, posługują się językiem wtajemniczonych. Fanów łączy poczucie wspólnych wartości estetycznych, muzycznych, a niekiedy także społecznych, politycznych i światopoglądowych. Zakładam, że większość fanów rosyjskiej formacji Pussy Riot będzie dzieliła nie tylko upodobanie do estetyki punkowej, ale także – a może przede wszystkim – przekonanie o konieczności walki o prawa kobiet, obna-

zania nierówności społecznych i wykluczenia oraz krytyki rosyjskiej władzy autorytarnej. Podobnie wielbiciele śląskiego hip hopu mogą swoim wyborem muzycznym manifestować przede wszystkim przywiązanie do śląskiej tożsamości i chęć wsparcia działań na rzecz poprawy sytuacji na Śląsku.

Podczas prowadzenia badań w Serbii⁴¹ miałam okazję dwukrotnie uczestniczyć w największym w Europie festiwalu muzyki bałkańskiej w Gučy. Przyjeżdżali tam ludzie z całego świata, którzy w wielu przypadkach nie interesowali się muzyką bałkańską. W jakim celu tam podróżowali? W Gučy przez cztery dni i noc trwa nieprzerwany karnawał – święto muzyki, tańca, jedzenia i picia. Jak na karnawał przystało, daje on ułudę równości, wspólnoty, bez troski i zawieszenia codzienności⁴² – muzyka, przy której uczestnicy festiwalu skaczą i piją rakiję, nie ma zatem znaczenia, chociaż bałkańskie nieregularne rytmy i huk instrumentów dętych blaszanych z pewnością przyczyniają się do karnawałowego oszołomienia, wprowadzając w trans. Sądzę jednak, że głównym powodem udziału w festiwalach i koncertach muzycznych jest pragnienie poczucia równości i jednoczącej wspólnoty oraz zapamiętania się w karnawałowym odwróceniu rzeczywistości⁴³.

Przytoczone wyżej przykłady wskazują na dwie dominujące współcześnie tendencje dotyczące wyboru i angażowania się w różne sytuacje muzyczne. Po pierwsze, na to, jakiej muzyki w danej chwili słuchamy, wpływają konteksty: społeczny, kulturowy, zawodowy, ale też sytuacyjny. Po drugie zaś, kluczowe jest właśnie – jak mi się wydaje – owo dokonywanie wyborów. Anthony Giddens pisał, że nasza tożsamość jest dziś w całości konstruktem, który musimy stale budować, przebudowywać, zmieniać⁴⁴. Nie ma już rzeczy danych, pewnych i oczywistych – ponowoczesne wielości i płynności⁴⁵ powodują, że

⁴¹ Badania w Serbii prowadziłam w 2008 i 2009 roku, w niewielkim miasteczku – Gučy, podczas trwania festiwalu muzyki bałkańskiej. Dotyczyły one muzyki wykonywanej przez serbskie i cygańskie orkiestry dęte, a także tożsamościowej i społecznej roli muzyki. Badania te posłużyły mi do napisania pracy dyplomowej w Instytucie Muzykologii UW. Stały się także podstawą dwóch artykułów opublikowanych na stronie internetowej czasopisma antropologicznego „op.cit.” (zob. M. Małanicz-Przybylska, *Serbski folk – tradycja w spódniczce mini*, https://www.academia.edu/33174581/Serbski_folk_tradycja_w_spo_dniczce_mini.docx; t a ż, *Guča – serbski świat na opak*, https://www.academia.edu/33174365/Guca_serbski_s_wiat_na_opak.doc). Zob. też: Guča Trumpet Festival, <https://www.guca-festival.com/>.

⁴² Zob. V. Turner, *Karnawał, rytuał i zabawa w Rio de Janeiro*, tłum. I. Kurz, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 56 (2002) nr 3-4, s. 159-170.

⁴³ Zob. W. Kuligowski, *Festiwal muzyczny jako „możliwość święta”*, „MeaCultura” 2017, <http://meakultura.pl/publikacje/festiwal-muzyczny-jako-mozliwosc-swiet-1702>.

⁴⁴ Por. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość: „ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, PWN, Warszawa 2001, s. 101-123.

⁴⁵ Zob. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.

całe nasze życie staje się serią wyborów i aktów zaufania⁴⁶. W układance sensów, znaczeń i tożsamości, które wciąż musimy konstruować, muzyka może pełnić bardzo ważną rolę. „Muzyka – pisał Joseph Kotarba – jest jednym z najważniejszych aspektów naszej kultury i przez to także sposobów, w jakie przeżywamy nasze codzienne życie. Muzyka pomaga nam porządkować doświadczenia, nadawać im sens. Pomaga nam cieszyć się i smucić, staje się ścieżką dźwiękową naszego życia”⁴⁷.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Adorno, Theodor W. “On Popular Music.” *Studies in Philosophy and Social Science* 9 (1941): 17–48.
- Bauman, Zygmunt. *Płynna nowoczesność*. Translated by Tomasz Kunz. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006.
- (The) Beatles. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Parlophone, PMC 7027, 1967.
- Bourdieu, Pierre. *Dystynkcja: Społeczna krytyka władzy sądzenia*. Translated by Piotr Biłos. Warszawa: Wydawnictwo Scholar, 2005.
- Day, Charles R. *The Music and Musical Instruments of Southern India and the Decan*. London: Novello, Ewer & Co., 1891.
- DeNora, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge–New York: Cambridge University Press, 2000.
- Deschênes, Bruno. “Toward an Anthropology of Music Listening.” *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 29, no. 2 (1998): 135–53.
- Fiske, John. “Cultural Economy of the Fandom.” In *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, edited by Lisa A. Lewis. London: Routledge, 1992.
- Frith, Simon. *Sceniczne rytuały: O wartości muzyki popularnej*. Translated by Marek Król. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.
- Geertz, Clifford. *Wiedza lokalna*. Translated by Dorota Wolska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.
- Giddens, Anthony. *Nowoczesność i tożsamość: „ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Translated by Alina Szulżycka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001.
- Hopkins, Pandora. “Aural Thinking.” In *Cross-Cultural Perspectives on Music*, edited by Robert Falck and Thomas Rice. Toronto: University of Toronto Press, 1982.
- Jabłońska, Barbara. *Socjologia muzyki*. Warszawa: Wydawnictwo Scholar, 2014.

⁴⁶ Por. G i d d e n s, dz. cyt., s. 58–67.

⁴⁷ K o t a r b a, dz. cyt., s. 4.

- Kotarba, Joseph. "Introduction: The Sociology of Popular Music." In *Understanding Society through Popular Music*, edited by Joseph Kotarba, et al. New York and London: Routledge, 2013.
- Kuligowski, Waldemar. *Antropologia współczesności: Wiele światów, jedno miejsce*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007.
- . "Festiwal muzyczny jako 'możliwość święta.'" *MeaCultura*, no. 281 (2017). <http://meakultura.pl/publikacje/festiwal-muzyczny-jako-mozliwosc-swiet-1702>.
- Kunst, Jaap. *Ethnomusicology: A Study of Its Nature, Its Problems, Methods and Representative Personalities to which Is Added a Biography*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1959.
- MacCanell, Dean. *Turysta: Nowa teoria klasy próżniaczej*. Translated by Ewa Klekot and Anna Wiczorkiewicz. Warszawa: Muza, 2002.
- Małanicz-Przybylska, Maria. *Guča – serbski świat na opak*. https://www.academia.edu/33174365/Guc_a_serbski_s_wiat_na_opak.doc.
- . *Między dźwiękami Skalnego Podhala: Współczesna góralszczyzna*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2018.
- . *Serbski folk – tradycja w spódnicy mini*, https://www.academia.edu/33174581/Serbski_folk_tradycja_w_spo_dniczce_mini.docx.
- Martin, Peter J. *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*, Manchester: Manchester University Press, 1995.
- Mayer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- Piggot, Francis T. *The Music and Musical Instruments of Japan*. London: B. T. Batsford, 1893.
- Piotrowski, Grzegorz. *Muzyka popularna: Nasłuchy i namysły*. Warszawa: PIW, 2016.
- Platon. "Państwo." In *Platona 'Państwo' z dodaniem siedmiu ksiąg 'Praw.'* Translated by Władysław Witwicki. Warszawa: PWN, 1958.
- Said, Edward. *Orientalizm*. Translated by Witold Kalinowski. Warszawa: PIW, 1991.
- Sloboda, John. *Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki*. Translated by Andrzej Białkowski, Ewa Klimas-Kuchtova, and Adam Urban. Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, 2002.
- Small, Christopher. "Musicking—The Meanings of Performing and Listening: A Lecture." *Music Education Research* 1, no. 1 (1999): 9–29.
- Storey, John. "Muzyka popularna." In John Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej: Teorie i metody*. Translated by Janusz Barański. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2003.
- Storr, Anthony. *Music and the Mind*. London: Harper Collins, 1993.

- Turner, Victor. "Karnawał, rytuał i zabawa w Rio de Janeiro." Translated by Iwona Kurz. *Polska Sztuka Ludowa—Konteksty* 56, no. 3–4 (2002): 159–70.
- Urry, John. *Spojrzenie turysty*. Translated by Alina Szulżycka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.
- Van Aalst, Jules A. *Chinese Music*. Shanghai: The Statistical Department of the Inspectorate General of Customs, 1884.
- Wallaschek, Richard. *Primitive Music: An Inquiry into the Origin and Development of Music, Songs, Instrument, Dances, and Pantomimes of Savage Races*, London: Longmans, Green, and Co., 1893.
- Wieczorek, Michał. "Potężne algorytmy." *Dwutygodnik* 12, no. 253 (2018). <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8166-p-o-t-e-z-n-e-algorytmy.html>.
- Wyrzykowska, Katarzyna M. *Muzyka, młódzież i styl życia. O uczestnictwie w kulturze muzycznej warszawskiej młódzieży*. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Socjologiczne, 2017.
- Żerańska-Kominek, Sławomira. *Muzyka w kulturze*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1995.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Maria MAŁANICZ-PRZYBYLSKA – Słuchanie uwarunkowane kulturowo i społecznie. O kontekstualnym odbiorze muzyki

DOI: 10.12887/32-2019-2-126-07

W niniejszym artykule autorka stara się przybliżyć antropologiczną perspektywę słuchania muzyki. Punktem wyjścia w tym rozważaniach uczyniła dyskurs akademicki i profesjonalny, który powstał w Europie Zachodniej i przez długi czas wyznaczał sposoby myślenia i pisania zarówno o samej muzyce, jak i o jej odbiorze. Dyskurs ten wywodził się z europejskiego (zachodniego) pojmowania sztuki jako takiej, na pierwszym miejscu stawiał autonomiczne dzieło, jego wewnętrzną wartość, złożoność czy sposoby analizy. Dlatego też niemal do połowy dwudziestego wieku nie obejmował innych rodzajów muzyki niż zachodnia muzyka artystyczna – tak zwana muzyka klasyczna. W tym kontekście zarówno muzykę tradycyjną, etniczną, pochodzącą z innych kontynentów, jak też muzykę użytkową, popularną postrzegano z pozycji hegemonistycznej wyższości.

Perspektywa dominującego dyskursu zachodniego zaczęła się zmieniać po drugiej wojnie światowej, kiedy w Stanach Zjednoczonych powstała profesjonalna antropologia muzyki oraz gdy muzyka popularna stała się tak powszechna, że badacze społeczni zostali zmuszeni do dostrzeżenia jej ogromnego wpływu na kształtowanie ludzkich zachowań i światopoglądów.

Kolejnym przełomem wyznaczającym nowe drogi rozumienia miejsca muzyki w życiu społecznym było rozpowszechnienie się muzyki nagrywanej. Badania

dotyczące tego fenomenu wciąż prężnie się rozwijają, obecnie bowiem sama technologia bezustannie zmienia nasze sposoby słuchania.

Autorka zastanawia się nad konsekwencjami wpływu wskazanych powyżej kontekstów historycznych, społecznych i kulturowych na nasze wybory muzyczne, angażowanie się w działania muzyczne oraz na sam proces słuchania.

Słowa kluczowe: antropologia muzyki, słuchanie, percepcja muzyki, muzyka, dyskurs sztuki

Kontakt: Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej, Uniwersytet Warszawski, ul. Żurawia 4, 00-503 Warszawa

E-mail: maria.malanicz@gmail.com

<https://etnologia.uw.edu.pl/instytut/ludzie/pracownicy/maria-malanicz-przybylska>

Maria MAŁANICZ-PRZYBYLSKA – Cultural and Social Aspects of Listening:
On Contextual Perception of Music

DOI: 10.12887/32-2019-2-126-07

The author addresses the anthropological perspective of listening. As her point of departure, she takes the Western European academic and professional musical discourse, which, for a long time, determined the ways of thinking and writing about both music and listening. The discourse is rooted in the European (Western) perception of art, which always prioritized an autonomous piece of art (or a piece of music): its internal value, complexity and the ways of its theoretical analysis. For this reason, up till the second half of the 20th century, the discourse in question was predominated by the Western artistic music: the so-called classical music. Traditional music, ethnic music, music from other continents, applied and popular music were seen from the hegemonic (colonial), Western point of view.

This perspective began to change after World War II when a professional academic discipline called the anthropology of music was established in the United States. At the same time, popular music became so widespread that social scientists had to acknowledge its power and influence on human behaviours and world-views.

General availability of recorded music marks another milestone in the search for new ways to understand the role music performs in social life. As the rapidly changing technology affects our listening habits, the research into this phenomenon continues to develop dynamically.

The author discusses a possible impact of these historical, social and cultural contexts on our musical choices, our engagement in musical activities, and our perception of music.

Keywords: anthropology of music, listening, music perception, music, art discourse

Contact: Institute of Ethnology and Cultural Anthropology, University of Warsaw, ul. Żurawia 4, 00-503 Warsaw, Poland
E-mail: maria.malanicz@gmail.com
<https://etnologia.uw.edu.pl/instytut/ludzie/pracownicy/maria-malanicz-przybylska>