

BARBARA JABŁOŃSKA
Uniwersytet Jagielloński

NORBERT ELIAS O MUZYCE I SPOŁECZEŃSTWIE
— MOŻLIWOŚCI APLIKACYJNE SPOŁECZNO-MUZYCZNYCH FIGURACJI

WPROWADZENIE

Życie muzyczne społeczeństw jest obszarem niezwykle interesującej, aczkolwiek stosunkowo rzadko podejmowanej przez współczesnych badaczy refleksji socjologicznej. Tematyka związana z analizowaniem muzycznego wymiaru aktywności ludzkiej jest wciąż niedoceniana w polskiej socjologii, zwłaszcza na poziomie teoretyczno-metodologicznym¹. Brakuje też opracowań, które ukazywałyby możliwości wykorzystania spuścizny teoretycznej socjologów zajmujących się muzyką i społeczeństwem w najróżniejszych aspektach². Co więcej, niedoceniana jest także dualistycznie pojęta perspektywa, ukazująca sprawczą rolę działań ludzkich nakierowanych na sztukę dźwięków oraz zwrotnie oddziałujące na nie uwarunkowania strukturalne. Dlatego też proponowane tu Eliasowskie rozwiązania w zakresie opisu wzajemnych sprzężeń między strukturalnym aspektem rzeczywistości społecznej a podmiotowymi działaniami jednostek wydają się bardzo przydatne w konceptualizowaniu i analizie praktyk figuracyjno-muzycznych.

Adres do korespondencji: b.jablonska@uj.edu.pl

¹ O kwestiach tych piszę w monografii pt. *Socjologia muzyki* (zob. Jabłońska 2014), w której ukazuję między innymi aktualne problemy, z jakimi boryka się socjologia muzyki w Polsce.

² Oczywiście, istnieją wybrane prace, które łączą teoretyczne zaplecze socjologii muzyki z wybranymi obszarami życia społecznego, wciąż jednak jest ich niewiele. Przykładem może być choćby monografia Igora Pietraszewskiego (2012) pt. *Jazz w Polsce. Wolność improwizowania*, w której autor wykorzystuje ramy teoretyczne Pierre'a Bourdieu.

Muzyka jest jednym z istotnych elementów życia społecznego. Towarzyszy człowiekowi w najróżniejszych aspektach i wymiarach jego aktywności. Co więcej, zasadniczo trudno jest wskazać kultury, które nie miałyby jakiejś formy życia muzycznego. Jak twierdzi Bogusław Schaeffer (1983, s. 17), „w dziejach kultury zawsze istniał śpiew i zawsze istniały instrumenty”.

Należy zauważyć, iż muzyka może być pojmowana nie tylko jako wytwór działalności ludzkiej czy jako forma jednostkowej i zbiorowej praktyki skoncentrowanej wokół sztuki dźwięków (zarówno na poziomie twórczym, wykonawczym, jak i odbiorczym), ale też jako proces społeczny. Można na nią spoglądać zarówno w perspektywie historyczno-dziejowej, jako na przejaw cywilizowania się społeczeństw, jak i przez pryzmat jednostkowych działań ludzkich, warunkowanych całą gamą różnorodnych determinant. Trzeba nadmienić, iż u co najmniej kilku wielkich klasyków myśli socjologicznej można odnaleźć historyczno-procesualne spojrzenie na zjawiska muzyczne. Taką perspektywę proponuje zarówno Herbert Spencer (1904), śledząc genezę muzyki w społeczeństwie, postępujące procesy jej uspołecznienia oraz jej funkcjonalne uwarunkowania, jak i na przykład Max Weber (2009), analizując drobiazgowo proces racjonalizacji muzyki w kręgu cywilizacji europejskiej. Począwszy od średniowiecznego monastycyzmu, a skończywszy na czasach mu współczesnych, Weber śledzi przejawy standaryzacji muzyki, instrumentów muzycznych i wykonawstwa muzycznego. Kontynuację jego refleksji odnajdujemy w pewnym sensie u Adorna (1974, 1990), w szczególności jeśli chodzi o namysł nad przemianami tzw. nowej muzyki w kontekście rozwoju technologicznego i procesów racjonalizacji muzyki XX wieku. Historyczne ujęcie analiz życia muzycznego społeczeństw proponuje także Pitirim Sorokin (1991), który w obszarze swych teoretyczno-badawczych rozważań nad systemami społeczno-kulturowymi umieszcza muzykę, upatrując w naprzemiennych cyklach zmiany muzyki ideacyjnej i zmysłowej istoty przemian dziejowych.

Również u Alfreda Schütza odnajdziemy (przynajmniej w zarysie) spojrzenie na rolę muzyki w procesie kształtowania i podzielenia muzyczno-społecznej matrycy, w której zdeponowana jest, i przekazywana z pokolenia na pokolenie, swoista pamięć muzyczna, pozwalająca komunikować się aktorom społecznym na pozasemantycznym poziomie, a także uczestniczyć we wspólnie podzielanym świecie muzycznych relacji (zarówno na poziomie twórczym, jak i odtwórczym oraz wykonawczym). To bowiem historyczne spojrzenie na doświadczenie ludzkie, praktyki, wiedzę pozwala zrozumieć działania jednostek i całych społeczeństw w społeczno-muzycznych kontekstach (zob. Schütz 2008). Należy też wspomnieć o niezwykle cennych uwagach Pierre’a Bourdieu, który między innymi w *Dystynkcji* (2005) umieszcza swe przemyślenia na temat życia muzycznego społeczeństw, w szczególności zaś proponuje analizę wzajemnych sprzężeń między strukturą i działaniami aktorów, rozważanych przez pryzmat relacyjnych względem siebie pojęć pola sztuki, kompetencji kulturowych i wdrażanego w procesie socjalizacji habitusu. W tej perspektywie,

określanej jako strukturalizm konstruktywistyczny, francuski myśliciel śledzi przemiany gustu muzycznego oraz jego strukturalne uwarunkowania.

Mając na względzie różnorodność refleksji teoretycznej nad życiem muzycznym społeczeństw, należy wskazać, iż wśród wspomnianych autorów szczególne miejsce przypada Norbertowi Eliasowi, który proponuje niezwykle inspirujące spojrzenie na zjawiska społeczno-muzyczne. Uwagę koncentruje bowiem na — jak je tu nazywam — muzyczno-społecznych figuracjach, dzięki którym możliwa jest identyfikacja wzajemnych sprzężeń między działaniami aktorów nakierowanych na muzykę a warunkującymi je czynnikami strukturalnymi. Dlatego też kluczowe wydaje się zwrócenie uwagi na twórcze i podmiotowe działania aktorów uczestniczących w praktykach muzycznych oraz na zwrotnie oddziałujące na nie strukturalne uwarunkowania.

Celem moim jest tu, po pierwsze, scharakteryzowanie Eliasowskiej perspektywy spojrzenia na zjawiska i praktyki społeczne związane z muzyką. W szczególności ukazę figuracyjne procesy wytwarzania życia muzycznego społeczeństwa poprzez wspomniane sprzężenia: działania jednostek i warunkujące je uwarunkowania strukturalne. Proces ten omówiony zostanie na przykładzie analizowanego przez Eliasa studium przypadku — życia i twórczości Wolfganga Amadeusza Mozarta. Po drugie, zamierzam rozszerzyć Eliasowską perspektywę teoretyczno-badawczą w zakresie analizowania społeczno-muzycznych figuracji poprzez ich ukazanie w wybranych obszarach życia społecznego. Rozważania te będą miały zarówno charakter odniesień historycznych, jak i sygnalizacji współczesnych zjawisk i procesów, w których wyraźnie wyodrębniają się społeczno-muzyczne figuracje. Mając zatem na uwadze Eliasowski sposób rozumienia procesu cywilizowania się społeczeństw (zwłaszcza w kręgu europejskim), skoncentruję się na sposobach funkcjonowania muzyki w wybranych obszarach życia społecznego.

ELIAS O MUZYCE I SPOŁECZEŃSTWIE

Idąc tropem Eliasowskiego sposobu myślenia należy założyć, iż muzykę i procesy związane z muzycznym życiem ludzi można pojmować jako jeden z przejawów cywilizowania się społeczeństw. Cywilizacja to bowiem określony sposób bycia, praktyki ludzkie czy idee. Elias zauważa, że cywilizowanie się społeczeństw oznacza wiele różnych zjawisk i procesów, dlatego „[...] napotyka się zawsze pewne trudności, gdy się chce ująć w kilku słowach ogół zjawisk, które można by określić terminem «cywilizacja»” (Elias 2011, s. 77). W pojęciu tym zawiera się jednak swoisty „[...] wyraz samowiedzy Zachodu [...]. Obejmuje ono wszystko, czym społeczeństwo zachodnie ostatnich dwóch, trzech stuleci w mniemaniu swoim góruje nad wcześniejszymi lub współczesnymi mu społeczeństwami «bardziej prymitywnymi»” (Elias 2011, s. 77). Można więc przyjąć, iż doświadczenie sztuki dźwięków — zarówno na poziomie twórczym, nadawczym, jak i odbiorczym — koresponduje z wykształceniem odpo-

wiednich reguł i zasad działania³ (oraz współdziałania) ludzi. Muzyka wiąże się bowiem ściśle z pewnymi ustalonymi i zinstytucjonalizowanymi rytuałami oraz zachowaniami ceremonialnymi (zob. Supićić 1982), które wyznaczają reguły postępowania w określonej sytuacji społeczno-muzycznej. Istotny jest również kontekst, w jakim muzyka się pojawia (jest tworzona, odtwarzana i przeżywana). Innymi słowy, są to różnorodne sytuacje słuchania (zob. Stockfelt 2010, s. 120–126), powiązane z całym zespołem społeczno-kulturowych reguł określających sposoby doświadczania i tworzenia muzyki. Z życiem muzycznym społeczeństw na przestrzeni wieków wiążą się zatem określone wzory działania nakierowane na sztukę dźwięków.

Eliasowska perspektywa ma, jak się wydaje, wiele do zaoferowania, ze względu nie tylko na jej uniwersalny charakter, ale też wszechstronność refleksji na temat procesu cywilizowania się społeczeństw, w tym specyfiki i przemian życia muzycznego. Z pełnym przekonaniem można powiedzieć, że problematyka muzyczna jest u Eliasa szczególnie istotna, a co więcej, jest ona nie tylko przedmiotem refleksji szczegółowej (w postaci *case study* na temat życia i twórczości Wolfganga Amadeusza Mozarta), ale też inspiracją do bardziej ogólnospołecznych przemyśleń. Elias miał bowiem swoiste zamiłowanie do tłumaczenia zjawisk społecznych właśnie poprzez metafory muzyczne. Nie tylko opisywał problematykę muzyki i społeczeństwa, ale też posługiwał się muzycznymi przykładami, ukazując naturę życia społecznego jako takiego.

Warto choćby przywołać tu metaforę tańca, pozwalającą uchwycić swoistą istotę figuracji, stanowiących jądro teoretycznych i analitycznych dociekań Eliasa: „wyobraźmy sobie jako symbol społeczeństwa — argumentuje autor — grupę tancerzy wykonujących tańce dworskie [...], lub wiejskie tańce w kole. Kroki i ukłony, wszystkie gesty i ruchy wykonywane przez indywidualnego tancerza są ściśle splecione i zsynchronizowane z odpowiednimi poruszeniami innych tancerzy. Gdyby któregośkolwiek z tancerzy kontemlować w izolacji od innych, nie sposób byłoby pojąć funkcji jego lub jej ruchów. Sposób, w jaki jednostka zachowuje się w tej sytuacji, jest zdeterminowany przez wzajemne relacje tancerzy. Podobnie rzecz się ma z zachowaniami jednostek w ogóle” (Elias 2008, s. 26).

W innym miejscu Elias tłumaczy relacyjny charakter życia społecznego, opisując je na przykładzie budowy melodii, w której kluczowe jest następstwo dźwięków. Jak zauważa, żeby zrozumieć zjawiska społeczne, trzeba przestać myśleć w kategoriach części, a zacząć myśleć relacyjnie. Muzyka jest tu do-

³ O regułach i wzorach działania ludzkiego na przestrzeni dziejów, składających się łącznie na proces cywilizowania się społeczeństw Zachodu, Elias szczegółowo pisze w pracy *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu* (1980). Zwraca tam uwagę na wielość norm i reguł regulujących działania ludzkie, poczynawszy od zasad związanych z życiem codziennym (w tym tych dotyczących wycierania nosa czy jedzenia widelcem), a skończywszy na socjogenezie feudalizmu oraz regułach związanych z życiem muzyczno-dworskim nowożytnej Europy.

skonałym przykładem — metaforą. Zdaniem Eliasa (2008, s. 25): „nie można uchwycić melodii przez zastanawianie się nad każdą z jej nut z osobna, w oderwaniu od pozostałych nut. Jej struktura jest także strukturą relacji *między* poszczególnymi nutami”. Tak zatem jak melodia składa się z powiązanych ze sobą dźwięków, tak i społeczeństwo składa się z tego, co pojawia się pomiędzy ludźmi — czyli relacji. Zadaniem socjologa zaś jest — jak zauważa dobitnie Elias (2003, s. 101) — „[...] badanie i pomaganie ludziom zrozumieć układy, jakie wspólnie tworzą, naturę i zmienne konfiguracje wszystkiego, co ich ze sobą wiąże”.

Warto przypomnieć, iż Elias nie zaproponował jakiejś konkretnej teorii, lecz jedynie określił pewien sposób myślenia o jednostce i społeczeństwie czy o „społeczeństwie jednostek” (zob. Elias 2008), odrzucając równocześnie utarty w socjologii podział na mikro i makro oraz strukturę i działającą w jej obrębie jednostkę. Tym samym położył on — jak podkreśla Jerzy Szacki (2002, s. 741–742) — podwaliny pod wymykającą się wszelkim dogmatycznym klasyfikacjom i empirycznie ugruntowaną socjologiczną teorię procesów społecznych, fascynując się konkretnymi problemami — w tym w szczególności problemami cywilizacji i osiągnięciami Europejczyków na przestrzeni dziejów. Innymi słowy, Elias proponuje swoją własną perspektywę spojrzenia na historię cywilizowania się zachodniej Europy, w tym na kształtowanie się mentalności ludzkiej, określonych wzorów działania, reguł i zasad obowiązujących w danych kontekstach społecznych itp. (zob. Elias 1980, s. 134 i nast.). W swych figuracyjnych rozważaniach kwestionuje on zatem utartą w naukach społecznych opozycję między działającą jednostką a społeczeństwem jako całością. Zdaniem Eliasa, człowiek jest podmiotowością o charakterze sprawczym, nie zaś biernym elementem procesu cywilizacji. Działającego człowieka ograniczają jednak determinanty strukturalne. Tym samym Elias nie zgadza się zarówno z teorią, zgodnie z którą społeczeństwo konstryuuje swych członków, jak i z przeciwnym założeniem, że to jednostki „wytwarzają” społeczeństwo. W istocie całość Eliasowskich rozważań ukazuje „[...] nieadekwatność wielu dyskusji nad problemem, czy to «jednostkę» należy umieszczać wyżej niż «społeczeństwo», czy *vice versa*, jak gdyby rzeczywiście istniał w tej kwestii wybór typu albo-albo. Ściśle mówiąc, «jednostkę» i «społeczeństwo» można przeciwstawiać, jak lalki w teatrze marionetek, jedynie na czysto językowym poziomie” (Elias 2008, s. 174). Innymi słowy, u Eliasa ważne jest pojęcie współzależności, a raczej wzajemnych relacji działających w danym kontekście strukturalnym jednostek. Jak bowiem słusznie zauważa Piotr Sztompka (2010, s. 528), „Elias traktował socjologię jako naukę dynamiczną, głęboko osadzoną w erudycji historycznej, a także empirycznych materiałach współczesnych, której przedmiotem jest proces społeczny, nieustanny ciąg regularnych zmian. Wszelkie współczesne stany społeczeństwa mają swoją genealogię procesowo-historyczną”.

W tak rozumianych ramach conceptualnych Elias buduje swoją narrację o życiu i twórczości Wolfganga Amadeusza Mozarta. Punktem wyjścia rozwa-

zań nad figuracyjnym charakterem praktyk muzycznych jest wizja świata społeczno-muzycznego Europy drugiej połowy XVIII wieku, opisana w pośmiertnie wydanej pracy pt. *Mozart. Portret geniusza*. Zawarte tam uwagi ogniskują się wokół całego zespołu powiązanych problematyk szczegółowych, począwszy od kwestii ról społecznych muzyków, poprzez klasowo wyznaczany smak artystyczny, strukturalne determinanty twórczości muzycznej, a skończywszy na biograficznie i psychologicznie warunkowanych komponentach aktywności artystycznej wybitnej jednostki (czyli w tym przypadku — Mozarta). Ukazując związki między indywidualnymi działaniami jednostki oraz determinującymi je uwarunkowaniami społeczno-kulturowymi i ekonomicznymi, Elias posługuje się kategorią figuracji, służącej „[...] stworzeniu prostego narzędzia pojęciowego, które pomaga osłabić społeczny przymus takiego mówienia i myślenia, jakby «jednostka» i «społeczeństwo» były różnymi, a ponadto antagonistycznymi figurami” (Elias 2010, s. 169).

Jak już wspominałam, proponowana przez Eliasa analiza ma charakter studium przypadku⁴. Nie wchodząc tu w drobiazgowo opisywane przezeń kwestie, warto wskazać na dwa główne wątki analizy⁵. Po pierwsze, jest to szeroko zarysowany kontekst społeczno-ekonomiczny, w którym dane było żyć Mozartowi (struktura społeczna ówczesnej Europy, pozycja społeczna i sytuacja zawodowa muzyków, specyfika rynku muzycznego oraz rządzących nim reguł). Po drugie, jest to kontekst kulturowy związany ze smakiem muzycznym ówczesnych elit i zapotrzebowaniem na dzieła sztuki oraz sposobem ich konsumowania.

Obydwa te wymiary analizy wzajemnie się sprzęgają i warunkują (są względem siebie relacyjne). Mając na uwadze ten pierwszy wymiar, czyli strukturę społeczną społeczeństw Europy drugiej połowy XVIII wieku, trzeba mieć na względzie jej klasowy charakter, sztywność reguł współdziałania oraz hierarchię społeczno-zawodową, w tym tę związaną z życiem artystycznym i szeroko pojmowaną kulturą. Trzeba przypomnieć, iż zasadniczo jedynym miejscem artystycznej działalności muzyków (oraz ich bytowania) były wówczas dwory hierarchów świeckich i duchownych. Jak słusznie podkreśla Elias (2006, s. 22): „aż do czasów Mozarta muzyk, który chciał być artystą uznanym przez społeczeństwo i zarazem mającym możliwość wyżywienia siebie i rodziny, musiał znaleźć posadę w sieci dworsko-arystokratycznych instytucji i ich filii. Nie miał innego wyboru. Jeśli czuł w sobie powołanie do wielkich dokonań, czy to jako wykonawca, czy jako kompozytor, było oczywiste, że może osiągnąć swój cel tylko dzięki stałej i zapewniającej stabilizację życiową posadzie na dworze, najlepiej na dworze wspaniałym i bogatym”. Innymi słowy, charakter ówczesnych stosunków społecznych (i miejsca muzyków), jak również struktura rynku mu-

⁴ O specyfice Eliasowskiej perspektywy spojrzenia na postać Mozarta można przeczytać w interesujących refleksjach Johana Goudsbloma i Stephena Mennella (1998, podrozdział pt. „Mozart’s Revolt”, s. 246–251).

⁵ Kwestie te omawiam w monografii pt. *Socjologia muzyki* (zob. Jabłońska 2014, s. 105–109).

zycznego nie pozwalały funkcjonować artyście w sposób niezależny od dworsko-arystokratycznych wpływów.

W tak rozumianej strukturze nie było miejsca dla szeroko pojętej wolności artystycznej oraz niezależności ekonomicznej. Artysta muzyk nie miał bowiem większych możliwości samodzielnego zarobkowania, a tym samym czerpania dochodów ze swojej działalności artystycznej w formie wypłaty honorariów za koncerty i wydawania kompozycji. Jedyne, co mu pozostawało, to hojność i łaskawa przychylność możnego opiekuna. Tak rozumiane uzależnienie o charakterze społeczno-ekonomicznym przekładało się na podległość w dziedzinie twórczości artystycznej. Uzależnionemu od możnowładcy muzykowi narzucany był bowiem smak muzyczny elit arystokratycznych, gustujących w określonych gatunkach i stylach muzycznych. Jak podkreśla Elias (2006, s. 21), był to smak narzucany przemocą. Muzyk komponował więc utwory, które były zgodne z estetyką muzyczną dominującą w danym czasie, nie zaś z — często wizjonerską i nowatorską — estetyką wypływającą z własnych talentów, gustów i potrzeb realizacji artystycznej.

W tym miejscu dotykamy więc drugiej kwestii, o której pisał Elias, czyli płaszczyzny kulturowo-symbolicznej, powiązanej ściśle z pierwszym, strukturalnym wymiarem. Jak bowiem słusznie twierdzi Elias, muzyk, będąc na usługach pana, i pełniąc rolę artysty-rzemieślnika, musiał realizować zachcianki muzyczno-estetyczne swojego chlebobdawcy. Miał tworzyć rzeczy nad wyraz wysmakowane i niezwykle wytworne, ale kryterium oceny wartości owych dzieł należało do wysoko urodzonych możnowładców, czy szerzej ujmując — elit. W tym sensie możemy mówić za Eliasem o swoistej przemocy narzucanej artyście w procesie twórczym i wykonawczym. Oczywiście artysta mógł zbuntować się przeciwko tak ustalonym regułom. Tak też uczynił Mozart, który nie pozostawał bierny w swych działaniach, próbując wyzwolić się nie tylko od patriarchalnych zależności i ekonomicznej niewoli, ale też od przemocą narzucanego smaku możnowładców. Jak wiemy jednak, ostateczne wysiłki kompozytora zakończyły się klęską i przedwczesną śmiercią. Jej przyczyna do dziś pozostaje dyskusyjna, choć Elias proponuje w tym zakresie własną interpretację: „jedną z istotnych przyczyn tragedii Mozarta było to, że w życiu osobistym, lecz także w swojej twórczości usiłował zupełnie sam i we własnym interesie przełamać bariery struktur władzy swojego społeczeństwa, z którego tradycją smaku jego wyobraźnia muzyczna i muzyczne sumienie były jeszcze w wysokiej mierze związane [...]” (Elias 2006, s. 24).

Eliasowskie spojrzenie na specyfikę życia muzycznego społeczeństw osiemnastowiecznej Europy oraz na twórczość muzyczną artysty, żyjącego i tworzącego w określonych ramach strukturalnych i historycznych, stanowi przykład niezwykle drobiazgowej analizy społeczno-muzycznych figuracji. Kluczowe wydają się nie tylko przemyślenia na temat miejsca i roli społecznej artysty, ale też relacji społecznych, w które uwikłany był muzyk. Jak bowiem zauważa Elias, to właśnie owe relacje oraz szeroko pojęty kontekst społeczny pozwalają rozu-

mieć naturę społeczeństwa czy naturę działających jednostek. Istotne wydają się także Eliasowskie uwagi na temat narzucania przez elity arystokratyczne smaku muzycznego. Posiadając monopol na określanie tego, co jest uznawane za sztukę, co zaś nie, utrwały one bowiem mechanizmy skutecznie ograniczające wolność twórczą wybitnych jednostek, spowalniały tym samym rozwój rynku muzycznego, który powinien wychodzić naprzeciw zarówno potrzebom twórców, jak i zapotrzebowaniom estetycznym szerszej publiczności.

Rdzeniem analizy Eliasa jest więc zwrócenie uwagi na sieć wzajemnych relacji, jakimi powiązany był świat muzyczny Europy XVIII wieku, wraz z panującymi obyczajami, gustami, hierarchią społeczno-zawodową i stosunkami zależności ekonomicznej. To wszystko zwrótnie wpływało na jakość i charakter tworzonych dzieł sztuki, sposobów ich dystrybucji, odbioru i konsumowania. Tego typu zależności pokazują nam również niezbicie, że relacyjne rozumienie natury życia społecznego stanowi wiązkę wzajemnie przenikających się sił i zależności, w których równoważy się to, co jednostkowe, i to, co zbiorowe. Tak pojęta Eliasowska analiza, uwzględniająca wiele czynników, pozwala zrozumieć i wyjaśnić naturę życia muzycznego w określonych ramach historycznych, kulturowo-społecznych i ekonomicznych. Społeczno-muzyczne figuracje są tym, co stanowi materię, z której utkane jest życie muzyczne społeczeństwa, wyznaczając jego specyfikę, ale też powodując jego zmianę.

Proces cywilizowania się społeczeństw poprzez wykształcanie się kolejnych zdobyczy i udogodnień w zakresie tworzenia, odbioru i wykonawstwa muzycznego można rozumieć znacznie szerzej, wychodząc poza historię Mozarta i stosując Eliasowskie ramy pojęciowe i zamysł teoretyczny do złożonej klasy zjawisk. Warto zatem wskazać na wybrane, kluczowe wymiary życia społecznego, w których wyraźnie widoczna jest transformacyjna moc społeczno-muzycznych figuracji na przestrzeni wieków. Figuracje te ulegają zmianom, tak jak zmieniają się kulturowe i instytucjonalne ramy doświadczania muzyki. Rzeczywistość człowieka bowiem, jak zauważa Elias (1996, s. 9), ujmowana jest jako pierwotnie historyczna, czyli jako stale zmieniający się kontekst, jako znajdujący się w ruchu układ stosunków.

FIGURACJE SPOŁECZNO-MUZYCZNE: WYBRANE PRZYKŁADY

Jak już wstępnie wspominałam, czytając szerzej Eliasowskie przesłanie zawarte w książce *Mozart. Portret geniusza*, można wykorzystać jego socjologię historyczną do diagnozy figuracji społeczno-muzycznych, krystalizujących się i zmieniających na przestrzeni wieków. Mając na względzie relacyjność działających podmiotów, jak również kontekst strukturalny ich działań, można wyodrębnić wiele ciekawych analitycznie i teoretycznie wątków, które będą stanowić pole do dalszych poszukiwań badawczych. Istotne wydają się takie zagadnienia, jak proces tworzenia się nowych mentalności w zakresie życia społeczno-muzycznego, przemiany obyczajów i gustów, role muzyczne w określonych kon-

tekstach, postępująca racjonalizacja życia muzycznego, nowy charakter stosunków społecznych w kontekstach społeczno-muzycznych itp. W szczególności zaś interesujące socjologicznie wydają się procesy emancypowania się muzyki (twórczości muzycznej, ról muzycznych, sposobów odbioru muzyki) w najróżnorodniejszych obszarach i wymiarach życia: społeczno-kulturowym, genderowym, ekonomicznym, medialnym, politycznym czy religijnym, by wspomnieć tylko te najważniejsze. Innymi słowy, Eliasowski sposób rozumienia społeczeństwa, zarówno przefiltrowany przez figuracyjny wzór działań ludzkich, jak i osadzony w szerszym, społeczno-kulturowym kontekście, pozwala rozumieć procesualny, historyczny charakter ewolucji działań ludzkich nakierowanych na muzykę, a także procesy transformacyjne i emancypacyjne, które w toku dziejów zmieniały charakter twórczości, wykonawstwa i recepcji muzycznej.

Jak już sygnalizowałam, zakładając jako punkt odniesienia Eliasowski sposób myślenia teoretycznego, można zauważyć przemiany figuracji w życiu społeczno-muzycznym na wielu płaszczyznach. Ciekawe wydaje się w szczególności to, jak pewne określone uwarunkowania społeczno-kulturowe determinują ludzkie działania społeczne nakierowane na muzykę. Jak wpływa na nie w szczególności komponent genderowy, polityczny, ekonomiczny, religijny czy medialny? Jak kształtowały się w tym kontekście role społeczne muzyków, jakie były ich możliwości, a jakie ograniczenia? Jak więc wyglądał kiedyś, a jak wygląda dziś proces cywilizowania się ludzi w obszarze obcowania ze sztuką dźwięków? Jak wpłynęły na ten proces współczesne zjawiska, takie jak nowe technologie, cyfryzacja dźwięku, biznes muzyczny czy utowarowienie muzyki w sensie Adornowskim? Gdzie widoczne są procesy emancypacyjne, gdzie zaś aktywność związana z muzyką wciąż zakotwiczona jest w sztywnych, ograniczających działania jednostek ramach?

Najciekawsze zaś wydają się zagadnienia związane z procesem stopniowego uwalniania się muzyki (działań ludzkich skierowanych na muzykę na poziomie twórczym, odtwórczym i odbiorczym) od strukturalnych ograniczeń (nazywam je tutaj procesami emancypacyjnymi). Zgodnie bowiem z Eliasowską perspektywą, życie społeczne utkane jest z relacji, ze wzajemnie konstytuujących się działań podmiotów i warunkujących je determinant kontekstowych, w których wprawione w ruch figuracje społeczno-muzyczne niosą ze sobą nieustanną zmianę, transformację i przekształcenia. Oto zatem kluczowe, aczkolwiek zredukowane do haseł wywoławczych zagadnienia, które wymagają szczególnego namysłu socjologicznego.

WYMIAR GENDEROWY I SPOŁECZNO-MUZYCZNE FIGURACJE

Pierwsze zagadnienie, które chciałabym omówić, dotyczy natury figuracji społeczno-muzycznych w kontekście ról płciowych i ról społeczno-zawodowych muzyków. Fundamentalne jest pytanie o to, czy muzyka „ma płeć”? Na role społeczne muzyków można bowiem spojrzeć z perspektywy genderowej,

mówiąc zarówno o zawodach muzycznych męskich i żeńskich, jak i gatunkach muzycznych męskich i żeńskich czy nawet instrumentach muzycznych męskich i żeńskich. W tym kontekście rodzą się pytania: czy działalność artystyczna i pełnienie ról społeczno-zawodowych związanych z muzyką są warunkowane płciowo? Czy płeć może ograniczać bądź wykluczać dostęp do świata muzycznego (zarówno na poziomie twórczym, jak i odtwórczym)? Jak to było dawniej, a jak jest dzisiaj? Jak figuracje społeczno-muzyczne zmieniały się w czasie? Czy kobietom udało się złamać ograniczające je determinanty, realizując — wbrew utartym schematom mentalnym, obowiązującym regułom i zasadom współżycia społecznego — swoje muzyczne pasje?

Jak wiadomo, pewne role związane z muzyką zastrzeżone były (bądź wciąż są) dla mężczyzn, inne zaś dla kobiet. Taki podział był widoczny już od czasów starożytnych, co rodziło swoiste nierówności społeczne. Historycznie ujmując, zgodnie z obyczajem i przyjętymi regułami, kobiety częściej muzykowały w sferze prywatnej (dla przyjemności, hobbystycznie), mężczyźni zaś zajmowali się muzyką bardziej zawodowo, najczęściej uzyskując gratyfikację finansową (zob. więcej Gwizdalanka 1994). Dostrzegalna była zwłaszcza nieobecność kobiet w muzyce kościelnej (choć ich obecność — bądź nieobecność — miała zmienny charakter, warunkowany dodatkowymi okolicznościami), co kompensował śpiew sopranowy kastratów, którzy wykonywali partie sopranowe, z natury przeznaczone dla kobiecych strun głosowych. Co więcej, od samego początku ludzkiej aktywności muzycznej istniał też dość wyraźny, aczkolwiek kulturowo zmienny, podział na typowo męskie i typowo żeńskie instrumenty muzyczne. Jeszcze do XIX wieku niestosownością czy wręcz nieprzyzwoitością była gra kobiet na wiolonczeli czy instrumentach dętych. Mało kobiece były też skrzypce. Z kolei fortepian należał do instrumentów bardziej damskich niż męskich⁶ (zob. Gwizdalanka 1994, 2001).

W ten sposób narzucone reguły obyczajowe i konwenanse społeczne blokowały możliwość rozwoju talentów i działalności artystycznej ze względów zgoła niezwiązanych z uzdolnieniem artystycznym. Znane są przykłady kobiet, które musiały radzić sobie z nieprzychylnością otoczenia czy wręcz ostracyzmem społecznym, próbując zmienić skostniały układ stosunków społecznych, zamykających kobietom dostęp do zawodu muzyka. Były też takie, którym udało się zaistnieć w muzycznym świecie dzięki indywidualnym strategiom radzenia sobie w nieprzychylnych uwarunkowaniach, ograniczających kobietom dostęp do sfery działalności artystycznej. W szczególności na myśl przychodzą takie wybitne nazwiska artystek, jak Clara Schumann, Maria Szymanowska czy Fanny

⁶ Jak przekonuje Danuta Gwizdalanka, tradycja podziału na instrumenty męskie i żeńskie widoczna była jeszcze na początku XIX wieku. Autorka przywołuje zdarzenie z 1830 roku, kiedy to wygwizdano ze sceny w Oxfordzie mężczyznę tylko z tego powodu, że grał na fortepianie. Instrument ten uważany był bowiem przez Anglików za typowo kobiecy (zob. Gwizdalanka 1994, s. 14).

Mendelssohn. Istniejący za czasów ich życia typ struktury społecznej, konwenanse, normy i reguły życia społecznego, a także brak możliwości realizowania się w zawodach muzycznych, uniemożliwiały kobietom zaistnienie w pełni na rynku muzycznym. Każda ze wspomnianych artystek miała jednak swój sposób przełamywania owych barier. Ciekawy jest choćby przypadek Fanny Mendelssohn, która większość swych kompozycji wydała pod nazwiskiem słynnego brata, Feliksa. Z kolei Maria Szymanowska — jak pisze Danuta Gwizdalanka (2001, s. 100) — „najpierw zdołała w pełni rozwinąć wyjątkowe zdolności pianistyczne, a potem, mimo konwenansów swej sfery i rozlicznych trudności potrafiła przedzierzgnąć się w zawodowego wirtuoza i zdobyć europejską sławę”. Z pewnością pomogła jej w tym dobra sytuacja materialna, jak również — nawet po rozwodzie — brak uzależnienia finansowego od mężczyzny⁷.

Powoli, z czasem, często dzięki wielkiej determinacji, kobiety-artystki przełamywały utarte schematy myślenia, zmieniając tym samym mentalność i reguły społeczno-kulturowe przypisane wzorom muzyka. Jednak nawet w XX wieku znane są przypadki utrudniania kobietom kariery zawodowej w świecie muzyki. Gwizdalanka opisuje choćby przykład amerykańskiej puzonistki Abbie Conant, która przez jedenaście lat procesowała się z Filharmonią Monachijską o odpowiednie do jej uzdolnień i kompetencji miejsce w orkiestrze (o stanowisko pierwszej puzonistki, wygrane przez nią w anonimowym konkursie). Co więcej, wydarzenia te miały miejsce w latach osiemdziesiątych XX wieku! (zob. Gwizdalanka 2001, s. 161). W tych czasach przewagę w orkiestrach europejskich stanowili mężczyźni, rzadkością były kobiety — zwłaszcza te grające na instrumentach tradycyjnie „zastrzeżonych” dla mężczyzn.

Jednak z czasem kobiety utorowały sobie dostęp do typowo męskich ról muzycznych — zwłaszcza tych związanych z instrumentalistyką i wykonawstwem muzycznym. Najszybciej utarte schematy myślenia i bariery kulturowo-społeczne przełamywały skrzypaczki, najgorzej zaś wyglądało to w przypadku kobiet grających na instrumentach dętych. Narzucone odgórnie ograniczenia kulturowo-społeczne, jakie napotykały w swej karierze muzycznej kobiety-instrumentalistki, powoli ulegały (i wciąż ulegają) „rozmiękczeniu”. Trzeba jednak pamiętać, że opisywane procesy transformacyjne, w ostatnich wiekach i dziesięcioleciach, nie doprowadziły do pełnej równowagi płci w świecie muzyki⁸.

⁷ Zgodnie z argumentacją Gwizdalanki: „Szymanowska nie chciała spędzić reszty życia na wsi [...], a grą urozmaicać spotkania w rodzinnym salonie, bowiem kobiecie z jej sfery w żadnym wypadku nie wypadało pojawiać się na estradzie publicznej. Wystąpiła o rozwód, po czym koncertując i ucząc, pracowała na utrzymanie swoje i trójki dzieci” (Gwizdalanka 2001, s. 100). Na temat obyczajowości w zakresie uczestnictwa kobiet w życiu muzycznym zob. także esej pt. *Muzy(cz)ka dla dam. Kobieta a muzyka kameralna na przełomie XVIII i XIX wieku* (Gwizdalanka 1994).

⁸ Przykładem mogą być dane dotyczące składu orkiestr europejskich pod koniec XX wieku. Podaje je Gwizdalanka (2001, s. 159), powołując się na dane z 1994 roku przytoczone w: A. Conant (1998) *Der Status von Frauen in deutschen Orchestern*, „Vivavoce”: Filharmonia Wiedeńska: 149 męż-

Nierówność dostępu do zawodu muzyka widoczna jest do dziś — zwłaszcza w odniesieniu do roli kompozytora czy dyrygenta. Świadczy o tym nie tylko stosunek liczby mężczyzn i kobiet studiujących na wydziałach kompozycji i dyrygentury (kobiety wciąż są w zdecydowanej mniejszości), ale też ich aktywność zawodowa w świecie kompozycji i dyrygentury. Mocno zakotwiczone, kulturowo-społeczne reguły i schematy myślenia nie pozwalają kobietom w pełni realizować się choćby na dyrygenckim podium. Kobieta z batutą wzbudza wciąż lekkie zdziwienie, mimo że drogę do emancypacji zawodowej przetarły już dawno takie wielkie osobowości muzyczne, jak — na przykład w Polsce — Agnieszka Duczmal. Nawet jeśli ich obecność na podium jest już akceptowana, występują one jednak w męsko skrojonych ubiorach (z pewnością dających swobodę ruchów, ale też podkreślających typowo męską funkcję dyrygowania orkiestrą). Trudno wyobrazić sobie kobietę-dyrygenta występującą przed publicznością w wieczorowej sukni, co przecież nie stanowiłoby większego problemu natury technicznej, ale z pewnością oznaczałoby przekroczenie kolejnej mentalno-kulturowej bariery. Jak zauważa Gwizdalanka (2001, s. 162): „skoro dopuszczenie kobiet do orkiestrowych pulpitych wymagało pokonywania tak wielu uprzedzeń, droga na podium dyrygenckie, a więc przejęcie roli «kapłana odprawiającego filharmoniczne nabożeństwo» musiała stać się dla nich istnym torem przeszkód. Dyrygentki z powodzeniem kierowały chórmi, przyzwyczajano się do ich widoku na tle damskich orkiestr, ale powierzenie im «normalnego», w przeważającej mierze męskiego zespołu przed długie lata i wielu ludziom zdawało się nieomal przeciwnie naturze, choć w gruncie rzeczy jedynie naruszało obyczaj”.

WYMIAR POLITYCZNO-SYSTEMOWY I SPOŁECZNO-MUZYCZNE FIGURACJE

Społeczno-muzyczne figuracje mogą być przedmiotem socjologicznej refleksji w kontekście życia politycznego i politycznych uwarunkowań twórczości muzycznej. Artyści przez wieki funkcjonowali w określonych ramach społeczno-instytucjonalnych, w których pełnione były role zawodowe muzyków. Trzeba pamiętać, iż muzyka od samego początku towarzyszyła polityce jako sposób na uświetnienie wydarzeń politycznych, stanowiąc stosowną ich oprawę, przydając patosu i wyjątkowości. Na dworach monarchów muzyka odgrywała ważną rolę dekoracyjną, podkreślała rangę i świetność władzy. Z kolei decyzje polityczne wyznaczały charakter i standardy muzycznej aktywności. Już od czasów starożytnych sztuka dźwięków stanowiła integralny element życia polityczno-obywatelskiego, co widać choćby w piśmiennictwie Platona czy Arystotelesa. Również później, w dobie Oświecenia, dostrzegano rolę mu-

czyn i 1 kobieta, Symfonia Wiedeńska: 124 mężczyzn i 3 kobiety, Filharmonia Czeska: 120 mężczyzn i 4 kobiety, Filharmonia Berlińska 120 mężczyzn i 7 kobiet.

zyki w polityce. Przykładem może być przesłanie Jeana Jacques'a Rousseau, w którym mocno została zaakcentowana rola i znaczenie muzyki w procesie kształtowania postaw obywatelskich i zdolności członków społeczeństwa do uczestnictwa w działaniach nakierowanych na dobro wspólne⁹. Rousseau pisał wręcz o polityczno-muzycznym *unisono* obywateli, którzy — podobnie jak dobrze zestrojona orkiestra — również w politycznych debatach powinni umieć zsynchronizować swoje działania. Istotne były też rozwiązania funkcjonalne, dzięki którym określone grupy zawodowe uświetniały życie polityczne (proces sprawowania władzy) poprzez muzykę (nadworni muzycy, orkiestry itp.).

Muzyka była więc istotna na dworach królewskich. Szczególną rolę w akcentowaniu potęgi monarchy i jego władzy pełniła powstała na przełomie XVI i XVII wieku opera, uświetniając ważne okoliczności państwowe i stanowiąc oprawę procesu sprawowania władzy. Należy też pamiętać, iż dworska muzyka była mocno uzależniona od polityki monarchów i wysoko postawionych duchownych, o czym przekonał się niejeden muzyk popadający w jakimś momencie życia w niełaskę u swego pana (na przykład Georg Friedrich Händel czy wspomniany już Mozart). Od czasów starożytnych na porządku dziennym była więc służebność muzyków wobec władzy politycznej. Zdarzały się jednak też przypadki odwrotne, gdy to muzyk miał realny wpływ na politykę, uzależniając od siebie monarchę. Przykładem może być słynny kastrat Farinelli, który przez ponad dwadzieścia lat był królewskim faworytem na dworze Filipa V i Filipa VI. Ogólnie jeszcze do drugiej połowy XVIII wieku muzycy pozostawali na usługach swych chlebobawców, umilając czas wysoko urodzonym możnowładcom.

W XX wieku muzyka w pewnym zakresie uwalnia się od kontekstu strukturalnego, stając się w znacznym stopniu sztuką autonomiczną. Jednak nadal służy partycularnie pojętym celom tych, którzy dzierżyli władzę i ustalali charakter polityki państwowej i międzynarodowej. Skrajnym przypadkiem było wykorzystywanie muzyki na potrzeby ustrojów totalitarnych, zwłaszcza w nazistowskich Niemczech (gdzie triumf świętowały w znacznym zakresie utwory Wagnera, stanowiące oprawę muzyczną hitlerowskich sukcesów militarnych)¹⁰, jak również w stalinowskim ZSRR, gdzie muzycy pozostawali na usługach propagandy politycznej. Przykładem mogą być postaci trzech radzieckich kompozytorów: Szostakowicza, Chaczaturiana czy Prokofiewa, których życiorysy pełne są dramatycznych sytuacji i dylematów wskazujących na podporządkowanie artysty systemowi i równoczesnych prób wyzwolenia się spod strukturalnych determinant. Uwarunkowania polityczne sprawiły, iż

⁹ Więcej na ten temat w eseju pt. *Rousseau and the Melodious Language of Freedom* pisze John T. Scott (1997, s. 803–829), ukazując obywatelsko-społeczny charakter muzyki w świetle założeń Rousseau.

¹⁰ Interesująco na ten temat pisze na przykład Teresa Brodniewicz w artykule *Za i przeciw hitleryzmowi — muzyka w Trzeciej Rzeszy* (1996, s. 19 i nast.).

wspomniani artyści borykali się z problemami natury twórczej, choć każdy na swój sposób próbował „oswoić system” i ocalić swoje muzyczne powołanie.

Choć wspomniani artyści przynależeli do elity muzycznej społeczeństwa, równocześnie podlegali strukturalnym naciskom, odczuwając wpływy odgórnie narzuconych reguł gry na swe życie i wolność artystyczną. I choć przynależność do elity dawała wiele przywilejów, to wymagała — jak podkreśla Krzysztof Meyer (1996, s. 123) — „[...] absolutnego posłuszeństwa wobec reżymu, który, posługując się sztuką dla celów propagandowych, popierał przede wszystkim dzieła służące wysławianiu jego wspaniałości, a starał się nie dopuszczać do powstawania niczego, co mogłoby stać w sprzeczności z jego celami”. Wielu muzyków, którzy odmówili współpracy, zostało zepchniętych na margines życia muzycznego, wielu też straciło swą szansę rozwoju artystycznego. Muzyczne wybory okupione więc były dramatycznymi decyzjami. Jak w takim kontekście terroru, zastraszania i nacisków możliwa była twórczość artystyczna? Każdy z muzyków przyjmował swoją własną strategię „przetrwania”, jednak „porównując wpływy stalinowskiej polityki w dziedzinie kultury na trzech najwybitniejszych kompozytorów tych czasów, nietrudno dojść do wniosku, że największą jej ofiarą stał się Chaczaturian” — stwierdza Meyer (1996, s. 137).

Jest to przykład skrajnych determinant życia artystycznego, warunkujących charakter działalności artystycznej muzyków tworzących w ustrojach totalitarnych. Historia zna jednak także losy emancypacyjnych działań muzyków zmierzających w stronę wolności artystycznej i prawa do swobodnego wyrażania siebie poprzez muzykę. Przykładem mogą być losy polskiego jazzu, który na przestrzeni lat wyzwolił się z systemowych ram, stając się synonimem swobody artystycznej. Trzeba przypomnieć skrótowo, iż początki muzyki jazzowej w Polsce były związane z jej niszowym charakterem. Zaraz po pierwszej wojnie światowej jazz uprawiany był przede wszystkim w zamkniętych kręgach prywatno-towarzyskich, a po drugiej wojnie podlegał ścisłej kontroli władz komunistycznych. Jak zauważa Igor Pietraszewski (2012, s. 60–61): „totalitaryzm komunistyczny w czasach stalinowskich nie dawał przyzwolenia dla tych działań, które nie były zgodne z preferowaną przez władzę ideologią: wszelkie działania musiały być zainicjowane lub przynajmniej akceptowane przez władzę. Sytuacja jazzu nie wydaje się w tym kontekście wyjątkowa [...]. Te lata to faza tworzenia się pola jazzu i okres założycielski dla mitu jazzu i jazzmanów jako opozycji, grupy prześladowanej przez władzę”. Charakterystyczna pod tym względem jest postać Leopolda Tyrmanda, którego aktywność zmierzała do uwolnienia jazzu spod państwowo-politycznej kontroli (zob. Tyrmand 1992).

Dopiero lata pięćdziesiąte, niosące ze sobą odwilż polityczną, przyniosły rozkwit muzyki jazzowej. W 1956 roku odbył się pierwszy festiwal muzyki jazzowej w Sopocie, a od 1958 roku zaczęto organizować festiwale Jazz Jam-boree. Z czasem jazz w szerokim zakresie przeniknął do studenckiej kultury

muzycznej, a w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku zaznaczyła się jego mocna instytucjonalizacja. Jak zauważa Pietraszewski (2012), od lat osiemdziesiątych XX wieku można zaobserwować elitarny charakter tej muzyki. Staje się ona swoistą manifestacją wolności i swobody artystycznej w skostniałej strukturze społeczno-politycznej. Zaangażowanie poszczególnych jednostek, ich indywidualne strategie działania, pozwoliły zatem systematycznie transformować społeczno-muzyczne figuracje w stronę wolności artystycznej i swobody wyrażania się poprzez muzykę. Takich przykładów można wyliczać bardzo wiele. Na myśl przychodzą choćby nurty muzyki alternatywnej w PRL (np. punk-rock, rock), które stanowiły swoisty, systemowy wentyl bezpieczeństwa, dający upust społecznym frustracjom. Były też narzędziem walki z opresyjnym systemem, przekształcając w pewnym zakresie system i stanowiąc istotę społeczno-muzycznych figuracji (przykładem może być Festiwal w Jarocinie)¹¹.

WYMIAR SAKRALNY I SPOŁECZNO-MUZYCZNE FIGURACJE

Trzeci, niezwykle ciekawy obszar refleksji nad społeczno-muzycznymi figuracjami, krystalizującymi się i ulegającymi transformacjom na przestrzeni wieków, to wymiar sakralny. Od razu warto tu zawęzić spojrzenie na omawianą problematykę do kręgu kultury chrześcijańskiej i dominujących w jej obrębie praktyk. Interesujące jest to, jak poprzez dzieje zmieniał się sposób uczestniczenia ludzi w muzyczno-sakralnym kontekście, jak zmieniały się reguły życia muzycznego w sferze *sacrum*, jak przenikały się porządki normatywne w sakralnym i świeckim kontekście muzycznym, jak ulegały zmianom zwyczajne doświadczania muzyki w kościelnych murach.

Trzeba przypomnieć, iż muzyka od początku była integralnie zrośnięta z liturgią, uświetniając nabożeństwa, jak również ułatwiając komunikację wspólnoty wiernych z kapłanem i — ostatecznie z Bogiem. Charakter śpiewanych nabożeństw zmieniał się, choć oczywiście wiele elementów pozostało niezmiennych. Początkowo śpiew kościelny miał wyłącznie formę jednogłosowego i surowego w formie chorału gregoriańskiego, wprowadzonego zgodnie z reformą papieża Grzegorza Wielkiego. Z czasem śpiew ten ewoluował w stronę wielogłosu i bardziej różnorodnych form muzyki liturgicznej. Charakter religijnej muzyki determinowany był jednak ówczesnymi stosunkami społecznymi oraz rolą elit w wyznaczaniu kanonów i standardów praktyk muzycznych. Duchowni strzegli dostępu do kontrolowanej przez nich muzyki, równocześnie

¹¹ Inspirujące uwagi na temat natury muzyki rockowej i punk-rockowej w PRL można odnaleźć między innymi u takich autorów, jak Anna Idzikowska-Czubaj, w książce pt. *Rock w PRL-u. O paradoksach współlistnienia* (2011) oraz w pracy zbiorowej Krzysztofa Skiby, Jarosława Janiszewskiego oraz Pawła Końjo Konnak pt. *Artyści, wariaci, anarchiści. Opowieść o gdańskiej alternatywie lat 80-tych* (2001).

dbając, by nie dostarczała ona wiernym zbyt wielu wzruszeń i doznań natury estetycznej. Początkowo śpiew kościelny zamknięty był także na obecność kobiet (np. w chórach, scholach), dlatego szczególna rola przypadała kastratom, wykonującym partie głosowe o wyższych rejestrach.

Kościół od samego początku kontrolował charakter życia muzycznego. Zawsze był zresztą jedną z instytucji kształtujących modele zachowań ludzkich (zob. Elias 1980, s. 136), co zdecydowanie można rozszerzyć na obszar muzyczny. W swym pierwotnym kształcie chorał gregoriański — przybierający ascetyczną formę — miał służyć skupieniu i modlitwie, nie zaś muzycznym wzruszeniom i duchowej uczcie. Z czasem jednak, wraz z przemianami społeczno-kulturowymi, pojawiły się także praktyki muzyczne niekoniecznie powiązane z kontekstem liturgicznym — jak wiemy, muzyka kościelna uwolniła się bowiem od sakralnego kontekstu i wyszła poza mury świątyń. Możemy więc mówić o jej swoistej emancypacji. Z kolei muzyka świecka zaczęła powoli przenikać do zastrzeżonej przedtem sfery *sacrum*, wyznaczając nowy charakter twórczości i odbioru w tej dziedzinie sztuki. Dziś przecież odbywają się w kościołach koncerty, podczas których wykonywane są utwory lekkie, zupełnie niezwiązane z kontekstem sakralnym (łącznie z muzyką filmową). Choć trzeba przypomnieć, iż kościelne przepisy definiują wyraźnie, jaki typ muzyki nie może być wykonywany w murach świątyni. Wskazują też, które instrumenty muzyczne nie pasują do kościelnego kontekstu.

Ostatecznie jednak działalność artystyczna w kontekście sakralnym na przestrzeni wieków ulegała procesom emancypacyjnym, uwalniając się kolejno spod określonych ogólnie reguł. Ponadto proces cywilizacyjny związany z uczestnictwem ludzi w religijno-muzycznym kontekście (warunkowanym danym czasem historycznym, obowiązującymi regułami i normami życia społeczno-religijnego, ludzką wrażliwością estetyczną i muzyczną) doprowadził do hybrydyzacji form muzycznych pojawiających się współcześnie w kontekście sakralnym. Co więcej, muzyka religijna została zupełnie oderwana od swego naturalnego i pierwotnego kontekstu, wychodząc poza sferę *sacrum* (dziś można w zupełnie dowolny sposób przeżywać sakralne utwory, takie jak pasje, oratoria czy kantaty religijne, tworzone przecież wyłącznie w celach sakralnych). Istotnym elementem współczesności jest więc „odarcie” muzyki religijnej z jej pierwotnie sakralnego charakteru i ukonstytuowanie jej w sferze świeckiej. Pociąga to za sobą nowe sposoby działania ludzi na poziomie twórczym i odbiorczym (przeżywanie muzyki w odmiennych kontekstach, nadawanie jej nowych znaczeń, często redukcja do warstwy estetycznej). Proces ten wydaje się zatem dwuisty — zarówno przemiany struktury społecznej oraz procesy społeczno-kulturowe i globalizacyjne wymuszają nowe praktyki muzyczne w sferze religijnej, jak i przemiany tożsamości ludzkiej i potrzeba nowych doznań estetycznych pociągają za sobą zmiany na poziomie instytucjonalnym (np. prawo kościelne zmodyfikowane na mocy Soboru Watykańskiego II w zakresie regulacji kwestii związanych z obecnością muzyki w świątyniach).

UWAGI KOŃCOWE

Rozważania nad przemianami życia muzycznego w kontekście procesów cywilizacyjnych i transformacji społeczno-muzycznych figuracji można kontynuować w wielu innych kierunkach. Nie ma tu miejsca na szczegółowe omówienie takich choćby kwestii, jak przemiany technologiczne i medialne w obszarze życia muzycznego czy utowarowienie muzyki w kontekście rewolucji cyfrowej w muzyce i racjonalizacji działań na rynku muzycznym (biznes muzyczny). W tym sensie proces cywilizacyjny polega na przemianie roli artysty na rynku muzycznym, na nowych sposobach doświadczania i konsumowania muzyki, jak również na zapośredniczonej medialnie komunikacji muzycznej w dobie mediów cyfrowych¹². Wątki te niewątpliwie zasługują na odrębne opracowanie¹³. Perspektywa Eliasowska z pewnością może tu być przydatna, służąc tropieniu przemian w tworzeniu, wykonawstwie i odbiorze muzyki za pośrednictwem nowych technologii. Interesujące w szczególności wydają się w tym kontekście pytania o status ontologiczny twórcy, jego nową rolę w zdigitalizowanym świecie, uwolnienie się od reguł rządzących tradycyjnymi mediami (na przykład dziś każdy może rozpropagować swoją muzykę alternatywnymi, multimedialnymi kanałami). W tym sensie mamy do czynienia z wolnością i swobodą artystyczną muzyków, którzy — jak nigdy wcześniej — mają możliwość zaistnienia w przestrzeni medialnej i muzycznym biznesie.

Niezwykle ciekawe są też pytania o naturę odbiorcy, którego podmiotowe działania zwrotnie wpływają na specyfikę rynku muzycznego. Rynek ten — jak nigdy wcześniej — podąża za masowym gustem słuchacza i jego muzyczno-estetycznymi potrzebami, równocześnie go determinując. Oczywiście, od razu rodzą się tu pytania o utowarowienie muzyki, podporządkowanie jej gustom większości, o czym pisał Adorno. Biznes muzyczny i potrzeby muzyczne oraz społeczne role wykonawców i twórców to wzajemnie sprzęgające się czynniki, reprodukujące społeczno-muzyczne figuracje w dobie najnowszych udogodnień technologicznych.

Można więc powiedzieć, że dziś muzyka w pewnym zakresie uwalnia się od determinant strukturalnych, dając swobodę twórczą artystom i demokratyzując odbiór (poprzez dostępność, powszechność, wszechobecność muzyki), przy równoczesnym odtwarzaniu masowego gustu i uniformizacji muzycznych potrzeb. Być może jest to nowe, ponowoczesne ujęcie społeczno-muzycznych figuracji, w których zderza się to, co determinujące, i to, co emancypujące. Z pewnością jednak muzyka w dobie najnowszych technologii wciąż podlega normatywnym regułom. To one wciąż określają jej naturę.

¹² O różnorodnych aspektach konsumowania muzyki w dobie mediów elektronicznych piszą między innymi Kenton O'Hara oraz Barry Brown w pracy *Consuming Music Together* (2006).

¹³ Na temat roli mediów i nowych technologii w rozwoju muzyki piszę w monografii pt. *Socjologia muzyki* (Jabłońska 2014).

Ogólnie można powiedzieć, że przemiany społeczno-kulturowe i ekonomiczne wiążą się ze zmianą sposobów tworzenia, wykonywania i odbioru muzyki. Zmianie podlegają też społeczne relacje zapośredniczone poprzez muzykę. Przemiany cywilizacyjne, w takim sensie, w jakim pojmował je Elias, wiążą się zatem z nieustannie dziejącym się procesem historycznym, w którym transformacji ulegają wzorce działań ludzkich nakierowanych na muzykę. Dotyczy to aspektów związanych zarówno ze strukturą społeczną, w tym relacji władzy w obrębie życia społeczno-muzycznego (np. ról artystów i muzyków), jak i ze społecznymi wyobrażeniami na temat tego, czym jest muzyka, jakie są jej funkcje i miejsce w codziennej i odświętnej egzystencji ludzkiej (w tym przypadku chodzi o przemiany mentalności i zwyczajów w zakresie tworzenia i odbioru muzyki). Elias twierdził, iż procesy te nie są przypadkowe, choć związane pozostają z nieustanną zmianą i przekształceniami praktyk ludzkich. Zmiany wzorców działań nakierowanych na muzykę na przestrzeni dziejów są wyraźnie widoczne w najróżniejszych obszarach aktywności ludzkiej, o czym w skrócie starałam się wspomnieć. Rozszerzenie perspektywy Eliasza, i wyjście poza zarysowany przez niego sposób myślenia o muzyce i społeczeństwie na przykładzie życia i twórczości Mozarta, z pewnością daje możliwość eksplorowania wielu niezwykle inspirujących badawczo obszarów, w których zawiera się esencja socjologicznych rozważań nad muzyką.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno Theodor W., 1974, *Filozofia nowej muzyki*, tłum. Fryderyka Wayda, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Adorno Theodor W., 1990, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. Krystyna Krzemień-Ojak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Bourdieu Pierre, 2005, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądenia*, tłum. Piotr Biłos, Scholar, Warszawa.
- Brodniewicz Teresa, 1996, *Za i przeciw hitleryzmowi — muzyka w Trzeciej Rzeszy*, w: Maciej Jabłoński, Janina Tatarska (red.), *Muzyka i totalitaryzm*, Wydawnictwo Ars Nova, Poznań.
- DeNora Tia, 1995, *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London.
- Elias Norbert, 1980, *Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, tłum. Tadeusz Zabłudowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Elias Norbert, 1996, *Rozważania o Niemcach. Zmaganie o władzę a habitus narodowy i jego przemiany w XIX i XX wieku*, tłum. Roman Dziergwa, Jerzy Kałużny, Izabela Sellmer, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Elias Norbert, 2003, *Zaangażowanie i neutralność*, tłum. Janusz Stawiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Elias Norbert, 2006, *Mozart. Portret geniusza*, tłum. Bogdan Baran, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Elias Norbert, 2008, *Społeczeństwo jednostek*, tłum. Janusz Stawiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Elias Norbert, 2010, *Czym jest socjologia*, tłum. Bogdan Baran, Aletheia, Warszawa.
- Elias Norbert, 2011, *O procesie cywilizacji. Analizy socjo- i psychogenetyczne*, tłum. Tadeusz Zabłudowski, Kamil Markiewicz, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.

- Goudsblom Johan, Mennell Stephen (red.), 1998, *The Norbert Elias Reader: A Biographical Selection*, Blackwell Publishers, Oxford.
- Gwizdalanka Danuta, 1994, *Muzy(cz)ka dla dam. Kobieta a muzyka kameralna na przełomie XVIII i XIX wieku*, „Monochord. De musica acta, studia et commentarii”, t. 2, s. 13–19.
- Gwizdalanka Danuta, 2001, *Muzyka i pleć*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków.
- Idzikowska-Czubaj Anna, 2011, *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Jabłońska Barbara, 2014, *Socjologia muzyki*, Scholar, Warszawa.
- Jarociński Stefan, 1988, *Mozart*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków.
- Massaka Iwona, 2009, *Muzyka jako instrument wpływu politycznego*, Wydawnictwo Ibidem, Łódź.
- Meyer Krzysztof, 1996, *Oddziaływanie systemu totalitarnego na Prokofiewa, Szostakowicza i Chaczaturiana*, w: Maciej Jabłoński, Janina Tatarska (red.), *Muzyka i totalitaryzm*, Ars Nova, Poznań.
- O'Hara Kenton, Brown Barry, 2006, *Consuming Music Together: Introduction and Overview*, w: Kenton O'Hara, Barry Brown (red.), *Consuming Music Together: Social and Collaborative Aspects of Music Consumption Technologies*, Springer, Dordrecht.
- Pietraszewski Igor, 2012, *Jazz w Polsce. Wolność improwizowania*, Nomos, Kraków.
- Schütz Alfred, 2008, *Wspólne tworzenie muzyki. Studium relacji społecznych*, w: Alfred Schütz, *O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej*, tłum. Barbara Jabłońska, Nomos, Kraków.
- Scott John T., 1997, *Rousseau and the Melodious Language of Freedom*, „The Journal of Politics”, t. 59, s. 803–829.
- Schaeffer Bogusław, 1983, *Dzieje muzyki*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.
- Skiba Krzysztof, Janiszewski Jarosław, Konnak Paweł Końjo, 2001, *Artyści, wariaci, anarchiści. Opowieść o gdańskiej alternatywie lat 80-tych*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.
- Sorokin Pitirim A., 1991, *Social and Cultural Dynamics: A Study of Change in Major Systems of Art, Truth, Ethics, Law and Social Relationships*, Transaction Publishers, New Brunswick–London.
- Spencer Herbert, 1904, *The Origin and Function of Music*, w: Herbert Spencer, *Essays: Scientific, Political and Speculative*, t. 2, D.Appleton and Company, New York.
- Stockfelt Ola, 2010, *Odpowiednie sposoby słuchania*, w: Christoph Cox, Daniel Warner (red.), *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.
- Supičić Ivo, 1982, *Music and Ceremony. Another Aspect*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music”, t. 13, s. 21–38.
- Szacki Jerzy, 2002, *Historia myśli socjologicznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Sztompka Piotr, 2010, *Socjologia. Analiza społeczeństwa*, Znak, Kraków.
- Tyrmand Leopold, 1992, *U brzegów jazzu*, Historia i Sztuka, Poznań.
- Weber Max, 2009, *The Rational and Social Foundations of Music*, Martino Publ., Mansfield Center, CT.

NORBERT ELIAS ON MUSIC AND SOCIETY: THE POSSIBILITY OF APPLYING A SOCIO-MUSICAL FIGURATION

Summary

The first aim of the article is to show the Elias perspective on phenomena connected with the musical life of society and to consider the figuration processes connected with human practices directed at music. The author reflects on the dual feedback of the activities of individuals and the structural determinants conditioning those activities. As an example, she discusses Elias's case study of the socio-cultural and historical-economic background of Wolfgang Amadeus Mozart's creativity. The second aim of the article is to show the possibility of applying socio-musical figuration to various

areas of human life associated with music, beginning with the question of the role of professional musicians and gender questions, through the political factors connected with musical creativity, and ending with the presence of music in the religious sphere and the rules governing the sacral context. Her reflections are premised on the idea that socio-musical life based on social norms and rules established during the civilization process is simultaneously undergoing a constant modification and transformation on account of the subjective activities of individuals.

Key words/słowa kluczowe

Norbert Elias; music / muzyka; society / społeczeństwo; figurations / figuracje; social change / zmiana społeczna