

Muzyka w koncepcjach klasyków socjologii i ich recepcja w Polsce¹

ZIEMOWIT SOCHA

Uniwersytet Wrocławski

Wprowadzenie

Tekst ma na celu prezentację dorobku socjologii muzyki, który stworzony został przez klasyków międzynarodowej socjologii ogólnej. Argumentem do podjęcia takich analiz tekstów socjologicznych jest nie tylko brak podobnych opracowań – zarówno w literaturze polskiej, jak i zagranicznej – w których jasno zdefiniowano by kryteria przywoływania tradycji socjologii muzyki, aby nie omawiać „na oślep” wszystkiego, co kryją biblioteczne katalogi pod hasłem „muzyka – aspekt społeczny”. Oczywiście różni uczeni nawiązują do tego, co napisano w socjologii muzyki (por. Filipiak 1997, Hongsheim 1989, Libera b.d.w., Lissa 1970, Mika 2000), ale można odnieść wrażenie, że czynią to nie z powodów systematyzacyjnych, lecz wymogów formalnych pisania prac naukowych, gdzie należy odnieść się do tzw. stanu badań, bowiem znane mi ich przeglądy literatury nie są pełne. Innym – zapewne ważniejszym – powodem dokonania niniejszych analiz jest możliwość, iż przyczyni się ona w pewien sposób do le g i t y m i z a c j i socjologicznej interpretacji faktów muzycznych i zainspiruje współczesnych bada-

¹ Pierwotne wersje niniejszego tekstu były przedmiotem dyskusji na seminarium magisterskim prof. Włodzimierza Winclawskiego w Instytucie Socjologii UMK (styczeń 2009) oraz seminarium doktorskim prof. Jana Stęszewskiego w Katedrze Muzykologii UAM (marzec 2009). Dziękuję uczestnikom za wątki krytyczne w dyskusji.

czy do zastanowienia nad pytaniami stawianymi przez wybitnych poprzedników, w myśl jednego z celów historii socjologii, które wskazał Charles Tilly (2003).

Pojęcie „klasyka” w historii nauki z pewnością ma znaczenie odmienne niż w historii sztuki lub literatury. Nie odnosi się więc ono do twórców reprezentujących klasycyzm ani do antynomii klasyk – romantyk. Patrząc na to pojęcie z perspektywy współczynnika humanistycznego (por. np. Znaniecki 2008), należałoby uznać, że klasykiem w socjologii jest uczony uważany przez socjologów za klasyka. Zatem to, kto jest klasykiem międzynarodowej socjologii ogólnej można odnaleźć np. w podręcznikach traktujących o klasycznych teoriach socjologicznych. Zgodnie z zasadą metodologii historii, odwołam się do dwóch niezależnych źródeł, dwóch podręczników. Jednego autorstwa uczonego amerykańskiego oraz drugiego (będący wyborem tekstów) autorstwa uczonego polskiego. W podręczniku *Klasyczna teoria socjologiczna* George Ritzer (2004) przybliżył główne idee następujących socjologów: Augusta Comte’a, Herberta Spencera, Karola Marksa, Émile’a Durkheima, Maksa Webera, Georga Simmla, Thorsteina Veblena, Karla Mannheim’a, George’a Herberta Meada, Alfreda Schütza, Talcotta Parsonsa, Pierre’a Bourdieu. Z kolei Paweł Śpiewak w tomie pt. *Klasyczne teorie socjologiczne* (zob. 2006) umieścił teksty następujących socjologów: Augusta Comte’a, Johna Stuarta Milla, Émile’a Durkheima, Ludwika Gumplowicza, Wilhelma Diltheya, Maksa Webera, Claude’a Henri de Saint-Simona, Ferdynanda Tönniesa, Georga Simmla, Herberta Spencera, Karola Marksa i Wernera Sombarta. Zatem – na podstawie tych dwóch zbiorów nazwisk – można mówić, że obecnie pośród socjologów raczej nie ma kontrowersji co do tego, że Auguste Comte, Herbert Spencer, Karol Marx, Émile Durkheim, Max Weber i Georg Simmel to klasyki socjologii.

Według innej, obiektywistycznej definicji klasyk w nauce to badacz, którego idee wniosły zauważalny wkład w daną dziedzinę. Owe idee mogły być „fałszywe”, niewyczerpujące lub po prostu mogły się zdezaktualizować. Jednak były i są na tyle inspirujące, że wyznaczały kierunki studiów dla przyszłych pokoleń uczonych. Idee klasyków w nauce stanowią punkt wyjścia do nowych (może i bardziej przystających do zgłębianej rzeczywistości) rozważań (por. Tilly 2003). Mówiąc słowami zbliżonymi do tych, których użyłby Pierre Bourdieu, klasyk w polu nauki to ktoś, kto zdefiniował reguły gry w tym polu i pośmiertnie sprawuje nad uczestnikami tej gry przemoc symboliczną. Natomiast pośmiertna kontrola społeczna (zjawisko pokrewne kontroli społecznej) – jak zauważa Peter L. Berger – bywa niejednokrotnie silniejsza od sprawowanej przez współczesnych (Berger 1995).

Klasykiem nazywa się uczonych w dowód uznania objawiającego się – jak podsumowuje Włodzimierz Winclawski (2006: 335) – w: (1.) wydaniu dzieł wszystkich, (2.) licznych wznowieniach i omówienia dzieł, (3.) powstawaniu monografii twórczości uczonego oraz (4.) licznym cytowaniu. Wybrani przeze

mnie klasycy nie byli muzykologami-pionierami, którzy dostrzegli rolę życia grupowego w muzyce. Na potrzeby tego tekstu zaprezentuję socjologów, którzy przeszli do powszechnej historii myśli socjologicznej jako ważni uczeni w ogóle, a których (choćby i skromna) część koncepcji dotyczyła muzyki. Ich międzynarodowość definiuję tym, że ideowe reperkusje (np. w postaci cytowania) ich prac miały miejsce w więcej niż jednym kraju czy języku. To, że uprzednio wymienieni August Comte, Herbert Spencer, Karol Marks, Émile Durkheim, Georg Simmel i Maks Weber spełniają wymienione kryteria nie ulega – moim zdaniem – najmniejszej wątpliwości, więc nie będę uzasadniał tej tezy.

Oczywiście nie wszyscy spośród klasyków pisali cokolwiek na temat muzyki. Wątki muzyczne odnajdujemy w piśmiennictwie Herberta Spencera, Georga Simmla i Maksa Webera – ich idee przybliżę. Zamierzam relacjonować ich poglądy, nie zaś podważać je czy kontekstowo tłumaczyć ich pochodzenie. Uważam, że z powodu niskiej popularności przybliżanych przeze mnie tekstów streszczenie nie jest bezzasadne. Nie podejmuję się jednak krytyki owych tez, gdyż sądzę, że została ona już podjęta w toku historii socjologii przez osoby bardziej kompetentne ode mnie (zob. np. Grew 1928, Etzkorn 1964, Turley 2001). Ponadto w końcowym fragmencie poruszony zostanie wątek recepcji tychże klasycznych koncepcji w Polsce oraz relacji kanonu socjologii ogólnej do kanonu subdyscyplin tej ostatniej.

Herbert Spencer – pochodzenie i funkcje muzyki

Często zapominany współcześnie Herbert Spencer bywa również pomijany jako autor prac o muzyce. John Shepherd w muzykologicznej encyklopedii *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* podaje, że to Georg Simmel jest tym pierwszym socjologiem piszącym o muzyce (Shepherd 2001: 437). Kanadyjski muzykolog i socjolog mija się o tyle z prawdą, że ów tuz dziewiętnastowiecznych nauk społecznych opublikował w torysowskim czasopiśmie „*Frazer's Magazine*” ćwierć wieku przed Simmlem esej *On the Origin and Function of Music*. Z pewnością idee przedstawione w tym szkicu paradygmatycznie komponują się z ewolucjonizmem reprezentowanym przez tego uczonego. Innymi – kompatybilnymi z ewolucjonizmem – cechami tego tekstu wydają się psychologizm i nawiązywanie do biologii.

Spencer swoją eksplanację pochodzenia muzyki zaczyna od przywołania przykładu emocjonalnego podniecenia, jakie na widok swego pana okazuje pies, gdy zaczyna szczekać i merdać uniesionym ogonem. Ten przykład jest modelem pochodzenia muzyki, bowiem, jak pisze autor *Zasad socjologii*: „istnieje bezpośredni związek pomiędzy mentalnym i mięśniowym pobudzeniem”

(Spencer 1857), który polega na tym, że psychiczne stany przyjemnych i przykrych odczuć i emocji powodują stymulację odpowiednich mięśni. Przy czym zachowanie ludzkie w tej kwestii jest analogiczne do zachowań zwierząt, aczkolwiek bardziej złożone. W przypadku mowy i śpiewu odpowiedzialne są mięśnie poruszające klatką piersiową i krtanią. Zatem śpiew pochodzi z emocjonalnego (zarówno przykrego, jak i przyjemnego) stymulowania mięśni pod wpływem doznań psychicznych. Właśnie dlatego muzyka rozwija się zgodnie z prawem powszechnego postępu, czyli na zasadach gradacji złożoności.

Objaśnianie pochodzenia muzyki Spencer zaczyna od muzyki wokalne, bowiem twierdzi, że „cała muzyka ma wokalne pochodzenie” (*ibidem*). Muzyka wokalna wywodzi się z mowy, lecz jest to mowa mniej monotonna, gdyż to „emocje czynią użytek z kwint, oktav a nawet szerszych interwałów²” i pod wpływem emocji mowa staje się głośniejsza i bardziej śpiewna, co słychać także u mówców, wygłaszających z zainteresowaniem swoje narracje. W przeciwieństwie do nich mówcy niezainteresowani tym, co mówią, użyją sekund wielkich lub tercji oraz będą mówić ciszej. Natomiast tym, co odróżnia pieśni (jako kolejne stadium rozwoju muzyki) od mowy, jest „zintensyfikowanie i usystematyzowanie rozemocjonowanych cech” tej ostatniej.

Jednak na tym Spencer nie kończy rozważań. Interesuje go również czy fakt, że opera ma włoskie korzenie, świadczy o tym, iż język włoski jest bardziej zróżnicowany pod względem stosowanych tonów oraz bardziej ekspresyjny. Uczony ten uważa, że w taki sposób nie można wnioskować, lecz oczywiste jest, że język i muzyka preferowana przez wytworną damę jest bardziej łagodna i złożona od języka i preferowanej muzyki przez służącą. Dlatego na ostateczne wnioski w badaniu relacji złożoności mowy i muzyki jest za wcześnie, lecz powinny zostać one poddane badaniom indukcyjnym.

Rozemocjonowana recytacja rozochoconego (*excited*) mówcy odnajduje swą kontynuację w procesie, którego skutkiem jest śpiew. Jednak na ewolucyjnej drodze pomiędzy mową a śpiewem mamy do czynienia z dwoma pośredniczącymi bytami językowymi: muzyką recytacyjną (*recitative music*) oraz muzyką liryczną (*lyrical music*). Różnią się one od siebie tym, czym różni się poezja epicka od poezji lirycznej. Ta druga jest

[...] bardziej metaforyczna, bardziej hiperboliczna, bardziej eliptyczna, oraz wprowadza do rytmu słów rytm tupania, ponieważ muzyka liryczna jest głośniejsza [...] i bardziej zróżnicowana pod względem interwałów (*ibidem*).

Innymi słowy, w gradacyjnym procesie powstania muzyki, pomiędzy jako taką mową a jako takim śpiewem, mamy do czynienia ze swego

² Interwał – w teorii muzyki pojęcie określające różnicę wysokości między dźwiękami. Sekunda wielka to różnica dwóch tonów, tercja trzech, kwinta pięciu, zaś oktawa ośmiu.

rodzaju melorecytacją oraz ze śpiewami, które angażują więcej emocji, co wymaga także ruchów ciała. Spencer utrzymywał jednak, że nie ma bezpośrednich dowodów na istnienie tak pojętej ewolucji, lecz można pośrednio wnioskować o niej choćby na podstawie zróżnicowania wokalnego w operach. W nich części dialogowe charakteryzują się melodiami o małym zróżnicowaniu wysokości dźwięku od części ariowych, bardziej emocjonalnych, gdzie zróżnicowanie wysokości dźwięku jest zdecydowanie większe.

Najwyższe formy muzyki wokalne wyłaniały się stopniowo, równolegle z rozwojem języka naturalnego (u Spencera: intelektualnego) biegł rozwój języka emocji, czyli muzyki. Mianowicie mnożyły się słowa, powstawały nowe części mowy oraz zdania stały się coraz bardziej zróżnicowane i złożone. Analogicznie w muzyce zaczęto używać nowych modyfikacji głosu, nowatorskie interwały zostały zaadoptowane, zaś kadencje³ stały się bardziej wyrafinowane. Ponadto muzyka wyewoluowała z języka naturalnego tak samo, jak chemia jako niezależna nauka powstała z praktyki metalurgicznej i obecnie jest kompatybilna ze wszystkimi rodzajami produkcji albo psychologia, która zrodziła się z medycyny, a teraz rozwój medycyny zależy od jej rozwoju.

Spencer stawia także pytanie o funkcje muzyki, czy ma ona jakikolwiek efekt poza dostarczeniem „natychmiastowej przyjemności” (ibidem). Udziela na nie odpowiedzi, że tylko pozornie muzyka zdaje się istnieć tylko dla siebie samej, wykraczać poza determinanty takie, jak choćby chęć do społecznej akceptacji (*wish for public approval*). Hipotetycznie główną funkcją muzyki jest to, że jej bezpośrednia przyjemność skutkuje pośrednio stworzeniem języka emocji, co ma doniosłe znaczenie z punktu widzenia postępu społecznego, gdyż język utemperowanych emocji jest oznaką cywilizacji jako takiej. Konkludując, autor pisze, że wydawać się by mogło, iż muzyka pełni mało funkcji. Jednak należy zdać sobie sprawę z tego, że – odwołując się do emocjonalnej przyjemności psychicznej – muzyka wzmacnia poziom porozumienia między ludźmi, gdyż rozwija umiejętności wczuwania się w uczucia innych ludzi (*fellow-feeling*), więc i ogólny poziom sympatii wyrażanej przez ogładę obyczaju – cechę odróżniającą ludzi cywilizowanych od okrucieństwa barbarzyńców. Zatem cywilizacyjna, hamująca antagonizmy funkcja muzyki jest pierwszorzędna.

Georg Simmel – nie tylko pochodzenie muzyki

Co prawda Georg Simmel napisał zaledwie jeden esej socjo-muzyczny, jednak był to esej na tyle wielowątkowy, że jak najbardziej pasuje do

³ W teorii muzyki pojęcie to ma dwa znaczenia. Po pierwsze, kadencją nazywa się melodyczno-harmoniczną formułę kończącą utwór lub jego fragment. Po drugie, jest to także (np. w operach) improwizowany przez solistę fragment utworu (tzw. k. wirtuozerska). Zakładając, że Herbert Spencer rozpatruje wcześniej przykład operowy, możemy wnioskować, że ma na myśli improwizację.

przyjętego przeze mnie za Charlesem Tillem celu zainteresowania klasyką socjologii. Esej *Psychologische und Ethnologische Studien über Musik* został opublikowany w 1882 r. w berlińskim periodyku „Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft”. Był to jeden z pierwszych opublikowanych w ogóle szkiców Simmla. Jednak do tematu muzyki Georg Simmel później już nie wracał.

Ogólnie rzecz biorąc, tekst tego klasyka również traktuje o powstaniu i funkcjach muzyki. Dotyczy zarówno muzyki wokalne, jak i instrumentalnej. W celu uzasadniania zdań obficie przywoływany jest empiryczny materiał etnograficzny, dotyczący społeczeństw przedprzemysłowych. Jednocześnie wykorzystywane (co prawda skromnie) są obserwacje własne i odniesienia do literatury filozoficznej (Platon, Rousseau).

Simmel, przyjmując w całym tekście koncepcję drabiny rozwojowej społeczeństw, inicjuje swe rozważania krytyką poglądów Karola Darwina na temat początków muzyki. Darwin sądził, że geneza muzyki związana jest z reprodukcją biologiczną gatunku. Mężczyźni, chcąc oczarować kobiety (skłonić do rozrodu), używają w tym celu muzyki, podobnie do niższych gatunków – np. ptaków. Simmel proponuje, by interpretować szerzej ptasi śpiew, który równie dobrze towarzyszy innym, niegodowym momentom. Powstaje on także dzięki nasłonecznieniu czy znajdowaniu pożywienia. Zatem okazywanie zainteresowania międzypłciowego jest elementem szerszych funkcji śpiewu – odzwierciedlania stanów emocjonalnych. Po drugie, według Darwina śpiewy poprzedzały język, co wydaje się Simmlowi nie do udowodnienia. Był on (Simmel) przekonany, iż dzieci najpierw naśladują śpiew, a nie mówę z innych powodów niż jego genetyczna pierwotność. Łatwiej zapamiętać melodię niż słowa, których zresztą dziecko jeszcze nie rozumie. Przykładowo, łatwiej zapamiętać poezję niż prozę, gdyż w poezji wykorzystywana jest zrytmizowana (więc „umuzyczniona”) forma mowy. Jest przeciwnie – to język genetycznie poprzedza śpiewy – śpiew pojawia się tam, gdzie język jest emocjonalnie ułomny, gdzie językowo nie możemy wyrazić w pełni intensywnych emocji. Jako taki śpiew definiowany jest jako mowa, która pod naciskiem emocji uległa rytmizacji i modulacji (zmianie barwy i wysokości dźwięków). Emocjami takimi mogą być gniew, radość, czułość czy przeżycia mistyczno-religijne (Simmel 1968/1882: 98-102).

Tak, jak śpiewy pochodzą ze zwykłego mówienia, tak muzyka instrumentalna rozwinęła się z hałasu. Jest ona produktem mniej naturalnym, gdyż jedynie odzwierciedla emocje, nie będąc ich bezpośrednią ekspresją. Gdy emocjonalne poruszenie (np. podczas wojen) sprawia, że poza okrzykami bojowymi (czyli formą śpiewu) dochodzi do ruchów cielesnych skutkujących bojowym chrzęstem broni. Podobnie jest z tańcem, którego początkiem jest wybijanie rytmu nogami o podłoże czy klaskanie rękoma. Tak właśnie powstający rytmiczny hałas jest początkiem muzyki instrumentalnej, której (stosując późniejsze kategorie Simmla

(2006/1908: 13-16)) forma jest stała – i jest nią generowanie rytmicznego hałasu – zmienia się tylko treść – uposażenie techniczne. Na przykład instrumenty strunowe są wyższym etapem rozwoju technologicznego niż szeroko rozpowszechnione instrumenty wykorzystujące działanie powietrza. Artystyczne intencje konstrukcji instrumentów strunowych dalekie są od muzycznych „pierwocin” – prostych psychofizycznych funkcji, do których wypełnienia wystarczające były flety czy grzechotki. Ma to swoje odbicie we współczesnej (nie tylko Simmlowi) muzyce artystycznej, która jest oparta w dużej mierze na chordofonach⁴ (piano, wiolonczela...) oraz wojskowej muzyce użytkowej, w której częściej występują aerofony (trąbka, puzon...). W muzyce instrumentalnej, jakby mogło się wydawać, emocje nie zanikły, a uległy estetycznej obróbce przez co nie są tak transparentne i natychmiastowe (Simmel 1968/1882: 106-109).

Zatem podsumowując, genezę muzyki według Georga Simmla, można ułożyć chronologiczny ciąg, który będzie prezentował się następująco.

Emocja → śpiew → taniec → muzyka

Schemat 1. Powstanie muzyki instrumentalnej według Georga Simmla.

Dwudziestoczteroletni Simmel rozpatrywał muzykę nie tylko z punktu widzenia funkcji komunikowania emocji w życiu społecznym. Porusza on także inne socjologiczne kwestie. Po pierwsze, uznaje że istnieje ważny związek między muzyką grupy etnicznej a mentalnością członków grupy (Etzkorn 1964: 102). Jednak trudno go ostatecznie (*conclusively*) udowodnić. Bez wątplenia rozkwit i perfekcja w muzyce jest do osiągnięcia i utrzymania tylko w narodowych kanonach (*have to be national*). Jednak nie ma to żadnego związku z polityką, nacjonalizmem czy patriotyzmem. Bowiem – co pokazuje historia – najpiękniejsza muzyka może powstać w politycznie najbardziej zdeorganizowanym państwie. Zaś muzyczne odbicie narodowości to tendencje psychiczne i natura moralna, pochodząca z wychowania w danym społeczeństwie. Niezależnie od wrodzonego talentu jednostki, tylko życie społeczne kraju, w którym przyszła na świat, stworzy jego charakter, ambicje i możliwości ich zaspokojenia. Im większy wrodzony talent, tym większa akceptacja dla narodowego dziedzictwa kulturowego, z którego można czerpać inspiracje. Cechy narodowe w muzyce stają się coraz bardziej widoczne w toku historii. Obserwujemy np. odmienny styl gry na skrzypcach pośród Niemców i Francuzów. Co do komponujących muzykę międzynarodową, jak Franciszek Liszt czy Hector Berlioz, to nie prosperuje ona dobrze. Po drugie, czynności

⁴ Klasyfikacja instrumentów na idiofony, chordofony, membranofony i aerofony pochodząca z pracy Curta Sachs'a (2005/1940).

muzyczne w wielu społeczeństwach nieindustrialnych są domeną kobiet. I tak jak wiele innych sfer ma to znaczenie mistyczne. Funkcjonalnie podobna sytuacja ma odbicie w świecie fauny: pośród muzycznych owadów samice odpowiedzialne są za tworzenie muzyki. Po trzecie, muzyka pełni wiele pozakomunikacyjnych funkcji. Czynności muzyczne współwystępują z produkcyjnymi. To znaczy, że śpiewy czy tańce mogą być sposobem na odzyskanie wigoru do pracy (jak u aborygenów australijskich). Muzyka sprawia, że człowiek/ludzie łatwiej mogą znosić wysiłek i trud w pracy. Grecy niewolnicy biczowani byli przy akompaniamencie muzyki. Muzyka może sprawić, że pracownicy są wydajniejsi. Egipcjanie niewolnicy budowali piramidy w rytmie nadawanym przez nadzorcę (Etz Korn 1964: 102-123).

Podsumowując wkład Simmla do socjologii muzyki, Peter K. Etzkorn napisał, że dotknął on dwóch socjologicznie ważnych kwestii. Społecznego znaczenia taksonomii muzycznej (podział na dwa typy: muzyka wokalna i instrumentalna) oraz funkcji/pozycji muzyki w społeczeństwie i w tym gustów grupowych (Etz Korn 1964: 107).

Max Weber – racjonalizowana nieracjonalność

Główną pracą Maksa Webera na temat muzyki był napisany w 1911 r. tekst pt. *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* (Racjonalne i socjologiczne fundamenty muzyki) (Lippman 1992: 470). Po raz pierwszy fragment ten został wydrukowany w 1921 r. jako dodatek do „Gospodarki i społeczeństwa” (Turley 2001: 633). Według Marianne Weber *Die rationalen...* miało stanowić preliminarium do planowanej przez jej męża książki na temat wszystkich sztuk (Kaesler za: Turley 2001: 637). Ostatecznie szkic został opublikowany po śmierci Webera jako osobny tom. Pracując nad tą rozprawą, Weber prowadził badania archiwistyczne. Przeglądał dokumenty i zeszyty nutowe w archiwach Kościoła katolickiego oraz w lokalnych gildiach.

Muzyki Weber użył jako przykładu, na którym dowodził swej koncepcji racjonalizacji kultury nowożytnej Europy. Według ogólnego zamysłu Webera kapitalizm w Europie powstał w procesie racjonalizacji (środki działań ludzkich są coraz bardziej adekwatne do celów) i biurokratyzacji (tworzenia formalnych i racjonalnych organizacji). Oba procesy najbardziej widoczne były w Kościele rzymskokatolickim, który *de facto* odmienił oblicze europejskiej muzyki. Do głównych zmian wprowadzonych przez Kościół (w średniowieczu, czyli przez rok 1517, wyznaczającym powstanie tak istotnego dla Webera nurtu chrześcijaństwa) należały: ustalenie systemu notacji muzycznej, stworzenie zasad harmonii, prowadzenie chórów i orkiestr kościelnych oraz standaryzacja produkcji instrumentów muzycznych. Standaryzowana produkcja rzemieślnicza instrumentów była sankcjonowana przez gildie. Natomiast jeśli chodzi o ich popularyzację

(kulturową dyfuzję), to zasięg ich występowania pokrywał się z zasięgiem panowania ekonomicznego i politycznego europejskich państw kolonialnych (Weber 1958/1911: 51–66).

Weber wykazuje, że powstanie nowożytnej europejskiej muzyki wynikało bardziej z możliwości technicznych wyrazu niż z samej artystycznej woli wyrazu. Szczególnie chodzi tu o wynalazek racjonalnego zapisu nutowego, techniczne możliwości budowy instrumentów muzycznych wybierających inne dźwięki niż te z ludowych skal oraz powstanie śpiewu polifonicznego. Ważną rolę w tych procesach odegrali mnisi racjonalizujący ludową polifonię z pominięciem starogreckich reguł harmonii oraz renesansowe życie towarzyskie nadające prestiż nowym formom muzycznym (Weber 2004/1917: 224–225). Redukcja artystycznej kreatywności do wymiernej (czasami z matematyzowaną) procedury, której efektem jest zapis nutowy. Z pewnością to ten wynalazek kulturowy wytyczył nowe drogi dla praktyk kompozytorskich, przez co odmienił oblicze muzyki w Okcydencie. W ten sposób powstała muzyka kompletnie odmienna od znanych złożonych systemów muzycznych w kulturze jawańskiej czy arabskiej.

Zasługą Webera jest względna wszechstronność wykorzystywanych zmiennych. Poza racjonalizacją zaprzęgnięte do analizy były bowiem: życie miejskie (urbanizacja), horyzontalna struktura społeczna czy kwestie klimatu. Przykładowo, dokładnie dobierające dźwięki, pianino jest najważniejszym produktem racjonalizacji muzyki. Zostało ono wynalezione we Włoszech. Jednak nie zyskało popularności w Europie Południowej, za to w Europie Północnej pianino odniosło znaczny sukces społeczny. Powodowane było to klimatem. W chłodnym klimacie Niemiec, Austrii czy Anglii centrum mieszczańskiego życia towarzyskiego przez większą część roku była zamknięta przestrzeń domu. Zaś pianino, jako mebel prawie niemobilny, prędko zafunkcjonowało w tej kulturze, stając się stałym elementem wyposażenia domów „klasy średniej”, pełniło funkcje rozrywkowe i symboliczno-statusowe (por. Weber 1958/1911: 104–127).

Muzyka stanowi o tyle specjalny przykład, że jest (niemal z definicji) irracjonalna. Natomiast w kulturze zachodniej nawet ona ulega racjonalizacji. Proces ten prowadzi do wyeliminowania nieracjonalnych pierwiastków mistycznych z muzyki. Kwestia muzyki w Weberowskiej teorii racjonalizacji była o tyle doniosła, że miała stanowić sprawdzian (*template*) dla całej teorii racjonalizacji (por. Weber 1958/1911: 104–127).

Recepcja w socjologii muzyki w polsce

Przed wszystkim trzeba zaznaczyć, że ani jeden omawiany tu tekst nie został przełożony na język polski. Jest to oczywiście wskaźnik poziomu rozwoju socjologii muzyki w Polsce. Ponadto, śledząc dzieje tej subdyscy-

pliny socjologicznej w Polsce, nie odnajdujemy licznych nawiązań do twórczości wymienionych trzech autorów z socjologicznego Parnasu⁵.

O zainteresowaniu Herberta Spencera muzyką jednokrotnie wspomina Edward Abramowski w szkicu *Co to jest sztuka?* (1898). Następnie Sławomira Żerańska-Kominek, pisząc o najnowszych ustaleniach biologów i psychologów ewolucyjnych, zaczyna od wspomnienia o autorze *Zasad socjologii* (2001).

Georg Simmel jako badacz muzyki jest całkowicie zapomniany. W żadnym spośród znanych mi ponad 200 polskojęzycznych publikacjach i tekstach niepublikowanych nie występuje nazwisko tego socjologa (por. Socha b.d.w.: 99-106).

Praca Maksa Webera nie zostaje omówiona w polskiej, publikowanej literaturze socjologicznej ani razu. Zofia Lissa wymienia tylko ją w bibliografii swego podręcznika ze wstępu do muzykologii (zob. Lissa 1970: 196). Częściowy użytek z tego tekstu robi Michał Libera, streszczając jego najistotniejsze wątki w swej dysertacji. Okazuje się także, iż utrudniony jest dostęp do tego tekstu w Polsce, gdyż Połączona Biblioteka Instytutu Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk oraz Wydziału Filozoficzno-Socjologicznego Uniwersytetu Warszawskiego zarejestrowała tę książkę jako dokument w języku niemieckim – co może zniechęcać wielu potencjalnie zainteresowanych – podczas, gdy książka ta znajduje się tam w wersji anglojęzycznej.

Więc kto – można zapytać, jeśli nie klasycy inspirował polskich autorów, którzy mimo niestworzenia w polskiej socjologii rozbudowanej tradycji badania muzyki zapisali jednak wiele stron? Z pewnością przed II wojną światową takim autorem był Karl Bücher. Ten ekonomista i socjolog pracy wydał pod koniec XIX w. dzieło *Arbeit und Rhythmus* (1897), w którym wyłożył koncepcję powiązań genezy muzyki z istnieniem rytmu grupowej pracy. Do jego idei nawiązywali tacy polscy socjologowie, jak Kazimierz Kelles-Krauz (1962/1905: 441) i Ludwik Krzywicki (1898: 536) oraz muzykologowie Seweryn Barbag (1928: 39) i Józef Władysław Reiss (1924: 7). Impulsem skłaniającym do socjologicznych badań nad muzyką był też marksizm jako naczelną ideologią państwową mniej więcej od lat 50. do początku lat 70. XX w. Mam tu na myśli prace Stefani Łobaczewskiej (1950, 1960) oraz Zofii Lissy (1948, 1975/1974). Od lat 70. XX w. do Polski zaczyna przenikać literatura zagraniczna (zob. Skotnicka-Illasiewicz, Gałuszka i Kowalewicz), tłumaczone są prace Theodora Adorna. Od drugiej połowy

⁵ W tym miejscu warto wspomnieć, że inni uznani, lecz niebędący klasykami, socjologowie także parali się tematyką muzyki. Mam na myśli Theodora Adorno (por. np. 1974, 2002), Alfreda Schütza (por. np. 2009) oraz Howarda S. Beckera (por. 1982, wraz z Faulknerem 2009). Recepcja poglądów tych uczonych prezentuje się zupełnie inaczej, niż w omawianej w niniejszym tekście twórczości klasyków, lecz jest ona tematem tego szkicu.

lat 80. XX w. obecna jest także zapoczątkowana przez Alfreda Schütza tradycja fenomenologicznego traktowania muzyki (zob. Misiak 1986, 1990 oraz Libera b d w.). Natomiast lata 90. XX w. (zwłaszcza ich koniec) i początek wieku XXI (Burszta i Kuligowski 1999, Szlendak 1998) to wzrost zainteresowania muzyką popularną, więc z pozycji inspiratora ustępuje Theodor Adorno (jako krytyk muzyki popularnej), a zaczynają być istotni badacze brytyjscy z kręgu *cultural studies*.

Podsumowanie

Podsumowując sprawę inspiracji badawczych w socjologii muzyki, myślę, że uczonych dających ideowy impuls można podzielić na trzy kategorie. Poza opisanymi w tym tekście k l a s y k a m i, moim zdaniem, sensownie można mówić o k a n d y d a t a c h n a k l a s y k ó w (wspomniani już Howard S. Becker, Alfred Schütz czy Theodor Adorno) oraz l o k a l n y c h i n s p i r a t o r a c h, czyli uczonych, których idee miały swój obieg tylko i wyłącznie w ramach subdyscypliny, jaką jest socjologia muzyki. Byli to tacy uczeni, jak: Alphons Siliberman, Kurt Blaukopf, Ivo Supičić lub Tia de Nora i Peter J. Martin ze współczesnych autorów. O ich ideach, koncepcjach i teoriach szerzej pisze Grażyna Filipiak (1988, 1997/1986).

Przykład socjologii muzyki w Polsce jako dziedziny nielicznie reprezentowanej jest dla historii socjologii o tyle ciekawy, że – jak mam nadzieję, wykazałem w niniejszym tekście – klasycy międzynarodowej socjologii ogólnej nie stanowią tak bardzo istotnego kanonu lektur, jak dzieje się to w innych subdyscyplinach. Choćby socjologii religii (Émile Durkheim, Maks Weber) lub socjologii struktury społecznej (Maks Weber, Karol Marks). Znaczyć może to, że muzyka nie jest tak istotną determinantą życia społecznego lub/i nie jest ona owym życiem społecznym istotnie zdeterminowana. Jednak nie sądzę, aby były to trafne odpowiedzi w tej kwestii. Myślę, że chodzi tu raczej o autonomię poszczególnych (raczej empirycznych) subdyscyplin socjologii wobec teoretycznych koncepcji socjologii ogólnej. Zbiór autorów kanonu lektur socjologii muzyki częściowo tylko pokrywa się ze zbiorem autorów kanonu lektur socjologii ogólnej.

Literatura

Abramowski Edward. 1898. *Co to jest sztuka?* (Z powodu rozprawy L. Tolstoja: „Czto takoje isskustwo”), „Przegląd Filozoficzny” 3: 85-114. Dostęp online: www.kulturologia.uw.edu.pl/page.php?page=tekst&haslo=abramowski (20 lipca 2011).

- Adorno Theodor. 1974/1949. *Filozofia nowej muzyki*. Przeł. Fryderyka Wayda, Warszawa: PIW.
- . 2002. *Essays on Music. With introduction by Richard Leppert*. Los Angeles: Univ. of California Press.
- Barbag Seweryn. 1928. *Systematyka muzykologii*. Lwów: Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie.
- Becker Howard i Faulkner Robert. 2009. *'Do you know...' Jazz Repertoire in Action*, Chicago: The Univ. of Chicago Press.
- . 1982. *Art Words*. Los Angeles: University of California Press.
- Berger Peter. 1995. *Zaproszenie do socjologii*. Przeł. Janusz Stawiński. Warszawa: PWN.
- Burszta Wojciech i Kuligowski Waldemar. 1999. *Zaśpiewaj to jeszcze raz Jon (refleksje rozbiegane)*. [W:] *idem*, „Dlaczego kościotrup nie wstaje. Ponowoczesne pejzaże kultury”. Warszawa: Wydawnictwo Sic! 163-81.
- Bücher Karl. 1896. *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig.
- Etzkorn K. Peter. 1964. *Georg Simmel and the Sociology of Music*. Social Forces, 43/1.
- Filipiak Grażyna. 1988. *Muzyka jako przedmiot badań socjologii (Przegląd problematyki)*. *Uwagi wstępne*. Kierunki zainteresowań socjologii muzyki. „Studia Socjologiczne” 4.
- . 1997/1986. *Perspektywy socjologicznych badań muzyki*, Poznań: Nakom.
- Grew Eva Maria. 1928. *Herbert Spencer and music*, „The Musical Quarterly” 14/1: 127/142.
- Hongsheim Paul. 1989. *Sociologists and Music. An introduction to the Study of Music and Society*, New Jersey: John Wiley&Sons.
- Kelles-Krauz Kazimierz. 1962/1905. *Kilka głównych zasad rozwoju sztuki*. [W:] *idem*, *Pisma wybrane*, Hochfeld Julian (red.). T. I. Biblioteka Myśli Socjalistycznej. Warszawa: Książka i Wiedza: 419-549.
- Libera Michał. b.d.w. *Konstruktywizm w socjologii pamięci wybrane techniki mnemotomiczne w muzyce XX wieku*, Niepublikowana praca doktorska napisana w Szkole Nauk Społecznych Instytutu Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk pod kierownictwem prof. Aleksandra Manterysa.
- Lissa Zofia. 1970. *Socjologia muzyki*. [W:] *eadem*. Wstęp do muzykologii, Kraków. PWM: 179-197.
- . 1948. *Aspekt socjologiczny w polskiej muzyce współczesnej*, „Kwartalnik Muzyczny” 21.
- . 1975/1974. *Muzyka a rewolucja*, w: *eadem*, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, Kraków: PWM. Pierwodruk: *Musik und revolution* (IRASM 1974/1).
- Łobaczewska Stefania. 1950. *Zarys historii form muzycznych. Próba ujęcia socjologicznego*, Kraków: PWM.
- . 1960. *Style muzyczne*. Tom I. Cz. 1 i 2., Kraków: PWM
- Krzywicki Ludwik. 1898. *Dzieje wysiłku fizycznego*, „Prawda” 45: 536-537, 46: 548.
- Mika Bogumiła. 2000. *Krytyczny koneser czy naiwny konsument. Śląska publiczność muzyczna u końca XX wieku*, Instytut Górnośląski, Katowice: Instytut Górnośląski 1: 41-59.

- Misiak Tomasz. 1986. *Fenomenologiczna socjologia muzyki Alfreda Schütza*. [W:] „Ruch Muzyczny” 15.
- . 1990. *Muzyka jako wspólnota. Kulturowe wzory odbioru muzyki w europejskiej kulturze muzycznej XX wieku*. Warszawa, AMFC.
- Reiss Józef. 1924. *Encyklopedia muzyki*. Warszawa: Wydawnictwo M. Arcta.
- Ritzer George. 2004/1999. *Klasyczna teoria socjologiczna*, Poznań: Zysk i S-ka.
- Schütz Alfred. 2008/1951. *Wspólne tworzenie muzyki. Studium relacji społecznych*. [W:] *idem*, O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej. Przeł. Barbara Jabłońska. Kraków: Nomos: 225–239.
- Shepherd John. 2001. *Sociology of music*. [W:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition, Stanley Sadie i John Tyrrell (red.), Oxford: Oxford University Press.
- Simmel Georg. 1968/1882. *Psychological and Ethnological Studies on Music*. [W:] *The conflict in the modern culture and other essays*. Peter K. Etzkorn (ed. & trans.), New York: Teachers College Press.
- . 2006/1908. *Socjologia*. Przeł. Małgorzata Łukasiewicz. Warszawa: PWN.
- Socha Ziemowit. 2010. *Socjologia muzyki w Polsce. Współczesność na tle przeszłości*. Niepublikowana praca magisterska napisana w Zakładzie Socjologii Ogólnej i Historii Socjologii Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu pod opieką prof. Włodzimierza Winclawskiego.
- Spencer Herbert. 1857. *On the Origin and function of Music*. Fraser's Magazine.
- . 1890. *The Origin of Music*. „Mind. A Quarterly Review of Psychology and Philosophy” 60: 449-468.
- Szlendak Tomasz. 1998. *Technomania. Cyberplemię w zwierciadle socjologii*. Toruń: Graffiti BC.
- Śpiewak Paweł. 2006. *Klasyczne teorie socjologiczne. Wybór tekstów*. Warszawa: PWN
- Tilly Charles. 2003. *Why read the classics?* Dostęp online: http://professor-murmann.info/tilly/2003_Why_Read_the_Classics.pdf (19 kwietnia 2011)
- Turley Alan. 2001. *Max Weber and the Sociology of Music*, „Sociological Forum” 16/4: 633-653.
- Weber Max. 1958/1911. *The Rational and Social Foundations of Music*, Southern Illinois University Press: Carbondale/Edwardsville.
- . 2004/1917. „*Wolność od wartościowania*” jej sens w naukach socjologicznych i ekonomicznych, w: *idem*, Racjonalność, władza, odczarowanie. Przeł. Marian Holona i Kopacki Andrzej. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie: 195-242.
- Winclawski Włodzimierz. 2006. *Kto jest klasykiem socjologii polskiej?* [W:] *Klasyczna polska socjologia i jej współczesna recepcja*. Toruń: Wyd. UMK.
- Znaniecki Florian. 2008/1934. *Metoda socjologii*. Przeł. Elżbieta Hałas, Warszawa: PWN.
- Żerańska-Kominek Sławomira. 2001. *Karol Darwin a problem pochodzenia muzyki*, „Kwartalnik Muzyka”.

Music in Works of Classics of International Sociology and Its Reception in Poland

Ziemowit Socha

A b s t r a c t

Sociology of music as a not fully developed field of study, especially in Poland seems to have strong 'personal' basis for scientific existence. Because we can find in works of international classics of sociology musical plots. Herbert Spencer, Georg Simmel and Max Weber dealt with music sociologically. Also others (non-classics, but well-known) scientists like Theodor Adorno or Howard Becker were writing in this subject. In this text I will have a look on ideas about music shown in works of the classics of sociology and also I will note reception of those ideas in Polish sociology of music.

Key words: classics of sociology, reception of sociology in Poland, sociology of music, sociological sub-disciplines.