

# O MUZYCE W CZASACH PANDEMII COVID-19: SOCJOLOGICZNA INTERPRETACJA ZMIANY PRAKTYK MUZYCZNYCH NA POZIOMIE WYKONAWCZYM I ODBIORCZYM

BARBARA JABLOŃSKA

Pracownia Badań Kultury Współczesnej  
Instytut Socjologii, Uniwersytet Jagielloński  
Laboratory of Contemporary Culture Research  
Institute of Sociology, Jagiellonian University  
b.jablonska@uj.edu.pl  
ORCID 0000-0003-1964-6170

## WPROWADZENIE

Pandemia koronawirusa zmieniła bądź zmodyfikowała w skali globalnej większość wymiarów życia społecznego. Zmieniła także świat muzyki i życie artystyczne, zmuszając zarówno artystów-muzyków, jak i odbiorców treści muzycznych do przededefiniowania dotychczasowych praktyk i działań związanych z tworzeniem, wykonywaniem oraz odbiorem muzyki. Wirus odcisnął swe piętno nie tylko na społecznym, ekonomicznym i zdrowotnym wymiarze ludzkiej egzystencji, ale też dotkliwie zaburzył praktyki związane z szeroko pojętą kulturą i sztuką. Innymi słowy: pandemia (i warunkowana nią przymusowa izolacja) z dnia na dzień wstrzymała życie artystyczne i muzyczne ludzi na całym świecie. To zatrzymanie dokonało się gwałtownie, bez określenia ram czasowych, dając poczucie niepewności co do przyszłości. Środowisko muzyczne i cały muzyczny biznes zostały szczególnie boleśnie naznaczone wszystkimi skutkami społecznej izolacji wywołanej pandemią. Artyści-muzycy to grupa społeczna i zawodowa, która w znaczny sposób doświadczyła skutków narodowej kwarantanny, a także czasowego zamknięcia instytucji muzycznych. Najtrudniejsze skutki społecznej izolacji dla artysty to przede wszystkim niemożność wspólnego muzykowania oraz ograniczenie (bądź uniemożliwienie) bezpośredniego kontaktu z publicznością. Okazało się, że pandemia COVID-19 uderzyła w fundamentalny aspekt

życia muzycznego, czyli wzajemną – i bezpośrednią – relację pomiędzy artystą i publicznością oraz relację na linii artysta – artysta. W pierwszych miesiącach pandemii odwołane bowiem zostały (bądź odroczone) setki tysięcy koncertów, festiwali, konkursów i innych wydarzeń artystycznych<sup>1</sup>.

Pandemiczna rzeczywistość przypomniała ludziom o szczególnej sile muzyki, dzięki której możliwe było przetrwanie trudnych czasów. Na rolę i znaczenie muzyki w społeczeństwie wskazywał Karol Szymanowski, który już ponad pół wieku temu przekonywał, iż muzyka jest najdoskonalszą ze wszystkich sztuk. Jak pisał, stanowi ona „[...] olbrzymią, stale działającą siłę; jest czymś zgoła niezbędnym i to w znacznie większym stopniu niż plastyka i literatura, rozlewa się bowiem szeroką falą wśród wszystkich warstw społeczeństwa [...]”<sup>2</sup>. Co więcej, jak słusznie zauważył, muzyka ma moc jednoczenia ludzi we wspólnym przeżyciu – i na tym właśnie polega jej siła, w odróżnieniu od innych sztuk<sup>3</sup>. W tym kontekście na myśl przychodzą też słowa wielkiego filozofa, Arthura Schopenhauera również podkreślającego potężną moc muzyki. Jak pisał:

muzyka jest, mianowicie, tak bezpośrednim uprzedmiotowieniem, i odbiciem woli w całości, jak sam świat, ba, jak idee, których wielorakie przejawy składają się na świat pojedynczych rzeczy. Muzyka nie jest więc w żadnym wypadku, tak jak inne sztuki, odbiciem idei, lecz jest odbiciem samej woli, której przedmiotowością są również idee; dlatego właśnie oddziaływanie muzyki jest o tyle silniejsze i dociera głębiej niż oddziaływanie innych sztuk [...]<sup>4</sup>.

Co więcej, Schopenhauer podkreślał słusznie, iż „[...] kompozytor objawia najgłębszą istotę świata i wypowiada najgłębszą prawdę w języku,

<sup>1</sup> Przykładem może być przesunięcie o rok Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina. To zupełnie niebywałe, gdyż konkurs ten odbywa się cyklicznie co pięć lat i dotychczas tylko II wojna światowa była w stanie zaburzyć ten cykl.

<sup>2</sup> K. Szymanowski, *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*, Kraków 1949, s. 17.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 36.

<sup>4</sup> A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1994, s. 398.

którego rozum nie pojmuje”<sup>5</sup>. W Schopenhauerowskim rozumieniu muzyka staje się więc językiem uniwersalnym, absolutnym i wyrażającym najgłębsze ludzkie uczucia i pragnienia. Jest też językiem opisującym istotę świata. Wydaje się, że w tym pandemicznym i tragicznym dla ludzkości kontekście myśl zarówno Schopenhauera, jak i wcześniej przywoływanego Szymanowskiego, jest niezwykle uniwersalna.

Jak słusznie zauważył Leon Botstein, znany dyrygent i komentator życia muzycznego, pandemia COVID-19 uderzyła w tradycję i zwyczaje kultury muzycznej<sup>6</sup> w skali globalnej. Impakt ten określa się wręcz mianem „kataklizmu w świecie muzyki”<sup>7</sup>. Niemniej jednak – jak podkreśla wspomniany autor – muzyka już od czasów starożytnych posiada siłę przywracania nadziei i wiary w to, że będzie dobrze<sup>8</sup>. Praktyka ta nie jest oczywiście niczym nowym, i jak wskazuje Remi Chiu, wspólne śpiewanie i granie było swoistym fenomenem również w przypadku plagi z 1576 roku, stając się istotnym elementem regulacyjnym nastrojów i emocji, a także formą wyrażania społecznej spójności i międzyludzkiej potrzeby bycia razem (choć osobno)<sup>9</sup>. Czasy pandemii COVID-19 ponownie uświadomiły ludziom, że muzyka może pomóc w walce z izolacją, niepewnością i lękiem przed wirusem. O potrzebie wspólnego muzykowania świadczyły choćby inicjatywy balkonowe we Włoszech z początku pandemii, gdy mieszkańcy zaczęli wspólnie grać i śpiewać z okien i balkonów swoich mieszkań. Przywracało

<sup>5</sup> Ibidem, s. 402.

<sup>6</sup> L. Botstein, *The Future of Music in America: The Challenge of the COVID-19*, „The Music Quarterly” 2019, No. 102(4), s. 353.

<sup>7</sup> D. McLeese, *Mayday Music: Response and Renewal Amid the Pandemic Lockdown*, „Rock Music Studies” 2021, Vol. 8, Issue 1, [tekst dostępny online: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19401159.2020.1852774> (dostęp: 25.09.2021)].

<sup>8</sup> L. Botstein, *The Future of Music in America*, op. cit., s. 353.

<sup>9</sup> Zob. R. Chiu, *Functions of Music Making Under Lockdown: A Trans-Historical Perspective Across Two Pandemics*, „Frontiers in Psychology”, December 2020, Vol. 11, Article 616499, <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2020.616499/full> (dostęp 14.01.2022).

to poczucie wspólnotowości i bycia razem w tych trudnych chwilach związanych z całkowitym lockdownem włoskiego społeczeństwa<sup>10</sup>.

Rozważając podjęty tu temat, warto na wstępie odnieść się do wybranych badań naukowych, które pokazują przemiany praktyk muzycznych w czasach covidowych, zarówno na poziomie odbiorczym, jak i wykonawczo-artystycznym. Wątki te będą rozwijane w dalszych częściach tekstu, tu zaś są jedynie zasygnalizowane. Przykładem może być raport z badań przeprowadzonych przez międzynarodową grupę badawczą pod auspicjami Max Planck Institute. Pokazują one wyraźnie, iż muzyka okazała się być szczególnie strategią radzenia sobie w kryzysowym, koronawirusowym świecie<sup>11</sup>. Jak wskazują badacze, już na początku pandemii szybko zaczęły pojawiać się muzyczne narracje służące budowaniu więzi pomimo konieczności zachowania dystansu fizycznego, szczególnie w kontekście dominujących w przestrzeni publicznej negatywnych emocji<sup>12</sup>. Badania przeprowadzone na reprezentatywnych grupach w populacjach obejmujących wybrane kraje z trzech kontynentów pokazują, że słuchanie muzyki w czasach pandemicznych służyło nie tylko regulowaniu emocji (szczególnie tych związanych ze stresem, lękiem, niepewnością i samotnością), ale też prowadziło do ukojenia (*solace*)<sup>13</sup>. Owo ukojenie, czy też odnajdywanie w muzyce pocieszenia, jest – jak wskazują autorzy – „[...] indywidualną strategią regulacyjną, która wykorzystuje muzykę, by poczuć się akceptowanym i rozumianym [...] w czasach przepełnionych smutkiem i zmartwieniami”<sup>14</sup>. Również badania Naomi Ziv i Revital Hollander-Shabtai pokazują, iż w czasach pandemii muzyka okazała się swoistym wybawieniem z poczucia samotności, lęku i odosobnienia. Dała ona możliwość przeżywania różnych osobistych stanów emocjonalnych i szansę na podtrzymywanie relacji z innymi (a zatem

---

<sup>10</sup> Zob. Z. Socha, *Dwa obrazy z muzycznych okolic pandemii (z ziemi włoskiej do Polski)*, „Dyskurs & Dialog” 2020, nr 2, s. 27–41.

<sup>11</sup> L.K. Fink, L.A. Warrenburg, C. Howlin, W.M. Randall, N.Ch. Hansen, M. Wald-Fuhrmann, *Viral Tunes: Changes in Musical Behaviours and Interest in Coronamusic Predict Socio-emotional Coping During COVID-19 Lockdown*, „Humanities and Social Sciences Communications” 2021, No. 8/180, s. 1.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 2.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 9. Tłum. cytatu – B.J.

jej oddziaływanie miało charakter zarówno indywidualny, jak i zbiorowy). Z badań wynika, że ludzie w czasie pandemii, a szczególnie w pierwszych jej etapach, zdecydowanie częściej słuchali muzyki. Wyniki pokazują także, że około jedna trzecia uczestników uważała, że ich emocjonalna reakcja na muzykę podczas ograniczeń związanych z pozostaniem w domu była silniejsza niż zwykle<sup>15</sup>.

Podobnie jak odbiorcy treści muzycznych, również artyści musieli przededefiniować swój sposób patrzenia na możliwości wykonywania własnej profesji i wspólne muzykowanie, szczególnie w kontekście restrykcji sanitarnych, dystansowania i przesunięcia tego rodzaju działalności niemal w całości do sieci. Doświadczenia te, poparte licznymi badaniami naukowymi<sup>16</sup>, wskazują na konieczność zmodyfikowania praktyk, tak by zachowane zostały ciągłość kontaktu z odbiorcami oraz możliwość dalszego wykonywania działalności artystycznej. Warto tu jedynie zaznaczyć, iż, co prawda, możliwość przeniesienia praktyk muzycznych w przestrzeń wirtualną pozwoliła zachować artystom choćby namiastkę wspólnego tworzenia muzyki i kontaktu z publicznością, to równocześnie odczuwalne były techniczne i społeczne niedogodności związane z wirtualnym graniem i śpiewaniem, które można ująć w słowach: „To nie to samo”<sup>17</sup>. Niemniej jednak przestrzeń wirtualna okazała się buforem bezpieczeństwa i sposobem na wspólnotowe doświadczanie muzyki w czasach pełnej izolacji. Świetną egzemplifikację

---

<sup>15</sup> Zob. N. Ziv, R. Hollander-Shabtai, *Music and COVID-19: Changes in Uses and Emotional Reaction to Music Under Stay-at-Home Restrictions*, „Psychology of Music” 2021, Vol. 50, Issue 2, s. 1–17 [dostępny online: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/03057356211003326> (dostęp 17.02.2022)].

<sup>16</sup> Doskonałym przykładem są tu międzynarodowe badania grupy badawczej Musicovid, poświęcone różnym aspektom doświadczania pandemii w środowiskach muzycznych, opublikowane w postaci kilkudziesięciu artykułów naukowych w periodyku „Frontiers” w 2021 roku. Zob. <https://www.frontiersin.org/research-topics/14089/social-convergence-in-times-of-spatial-distancing-the-role-of-music-during-the-covid-19-pandemic> (dostęp 17.02.2022).

<sup>17</sup> G. Draper, G.A. Dingle, *It's Not the Same. A Comparison of the Psychological Needs Satisfied by Musical Groups Activities in Face to Face and Virtual Mode*, „Frontiers in Psychology”, June 2021, Vol. 12, Article 646292, <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.646292/full>, s. 8 i nn. (dostęp 25.09.2021).

mogą tu stanowić badania praktyk improwizacyjnych online na przykładzie muzyków Glasgow Improvisers Orchestra. Z badań tych wynika, iż wspólne muzykowanie stanowiło dla artystów swoisty „muzyczny azyl”<sup>18</sup>. Wątki te zostaną szerzej omówione w dalszych częściach artykułu.

Celem podjętych tu rozważań jest ukazanie specyfiki praktyk muzycznych w trakcie pandemii COVID-19 na wybranych przykładach, a także omówienie najważniejszych zjawisk i procesów, jakie się wówczas pojawiły. Całości rozważań przyświecać będzie założenie o społecznym, interakcyjnym i komunikacyjnym charakterze muzyki, a także o jej szczególnej predyspozycji do integrowania ludzi, dodawania siły i otuchy w trudnych czasach. Teoretyczną ramą dla niniejszych dociekań będą m.in. założenia Alfreda Schütza, Christophera Smalla i Stanisława Ossowskiego, odnoszące się do omawianego zagadnienia.

## SPOŁECZNY WYMIAR MUZYKI – KILKA OGÓLNYCH REFLEKSJI

Warto skrótowo przypomnieć, że muzyka jest uniwersalną praktyką ludzką i stanowi tym samym jeden z istotnych fenomenów społeczno-kulturowych. Jak słusznie zauważyła Rose Rosengard Subotnik: „[...] pogląd dotyczący ścisłej relacji pomiędzy muzyką a społeczeństwem funkcjonuje nie jako daleki cel, ale jako punkt wyjścia, i nie jako hipoteza, ale jako założenie”<sup>19</sup>. Muzyka jest więc od zamierzchłych czasów postrzegana jako trwały i istotny aspekt życia społecznego. Alphons Silbermann, autor książki *Sociology of Music*, przekonuje, że: „zasadniczo muzyka jest zjawiskiem społecznym z uwagi na to, że jest wytworem ludzkiej działalności oraz formą komunikacji pomiędzy kompozytorem, interpretatorem oraz słuchaczem”<sup>20</sup>. Co więcej, jak podkreśla wspomniany powyżej autor, muzyka jest po prostu jednym z aspektów ludzkiego działania (zarówno indywidualnego, jak

<sup>18</sup> R. McDonald, R. Burke, T. de Nora, M. Sappho Donohue, R. Birrell, *Our Virtual Tribe: Sustaining and Enhancing Community via Online Music Improvisation*, „Frontiers in Psychology”, February 2021, Vol. 11, Article 623640, <https://www.readcube.com/articles/10.3389/fpsyg.2020.623640> (dostęp 25.09.2021).

<sup>19</sup> R.R. Subotnik, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis 1991, s. 141–142. Tłum. cytatu – B.J.

<sup>20</sup> A. Silbermann, *The Sociology of Music*, London 1963, s. 38. Tłum. cytatu – B.J.

i społecznego), zaś zadaniem socjologii muzyki jest poznanie tych indywidualnych i zbiorowych wymiarów działania ludzi<sup>21</sup>. W muzyce zawarte jest też wiele społecznych znaczeń, które są komunikowane. A zatem, muzyka komunikuje wiele społecznych znaczeń, które związane są z wyobraźnią socjologiczną<sup>22</sup>. I właśnie ten komunikacyjny aspekt praktyk muzycznych zostanie w szczególności wzięty pod uwagę w rozważaniach nad pandemiczną rzeczywistością, w jakiej znalazł się świat muzyki. Badanie społeczno-kulturowych aspektów muzyki wydaje się bowiem jednym z istotnych wyzwań współczesnej refleksji naukowej. Wyzwanie to okazuje się jeszcze donioślejsze, jeśli spojrzymy na czas pandemii, który stanowi swoiste, naturalne laboratorium społecznych praktyk ludzkich.

Warto w omawianym tu kontekście przywołać nazwisko wielkiego polskiego myśliciela – Stanisława Ossowskiego, który w swojej *Estetyce* pisał m.in. o społecznym charakterze muzyki. Szczególnie interesująca – z punktu widzenia podjętych tu rozważań – jest proponowana przez Ossowskiego definicja dzieła sztuki. Rozumiane jest ono:

[...] 1) jako pewien wytwór życia społecznego, 2) jako przedmiot pewnych reakcji emocjonalnych, ukształtowanych pod wpływem środowiska społecznego, 3) jako ośrodek pewnych nowych stosunków społecznych, 4) oraz jako czynnik przeobrażeń społeczno-kulturalnych<sup>23</sup>.

Istotne jest tu zaakcentowanie kontekstu społecznego i kulturowego, w którym dzieło nie tylko powstaje, ale też podlega ocenom, wzbudza określone reakcje emocjonalne i – co najistotniejsze – zwrotnie oddziałuje na rzeczywistość społeczną. Jak podkreślał Ossowski, sztuka zwielokrotnia tę rzeczywistość poprzez budowanie wokół niej ludzkich więzi. Tym samym wzbogaca ona ludzki świat i wprowadza do niego nową treść<sup>24</sup>. Innymi słowy: w świetle założeń Ossowskiego dzieło sztuki uosabia „niewidzialną” wspól-

<sup>21</sup> Zob. A. Silbermann, *Miejsce socjologii muzyki w obrębie socjologii i muzykologii*, „Muzyka” 1962, nr 1(24), s. 8.

<sup>22</sup> Zob. J. Shepherd, K. Devine, *Introduction. Music and the Sociological Imagination – Pasts and Prospects*, w: *The Routledge Reader on The Sociology of Music*, red. J. Shepherd, K. Devine, New York–London 2015, s. 1–21.

<sup>23</sup> S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Warszawa 1966, s. 366.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 346.

notę ludzką. Zdaniem myśliciela, który posługuje się tu swoistą metaforą, dzieło sztuki może „rzucić pomost poprzez stulecia, poprzez lądy i morza”<sup>25</sup>. Sztuka (w tym również muzyka) umożliwia więc nawiązanie relacji między najbardziej odległymi od siebie jednostkami (zarówno pod względem geograficznym, jak i psychologicznym, społecznym i kulturowym). Ossowski nie mógł z pewnością przewidzieć ani roli globalnych mediów cyfrowych w dostępności muzyki i jej rozpowszechnieniu, ani możliwości komunikacyjnych, jakie daje nam dziś sprzężenie nowych technologii z mediami społecznościowymi. Jego myśl pozostaje – jak nigdy wcześniej – aktualna, gdy spojrzymy na charakter muzycznych praktyk doby pandemii.

Co zatem świadczy o wspólnotowym charakterze muzyki? Po pierwsze, muzyka jest elementem kultury (w szczególności zaś kultury symbolicznej w rozumieniu Antoniny Kłoskowskiej<sup>26</sup>). Tym samym jest ona nośnikiem określonych znaczeń, który przekazuje treści i zapośrednicza międzyludzką komunikację. Po drugie, z pewnością muzyka jest formą relacji społecznej, z uwagi na to, że tworzą się wokół niej więzi, budują interakcje i powstaje siatka wzajemnie zorientowanych na siebie działań aktorów. Po trzecie, muzyka jest osadzona w kontekście społecznym, z którym ściśle wiąże się określone reguły normatywne i negocjowane są wzory działania. Po czwarte, muzyka jest elementem składowym struktury społecznej, gdyż jest zarówno tym, co strukturyzuje społeczeństwo, jak i tym, co jest strukturyzowane w procesie działań ludzkich nakierowanych na muzykę. Po piąte, muzyka jest nieuchronnie powiązana ze zmianą społeczną, bowiem jest wpisana w mechanizm przemian społeczno-kulturowych i ekonomicznych (co m.in. ujawniła pandemia)<sup>27</sup>.

Z tego, co zostało wyżej powiedziane na temat społecznego charakteru muzyki, wypływa założenie, że muzyka ma charakter interakcyjny. Na myśl przychodzi tu niezwykle inspirująca koncepcja Christophera Smalla, który – opisując interakcyjny charakter sztuki pięknych dźwięków – wskazuje, że słowo „muzyka” powinno być czasownikiem (*musicizing*), a nie

<sup>25</sup> Ibidem, s. 345.

<sup>26</sup> A. Kłoskowska, *Socjologia kultury*, Warszawa 1981.

<sup>27</sup> Zob. więcej na ten temat: B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, Warszawa 2014; a także: B. Jabłońska, *Socjologia muzyki i podejście socjologiczno-audialne (uwagi teoretyczno-metodologiczne)*, „Studia Socjologiczne” 2016, nr 2/221, s. 99–121.



rzeczownikiem, gdyż immanentnie w tym procesie tworzenia i odbioru muzyki zawarte jest wzajemnie zorientowane na siebie działanie partnerów interakcji. Muzykowanie, jak pisze Small, jest powiązane ze znaczącymi gestami, doświadczeniem muzycznych rytuałów i wytwarzanych obustronnie relacji<sup>28</sup>. Jak argumentuje wspomniany autor, „jeśli możemy powiedzieć coś oczywistego na temat wykonawstwa i odbioru muzycznego, to z pewnością są to zjawiska, które określamy mianem działania, czyli czegoś, co ludzie czynią”<sup>29</sup>. Innymi słowy, muzyka ściśle powiązana jest z działaniem, a zatem również z potrzebą bycia razem i budowania więzi.

Zarówno proces tworzenia oraz odtwarzania, jak i odbioru sztuki są procesami społecznymi, interakcyjnymi i wspólnotowymi. O istocie tej wzajemnie zorientowanej relacji pisał wiele lat temu Alfred Schütz, przedstawiciel tzw. socjologii fenomenologicznej, który wskazał na fundamentalną rolę interakcji w procesie współtworzenia, doświadczenia i odbioru muzyki. Swoje założenia wyłożył w eseju *Wspólne tworzenie muzyki*<sup>30</sup>. Działania aktorów podejmowane w procesie muzycznym są bowiem na siebie wzajemnie zorientowane, jak również poparte odpowiednim zasobem wiedzy muzycznej oraz osadzone w szerszym społeczno-kulturowym kontekście. Schütz w szczególności zwracał uwagę na rytuały interakcyjne, które umożliwiają wzajemne dopasowanie działań podczas wykonywania czy też słuchania muzyki. Autor słusznie zauważył, że aby możliwe było wykonanie danego utworu, jego odtwórcy muszą się wzajemnie rozumieć i porozumieć. Jest to możliwe dzięki znaczącym gestom. Jak pisał Schütz:

[...] wspólne tworzenie muzyki ma miejsce w obrębie prawdziwej relacji „twarzą w twarz” – o ile wykonawcy dzielają nie tylko pewien wycinek czasu, lecz również obszar przestrzeni. Wyraz twarzy „drugiego”, jego gesty w trakcie gry na instrumencie, czyli krótko mówiąc wszystkie działania

<sup>28</sup> Zob. Ch. Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening. A Lecture*, „Music Education Research” 1999, Vol. 1, No. 1, s. 9–21.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 12.

<sup>30</sup> A. Schütz, *Wspólne tworzenie muzyki. Studium relacji społecznych*, w: idem, *O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej*, przeł. B. Jabłońska, Kraków 2008, s. 225–239.

związane z wykonaniem utworu zachodzą w czasie zewnętrznym i mogą zostać natychmiast uchwycone przez partnera<sup>31</sup>.

Wydaje się, że to kluczowy punkt Schützowskiej interpretacji procesu komunikacji muzycznej. Można też dodać – podążając za jego myślą – iż podobne rytuały interakcyjne związane są także z relacją, jaka zachodzi pomiędzy wykonawcą i słuchaczem, dzielącymi ten sam czas i tę samą przestrzeń.

## PRAKTYKA MUZYCZNA JAKO KATEGORIA ANALITYCZNA

W pierwszej kolejności warto wyjaśnić, czym jest praktyka muzyczna, by następnie zadać pytanie, jak zmieniły się muzyczne praktyki w czasach covidowych. Co więcej, warto wskazać na wady i zalety sytuacji pandemicznej i wspomnieć o tym, jaka jest przyszłość świata muzyki po pandemii.

Praktyka muzyczna jest działaniem o charakterze komunikacyjnym, w którym kluczowe są cztery ogniwa: twórca/nadawca, utwór muzyczny (dzieło), interpretator oraz odbiorca. Oczywiście ten uproszczony schemat myślenia należy traktować jako jedno z rozwiązań modelowych. Trzeba bowiem pamiętać, że:

[...] procesy komunikacji muzycznej zachodzą na przykład jedynie pomiędzy twórcami dzieła (np. wśród kompozytorów, autorów utworów muzycznych), interpretatorami (np. wśród muzyków podczas prób) czy między odbiorcami [...]. W każdym przypadku elementem zapośredniczającym komunikację jest dzieło (i jego twórca)<sup>32</sup>.

Dla przyjętego tu wywodu zakładam, że praktyka muzyczna jest intencjonalnym działaniem o charakterze komunikacyjnym. Tak więc:

[...] jest to, po pierwsze, działanie 1) zakotwiczone w określonym kontekście społeczno-kulturowym, instytucjonalnym i sytuacyjnym; 2) zdeterminowane przez dany system norm i reguł związanych z tworzeniem i odbiorem muzyki; 3) warunkowane określonym „klimatem kulturowym”; 4) zorientowane na cel; 5) podlegające procesom racjonalizacji i standaryzacji; 6) charakteryzujące się dynamiką i zmiennością na przestrzeni wieków<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 238.

<sup>32</sup> B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, op. cit., s. 130–131.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 129.

Co więcej, jest to także działanie, które:

[...] 1) wiąże się z nieustannymi procesami interpretacyjnymi i definicyjnymi; 2) stanowi element świata przeżywanego działających aktorów; 3) zawiera w sobie system znaczeń pozadyskursywnych i dyskursywnych [...]; 4) związane jest z kodowaniem i dekodowaniem określonych treści (na poziomie nadawczym, interpretacyjnym i odbiorczym); 5) jest nośnikiem pamięci zbiorowej w sensie Halbwachsa; 6) jest czynnikiem tożsamościotwórczym (w wymiarze jednostkowym i grupowym); 7) pozwala poruszać się jednostkom i grupom społecznym w obrębie wspólnotowo konstruowanych światów przeżywanym w rozumieniu Schütza (muzyka jako wspólnie zestrojona relacja „my”)<sup>34</sup>.

A zatem praktyki muzyczne należy rozważać jako złożone zjawisko społeczno-kulturowe, w którym istotny jest zarówno kontekst ich dziania się, jak i relacje pomiędzy głównymi aktorami procesu komunikacyjnego, a także negocjowane w procesie interakcyjnym znaczenia przypisywane owym praktykom. Pandemia COVID-19 jest swoistym laboratorium społecznym czy też naturalnym eksperymentem, który naocznie możemy obserwować, przyglądając się zmodyfikowanym ludzkim działaniom związanym z muzyką. Nie ulega bowiem wątpliwości, że czasy pandemii i przymusowego dystansowania społecznego zmieniły charakter i specyfikę praktyk muzycznych (zarówno na poziomie nadawczym, jak i odbiorczym) na niespotykaną dotąd skalę. Nie była to też zmiana ewolucyjna, spowodowana procesami digitalizacji działań związanych z tworzeniem, rozpowszechnianiem i odbiorem muzyki, ale – i nie boję się użyć tego słowa – zmiana o charakterze gwałtownym i zgoła rewolucyjnym. Warto prześledzić wspomniane elementy praktyk muzycznych w ich pandemicznym kontekście.

## PRAKTYKI MUZYCZNE W CZASACH PANDEMII

Po pierwsze, warto wskazać na szczególny kontekst społeczno-kulturowy, technologiczny i sytuacyjny, w którym przyszło funkcjonować ludziom w czasach pandemii. Pandemia COVID-19 w wielu wymiarach zaburzyła porządek interakcyjny, wpływając praktycznie na wszystkie obszary życia

<sup>34</sup> Ibidem.

ludzi. Swoistym wybawieniem dla ogarniętego pandemią świata muzyki okazały się najnowsze udogodnienia technologiczne i media cyfrowe. Kultura przeniosła się do Internetu, choć – co zupełnie naturalne i oczywiste – od dawna tam była. Jednak w sytuacji zamknięcia całego świata muzyki i działalności artystycznej w różnych obszarach przestrzeni wirtualna stała się w zasadzie jedyną opcją funkcjonowania przedstawicieli środowisk artystycznych i odbiorców treści muzycznych. Jak wiadomo, w czasach przedpandemicznych muzyka była dostępna zarówno „na żywo”, jak i wirtualnie. Pandemia COVID-19 zdecydowanie zmieniła te proporcje, dając prymat praktykom zapośredniczonym medialnie. Jak pokazują najnowsze wyniki badań trzech belgijskich autorów, w czasach pandemii i pierwszego lockdownu tworzenie muzyki na żywo spadło o 79%, natomiast o 264% wzrosło tworzenia muzyki online. Jednak, jak pokazały rezultaty badań, większość respondentów była w dużej mierze nieprzyzwyczajona do specjalistycznych platform używanych do wspólnego tworzenia muzyki online. Większość z nich wskazywała także na problemy z synchronizacją muzyki w czasie rzeczywistym, co powodowało opóźnienia w przekazywaniu dźwięku<sup>35</sup>.

Niemniej jednak pandemia COVID-19 dała światu muzyki istotny impuls, by wykorzystać i rozwinąć narzędzia nowych mediów. Czas pandemii pokazał, że życie muzyczne wciąż może istnieć, zmieni się tylko jego forma. To miało wpływ na sposoby doświadczania muzyki, zarówno na poziomie nadawczym, jak i odbiorczym. Innymi słowy, transformacja praktyk w kierunku wyłącznego funkcjonowania online stała się widoczna nie tylko na poziomie odbioru muzyki (słuchaczy), ale i na płaszczyźnie twórczości muzycznej oraz interakcji (komunikacji zapośredniczonej medialnie) pomiędzy twórcami, wykonawcami oraz odbiorcami treści muzycznych. Niezwykle interesujące są badania na temat praktyk improwizacyjnych online na przykładzie muzyków Glasgow Improvisers Orchestra. Z badań tych wynika, że wspólne tworzenie muzyki (synchroniczna improwizacja online) zapobiega poczuciu izolacji i osłabia skutki przymusowego dystansowania społecznego.

---

<sup>35</sup> K.E. Onderdijk, F. Acar, E. Van Dyck, *Impact of Lockdown Measures on Joint Music Making: Playing Online and Physically Together*, „Frontiers in Psychology”, May 2021, Vol. 12, Article 642713, <https://biblio.ugent.be/publication/8701684/file/8709754.pdf>, s. 1 (dostęp 25.09.2021).

Badaczy interesowało, w jaki sposób, „[...] sesje zapewniły możliwości rozwoju artystycznego, poprawę nastroju, zmniejszenie poczucia izolacji oraz trwałą i rozwiniętą społeczność. Szczególną uwagę zwrócono na to, w jaki sposób improwizacja – pojmowana jako uniwersalny, społeczny i oparty na współpracy proces – ułatwia międzyludzkie interakcje [...]”<sup>36</sup>. Badania dowodzą także, że przestrzeń wspólnego improwizowania online funkcjonowała jako rodzaj „schronienia” czy też „muzycznego azylu”<sup>37</sup>, a zatem muzyka była jedną z istotnych strategii używanych do podtrzymywania więzi wspólnotowych<sup>38</sup>.

Po drugie, warto zauważyć, że dotychczas wypracowane reguły i normy związane z tworzeniem i odbiorem muzyki musiały – w obliczu „uwięzienia” muzyki w sieci – ulec modyfikacjom i przeobrażeniom. Gdy mówimy o normach i regułach, na myśl przychodzi koncepcja zaproponowana przez Ola Stockfelta, który słusznie zauważył, że: „codzienne słuchanie jest zwykle silniej zdeterminowane sytuacją, w której trafiamy na daną muzykę niż samą muzyką bądź tożsamością kulturową słuchacza”<sup>39</sup>. Stockfelt twierdził, że każdy sposób słuchania wymaga odpowiedniej kompetencji ze strony odbiorcy. Oznacza to, że odbiór muzyki związany jest z określonymi konwencjami, które autor nazywa gatunkowo-normatywnymi sytuacjami słuchania. Inaczej bowiem publiczność będzie zachowywać się w filharmonii, inaczej zaś na koncercie rockowym, a jeszcze inaczej w domu na kwarantannie. Pandemiczna rzeczywistość zupełnie zaburzyła te konwencje i wprowadziła swoisty normatywny chaos oraz konieczność zdefiniowania na nowo sytuacji, w której wszyscy się znaleźliśmy. Słuchanie muzyki, siłą rzeczy, ograniczyło się do sytuacji domowych i co za tym idzie braku współdoświadczenia z innymi odbiorcami, podzielenia muzycznego „tu i teraz”, o czym pisał Schütz, czy też braku konieczności zachowania znanych z koncertów na

<sup>36</sup> R. McDonald, R. Burke, T. de Nora, M. Sappho Donohue, R. Birrell, *Our Virtual Tribe: Sustaining and Enhancing Community via Online Music Improvisation*, „Frontiers in Psychology”, February 2021, Vol. 11, Article 623640, <https://www.readcube.com/articles/10.3389/fpsyg.2020.623640>, s. 1 (dostęp 25.09.2021).

<sup>37</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 2.

<sup>39</sup> O. Stockfelt, *Odpowiednie sposoby słuchania*, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, przeł. J. Kutyla et al., Gdańsk 2010, s. 120–126.

żywo rytuałów towarzyszących relacjom na linii artysta – publiczność. Do tego warto dodać coś, co nazywane jest habitusem muzycznym. Jak wskazuje Piotr Kędziora: „habitus muzyczny to odpowiednia dla kultury muzycznej zinternalizowana struktura społeczna stanowiąca ramę doświadczenia muzycznego jednostki”<sup>40</sup>. Ramy te, narzucone przez kontekst pandemiczny, zredefiniowały wiele sposobów działania zarówno odbiorców, jak i twórców muzyki. W tym ostatnim przypadku na myśl przychodzą udomowione konteksty grania, rejestrowania i udostępniania treści muzycznych<sup>41</sup>. Artyści wpuścili słuchaczy do miejsc, w których na co dzień pracują, schodząc w ten sposób z symbolicznie i kulturowo określonej kategorii sceny i ukazując kulisy (domowy kontekst) swojej aktywności muzycznej. Świadczy o tym wiele nagrań, które pojawiły się w sieci, stanowiących efekt pracy muzyków nagrywających razem zdalnie utwory. Wypracowanie nowych reguł wspólnego (choć osobnego) muzykowania związane było także z redefinicją tego, co uznajemy za tradycyjnie pojętą scenę i kulisy.

Po trzecie, warto nawiązać w tym kontekście do muzycznych rytuałów w czasach pandemicznych, o czym w niezwykle ciekawy sposób pisze Maria Małanicz-Przybylska<sup>42</sup>. Badaczka z perspektywy antropologii muzyki analizuje stosunek muzyków do narodowej kwarantanny i izolacji, w których zostali oni odcięci od publiczności i koncertów na żywo. Małanicz-Przybylska przeprowadziła 90 wywiadów z muzykami profesjonalnymi (badania etnograficzne) i zwróciła uwagę na rolę rytuałów w procesie komunikacji muzycznej. Obraz, jaki wyłania się z jej badań, to przede wszystkim tęsknota za uczestnictwem w muzyce na żywo, a także silna potrzeba kontaktu i komunikacji<sup>43</sup>. Udział w koncertach online określany był mianem „namiastki”

---

<sup>40</sup> P. Kędziora, *Habitus muzyczny a wzorzec słuchania. Zarys społecznej ramy doświadczenia muzycznego*, w: *Kultury muzyczne – kultury słuchania*, red. M. Kamińska, P. Kędziora, E. Stachowska, Poznań 2020, s. 44.

<sup>41</sup> Przykładem może być udomowiony kontekstowo występ znanego kontratenora, Jakuba Józefa Orlińskiego, który zachęca w śpiewanym przez siebie utworze, by w czasie pandemii pozostać w domu. Zob. Jakub Józef Orliński & Aleksander Dębicz, *Stay Home*, <https://www.youtube.com/watch?v=Ur34iWfakhI> (dostęp 16.02.2022).

<sup>42</sup> M. Małanicz-Przybylska, *Muzyczne rytuały w czasach zarazy*, „Lud” 2020, nr 104, s. 299–319.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 307.

koncertów na żywo. Autorka wskazuje też czynniki determinujące potrzebę doświadczania muzyki na żywo, jak: potrzeba wspólnoty oraz potrzeba sprawczości, co zdecydowanie świadczy o rytualnej mocy muzyki<sup>44</sup>. Do podobnych wniosków dochodzą australijscy autorzy badań opublikowanych w artykule naukowym o sugestywnie brzmiącym tytule: *It's Not the Same. A Comparison of the Psychological Needs Satisfied by Musical Groups Activities in Face to Face and Virtual Mode*. Konkluzja badaczy jest taka, jak w tytule: bezpośrednie praktyki muzyczne face-to-face i te wirtualne to absolutnie nie to samo. Na podstawie szeroko zakrojonych międzynarodowych badań ankietowych badacze ustalili, że – pomimo roli i znaczenia praktykowania muzyki online – kontakt twarzą w twarz jest zdecydowanie bardziej preferowany przez badanych<sup>45</sup>.

Po czwarte, istotne w czasach pandemii okazały się nowe formy relacji artysta – artysta, zapośredniczone przez najnowsze udogodnienia technologiczne. Co oczywiste, w czasach pandemii nie była to – w większości przypadków – relacja twarzą w twarz, lecz relacja zapośredniczona przez media. To również spowodowało konieczność redefinicji pewnych reguł interakcyjnych pomiędzy artystami, o których prawie wiek temu pisał przekonująco Alfred Schütz. Relacje te, z jednej strony, stały się bardziej płynne, dynamiczne, natychmiastowe i cyfrowe, z drugiej zaś – mniej przewidywalne, uzależnione od sprawności urządzeń technicznych i mniej czytelne interakcyjnie (gdyż zaburzona została zasada znaczących gestów, towarzyszących komunikacji międzyludzkiej). Muzycy „na własnej skórze” doświadczyli specyfiki grania razem, ale osobno (co nazywam zindywidualizowaną zespołowością), wykonując zdalnie dzieła muzyczne. Z jednej strony możliwe stało się to, o czym pisał wiele lat temu Szymanowski – a mianowicie, że muzyka przekracza „lądy i morza”, wchodząc na globalną ścieżkę przemian cyfrowych. W tym sensie stała się ona jeszcze bardziej inkluzywna, demokratyczna, powszechna i sprzyjająca różnorodnym, globalnym inicjatywom artystów rozrzuconych po całym świecie. Jednak z drugiej strony, różnice

<sup>44</sup> Ibidem, s. 315.

<sup>45</sup> G. Draper, G.A. Dingle, *It's Not the Same. A Comparison of the Psychological Needs Satisfied by Musical Groups Activities in Face to Face and Virtual Mode*, „Frontiers in Psychology”, June 2021, Vol. 12, Article 646292, <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.646292/full>, s. 8 i nn. (dostęp 25.09.2021).

w kompetencjach cyfrowych artystów z pewnością mogły przełożyć się na silniejszą dystynkcję, jeśli chodzi o możliwości radzenia sobie na rynku muzycznym w tych trudnych czasach.

Po piąte, w czasach pandemicznych doszło do umocnienia relacji artysta – publiczność w wirtualnej rzeczywistości. Dynamiczny rozwój nowych mediów, a także przyspieszona cyfryzacja kultury, spowodowana pandemicznym kontekstem, przełożyły się na gwałtowny rozwój relacji zapośredniczonych wirtualnie. Kontakt artysta – publiczność przybrał kształt lajków, subskrypcji, wyświetleń stron i internetowych for dyskusyjnych. Ciekawym przykładem jest artykuł *The ‘Lonely Raver’: Music Livestreams during COVID-19 as a Hotline to Collective Consciousness?*, w którym holenderscy badacze analizują sposoby doświadczania przez internautów koncertów transmitowanych na żywo<sup>46</sup>.

Konieczność przestawienia się na kontakt wirtualny z pewnością przyspieszyła cyfryzację kultury i rozwój społeczeństwa informacyjnego. To wpłynęło na kolejną omawianą tu cechę świata muzyki w czasach zarazy. Odbiorcy i wykonawcy zaczęli na nowo poszukiwać wzajemnych relacji poprzez nowoczesne technologie (komentowanie, współtworzenie z grupami fanów muzyki, podtrzymywanie wspólnoty). Wszyscy musieli odnaleźć się w narzuconej rzeczywistości, budując odpowiadającą zaistniałym potrzebom jakość muzykowania, tworzenia muzyki oraz jej odbioru. Pandemia pokazała raz jeszcze, że więziotwórcza i integracyjna funkcja muzyki sprawdza się znakomicie w czasach niepewności i zagrożenia.

Po szóste, pojawiły się nowe regulacje dotyczące wykonawstwa i pandemicznych obostrzeń. Słowami-kluczami, także w świecie muzyki, stały się słowa „dystans” i „dezynfekcja”, zaś towarzyszące im obostrzenia wyznały na niespotykaną dotąd skalę procedury dotyczące gry na instrumentach (np. tam, gdzie jest ona związana z wydychaniem powietrza, a także tam, gdzie z jednym instrumentem ma kontakt więcej niż jedna osoba – np. fortepian, organy itp.). Pojawiło się też wiele badań i modeli matematycznych dotyczących tego, w jaki sposób dochodzi do emisji wirusa wraz z wydychanym powietrzem, np. w przypadku śpiewu chóralnego czy też gry na

---

<sup>46</sup> Zob. F. Vandenberg, M. Berghman, J. Schaap, *The ‘Lonely Raver’: Music Livestreams During COVID-19 as a Hotline to Collective Consciousness?*, „European Societies”, 14.09.2020, s. 1–12.



instrumentach dętych, o czym wcześniej nie myślano i nie mówiono publicznie. Przykładem mogą być badania przeprowadzone przez Uniwersytet w Kolorado, a także Uniwersytet w Maryland, w których opisuje się sposób rozprzestrzeniania się aerozolu z wirusem podczas gry na instrumentach dętych i w których rekomenduje się zachowanie dystansu społecznego oraz stosowanie środków bezpieczeństwa i higieny podczas wspólnego muzykowania<sup>47</sup>. Są to kwestie niespotykane dotąd na taką skalę w świecie muzyki – zarówno na poziomie wykonawstwa, jak i odbioru muzyki. Reżim sanitarny dotyczył bowiem zarówno artystów, jak i publiczności, konieczna więc była modyfikacja działań związanych z doświadczaniem muzyki po obu stronach.

Po siódme, jak już zostało wspomniane, wszystkie wyżej przytoczone elementy przyczyniły się do cyfryzacji kultury i sztuki na niespotykaną dotąd skalę. Dotyczy to także świata muzyki. Strategie radzenia sobie w czasach covidowych wypracowane zostały nie tylko przez indywidualnych artystów, ale i przez większość instytucji muzycznych, które udostępniły publicznie bogate archiwa. Przyspieszyło to proces digitalizacji kultury muzycznej w skali globalnej oraz przyczyniło się do demokratyzacji muzyki, umożliwiając dostęp do różnorodnych treści muzycznych (często w darmowym streamingu) odbiorcom na całym świecie. Z pewnością to dało impuls do dynamicznego rozwoju, rozpoczętego już procesu, omniworyzmu muzycznego<sup>48</sup> i możliwości konsumowania treści muzycznych wedle własnych gustów i potrzeb na niespotykaną dotąd skalę. Przykładem instytucji, które udostępniły swoje archiwa muzyczne – często za pośrednictwem bezpłatnego streamingu – szczególnie na początku pandemii, były np. Metropolitan Opera, Filharmonia Berlińska czy Filharmonia Krakowska (ta ostatnia

<sup>47</sup> J. Plautz, *Is it Safe to Strike up the Band in a Time of Coronavirus?*, Science, 17.07.2020, <https://www.sciencemag.org/news/2020/07/it-safe-strike-band-time-coronavirus> (dostęp 17.02.2022).

<sup>48</sup> Zob. M. Szpunar, *Muzyczna wszystkożerność*, „Kultura Współczesna” 2017, nr 3/96, s. 26–35; a także: H. Domański, D. Przybysz, K. Wyrzykowska, K. Zawadzka, *The Homology of Musical Tastes in Poland*, „Studia Socjologiczne” 2020, nr 4(239), s. 183–211.

zapropowała słuchaczom cykl koncertów online *Filharmonia Krakowska w Twoim domu*<sup>49</sup>).

I po ósme, nawiązując do poprzednich punktów, można na koniec stwierdzić, że z pandemicznego krajobrazu wyłania się nowa kultura muzyczna społeczeństwa. Związana jest ona z głębokim i gwałtownym procesem zmiany społecznej – zarówno na poziomie twórczości, wykonawstwa, jak i na poziomie odbiorczym dzieł muzycznych. Jest to kultura na wskroś hybrydowa, mocno zdigitalizowana, otwarta, demokratyczna, zglobalizowana i płynna. Przemiany praktyk muzycznych dokonały się bowiem bardzo raptownie i dynamicznie, gdyż spowodowane zostały obiektywną, pandemiczną i przymuszającą ludzi do określonych działań sytuacją. Nasuwa się zatem na koniec fundamentalne pytanie: czy po pandemii świat muzyki będzie wyglądał tak samo? Czy wirus wpłynął bądź wpłynie trwale na praktyki muzyczne ludzi na całym świecie?

## NOWY KRAJOBRAZ MUZYCZNY PO PANDEMII?

Gdy spojrzymy z perspektywy ponad roku pandemicznych zmagani, warto wskazać na kilka istotnych kwestii odnoszących się do przyszłości postpandemicznego świata muzyki. Z pewnością – paradoksalnie – w czasach społecznej izolacji i odosobnienia utrwalona i zwielokrotniona została społeczna moc muzyki. Słuszne i aktualne okazały się wypowiedziane wiele lat temu, cytowane na początku niniejszego artykułu słowa Stanisława Ossowskiego że: „[...] sztuka zwielokrotnia rzeczywistość społeczną poprzez budowanie wokół niej więzi społecznych. Tym samym wzbogaca ludzki świat i wprowadza do niego nową treść”<sup>50</sup> (w tym wypadku jest to paradoksalna formuła: „razem, choć osobno”).

Co więcej, okazało się, że ludzie potrzebują sztuki i artystów jak nigdy dotąd. Zamknięcie instytucji kultury spowodowało jeszcze większy głód doznań estetycznych. Mimo ograniczenia międzyludzkich kontaktów artyści pokazali, że życie muzyczne może trwać dalej, choć w odmienionej formie. Innymi słowy, w czasach pandemii muzyka objawiła jeszcze mocniej swoją społeczną i więziotwórczą siłę.

<sup>49</sup> Zob. strona Filharmonii Krakowskiej, [https://www.filharmonia.krakow.pl/Home/9065-Filharmonia\\_Krakowska\\_w\\_Twoim\\_domu.html](https://www.filharmonia.krakow.pl/Home/9065-Filharmonia_Krakowska_w_Twoim_domu.html) (dostęp 17.02. 2022).

<sup>50</sup> S. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Warszawa 1966, s. 366.

To, czego doświadczone w latach 2020 i 2021, to z pewnością kryzys w kulturze, zawieszenie, stan niepewności oraz przymusowa izolacja. Jednak trauma pandemicznych doświadczeń to także początek czegoś nowego, co z pewnością będzie determinować praktyki muzyczne w przyszłości. Być może okaże się, że wirus zadziała jak swoisty katalizator dla kultury?<sup>51</sup>. Przyniesie (o ile już tego nie uczynił) nowe praktyki, łącząc jeszcze mocniej – w trybie hybrydowym – życie muzyczne „na żywo” z tym wirtualnym. Paradoksalnie więc, pandemia przyczyni się do społecznego postępu i wypracowania nowych praktyk społeczno-muzycznych, które pozwolą w jeszcze pełniej i na jeszcze szerszą skalę doświadczać muzyki, a także umożliwią dzielenie się nią i współtworzenie jej na poziomie wykonawczym. Prawdopodobnie jednym z niezamierzonych efektów pandemii będzie też pojawienie się motywów pandemicznych w twórczości artystycznej, nie tylko na poziomie kultury popularnej, ale też muzyki klasycznej. Z pewnością pandemia SARS-CoV-2 odcisnie trwałe piętno na życiu artystycznym ludzi na całym świecie, pozostawiając ślad w historii ludzkiego doświadczenia muzyki i praktyk muzycznych.

## Bibliografia

- Botstein Leon, *The Future of Music in America: The Challenge of the COVID-19*, „The Music Quarterly” 2019, No. 102(4).
- Domański Henryk, Przybysz Dariusz, Wyrzykowska Katarzyna, Zawadzka Kinga, *The Homology of Musical Tastes in Poland*, „Studia Socjologiczne” 2020, nr 4(239).
- Fink Lauren K., Warrenburg Lindsay A., Howlin Claire, Randall William M., Hansen Niels Chr., Wald-Fuhrmann Melanie, *Viral Tunes: Changes in Musical Behaviours and Interests in Coronamusic Predict Socio-emotional Coping During COVID-19 Lockdown*, „Humanities and Social Sciences Communications” 2021, No. 8, Article No. 180.
- Jabłońska Barbara, *Socjologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014.
- Jabłońska Barbara, *Socjologia muzyki i podejście socjologiczno-audialne (uwagi teoretyczno-metodologiczne)*, „Studia Socjologiczne” 2016, nr 2/221.
- Kędziora Piotr, *Habitus muzyczny a wzorzec słuchania. Zarys społecznej ramy doświadczenia muzycznego*, w: *Kultury muzyczne – kultury słuchania*, red.

---

<sup>51</sup> D. Lee, W. Baker, N. Haywood, *Coronavirus, the Cultural Catalyst*, Hypotheses. Working in Music, International Research Network, 25.05.2020, <https://wim.hypotheses.org/1302> (dostęp 17.02.2022).

- M. Kamińska, P. Kędziora, E. Stachowska, Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych, Poznań 2020.
- Kłoskowska Antonina, *Socjologia kultury*, PWN, Warszawa 1981.
- Małanicz-Przybylska Maria, *Muzyczne rytuały w czasach zarazy*, „Lud” 2020, nr 104.
- McLeese Don, *Mayday Music: Response and Renewal Amid the Pandemic Lockdown*, „Rock Music Studies” 2021, Vol. 8, Issue 1, [tekst dostępny również online: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19401159.2020.1852774> (dostęp: 25.09.2021)].
- Ossowski Stanisław, *U podstaw estetyki*, PWN, Warszawa 1966.
- Schopenhauer Arthur, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, przeł. J. Garewicz, PWN, Warszawa 1994.
- Schütz Alfred, *Wspólne tworzenie muzyki. Studium relacji społecznych*, w: idem, *O wielości światów. Szkice z socjologii fenomenologicznej*, przeł. B. Jabłońska, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2008.
- Shepherd John, Devine Kyle, *Introduction. Music and the Sociological Imagination – Pasts and Prospects*, w: *The Routledge Reader on The Sociology of Music*, ed. J. Shepherd, K. Devine, Routledge, New York–London 2015.
- Silbermann Alphons, *Miejsce socjologii muzyki w obrębie socjologii i muzykologii*, „Muzyka. Kwartalnik” 1962, nr 1(24).
- Silbermann Alphons, *The Sociology of Music*, Routledge & Kegan Paul, London 1963.
- Small Christopher, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening. A Lecture*, „Music Education Research” 1999, Vol. 1, No. 1.
- Socha Ziemowit, *Dwa obrazy z muzycznych okolic pandemii (z ziemi włoskiej do Polski)*, „Dyskurs & Dialog” 2020, nr 2.
- Stockfelt Ola, *Odpowiednie sposoby słuchania*, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, przeł. J. Kutyla et al., red. Ch. Cox, D. Warner, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- Subotnik Rose R., *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991.
- Szpunar Magdalena, *Muzyczna wszystkożerność*, „Kultura Współczesna” 2017, nr 3/ 96.
- Szymanowski Karol, *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*, PWM, Kraków 1949.
- Vandenberg Femke, Berghman Michaël, Schaap Julian, *The ‘Lonely Raver’: Music Livestreams During COVID-19 as a Hotline to Collective Consciousness?*, „European Societies” 2021, Vol. 23, No. S1, [tekst dostępny również online: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/14616696.2020.1818271?needAccess=true> (dostęp: 25.09.2021)].
- Ziv Naomi, Revital Hollander-Shabtai, *Music, and COVID-19: Changes in Uses and Emotional Reaction to Music Under Stay-at-Home Restrictions*, „Psychology of

Music” 2021, Vol. 50, Issue 2, [tekst dostępny również online: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/03057356211003326> (dostęp 17.02.2022)].

### Źródła internetowe

- Chiu Remi, *Functions of Music Making Under Lockdown: A Trans-Historical Perspective Across Two Pandemics*, „Frontiers in Psychology”, December 2020, Vol. 11, Article 616499, <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2020.616499/full> (dostęp 14.01.2022).
- Draper Grace, Dingle Genevieve A., *It’s Not the Same. A Comparison of the Psychological Needs Satisfied by Musical Groups Activities in Face to Face and Virtual Mode*, „Frontiers in Psychology”, June 2021, Vol. 12, Article 646292, <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2021.646292/full> (dostęp 25.09.2021).
- Filharmonia Krakowska, [https://www.filharmonia.krakow.pl/Home/9065-Filharmonia\\_Krakowska\\_w\\_Twoim\\_domu.html](https://www.filharmonia.krakow.pl/Home/9065-Filharmonia_Krakowska_w_Twoim_domu.html) (dostęp 17.02.2022).
- Jakub Józef Orliński & Aleksander Dębicz, *Stay Home*, <https://www.youtube.com/watch?v=Ur34iWfakhI> (dostęp 16.02.2022).
- Lee Daniel, Baker William, Haywood Nick, *Coronavirus, the Cultural Catalyst, Hypotheses*. Working in Music, International Research Network, 25.05.2020, <https://wim.hypotheses.org/1302> (dostęp 25.09.2021).
- Onderdijk Kelsey E., Acar Freya, Van Dyck Edith, *Impact of Lockdown Measures on Joint Music Making: Playing Online and Physically Together*, „Frontiers in Psychology”, May 2021, Vol. 12, Article 642713, <https://biblio.ugent.be/publication/8701684/file/8709754.pdf> (dostęp 25.09.2021).
- McDonald Raymond, Burke Robert, de Nora Tia, Sappho Donohue Maria, Birrell Ross, *Our Virtual Tribe: Sustaining and Enhancing Community via Online Music Improvisation*, „Frontiers in Psychology”, February 2021, Vol. 11, Article 623640, <https://www.readcube.com/articles/10.3389/fpsyg.2020.623640> (dostęp 25.09.2021).
- Plautz Jason, *Is it Safe to Strike up the Band in a Time of Coronavirus?*, Science, 17.07.2020, <https://www.sciencemag.org/news/2020/07/it-safe-strike-band-time-coronavirus>, (dostęp 17.02.2022).

## On Music in the Times of the COVID-19 Pandemic: A Sociological Interpretation of Changes in Musical Practices at the Performance and Reception Level

The article aims to present the issues of musical practices in the times of the COVID-19 pandemic. The SARS-CoV-2 virus has completely disrupted the lives of people around the world, also hitting the world of music with force. The main axis of consideration is the belief in the social and communicative nature of music and the essence of musical practices in the collective dimension of human

existence. The pandemic reality turned out to be a specific testing ground for these practices – which contributed significantly to the modification of human activities. The theoretical underpinning of the considerations is Stanisław Ossowski's reflections on the communicative value of a musical work and elements of Alfred Schütz's theory regarding the interactive dimension of musical practices. The article discusses such important aspects of people's musical practices in pandemic times as their digitization and networking, social norms and rituals, artist-artist and artist-audience relations in the virtual world, domestication of musical practices, or epidemic rules. The whole discussion is guided by the assumption of the extraordinary social power of music, referring to the reflection on music and society as perceived by Karol Szymanowski and Arthur Schopenhauer. The conclusion of the article leads to the belief that the world of music will not be the same as before the pandemic, and hybrid solutions for combining virtual music practices with traditional ones (face-to-face) will certainly contribute to dynamic changes in the musical culture of societies around the world.

**Keywords:** music; COVID-19 pandemic; sociology of music; music practices

Data przesłania tekstu: 12.10.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 22.01.2022

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 18.02.2022