

Redakcja naukowa:

Marcin Choczyński

Agata Rozalska

Katarzyna Drzewek

# **SOCJOLOGIA MUZYKI W POLSCE**

**PĘKNIĘCIA I KONTYNUACJE**

**WWS**

Warszawskie Wydawnictwo Socjologiczne

Recenzent naukowy:  
dr hab. Mirosław Pęczak

Redaktor naczelny:  
Michał Dziobkowski

Korekta:  
Anna Surendra, Sebastian Surendra

Skład:  
Marta Brzezińska

Autor obrazu zamieszczonego na okładce:  
Piotr Fąfrowicz

# Spis treści

Marcin Choczyński, Agata Rozalska, Katarzyna Drzewek,  
*Homo musicus w audiosferze. Wprowadzenie do kontinuum teo-  
retyczno-empirycznego polskiej socjologii muzyki* **7**

---

## **1. ANTROPOLOGICZNE I FILOZOFICZNE ROZWAŻANIA NAD MUZYKĄ** **33**

---

**1.1** Leszek Lorent, *Muzyka perkusyjna jako klucz do astralnych  
światów społeczeństw animistycznych* **35**

**1.2** Artur Szarecki, *Muzyka popularna w perspektywie posthegemo-  
nicznej. Zarys projektu* **49**

**1.3** Małgorzata A. Szyszkowska, *Muzyka i jej cielesne osadzenie.  
Pomiędzy schematami ciała a wolnością wykonania* **71**

---

## **2. MUZYKA W RELACJACH SPOŁECZNYCH** **91**

---

**2.1** Katarzyna Środa-Więckowska, *Degradacja muzyki czy odro-  
dzenie wspólnot? Zmysłowa percepcja dzieła muzycznego jako  
czynnik integrujący współczesne neoplemiona* **93**

**2.2** Małgorzata Osowska, *„Bo samemu nie jest łatwo, trzeba mieć  
siłę kilku głosów”. O społecznych funkcjach prowadników i pieśni  
pogrzebowych* **111**

Warszawskie Wydawnictwo Socjologiczne  
[www.wydawnictwo-wwws.pl](http://www.wydawnictwo-wwws.pl)  
[kontakt@wydawnictwo-wwws.pl](mailto:kontakt@wydawnictwo-wwws.pl)  
660 77 11 80

Numer ISBN:  
978-83-947012-8-4

Warszawa 2018

Wydanie I

## 1.3

<b>MUZYKA I JEJ CIELESNE OSADZENIE. POMIĘDZY SCHEMATAMI CIAŁA A WOLNOŚCIĄ WYKONANIA<sup>1</sup></b>
Małgorzata A. Szyszkowska
Uniwersytet Warszawski

*Bo ciało, o które tu chodzi, nie jest  
jakąkolwiek rzeczywistością, ale  
właśnie tą oto rzeczywistością  
szczególną, która należy do mnie  
(Chirpaz, 1998: 81).*

### WPROWADZENIE

**O** wolności jako podstawie sztuki pisali m.in. Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer, Theodor Adorno czy George Steiner. Według Steinera *Tworzenie dzieł przez rzeźbiarza, kompozytora czy poetę jest doskonałe wolnym aktem, a nawet, jak powie dalej, stanowi istotę wolności* (Steiner, 1997:126). Wolność i niezależność wydają się elementarnymi podstawami sztuki w tym choćby sensie, że wykracza ona poza to, co wynika z nastawienia praktycznego. Uznając popularność tego typu przekonań w literaturze estetycznej, chciałabym zastanowić się, jak dalece praktyka muzyczna potwierdza stosowność tego typu założeń, w jaki sposób

<sup>1</sup> Praca powstała w wyniku realizacji projektu badawczego o nr 2016/23/B/HS1/02325 finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki.

na podstawie praktyki muzycznej można potwierdzić odwołanie się do wolności w kontekście problematyki cielesności muzyki bądź zaprzeczyc temu. Moje rozważania będą się zatem odnosić do sposobów teoretycznego i praktycznego odnoszenia się do ciała w ramach praktyk zachodniej muzyki klasycznej, instrumentalnej i wokalne. W jaki sposób wolność manifestuje się w muzyce jako element ideologii estetycznej? (Chirpaz, 1998:7). W jakim sensie praktyki muzyczne oraz artystyczne dziecka w nich tworzone opierają się na dyscyplinowaniu, a w jakim na przetamywaniu narzucają tam dyscypliny? Pytanie to chciałabym odnieść zwłaszcza do ciała w muzyce. W jaki sposób wolność przejawia się w muzyce artystycznej w jej cielesnym wymiarze?

#### **CIAŁO W MUZYCE. SCHEMATY CIELESNE I ICH PRAKTYCZNE IMPLEMENTACJE W MUZYCE INSTRUMENTALNEJ I WOKALNEJ**

**P**raktyki muzyczne, tj. praktyki nauki, wykonawstwa i odbioru klasycznej muzyki instrumentalnej i wokalne (w znaczeniu europejskiej tradycji muzyki artystycznej), odwołują się do ciała w sposób bardzo szczegółowy, wyznaczając konkretne sposoby dyscyplinowania i wartościowania postępowania się ciałem, które często wynikają bezpośrednio z sposobów teoretycznego przedstawiania i rozumienia ciała, a także z muzyki. W przypadku nauki gry na instrumencie praktyka muzyczna dyscyplinuje adepta pod względem ogólnej postawy ciała, operowania rękami, ułożenia nóg, skierowania i utrzymywania głowy, ułożenia dłoni, palców, ramienia i łokcia, a wszystko to składa się na właściwą postawę i „aparaturę gry” (Shilling, 2005: 129)<sup>2</sup>.

*Lata treningu dłoni, rąk, uszu i całego ciała w wykształcaniu techniki pianistycznej wymagają ciężkiej fizycznej pracy* (Berleant, 1999:77). Dla tych, którzy podejmują naukę muzyki klasycznej (tj. gry na instrumencie), jednym z pierwszych wymogów i zadań jest uzyskanie właściwej postawy ciała,

<sup>2</sup> Por. Podstawa programowa szkoły muzycznej I stopnia. Aparaturę gry jest oceniany już na pierwszym egzaminie w szkole muzycznej i już tutaj wymagane jest, aby uczeń przede wszystkim zachował właściwą pozycję i postawę ciała. Jest także oczywiste, że ciało stanowi podstawę zarówno uprawiania, jak i słuchania muzyki. I w tym sensie muzyka jest już na wstępie osadzona cielesnie.

ułożenia ręki oraz opanowania właściwego oddechu. Postawa instrumentalisty wiąże się ściśle z uzyskaniem możliwie najlepszej postawy oddechowej, rozluźnieniem ciała oraz zapewnieniem sobie najlepszego podparcia (tj. stabilnego ułożenia ciała na podłożu). Jeśli jednak przyjrzymy się np. sposobowi, w jaki instrumentalista trzyma skrzypce lub pianista układa rękę nad klawiaturą, to okaże się, że ułożenie ręki, zarówno tej, która podtrzymuje instrument, jak i tej, która na nim gra, nie jest ani wygodne, ani być może nawet uzasadnione względami praktycznymi (Zawisza, 2009: 72)<sup>3</sup>. Można by zatem powiedzieć, że praktyka muzyczna wiąże się z dyscyplinowaniem, i uwalnianiem ciała. Właściwą i oczekiwana postawa muzyka powinna odwoływać się do pewnych schematów ruchu, a jednocześnie oczekuje się, że muzyk opanuje w równym stopniu umiejętność rozluźniania mięśni całego ciała, tak aby jego gra wydawała się i była swobodna. Jeszcze innym elementem związanym z wymogami gry na instrumencie muzycznym jest unikanie kontuzji, szczególnie tych związanych z długotrwałym graniem na instrumencie. Muzycy instrumentalni doświadczają kontuzji, których bolesność jest porównywalna do kontuzji odniesionych przez sportowców. To m.in. ostre zapalenie ścięgna, dysfunkcja stawów, mięśni, nerwów, dolegliwości kręgosłupa, zwyrodnienia (Zawisza, 2009). Współczesny instrumentalista uczony jest zatem, aby w czasie gry unikać zbyt wysokiego napięcia mięśni, zachowywać maksymalnie rozluźnioną i wygodną postawę ciała. Wciąż jednak można mieć wątpliwości, czy pozycje ciała, jakie przewiduje praktyka instrumentalna, a także wokalna, pozostają w zgodzie z „naturalną” postawą ciała oraz co właściwie miałyby to znaczyć? W tym kontekście pojawiają się pytania o źródła owego wykorzystania ciała w praktyce muzycznej (tej czy innej) oraz o to, jakie, o ile w ogóle, schematy ciała dominują lub stanowią podstawę dla wykorzystania ciała w praktyce

<sup>3</sup> Do czynników ryzyka urazu autor zalicza „pracę w pozycji wymuszonej, spiętej i z nadmiernej fizjologią oraz wykonywanie przez dłuższy czas czynności powtarzalnych, angażujących te same stawy i grupy mięśni”. Porównanie sposobu trzymania instrumentów przez instrumentalistów zawodowych w obszarze muzyki klasycznej, z tym, w jaki trzymają instrumenty muzycy lekcy wskazuje, że w tej ostatniej grupie decydującymi czynnikami jest wygodność swobody, która nie wydaje się czynnikiem decydującym o sposobie trzymania instrumentu w grupie młodych, wokalnych zawodowców oraz uczniów szkół muzycznych (Zawisza, 2009: 72).

muzycznej. I wreszcie: czy schematy te mają charakter estetyczny? Czy można przyjąć, że o sposobie trzymania instrumentu decydują przede wszystkim względy estetyczne? Innymi słowy, jakie schematy rządzą postawami i ułożeniem ciała w świecie muzyki, gry na instrumentach i śpiewu w europejskiej artystycznej muzyce instrumentalnej i wokalne?

#### ESTETYCZNE SCHEMATY I SPOSOBY DYSCIPLINOWANIA CIAŁA W MUZYCE CIAŁO I ESTETYCZNA JEGO REPREZENTACJA

**A**spekt estetyczny jest wyraźnie obecny w praktyce i teorii muzyki. Estetyka gry, a więc zwracanie uwagi na wygląd artysty oraz sposób trzymania instrumentu stanowi jeden z podstawowych elementów gry solowej oraz orkiestrowej w ramach zachodniej muzycznej praktyki artystycznej<sup>4</sup>. W historii muzyki znajdujemy przykłady wyraźnej zależności pomiędzy punktami estetycznymi a praktyką muzyczną. W tradycji europejskiej kobiety nie grały na instrumentach dętych przez długi czas, ponieważ uważano ich wygląd w czasie gry za nieestetyczny (O'Bannon, 2017). Historia instrumentów muzycznych wskazuje na dużą zmienność poglądów dotyczących tego, co przystoi, jeśli chodzi o instrumenty muzyczne, jednak w każdym z tych przypadków decydującym aspektem całej sytuacji okazuje się często ułożenie ciała i wygląd grającego<sup>5</sup>. W nauce gry na instrumencie nauczyciel zwraca uwagę na „właściwą” postawę ciała oraz na „estetykę gry”<sup>6</sup>. Śledząc literaturę przedmiotową, głównie dydak-

4 Inaczej można powiedzieć, że nietatwo jest odróżnić od siebie to, co stanowi wynik praktycznych względów wykonawczych, od tego, co wynika z dominującej tradycji estetycznej. Wiele elementów praktyki koncertowej niekomicznie wynika z względów praktycznych czy jest wynikiem konieczności, ale właśnie świadczy o dominacji pewnej estetyki. Przykładem mogłoby być zachowanie się na scenie muzyków, poruszanie instrumentem w trakcie gry czy strój wykonawcy.

5 Tutaj np. przekonanie, że gra na instrumencie dętym może powodować zgrubienie i zmianę wyglądu ust grającego powodowała zniechęcenie dziewcząt do podejmowania gry na tym instrumencie.

6 Element „estetyki wykonania” pojawia się w postawie programowej szkoły muzycznej I i II st. Por. Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z 26 maja 2017 r. w sprawie podstaw programowych szkół artystycznych, <https://prawo.cea-art.pl/rozporzadzenia-i-zarzadzenia/> [dostęp: 5.09.2018].

tyczną, możemy zauważyć, w jaki sposób ciało instrumentalisty poddane zostaje reżimowi, który, choć w założeniu prowadzić ma do osiągnięcia doskonałości w grze na instrumencie, opiera się przede wszystkim na podporządkowaniu cielesności pewnym ogólnym – wykraczającym częściowo poza obszar muzyki – schematom.

Jednym z podstawowych wymogów gry na instrumencie w kontekście praktyki artystycznej jest zachowanie maksymalnie statycznej postawy ciała. W tradycjach zachodniej muzyki klasycznej instrumentalista nie rusza się i nie kotyuje. Grając na instrumencie, nie robi min i nie pozwala sobie na swobodne zachowanie się na scenie. Jego wygląd ma być zadbane i atrakcyjny – ma stanowić „miły widok” dla publiczności. Instrumentalista uczony jest nie tylko gry na instrumencie, ale i zachowania się na scenie, dotyczy to głównie elementów wejścia i zejścia ze sceny z instrumentem, uktonu oraz zachowania się podczas gry na instrumencie. To ostatnie z kolei powinno przebiegać w sposób spokojny i zrównoważony, najlepiej z uśmiechem na twarzy. Te zalecenia nie wydają się dziwne, wręcz przeciwnie, a jednak celem ich stosowania jest uzyskanie pewnego typu widoku, a nie wyłącznie efektywność gry na instrumencie. Można zauważyć, że w praktyce ludowej oraz w tradycji muzyki jazzowej zalecenia takie nie występują. Instrumentaliści jazzowi oraz muzycy ludowi poruszają się po scenie swobodnie wraz ze swoimi instrumentami i często w zależności od nastroju lub muzycznego zadania, jakie przed nimi stoi. Pośród instrumentalistów wirtuozów w obszarze muzyki klasycznej przynajmniej niektórzy wybierają sposób gry na instrumencie, który wykracza poza przyjęte powszechnie nawyki, np. statyczność instrumentu<sup>7</sup>. Wciąż jednak dość duża różnica występuje pomiędzy sposobami trzymania i poruszania instrumentem w muzyce jazzowej lub rockowej czy popowej oraz w muzyce klasycznej. Można uznać za paradygmatyczne w muzyce klasycznej to, że muzyk nie porusza się ani nie porusza instrumentem poza zakresem niezbędnym do wydobycia dźwięku. Stąd w porównaniu do występujących

7 Dobrym przykładem może być Mściśław Rostropowicz, którego gra na wiolonczeli wiązała się na późniejszym etapie kariery z wyraźnym kotysaniem instrumentem. Innym przykładem rozkotsanej gry na instrumencie mogą być członkowie duetu wiolonczelowego 2 Cellos. Jednak wielu innych wirtuozów wiolonczeli wciąż zachowuje zupełną statyczność instrumentu.

na scenie muzyków jazzowych, ludowych lub rockowych muzyki klasycznej wydają się dostownie nieruchomi, podczas gdy ci pierwsi „skaczą po scenie” i gwałtownie poruszają swoimi instrumentami. Jeśli jednak nawet w muzyce klasycznej statyczność muzyków jest wymogiem estetycznym, to można się również zastanawiać, na ile w muzyce rockowej i popowej właśnie poruszanie się po scenie stanowi wymóg, także w zasadzie poza zamuzyczny, tj. estetyczny lub związany z postrzeganiem poruszania się po scenie jako wyrazu wolności i swobody (Firth, 1981).

Starożytna estetyka wypracowała obowiązujące schematy estetycznej reprezentacji ciała człowieka. Można w tym widzieć próbę estetyzacji przedstawienia ciała, która podążała za społecznym podporządkowaniem ciała ideom z nim związanym. Weźmy jako przykład rzeźby Dawid lub Wenus z Milo, które do XIX w. uznawane były za modelowe przedstawienia ciała ludzkiego, czy też wcześniejsze greckie kanony piękna ciała, np. kanon Polikleta (Tatariewicz, 1962: 69–71). Przytoczone tu schematy reprezentacji przedstawiały ideał – ciało w swojej idealnej postaci przedstawione zgodnie z zasadami proporcji oraz matematycznej ścisłości, a także zgodnie z estetycznymi kanonami piękna<sup>8</sup>. Ogólne zasady przedstawiania ciała wypierają tutaj poszczególne przypadki, jak powie Tatariewicz, sztuka starożytnej Grecji odtwarzała *żywe ciała, ale nie w kopii, lecz w syntezie. [...] Odtwarzała rzeczywistość, ale szukała w niej kształtów powszechnych, typowych, istotnych* (Tatariewicz, 1962: 89). Sam kanon jest tylko narzędziem i za taki był uważany, jednak przedstawia on pewną więź ciała i jego przedstawienia odniesioną do ówczesnych ideałów piękna i uznania społecznego. Sygnuje także przewagę tego, co ogólne i idealne, nad tym, co szczegółowe i pojedyncze. W tym sensie kanon jako taki jest przejawem estetyzacji w znaczeniu podporządkowania pięknu w sztuce.

8 W okresie starożytnym estetyczne kanony piękna odwoływały się do proporcji oraz wielkości poszczególnych części ciała i wobec tego opierały się na matematycznych wyliczeniach. Władysław Tatariewicz ukut pojęcie „wielkiej teorii piękna”, która była właśnie ową teorią opartą na matematycznie wyliczalnych zależnościach pomiędzy poszczególnymi elementami dzieła. Tutaj szczególnie można by przywołać tradycję pitagorejską oraz Arystotelesa. Jednak tak w tradycji starożytnej, jak i w czasach późniejszych pojawiały się inne rozumienia piękna, związane nie tyle z proporcją i matematycznymi zależnościami, pomiędzy elementami dzieła, co ze szczególnym, z natchnienia lub pasji, wynikającym estetycznym walorem przedstawienia.

W postaciach przedstawionych w rzeźbach Dawid i Wenus z Milo ciała ustawione są w kontraście, co umożliwia bardziej dynamiczne przedstawienie ciała. Ciało jest wyprostowane, a zarazem ujęte w ruchu. Sama poza uchwyconego przez rzeźbiarza ciała odnosi się do idei reprezentacji ciała – widzianego przede wszystkim jako obiekt estetyczny.

## CIAŁO JAKO PRZEDMIOT ESTETYCZNY – PREZENCJA I SWOBODA W MUZYCE INSTRUMENTALNEJ

Jeżeli odniesiemy te lub podobne zasady estetyzacji ciała do praktyki wykonywania muzyki tak instrumentalnej, jak i wokalne, okaże się, że właśnie sposób zachowania się na scenie w sposób wyraźny podporządkowuje się takim kanonom prezentacji. Wymogi zachowania się na scenie podczas wykonywania muzyki związane są nie tylko z konkretną praktyką, ale podążają za dominującymi w społeczeństwie estetycznymi wzorami prezentacji ciała oraz zachowania właściwego danej płci i kulturze. Na początku XX w. w Europie kobiety praktycznie nie grały w orkiestrach muzycznych, co związane było ze społecznym statusem muzyka. A kiedy już pojawiły się w sferze publicznej jako wykonawczynie muzyki, musiały często stosować inne wzorce zachowań zgodne z płcią i wizją ciała kobiety (Walden, 1999:187).

Wydaje się, że przynajmniej niektóre z wymogów zachowania i ułożenia ciała w praktyce muzycznej wynikać mogą z aktualnych kanonów estetycznych. Właśnie pewna statyczność instrumentalisty, o której już była mowa, wynika, być może, bardziej z estetycznych oczekiwań niż z potrzeb muzycznych. Instrumentalista zachowuje odpowiednią postawę – postawę dżentelmena – stoi na scenie wyprostowany, z podniesioną głową, a jego ręce podtrzymują instrument lub na nim grają. Nawet różne sposoby podtrzymywania instrumentu, a czasem także nogi (np. podstawkę dla gitarzysty) wydaje się związane bardziej z prezentacją ciała i postawą<sup>9</sup> wy-

9 Wydaje się, że dyskusja na ten temat nie ma specjalnie sensu, zwłaszcza że można by mówić o różnych tradycjach trzymania instrumentu, do których aktualne rozwiązania nawiązują. Jednak ważne wydaje mi się zwrócenie uwagi na to, że wygoda grającego i praktyczne względy okazują się często drugorzędne.

konawcy niż z wygodą grającego. O ile spostrzeżenia te są uzasadnione, należałoby zauważyć, że z punktu widzenia spotecznego estetyczne kategory ułożenia ciała i zachowania się na scenie są formą dyscyplinowania ciała, a zatem także przejawem spotecznej kontroli, ale także że stanowią one w dużej mierze odbicie teoretycznego sposobu ujmowania ciała.

## DYSCYPLINOWANIE CIAŁA W PRAKTYKACH MUZYCZNYCH

### A TEORETYCZNE UJMOWANIE CIAŁA I JEGO ZNACZENIE W KULTURZE

**D**yscyplinowanie, porządkowanie i integrowanie ciała w wykonawczej praktyce muzycznej wiąże się z rozumieniem, a więc z pojęciowym i filozoficznym ujmowaniem ciała i cielesności (Cusack, 1994:17)<sup>10</sup>. To, w jaki sposób spoteczństwo dyscyplinuje ciało, pokazuje również, w jaki sposób rozumie ono ciało. Innymi słowy, sam sposób dyscyplinowania ciała wskazuje na jego rozumienie, a raczej na szczególny podwójny sposób funkcjonowania ciała w kulturze.

*Czy ciało, o które człowiek zapytuje, jest całym jego bytem, czy odzworowuje ono jego ludzką rzeczywistość, czy jest tylko pewnym organem do jego dyspozycji?* (Chirpaz, 1998: 7). W pytaniu tym znajduje się zarazem odpowiedź. W praktyce muzycznej nie tylko ciało pojawia się jako narzędzie, organ do dyspozycji, ale dodatkowo nie stanowi ono jedności, na której opiera się doświadczenie muzyczne. Zarówno teoretyczne odnośnienie się do ciała, jak i realizowane w technikach gry na instrumencie oraz praktykach wokalnych panowanie nad ciałem opiera się na podporządkowaniu, ujednoczeniu oraz stabilizacji ciała, które pozostaje do dyspozycji, wypełnia powierzone mu zadanie. Schematyczne ujęcie ciała w praktyce muzycznej sugeruje jego szczególne rozumienie, czy raczej może brak zrozumienia egzystencjalnej całości, w ramach której funkcjonuje człowiek. Wizja ta, w ramach której ciało jako oddzielna rzecz, materiał lub właśnie narzędzie wymaga odpowiedniego okiełznania albo przynajmniej uporządkowania, tj. utrzymania w korbach, ujmuje ciało jako coś oddzie-

<sup>10</sup> *Możliwa jest inna sugestia, mówiąca, że dyscyplinowanie ciała związane jest z kulturowymi mechanizmami, także pojęciowymi (przemoc symboliczna), które bazują na szczególnej funkcji ciała w ramach tego teoretycznego ujęcia.*

lonego od egzystencjalnej całości doświadczenia. Nie ma w tym może nic szczególnie dziwnego, skoro wiele innych praktyk postępuje się zbliżoną wizją ciała. O ile jednak ten charakterystyczny sposób ujmowania ciała odzwierciedla tradycyjny dualistyczny sposób rozumienia egzystencji ludzkiej, w której to, co działające, czyli rozum, podporządkowuje sobie i używa tego, co dane, a więc ciała, to sama praktyka muzyczna wskazuje również na coś innego: na pewien sposób przekraczania owego schematu w sytuacji koncertowej.

*W tym samym czasie, gdy podniesienie zostanie opanowane, somatyczne doświadczenie wykonawcze jest porywające. Pianista doświadcza wspaniałej lekkości palców, ciało staje się nasycone nieograniczoną, skupioną energią, palce stają się niezwykle zdolne* (Berleant, 1999: 77).

To właśnie, być może, jest moment, w którym owa wysoce punktowana wartość, jaką jest w tym kontekście wolność, staje się w sposób bardzo czytelny elementem wykonawczej praktyki muzycznej. W sytuacji koncertowej, wciąż mam tutaj na myśli przede wszystkim praktykę wykonawczą europejskiej muzyki artystycznej, ciało, pomimo zaplanowanego poddania odpowiedniej dyscyplinie, uwalnia się i przejmuje dowodzenie, stając się podstawą doświadczenia jedności. O tym właśnie mówią artyści, zdający sobie sprawę ze szczególnych doświadczeń przetwarzania schematów wykonawczych na rzecz pełnej swobody ekspresji i poczucia całkowitej jedności wykonania. Charakterystyczny dla tego typu „uwolnienia” jest brak kontroli rozumu czy oddzielenia od siebie poszczególnych części ciała, tak że np. ręce działają same lub przejmują dowodzenie (Moreno, 1999)<sup>11</sup>. Można by tutaj mówić być może o przejściu od tradycyjnie rozumianej sytuacji dualnej obecności ciała w sposób mechaniczny realizującego powierzone mu funkcje do poczucia własnej nieredukowalnej cielesności jako centrum, w ramach którego dokonuje się aktywne i twórcze doświadczenie polegające m.in. na całkowitej jedności działania.

<sup>11</sup> *Charakterystyczne są w tym kontekście wypowiedzi improvizatorów takich jak Keith Jarrett, który mówi o tym, że jego ręce robią coś zupełnie niezależnie od niego. Por. Keith Jarrett Interview on Improvisation, Swedish TV, <https://www.youtube.com/watch?v=a-kzi1N66Ho> [dostęp: 31.12.2017]. Por. Moreno, 1999*

Egzystencji cielesnej nie daje się ukonstytuować, natrafia się na nią jako na źródłową jedność, jako na pierwotną całość, na podstawę której dopiero można rozróżniać i analizować poszczególne elementy (Chirpaz, 1998: 9–10). W ramach doświadczenia muzycznego owo uwolnienie i zastąpienie wykonywanych funkcji jednością doświadczenia to np. sytuacja improwizacji, w której ztraca się podział na wykonywane ruchy lub ekspresja wykonawcy, która wymaga całkowitego porzucenia wyuczonych wcześniej nawyków na rzecz oddania aktualnego stanu emocjonalnego.

W doświadczeniu podmiotowym ciało trwa jako nieusuwalna obecność. Nie tylko realizuje ono zaplanowaną wcześniej funkcję, ale stanowi planujący podmiot; zarówno tworzy, jak i przetłumaczy ów plan. W doświadczeniu organicznym, tj. niepoddanym kontroli i uwolnionym ze zbyt jednostronnych schematów, ciało staje się twórcą cielesnością, która dominiuje, tworzy, zapytuje, kieruje.

W wykonawczej praktyce muzycznej mamy zatem do czynienia z re-alizacją zastanych schematów, zwłaszcza w odniesieniu do dyscyplinowania i wykorzystywania ciała instrumentalisty, ale także w ramach muzycznej praktyki wykonawczej pojawia się sytuacja przetwarzania a nawet odrzucania owych schematów. Tam, gdzie najważniejsza staje się muzyka (tworzenie lepszej, piękniejszej z punktu widzenia wykonawcy muzyki), dyscyplina ciała zostaje przetłumaczona na rzecz większej ekspresji, swobody wykonawczej lub pełniejszej integracji zmysłowej (Chirpaz, 1998: 81)<sup>12</sup>. O takich właśnie doświadczeniach muzycy mówią jako o doświadczeniach, w których ruch i doznanie tworzą wzajemnie mobilizujące się i inspirujące elementy splotu. Ciało widziane jest jako węzeł żywych znaczeń, jak o tym mówi Merleau-Ponty, zaś utwór muzyczny stanowi coś, w czym ekspresja nie jest odróżnialna od jej przedmiotu (Merleau-Ponty, 2002: 172). Działanie i bycie są tym samym, podobnie jak doznania zmysłowe, która stanowią nie tylko odrębne do-

<sup>12</sup> Być może także w odniesieniu do muzyki jazzowej lub rockowej, gdzie nie obowiązującą jednorodną formą zachowania scenicznego, owym przymus młotzenia wobec instrumentalisty oraz bezruchu wobec wokalisty zostaje przeniesiony na inny sposób ekspresji, wciąż jednak nawet tutaj pewne formy restrykcji są powszechne w muzyce. Por. Moreno, 1999:81.

świadczenia, co po prostu element egzystencji. Można więc mówić tutaj o pewnym szczególnym rodzaju jedności doświadczenia, a zarazem kontynuowania i realizowania siebie.

### **ŚPIEW I ODPOWIADAJĄCE MU SCHEMATY CIAŁA – PREZENCJA I SWOBODA**

Być może najłatwiej byłoby zwrócić uwagę na dwuznaczność i jednocześnie konieczność przetwarzania zastanych schematów cielesnych w doświadczeniu i praktyce śpiewu. W muzyce wokalne obowiązują i obowiązywały także bardzo konkretne schematy zachowań. Nie tylko w zakresie postawy ciała, a także ruchu scenicznego, ale nawet wydobycia głosu od śpiewaka oczekuje się pewnego typu zachowań cielesnych, podczas gdy inne wydają się tu niepożądane. Śpiewak lub śpiewaczka powinni przede wszystkim zachować wyprostowaną pozycję ciała, uzyskując najlepszy możliwie przepływ energii. Zachowując postawę swobodną, a zarazem napiętą, śpiewaczka kontroluje swoją krtań i może najlepiej wykorzystywać rejestr piersiowy i głowowy.

Jednocześnie w postawie śpiewaczki bardzo widoczna jest dbałość o estetykę, „Piękna postawa” obejmuje zarówno wyprost ciała, jak i ułożenie ramion. Charakterystyczne dla postawy śpiewaczki, której czerpie z praktyki operowej, jest wykonywanie stosunkowo niewielkiej liczby ruchów<sup>13</sup>. Związane to być może również jest z praktyką śpiewu recitalowego, w której istotne było zachowanie odpowiedniej odległości pomiędzy akompaniatorem a śpiewakiem oraz zachowanie odpowiednio pełnej szacunku postawy wobec widowni. Śpiewak staje przed orkiestrą, ale tak, aby mógł widzieć dyrygenta lub obok fortepianu, i pozostaje w tej pozycji w wyróżnionym na scenie miejscu przez cały występ solowy. W tej niewielkiej przestrzeni śpiewak pozostawia swobodny, choć jednocześnie statyczny. Bez względu na to, jak

<sup>13</sup> We współczesnej praktyce operowej wymiary statyczności zostały prawie całkowicie zrezygnowane, a rzecz wyrażona przez aktorów, tj. od śpiewaka wymagano już dobitkowo, aby nie przeszedł z fobretki, co wymaga aktywnego udziału w przeobrażeniu ciała i zachowaniu postawy, poruszenia i nie po scenie, wykonywaniu i zamianach głosów, poruszaniu i głosami.



emocjonujący i ekspresyjnie wymagający jest wykonywany repertuar wokalista trwa w relatywnym bezruchu<sup>14</sup>.

Z drugiej jednak strony o wiele bardziej niż w przypadku gry na instrumencie muzycznym śpiewak polega na własnym ciele dla uzyskania odpowiedniego dźwięku. Każdy grymas twarzy może się okazać przydatny, podniesione mięśnie policzkowe, uniesione (w uśmiechu) oczy – wszystko to stanowi element techniki śpiewu, dzięki której śpiewak powiększa naturalną przestrzeń rezonującą i zapewniając sobie rozluźnienie w tych partiach ciała może następnie kontrolować stopniowe uwalnianie nagromadzonego wcześniej oddechu<sup>15</sup>. Jeszcze innym elementem wykorzystania ciała jest właśnie sama postawa stojąca umożliwiająca przepływ powietrza oraz otwarcie się drogi oddechowej, tj. drogi wokalne u śpiewaka. Jednocześnie elementy tej pracy powinny zostać zakryte przed oczami publiczności, a zatem relatywny bezruch śpiewaka, jego statyczność ma także pełnić tę – kryjącą – funkcję.

Można sądzić, że ten schemat zachowania wynika w równej mierze z potrzeby wykonawczej, co z wymogów estetyki koncertowej. Tę samą rolę może pełnić także w odniesieniu do praktyki instrumentalnej, widoczna jest różnica pomiędzy zachowaniem się śpiewaka muzyki klasycznej, a zachowaniem się wokalisty w obszarze

muzyki popularnej, rockowej czy jazzowej<sup>16</sup>. Jeszcze innym przykładem odrębnego typu zachowania scenicznego podczas występu wokalnego mogłoby być kantorzy lub śpiewacy gospel, którzy nie tylko swobodnie poruszają się podczas śpiewu, ale są też bardzo gwałtowni w swoim zachowaniu, tańcząc i wykonując ruchy całym ciałem (co sugeruje doświadczenie bliskie lub równe transowi). W tej sytuacji, w sytuacji śpiewu, wydaje się, że właśnie ze względu na wagę i wygodę zachowania właściwej postawy i odpowiedniego zachowania się na scenie przetłumaczenie nawyku i odstąpienie cielesności zachowania staje się jednocześnie wykraczaniem poza to, co typowe ku temu, co szczególne. A więc w sytuacji koncertowej, przekroczenie typowych wzorców zachowań – bez względu na to, czy podyktowane są one względami estetycznymi, czy czysto muzycznymi – stanowić może sygnał szczególnego doświadczenia, w którym śpiew angażuje całą cielesność w sposób nie systematyczny, ale właśnie chaotyczny, za to pewny i spójny, tj. prowadząc do doświadczenia pełnej egzystencjalnej jedności, jaką udaje się uchwycić jedynie w bardzo szczególnych sytuacjach egzystencjalnych. Śpiew, być może, łatwiej i szybciej niż inne doświadczenia cielesne, umożliwia powrót do źródłowej jedności, ale jednocześnie w warunkach koncertowych dzieje się tak jedynie w sytuacji szczególnej artystycznej transgresji.

## PRZEŁAMYWANIE SCHEMATÓW CIAŁA W SYTUACJI KONCERTOWEJ I NAGRANIOWEJ – MOŻLIWOŚCI I NAWYKI

**O**powiadając na pytanie o ciało i jego znaczenie w ramach praktyki muzycznej, napotykałyśmy fenomenologiczną tradycję rozumienia cia-

<sup>14</sup> Mówiąc o relatywnym bezruchu, mam na myśli zachowywanie zarówno pianowej postawy, jak utrzymywanie ciała w jednym miejscu lub bardzo powolne poruszanie się. Taką sytuację określa także potrzeba ciągłego nabierania powietrza oraz zachowywania równowagi. *The body is not well adapted to maintaining a vertical posture (Hodges et al., 2002) but remains stable through a combination of mobility and stability organized by the central nervous system. Compensatory changes in posture in response to respiration are created by phasic activation of the muscles of the hips and trunk, which increase with greater voluntary respiration*. Par. G. Turner, D.T. Kenny, 2010:146). Można także zauważyć, że pozycja społeczna wiąże się też ze swoistą oszczędnością gestów oraz ekonomicznością ruchu. Zatem śpiewak muzyki klasycznej, ze względu na swoją – przynajmniej w jego mniemaniu – wyjątkową pozycję społeczną powinien utrzymywać ten umiarkowany i pełen gracji, tj. powolny styl poruszania się.

<sup>15</sup> Wideo, które pokazuje proste techniki rozgrzewania aparatu śpiewu: Danielle de Niése z Metropolitan Opera w 2012 r., <https://www.youtube.com/watch?v=2Rn1miaic5d0> [dostęp: 31.12.2017].

<sup>16</sup> Bardzo charakterystyczny wydaje mi się przykład występu Whitney Houston, która w 1985 roku jednego ze swoich koncertów na żywo „spiewała” w stylu gospel, zmobilizowała całkowicie swój sposób poruszania się po scenie, nadając ruchom niespotykano dotychczas dynamizm i ekspresję zjedną z emocjonalnym wyrazem piosenki. Por. zapis wideo: <http://www.youtube.com/watch?v=kK5FvZtHk> [dostęp: 31.12.2017].

emocjonującej i ekspresyjnie wymagającej jest wykonywany repertuar, wokalista trwa w relatywnym bezruchu<sup>14</sup>.

Z drugiej jednak strony o wiele bardziej niż w przypadku gry na instrumencie muzycznym śpiewak polega na własnym ciele dla uzyskania odpowiedniego dźwięku. Każdy grymas twarzy może się okazać przydatny, podniesione mięśnie policzkowe, uniesione (w uśmiechu) oczy – wszystko to stanowi element techniki śpiewu, dzięki której śpiewak powiększa naturalną przestrzeń rezonującą i zapewniając sobie rozluźnienie w tych partiach ciała może następnie kontrolować stopniowe uwalnianie nagromadzonego wcześniej oddechu<sup>15</sup>. Jeszcze innym elementem wykorzystania ciała jest właśnie sama postawa stojąca umożliwiająca przepływ powietrza oraz otwarcie się drogi oddechowej, tj. drogi wokalne u śpiewaka. Jednocześnie elementy tej pracy powinny zostać zakryte przed oczami publiczności, a zatem relatywny bezruch śpiewaka, jego statyczność ma także pełnić tę – kryjącą – funkcję.

Można sądzić, że ten schemat zachowania wynika w równej mierze z potrzeby wykonawczej, co z wymogów estetyki koncertowej. Tutaj również, jeszcze bardziej być może niż w odniesieniu do praktyki instrumentalnej, widoczna jest różnica pomiędzy zachowaniem się śpiewaka muzyki klasycznej, a zachowaniem się wokalisty w obszarze

14 Mówiąc o relatywnym bezruchu, mam na myśli zachowywanie zarówno pionowej postawy, jak i utrzymywanie ciała w jednym miejscu lub bardzo powolne poruszanie się. Taką sytuację określa także potrzeba ciągłego nabierania powietrza oraz zachowywania równowagi. *The body is not well adapted to maintaining a vertical posture (Hodges et al., 2002) but remains stable through a combination of mobility and stability organized by the central nervous system. Compensatory changes in posture in response to respiration are created by phasic activation of the muscles of the hips and trunk, which increase with greater voluntary respiration*. Por. G. Turner, D.T. Kenny, 2010:146). Można także zauważyć, że pozycja społeczna wiąże się też ze swoją oszczędnością gestów oraz ekonomicznością ruchu. Zatem śpiewak muzyki klasycznej, ze względu na swoją – przynajmniej w jego mniemaniu – wyższą pozycję społeczną powinien utrzymywać ten umiarkowany i pełen gracji, tj. powolny styl poruszania się.

15 Wideo, które pokazuje proste techniki rozgięcia aparatu śpiewu: Danielle de Niese z Metropolitan Opera w 2012 r., <https://www.youtube.com/watch?v=2Rmjmaic5d0> [dostęp: 31.12.2017].

muzyki popularnej, rockowej czy jazzowej<sup>16</sup>. Jeszcze innym przykładem odrębnego typu zachowania scenicznego podczas występu wokalnego mogłoby być kantorzy lub śpiewacy gospel, którzy nie tylko swobodnie poruszają się podczas śpiewu, ale są też bardzo gwałtowni w swoim zachowaniu, tańcząc i wykonując ruchy całym ciałem (co sugeruje doświadczenie bliskie lub równe transowi). W tej sytuacji, w sytuacji śpiewu, wydaje się, że właśnie ze względu na wagę i wygodę zachowania właściwej postawy i odpowiedniego zachowania się na scenie przetłumienie nawyku i odstąpienie cielesności zachowania staje się jednocześnie wykraczaniem poza to, co typowe ku temu, co szczególne. A więc w sytuacji koncertowej, przekroczenie typowych wzorców zachowań – bez względu na to, czy podyktowane są one względami estetycznymi, czy czysto muzycznymi – stanowić może sygnał szczególnego doświadczenia, w którym śpiew angażuje całą cielesność w sposób nie systematyczny, ale właśnie chaotyczny, za to pewny i spójny, tj. prowadzący do doświadczenia pełnej egzystencjalnej jedności, jaką udaje się uchwyć jedynie w bardzo szczególnych sytuacjach egzystencjalnych. Śpiew, być może, łatwiej i szybciej niż inne doświadczenia cielesne, umożliwia powrót do źródłowej jedności, ale jednocześnie w warunkach koncertowych dzieje się tak jedynie w sytuacji szczególnej artystycznej transgresji.

## PRZEŁAMYWANIE SCHEMATÓW CIAŁA W SYTUACJI KONCERTOWEJ I NAGRANIOWEJ – MOŻLIWOŚCI I NAWYKI

**O**powiadając na pytanie o ciało i jego znaczenie w ramach praktyki muzycznej, napotykałyśmy fenomenologiczną tradycję rozumienia cia-

16 Bardzo charakterystyczny wydaje mi się przykład występu Whitney Houston, która w jednym z swoich koncertów na żywo, spiewając w stylu gospel, zamiast całkowicie sposób poruszania się po scenie, naddając ruchom i niespokojności do tej pławy gwałtownie i ekspresyjnie, zgodna z emocjonalnym wyrażeniem piosenki. Por. zapis wideo: <http://www.youtube.com/watch?v=kks5fvczcfkk> [dostęp: 31.12.2017].

ta jako całości dostępnych funkcji<sup>17</sup>. W sytuacji koncertowej ciało podporządkowane licznym nakazom i wtłoczone w state nawyki istnieje bardziej jako narzędzie niż jako centrum. Jednak w trakcie wykonywania muzyki – a każde artystyczne, twórcze doświadczenie muzyki posiadać może tę siłę transformacyjną – ciało staje się na powrót cielesnością określającą całą aktualną rzeczywistość i procesy, w których i poprzez które egzystują muzyk i jego słuchacz. Wzorce, które spotykamy w kulturze, bez względu na to, czy są to wzorce estetyczne, skupione na pięknie i symetrii, czy też wzorce polityczne, oparte na rozumieniu i wykozystaniu władzy, kształtują ciało, które poddane zostaje kontroli w celu uzyskania lepszego efektu. Również w sytuacji koncertowej, w ramach praktyki wykonawczej, ciało staje się elementem poddanym kontroli zgodnie z racjonalnością dualistyczną: statyczność, zgodne z planem wykorzystanie mobilności ciała stanowią elementy racjonalnej kontroli mające zapewnić udane wykonanie. Dopiero wyzwolenie statycznego i podporządkowanego schematom wykonawczym ciała z nawyków najbardziej nawet przekonującej racjonalności stanowi świadectwo twórczej wolności. O ile dokonuje się ono poprzez ciało i w ciele.

W ramach wykonawczej praktyki koncertowej wirtuoz grający na instrumencie muzycznym realizuje wyznaczone wcześniej wzory zachowań. Jego ruchy nie mogą być zbyt gwałtowne ani zbyt obszerne. Wyraz jego twarzy nie powinien być zbyt swobodny, ani nasycony emocjami. Nawet zamknięcie oczu u śpiewaka naraża go na naganę. Estetyka wykonawcza musi pozostać zgodna z wymogami racjonalności i opanowania<sup>18</sup>. Jednak sama sytuacja koncertowa prowadzi do przekroczenia owych nakazów i przetamania dobrych nawyków. Dość nieoczekiwanie pomimo

<sup>17</sup> W znanym cytacie Merleau-Ponty porównał ciało do dzieła sztuki, mówiąc, że jest ono „węzłem żywych znaczeń”, w którym „pewne doświadczenia dotykowe [...] pewne percepcje dotykowe oraz percepcje dotykowe i wzrokowe uczestniczą wspólnie w tym samym ramieniu, [...] tworzą ten sam gest” (Merleau-Ponty, 2002: 172).

<sup>18</sup> Być może dlatego właśnie zarówno niewidomi śpiewacy (za wyjątkiem opanowanego Andreia Bocellego), jak i pianiści jazzowi, tacy jak Ray Charles czy Steve Wonder, wydają się tak swobodni i różni w swoich zachowaniach od tego, co uznane jest za typowe i właściwe. Również z powodu ekspresyjnego poruszania się Jarrett uznawany jest za pianistę, którego zachowanie przy instrumencie przekracza granicę przyzwyczajenia.

tak dalekiej dbałości o szczegóły i ścisłemu podporządkowaniu kontroli rozumie właśnie w sytuacji koncertowej pojawia się wyzwanie, dzięki któremu nie tylko cielesność „dochodzi do głosu” w miejsce narzędziowego ujmowania ciała, ale staje się ona doświadczeniem tak dalece sprzecznym w jedno, że prowadzącym do przekroczenia nie tylko podmiotowej, ale i spotecznej wizji samego siebie.

W czasie koncertu, pomimo wielu nawyków i wyćwiczonych gestów i ruchów, pojawiają się nieoczekiwane zachowania i ruchy. Choć sama realizacja wykonawcza sprostać musi wielu celom, spośród których najważniejsze są niewątpliwie cele muzyczne, tj. najlepsze i najwierniejsze wykonanie utworu muzycznego, artysta instrumentalista lub wokalista znajduje się w sytuacji koncertowej jako twórca – w pełni swojej wolności. Usunięcie nawykowego traktowania ciała jako narzędzia i przekroczenie dualistycznych oczekiwań prowadzić może do doświadczenia wolności jako jedności.

#### **PODSUMOWANIE. WOLNOŚĆ JAKO ODNAJDYWANIE WŁASNEJ CIELESNEJ JEDNOŚCI**

**O** ile pozostawanie w obrębie pewnego paradygmatu wykonawczego oraz estetycznego wydaje się typowe dla całej muzycznej praktyki wykonawczej, choć oczywiście zarówno owe paradygmaty, jak i wzorce estetyczne ulegają ciągłym zmianom, to sama sytuacja koncertowa daje możliwość przetamania tego, co zastane i spoteczne na rzecz tego, co indywidualne i nowe. W sytuacji koncertowej śpiewak otwiera się, odstaniając to, co najbardziej wewnętrzne – samego siebie. Przetamanie takie stanowi również zmianę „widzenia” ciała jako organu na rzecz odczucia egzystencjalnej pełni cielesności w jedności własnego działania i bycia. To, co poprzez zaplanowaną i wdrożoną kontrolę wyodrębni ciało jako coś różnego, zostaje samo podważone lub ulega rozmyciu w jedności działań. Zarazem w odnalezionej jedności egzystencjalnej, w cielesnej spójności twórczego doświadczenia, które przywraca jedność temu, co jest czuciem, i temu, co czuje, odnaleziona zostaje wolność jako podstawa wszelkiego działania.

W kontekście doświadczenia koncertowego w nalożonych na siebie kolejnych warstwach przymusu, przetamanie wyuczonych gestów

i strategii działań uwalniające potencjał tego, co wewnętrzne, odświeżając także wolność wyboru jako podstawową możliwość i zarazem zadanie egzystencjalne. Odnalezienie siebie jako cielesnego spłotu jest uznaniem własnej wolności jako podstawy wszelkiego wyboru, działania i bycia. Jak pisał Merleau-Ponty, *Jeżeli jestem wolny choć jeden raz, to znaczy, że nie zaliczam się do rzeczy, a zatem muszę być wolny bez przerwy* (Merleau-Ponty 2002: 456).

---

#### BIBLIOGRAFIA

- Abbate C. (1991), *Unsung Voices: Opera and Narration in Nineteenth Century*, Princeton: Princeton University Press.
- Abbate C. (2001), *In Search of Opera*, Princeton: Princeton University Press.
- Adorno T.W. (1994), *Teoria estetyczna*, tł. K. Krzemieniowa, Warszawa: Państwowe Wydawnictwa Naukowe.
- Berleant A. (1999), *Notes for a Phenomenology of Musical Performance*, „Philosophy of Music Education Review”, Vol. 7, nr 2.
- Cumming N. (2000), *Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*, Bloomington: Indiana University Press.
- Cusack S.G. (1994), *Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem*, „Perspectives of New Music”, Vol. 32, nr 1, p. 8–27.
- Chirpaz F. (1998), *Ciało*, tł. J. Migasiński, Warszawa: Wydawnictwo IFIS PAN.
- de Guin E. (2006), *Boccherini's Body. An Essay in Carnal Musicology*, University of California Press.
- Firth S. (1981), „The Magic That Can Set You Free”: *The Ideology of Folk and the Myth of the Rock Community* Author, „Popular Music”, Vol. 1, p. 159–168.
- Garncarek E. *Kobiece ciało jako przedmiot kontroli społecznej*, „Przegląd Socjologiczny”, t. LIX/3, s. 55–70.

- Janof T., *Conversation with Mstislav Rostropovich* by Tim Janof, <http://www.cello.org/Newsletter/Articles/rostopovich/rostopovich.htm> [dostęp: 5.09.2018].
- Levin M.D. (1985), *The Body Politics: Political Economy and The Human Body*, „Human Studies”, nr 8, p. 235–278.
- Lorenc I., Salwa M., Schollenberger P. (red.) (2012), *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna: założenia/zastosowania/konteksty*, Warszawa: Wydawnictwo IFIS PAN.
- Maj A. (2013), *Ciało jako ponowoczesny projekt estetyczny*, „Estetyka i Krytyka”, nr 28, s. 83–92.
- Maus F.E. (2010), *Somaesthetics and Music*, „MAYDAY”, nr 9, p. 10–25.
- Merleau-Ponty M. (2002), *Fenomenologia percepcji*, tł. M. Kowalska, Warszawa: Aletheia.
- Merriam A.P. (1964), *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press.
- Moreno J. (1999), *Body'n'Soul?: Voice and Movement in Keith Jarrett's Pianist*, „The Musical Quarterly”, Vol. 83, nr 1, p. 75–92.
- O'Bannon R. (2017), *Boys Play Trumpet and Girls Play Flute, but why?*, Baltimore Symphony Orchestra/Stories, <https://www.bsomusic.org/stories/boys-play-trumpet-and-girls-play-flute-but-why.aspx> [dostęp: 29.12.2017].
- Piotrowska A.G. (2013), *Niepełnosprawny muzyk w refleksji muzykologicznej*, „Niepełnosprawność. Dyskursy Pedagogiki Specjalnej”, nr 10, s. 133–144.
- Schmitz H. (2001), *Ciało, przestrzeń, uczucia*, Warszawa: Garmond.
- Schmitz H. (1995), *Nowa fenomenologia*, tł. B. Andrzejewski, Poznań: Wydawnictwo Naukowe IF UAM.
- Shilling C. (2005), *The Body in Culture: Technology and Society*, London: Sage Publications.

Shusterman R. (2008), *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*, New York: Cambridge University Press.

Steiner G. (1997), *Rzeczywiste obecności*, tł. O. Kubińska, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Tatariewicz Wł. (1962), *Historia estetyki*, Wrocław: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, t. 1, s. 69–71.

Turner G.K., Dianna T. (2010), *Preliminary Investigation into Association between Body Movement Patterns and Dynamic Variation in Western Contemporary Popular Singing*, „*Musicae Scientiae*”, Vol. 14, nr 1, p. 143–164.

Walden V. (1998), *One Hundred Years of the Violoncello*, Cambridge: Cambridge University Press.

Walicka-Cupryś K., Puszczatowska-Lizis, Gaziarz K. (2008), *Ocena przednio-tylnych krzywizn kręgosłupa u uczniów z klas gimnazjalnych i licealnych*, „*Rehabilitacja Medyczna*”, nr 12 (4), s. 28–36.

Węstawski J. (1997), *Młodsza siostra skrzypiec*, „*Wiadomości Kulturalne*”, nr 3.

Wiehl R. (1996), *Fenomenologia. Dialektyka. Hermeneutyka*, tł. B. Andrzejewski, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii.

Zawisza J. (2009), *Piekło instrumentalisty – o urazach towarzyszących muzykom*, „*Twoja Muza*”, nr 4, s. 70–75.

---

#### ŹRÓDŁA INTERNETOWE

*Six French Interviews with Mstislav Rostropovich* transl. by David Abrams with the assistance with French cellist Caroline Vincent, November 2005–2006, <http://www.cello.org/newsletter/articles/rostrofrench/rostrofrench.htm> [dostęp: 19.07.2017].

Bliźniuk A., „*Łapa na dwie oktawy*”, *Podstuchaj. Muzyczne śledztwo*, <https://podstuchaj.wordpress.com/2013/11/24/lapa-na-dwie-oktawy/> [dostęp: 19.07.2017].

„*Niebezpieczna gra*”, wywiad z lekarzem medycyny sztuki Jaume Rosset, <http://kobieta.onet.pl/zdrowie/zycie-i-zdrowie/niebezpieczna-gra/9cszd> [dostęp: 19.07.2017].

Niemczak M., *Goszący słuch muzyków*, 8.06.2009, [http://zdrowie.gazeta.pl/Zdrowie/1,105912,6696398,Ginacy\\_sluch\\_muzykow.html](http://zdrowie.gazeta.pl/Zdrowie/1,105912,6696398,Ginacy_sluch_muzykow.html) [dostęp: 19.07.2017].

Putawski Ł.M., „*Bolesna muzyka – przyczyny i symptomy kontuzji muzyków*”, *Laboratorium Muzycznych Fuzji*, 18.12.2013 <http://www.laboratoriummuzycznychfuzji.com/2013/12/labopedia-bolesna-muzyka-przyczyny-i.html> [dostęp: 19.07.2017].

O'Bannon R., *Boys Play Trumpet and Girls Play Flute, but why?*, Baltimore Symphony Orchestra/Stories, <https://www.bsomusic.org/stories/boys-play-trumpet-and-girls-play-flute-but-why.aspx> [dostęp: 29.12.2017].

„*Cello*”, *Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/cello> [dostęp: 11.02.2018].