

BOGUMIŁA MIKA

Uniwersytet Śląski

MUZYKA W FUNKCJI REPREZENTACJI. MIĘDZY MUZYKOLOGIĄ A SOCJOLOGIĄ MUZYKI

Potoczne rozumienie terminu „reprezentacja” w odniesieniu do muzyki oznacza „zobrazowanie” czy „przedstawienie” czegoś, co w stosunku do sztuki dźwięków jest zewnętrzne, co jednak muzyka ilustruje czy przywołuje na mocy skojarzenia czy podobieństwa właśnie. Takie rozumienie „reprezentacji” przypomina natychmiast o rozróżnieniu – w obrębie muzyki artystycznej, czyli tak zwanej poważnej - pomiędzy muzyką programową, ilustracyjną czy absolutną. Jeśli muzykę absolutną rozumie się jako muzykę wolną od treści pozamuzycznych, to muzyka programowa stanowi jej swoiste przeciwieństwo. Powstaje bowiem, jak się uważa, właśnie z inspiracji pozamuzycznych – literackich, filozoficznych, autobiograficznych i ma za zadanie te pozamuzyczne idee odzwierciedlić za pomocą dźwięków oraz dźwiękowej narracji. Przez muzykę ilustracyjną rozumie się taką muzykę, która dźwiękami ilustruje zjawiska świata realnego. Muzycznej „reprezentacji” poszukuje się zwykle w muzyce programowej czy ilustracyjnej.

Amerykański filozof muzyki Kendall Walton [1994: 47] już przed laty zwrócił jednak uwagę na fakt, iż rozróżnienie między muzyką absolutną a programową wcale nie jest takie łatwe i jednoznaczne, jak mogłoby się wydawać. Nie da się bowiem oddzielić wyraźnie muzyki programowej *sensu stricte* od jedynie jej subtelnej odmiany, tak jak nie jest możliwym dokonanie ostrego podziału między muzyką o pewnych rysach programowych a muzyką ściśle nie-programową. W dziedzinie sztuki dźwięków wytaczanie ostrych granic jest pod takim względem bardzo wątpliwe.

Ten sam Walton [1994: 47] przypomniał również, iż już Platon nazwał muzykę wykonywaną na flecie i na lirze sztuką mimetyczną, dostrzegając tu podobieństwo do malarstwa i poezji. Takie jednak nastawienie zasadniczo kontrastuje ze współczesną tendencją wyraźnego odróżniania muzyki od sztuk odznaczających się walorami reprezentacji.

Muzyczni „puryści”, postępując śladem Edwarda Hanslicka, upierają się przy stwierdzeniu, iż muzyka to wyłącznie dźwięki i struktury dźwiękowe, dlatego, ich zdaniem, wszystko, co interesujące dla muzyki rozgrywa się pomiędzy nutami, a nie w historiach, które te dźwięki mogłyby opowiadać, czy w tym, jak mogłyby znaczyć. Peter Kivy nazwał nawet muzykę sztuką „czystego dźwiękowego wzoru” [Walton 1994: 47, Kivy 1991: 553].

Ku takiemu „purystycznemu” rozumieniu składania się także spora część kompozytorów muzyki poważnej, z których najczęściej przywoływany bywa Igor Strawiński, który twierdził, iż muzyka jest w stanie reprezentować wyłącznie siebie, nic więcej.

Perspektywa muzykologiczna

Muzykologiczne rozumienie reprezentacji – zogniskowane na przekazie dźwiękowym, czy to w postaci zapisu nutowego, czy w doświadczeniu audytywnym – prowadzi do takich zagadnień, jak językowa natura muzyki, jej możliwość komunikowania i możliwość przekazywania znaczeń, wyobraźnia muzyczna czy praktyka kulturowa. Reprezentacja jest terminem kluczowym dla semiotyki muzyki, tak samo zresztą, jak i dla całej semiotyki. Pisze o tym fiński muzykolog i semiotyk muzyki Eero Tarasti [2014] w swym tekście *Reprezentacja w semiotyce*, zauważając, iż cała historia semiotyki „obraca się wokół sprawy reprezentacji i jej artykulacji” [Tarasti 2014: 13]. Dodajmy, że w swym artykule Tarasti dokonuje przeglądu najważniejszych teorii semiotycznych (mających zastosowanie również na gruncie muzyki), przywołując ich autorów i wskazując na sposób rozumienia przez nich terminu „reprezentacja”. Pojawiają się więc tam takie nazwiska, jak: Charles S. Peirce, Ferdinand de Saussure, Winfried Nöth, John Deely, Michel Foucault, Jurij Łotman, Thomas A. Sebeok, Umberto Eco, Solomon Marcus i sam Eero Tarasti (autor tzw. semiotyki egzystencjalnej).

Amerykański etnomuzykolog Philip V. Bohlman [2005] z kolei podkreśla, że w przeciwieństwie do wielu badaczy-muzykologów, którzy twierdzą, że muzyka niczego nie reprezentuje poza samą sobą, etnomuzykolodzy traktują kwestię reprezentacji jako podstawową dla swoich badań. Dzieje się tak dlatego, iż jednym z podstawowych założeń etnomuzykologów jest teza, iż muzyka jest czymś więcej niż samą sobą. To etnomuzykolodzy badają muzykę po to, by dowiedzieć się czegoś więcej o jej kulturowych kontekstach, o ideologii i polityce, o sposobach funkcjonowania języka,

o płci i seksualności, o identyfikacji kulturowej małych grup społecznych, jak i najbardziej wpływowych nacji. Etnomuzykolodzy zajmują się muzyką, bo właśnie ona ma zdolność do reprezentacji [Bohlman 2005: 205].

Bohlman zwraca też uwagę, iż zdolność muzyki do reprezentacji stanowi rezultat swego rodzaju paradoksu: „Muzyka reprezentuje zarówno siebie, jak i innych” [Bohlman 2005: 206]. Reprezentacyjna zdolność muzyki – interesująca dla etnomuzykologów – łączy się ponadto z pytaniem o to, w jaki sposób muzyka zmienia to, co reprezentuje. Czy dodaje, czy też zubaża przedmiot swej reprezentacji [Bohlman 2005: 210]. Wreszcie Bohlman wyróżnia dziesięć praktyk, przez które realizuje się muzyczna reprezentacja. Dzieli je na dwie grupy. W pierwszej mieszczą się te jakości, które uzdalniają muzykę do reprezentacji samej siebie i są to: dźwięk, znak, struktura, to co powszechne – świeckie oraz samoidentyfikacja. Druga grupa obejmuje jakości, przez które muzyka reprezentuje coś poza sobą. W tej grupie mieszczą się: cisza, historia, zmysły, to co sakralne, władza [Bohlman 2005: 210]. Następnie szczegółowo opisuje każdą z owych dziesięciu jakości.

Swoj tekst Bohlman kończy uwagą, iż pytania o to, *co?*, *gdzie?* i *kiedy?* są reprezentowane przez muzykę. Pytania te, bynajmniej nie ignorowane przez etnomuzykologów, wskazują na szerokie, intensywne i złożone atrybuty reprezentacji sztuki dźwięków [Bohlman 2005: 225].

Dyskusje w obrębie muzykologii prowadzone w ostatnich latach nad kwestią reprezentacji są bogate, obfitujące w rozmaite argumenty, uzasadniane odpowiednio dobranymi przykładami muzycznymi i bardzo wnikliwymi specjalistycznymi analizami muzycznymi. Sam termin „reprezentacja” wkracza – bezpośrednio lub pośrednio – w najrozmaitsze przestrzenie muzykologicznej dyscypliny i otwiera kolejne ścieżki badawcze. Nie sposób w jednym artykule wszystkie te stanowiska zaprezentować czy choćby jedynie skomentować, zwłaszcza, że autorzy wzajemnie się na siebie powołują i prowadzą swoisty polifoniczny dialog.

Wymieńmy jedynie zatem tytuły kilku najważniejszych prac muzykologicznych z tego zakresu. Są to: *Representation in Music* [Scruton 1976], *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation* [Kivy 1984], *Music as Cultural Practice, 1800-1900* [Kramer 1990], *Listening with Imagination: Is Music Representational?* [Walton 1994], *Musical Meaning: Toward a Critical History* [Kramer 2002], *Music, Philosophy and Modernity* [Bowie 2007] czy *The Musical Representation: Meaning, Ontology, and Emotion* [Nussbaum 2007]. W muzykologii polskiej reprezentacją – przy okazji badań nad znakową funkcją muzyki, znaczeniem muzyki, analizą

integralną czy muzyczną metaforą - zajmowali się odpowiednio: Maciej Jabłoński [1999, 2003], Krzysztof Gućzalski [1999], Mieczysław Tomaszewski [2000, 2005] czy Ewa Schreiber [2012].

Perspektywa socjologiczna

Kwestia reprezentacji dotycząca samej muzyki czy życia koncertowego pojawia się również w obrębie – zogniskowanej na relacjach społecznych – socjologii. Zagadnieniem tym zajmował się między innymi Samuel Gilmore badający symboliczny interakcjonizm. W jego tekstach – *Coordination and Convention: The Organization of the Concert World* [Gilmore 1987], *Schools of Activity and Innovation* [Gilmore 1988] oraz *Tradition and Novelty in Concert Programming: Bringing the Artist Back into Cultural Analysis* [Gilmore 1993] – znajdujemy analizę wzorców interakcji i wymiany zachodzących pomiędzy aktywnością twórczą i wykonawczą reprezentującą system produkcji w świecie sztuki. Badacz skoncentrował się na analizie produkcji koncertowej w celu przebadania związku pomiędzy organizacją koncertu i estetycznymi zainteresowaniami w obrębie aktywności muzycznej [Gilmore 1987: 210]. Zauważył, że koncerty organizowane są w wyniku kolektywnej aktywności muzycznych specjalistów. Spójna współpraca pewnej grupy osób – tworzy tak zwaną szkołę aktywności. Różne szkoły aktywności reprezentują nie tyle alternatywne konwencjonalne praktyki koncertowe, co raczej pewne stopnie tej konwencji – odpowiadające różnym estetycznym zainteresowaniom w zakresie innowacji i wirtuozostwa [Gilmore 1988: 203].

Zależność „konwencja-innowacja” uwzględniana w tworzeniu programów koncertowych pozwoliła Gilmore'owi wyłonić trzy rodzaje takich programów. Program najbardziej konwencjonalny obejmuje utwory skomponowane przed 1900 rokiem, popularne zarówno wśród orkiestr, jak i słuchaczy. To tak zwany typowy repertuar [Gilmore 1993: 226]. Tu mieści się tak zwany kanon muzyki koncertowej – czyli repertuar obdarzony silną funkcją legitymizacyjną [Gilmore 1993: 236]. Kanon stanowi reprezentację „jakości” muzyki i składa się z tych kompozycji, które zasługują na powtórne wykonanie. Utwory przynależne do kanonu zostały wyłonione w procesie wykonawczej selekcji – procesie trwającym kilka generacji – odpowiadając estetycznym standardom świata koncertowego [Gilmore 1993: 236].

Drugą grupę programów tworzą utwory z lat 1900-1970 – bardziej nowoczesne niż repertuar konwencjonalny, dlatego mniej znane i orkiestrom,

i publiczności. To tak zwany repertuar dwudziestowieczny¹. Wreszcie utwory skomponowane w latach 1940-1970 zdają się być najbardziej radykalne w swej oryginalności, dlatego ich styl często jest obcy orkiestrom i słuchaczom. To tak zwany repertuar współczesny [Gilmore 1993: 226].

Gilmore – badając życie muzyczne Nowego Jorku – wyróżnił trzy praktyki koncertowe, które nazwał koncertami Midtown, Downtown i Uptown. Repertuar tradycyjny, konwencjonalny jest typowy dla koncertów Midtown. Akcent estetyczny położony jest tu na wykonawcze wirtuozostwo, a nie na poszukiwanie innowacji. Praktyka jest mocno konwencjonalna. Koncerty Downtown – przeciwnie – cechuje częsta zmienność, różnorodność, ciągle eksperymentowanie zarówno w obrębie instrumentów, jak i technik gry na nich. Styl tych koncertów jest awangardowy, a podstawową muzyczną aktywnością jest radykalna innowacja w technikach kompozytorskich i wykonawczych. Praktyka tych koncertów jest niekonwencjonalna. Koncerty Uptown są częściowo konwencjonalne. Używana jest nadal tradycyjna notacja muzyczna, ale wprowadzane są też do niej nowe elementy reprezentujące nowe typy brzmienia. W tych koncertach dąży się do zachowania równowagi pomiędzy estetyczną innowacją a wirtuozostwem [Gilmore 1987: 213-214].

Każdy z wyżej wymienionych typów koncertów opiera się na innym rodzaju koordynacji współpracy artystycznej. Podział pracy reprezentuje więc społeczne zróżnicowanie muzycznych aktywności [Gilmore 1987: 216]. W otwartym systemie dystrybucji kompozytorzy i wykonawcy nie mają pojęcia z kim będą współpracować. Organizacja koncertu polega na dystrybucji partytur, a wzajemne relacje między wykonawcą i kompozytorem reprezentują największy problem w zakresie koordynacji. Jeśli organizacja koncertu łączy się z uczestnictwem w konkretnej grupie, to wykonawca i kompozytor mogą się powierzchownie znać (np. pracując na tej samej uczelni muzycznej). Ten typ interakcji reprezentuje umiarkowany problem w koordynacji. Najmniejszy problem w koordynacji koncertu ma miejsce wówczas, gdy kompozytor i wykonawca pozostają we wzajemnej interpersonalnej relacji [Gilmore 1987: 216].

Konwencjonalizacja muzycznej aktywności stanowi rozwiązanie ułatwiające koncertową współpracę [Gilmore 1987: 217]. Zorganizowanie muzycznej współpracy dla koncertu awangardowego reprezentuje najmniejszy problem w zakresie koordynacji, bo kompozytor i wykonawca zwykle dobrze

¹ Gilmore opublikował swój artykuł w 1993 roku, repertuar, jaki opisywał jest zatem dość odległy dla współczesnego czytelnika tego tekstu.

się znają [Gilmore 1987: 219]. Zorganizowanie dużego koncertu symfonicznego z udziałem uznanej orkiestry i wybitnego dyrygenta czy solisty stwarza już potężny problem w zakresie koordynacji. Aby go zmniejszyć, potrzebna jest silna konwencjonalizacja muzycznej aktywności. Elementy, które tworzą konwencję służą jako muzyczna forma społecznej kontroli [Gilmore 1987: 224].

Termin „reprezentacja”, w ujęciu Gilmore’a, dotyczy zatem interakcji zachodzących w obrębie grup artystycznych odpowiedzialnych za przygotowanie i organizację koncertu.

Kwestię reprezentacji w obrębie socjologii podjął również w swoich pracach David Grazian, zajmujący się autentycznością w kulturze i sztuce. W pracy *Demystifying Authenticity in the Sociology of Culture* [Grazian 2010] zwrócił on uwagę, iż tworzenie muzyki popularnej opiera się na pewnych strategiach – metodach reprezentacji [Grazian 2010:195]. W erze muzyki country wytwórnie płytowe portretowały swych artystów jako autentycznych ludzi epoki, czyli kowbojów. Podobnie współczesne okładki płytowe odwołują się do rasowo naznaczonych symboli – innych dla rapu, hip-hopu czy punku. Grazian zauważył, że właściciele klubów bluesowych w Chicago – odpowiadając na oczekiwaną przez publiczność potrzebę autentyczności reprezentowaną, ich zdaniem, przez kulturę czarnoskórych – niemal wyłącznie zatrudniają afro-amerykańskich liderów grup muzycznych [Grazian 2010: 195].

Operując się na przeprowadzonych badaniach terenowych w chicagowskich klubach bluesowych, Grazian starał się zweryfikować, w jaki sposób – w odniesieniu do wykonywanej tam muzyki – producenci i konsumenci kulturowi polegają na stereotypowych obrazach autentyczności [Grazian 2010: 205]. Rezultatem jego pracy stała się książka *Blue Chicago: The Search for Authenticity in Urban Blues Clubs* [Grazian 2003]. Szczególnie istotne dla naszych rozważań spostrzeżenia Grazian sformułował również w artykule *The Production of Popular Music as a Confidence Game: The Case of the Chicago Blues* [Grazian 2004].

Pisał tam, iż autentyczność nie jest jakością obiektywną samych przedmiotów, ale pewną prawdą na ich temat, formułowaną przez osoby, które te przedmioty oceniają [Grazian 2004: 138]. Dlatego autentyczność przypomina mit, który musi zostać odkryty, wyobrażony, przedstawiony czy nawet sfabrykowany, by służyć za perswazyjną reprezentację rzeczywistości [Grazian 2004: 138]. Publiczność często bowiem waloryzuje te formy muzyki, które uważa za autentycznie reprezentatywne dla poszczególnych

regionów geograficznych, dla kultury ludowej czy grup etnicznych [Grazian 2004: 138].

Koncentrując się na bluesie, Grazian zauważył, że muzyka ta zawsze „sprzedawała się” na mocy autentyczności, przypisanej szczególnie czarnoskórej klasie pracującej, pewnym regionom Stanów Zjednoczonych (takim, jak: Delta Missisipi, Chicago, Memphis lub St. Luis) i takim stanom emocjonalnym, jak: miłość, desperacja czy samotność [Grazian 2004: 141]. Dlatego turyści zwiedzający Chicago poszukują tam klubów, w których mogliby uczestniczyć w czymś, co uważają za autentyczne doświadczenie bluesa. W odpowiedzi na takie zapotrzebowanie pracujący w klubach muzycy, bramkarze, barmani i kelnerzy starają się przygotować wiarygodne i przekonujące przedstawienie, stwarzające wrażenie autentyczności [Grazian 2004: 143-145].

W tym celu wykorzystują nawet pewne oszukańcze strategie. I tak – mimo, iż w tradycji bluesowej istnieją setki oryginalnych kompozycji – muzycy powtarzają każdego wieczoru tylko tych dziesięć utworów, które jako sprawdzone, sprawiają największą przyjemność publiczności [Grazian 2004: 148]. Podczas każdego klubowego przedstawienia wygłaszana jest ta sama mowa, najbardziej kojarzona z religijną kulturą czarnoskórych i odwołująca się do – kojarzonej z bluesem – intensywnej emocjonalności [Grazian 2004: 149-150]. Turyści przybywający do klubów każdego wieczoru mają przeświadczenie o autentyczności wykonywanego tam bluesowego spektaklu, podczas gdy, w istocie, cała ta rozrywka została dla nich wytworzona w sposób sztuczny [Grazian 2004: 155].

Grazian kończy swój esej uwagą, iż sukces chicagowskich klubów bluesowych leży w ich zdolności do przedstawiania (czy może raczej fabrykowania) autentyczności, która w istocie nie znajduje odzwierciedlenia w świecie materialnym – realna jest jedynie fantazja. Tak dzieje się również w przypadku innych rodzajów muzyki popularnej tworzonych dla publiczności [Grazian 2004: 155].

Reprezentacja kulturalnej autentyczności niemal zawsze polega bowiem na czymś, co jest wyimaginowaną i estetycznie przyjemną symulacją rzeczywistości [Grazian 2010: 195]. Na poziomie interakcyjnym, autentyczne przedstawienia reprezentują wyszukane strategie zarządzania wrażeniami oraz kontrolowania emocji [Grazian 2010: 196].

Przywołane powyżej prace i niektóre jedynie spostrzeżenia pokazują, iż termin „reprezentacja” w odniesieniu do muzyki, w obrębie dziedzin

muzykologii i socjologii rozumiany oczywiście odmiennie, prowokuje niezwykle szerokie dyskusje.

Niniejszy tekst ma w tym zakresie zaledwie wymiar przyczynkowy. Stanowi w istocie streszczenie pewnego wąskiego wycinka literatury przedmiotu. Do zreferowania wybrałam zaledwie dwie prace koncentrujące się na problematyce reprezentacji w obrębie muzyki poważnej. Z dziedziny muzykologii wybrałam pracę Rogera Scrutona [1976], która dała niejako pierwszy impuls do rozważań nad kwestią reprezentacji w muzyce, wielokrotnie też stawała się punktem odniesienia dla rozmaitych muzykologicznych uwag i spostrzeżeń, ponadto zaś obfituje w nader trafne i przekonujące argumenty, nie posługując się zbyt specjalistycznym – a tym samym hermetycznym – językiem analizy muzykologicznej. Przedstawia kluczowe argumenty w purystycznym – a więc przeciwnym potencjałowi reprezentacji – ujęciu interesującej mnie problematyki.

Z dziedziny socjologii zreferuję tekst Naomi Miyamoto, jedyny ze znanych mi prac, w którym zagadnienie reprezentacyjnej sfery publicznej przeniesiono na grunt muzyki artystycznej rozbrzmiewającej w salach koncertowych. Zagadnienie reprezentacji łączy się tutaj z kwestią uobecniania tego, co muzyka symbolizuje, a co nieobecne podczas koncertowego wykonania utworu.

Scruton: reprezentacja nie przynależy muzyce

Scruton zauważa, że słowo „reprezentacja” bywa używane w wielorakim znaczeniu, często także w odniesieniu do muzyki. Jego zdaniem muzyka jest zdolna do wyrażania emocji, kreowania dramatu lub podkreślania znaczenia ceremonii, ale jako sztuka abstrakcyjna nie zawiera potencjału uzdalniającego do reprezentowania świata. Reprezentacja jest własnością, która nie przynależy muzyce [Scruton 1976: 273].

Swój dalszy wywód autor poświęca argumentacji własnego stanowiska, rozpatrując fenomen „reprezentacji” w odniesieniu do poezji, dramatu, rzeźby, malarstwa i muzyki. Stara się uwypuklić specyficzne różnice między muzyką a innymi sztukami, specyficzne właściwości sztuki dźwięków, które wyróżniają ją spośród innych sztuk – zwłaszcza w odniesieniu do tych cech, które są właściwymi dla kategorii reprezentacji [Scruton 1976: 285].

Bierze pod uwagę pięć warunków estetycznego oznaczenia reprezentacji [Scruton 1976: 273-274]. A zatem:

1. Dzieło sztuki stanowi reprezentację tylko wtedy, gdy do świadomości odbiorcy dochodzi, co to dzieło sztuki reprezentuje.
2. Reprezentacja wymaga medium i jest rozumiana jako taka tylko wtedy, gdy różnica między medium a przedmiotem reprezentacji jest wyraźna.
3. Zainteresowanie reprezentacją pociąga za sobą zainteresowanie jej przedmiotem.
4. Dzieło sztuki stanowiące reprezentację musi wyrażać pewne poglądy na temat swego przedmiotu, a zainteresowanie dziełem sztuki winno angażować w zrozumienie tych poglądów.
5. Zainteresowanie reprezentacją może również angażować w zainteresowanie jej rzeczywistymi (życiowymi) jakościami. Reprezentacja nie musi być dokładna, ale musi być przekonująca.

Scruton kolejno dowodzi, jak wszystkie powyższe warunki są spełniane przez inne – poza muzyką – sztuki, zwłaszcza zaś przez literaturę. Podkreśla, że przekładanie muzyki na precyzyjne językowe znaczenia pozbawia sztuki dźwięków tych jakości estetycznych, za które jest ona szczególnie ceniona [Scruton 1976].

Scruton przypomina, że dowodząc reprezentacyjnych możliwości muzyki często czyni się odwołania do malarstwa, widząc podobieństwo w „imitowaniu” czy „kopiowaniu” pewnych cech przedmiotu i uznając je za rodzaj reprezentacji. W malarstwie jednak intencją autora zwykle jest to, byśmy spoglądając na obraz doświadczyli jakby widzenia jego przedmiotu. Fragmenty obrazu nabywają statusu reprezentacji dopiero w kontekście dostarczonym przez całość (całą reprezentację). Poza tym kontekstem ich aspekt jest niezdeterminowany. W muzyce dodanie kontekstu zwykle niczego nadal nie precyzuje pod względem reprezentacji, w tym sensie muzyczny rozwój niczego nie dodaje do myśli głównej [Scruton 1976: 276].

Patrząc na niezatytułowany obraz, można zwykle dość szybko się zorientować, co on przedstawia². Tymczasem, słuchając poematu symfonicznego, bez znajomości jego tytułu taka poprawna identyfikacja jest mało prawdopodobna [Scruton 1976: 277]. Możemy brać dany przebieg muzyczny za coś, czym w rzeczywistości on nie jest. Muzyka jest bowiem zbyt wieloznaczna.

² Oczywiście poza obszarem malarstwa abstrakcyjnego.

Co więcej, w malarstwie traktowanie obrazu o wyraźnych cechach reprezentacji jako sztuki abstrakcyjnej byłoby dowodem ignorancji [Scruton 1976: 279]. Podczas gdy w muzyce można rozumieć „reprezentacyjny” utwór muzyczny, bez traktowania go jako reprezentacji, bez świadomości, że obdarzony jest on – w intencji kompozytora – takim statusem [Scruton 1976: 279]. Rozumienie w muzyce dotyczy raczej uchwycenia tematycznych, harmoniczných i strukturalnych relacji niż poznania reprezentacyjnego kontekstu [Scruton 1976: 280].

Przez muzykę nic innego nie może być reprezentowane prócz samych dźwięków: dźwięk może być słyszany tylko jako dźwięk, nie zaś jako coś innego. Ale, uściślając, dźwięki nie są właściwościami przedmiotów. Dźwięki to niejako indywidua, które odznaczają się własnym życiem i tożsamością, są czymś odrębnym w stosunku do obiektów, które je wydają [Scruton 1976: 278]. Muzykę tworzą oczywiście dźwięki, kompozycje muzyczne są wręcz wyłącznie dźwiękami, ale w ten sposób zanika zasadnicza różnica między medium reprezentacji i przedmiotem reprezentowanym. Nieuchronnie zatem objawia się tendencja do izomorficzności ich obu [Scruton 1976: 283].

Zdarza się ponadto, że dźwięki „odzwierciedlane” wchodzą tak gwałtownie w samą tkankę muzyczną nowej kompozycji, iż niszczą jej niezależną strukturę [Scruton 1976: 283]. Podobnie dzieje się w przypadku zapożyczeń stylistycznych z innych kompozytorów czy epok, po które sięgają twórcy muzyki. W takich przypadkach sztuka dźwięków nie naśladuje innych stylów, tylko je „reprodukuje” [Scruton 1976: 284]. Nie ma tu zatem mowy o reprezentacji.

W malarstwie i literaturze rozumienie dzieła zależy od uchwycenia jego reprezentacyjnych jakości. Estetyczne zainteresowanie opiera się bowiem na pewnych myślach, które są wyrażone jedynie przez taką reprezentację. W muzyce natomiast „reprezentacja” ma niewielkie znaczenie dla procesu rozumienia kompozycji [Scruton 1976: 280].

Scruton dokonuje również rozróżnienia pomiędzy dwoma rodzajami estetycznego zainteresowania dziełem sztuki. W pierwszym przypadku (pierwszym typie estetycznego zainteresowania) nie myśli się tylko o dziele sztuki; owszem, uwaga jest na nim skupiona, ale myśli – wyprowadzone z tego dzieła sztuki – natychmiast podążają dalej. W ten sposób przedmiotem reprezentacyjnego dzieła sztuki jest także przedmiot naszych myśli, jeśli to dzieło sztuki poprawnie zrozumiemy [Scruton 1976: 281].

W drugim przypadku (drugim typie estetycznego zainteresowania) uwaga odbiorcy, skierowana na dzieło sztuki, nie jest związana z zainte-

resowaniem jego przedmiotem. Dzieło sztuki może angażować nie tyle myśli o charakterze narracyjnym czy opisowym, ile raczej – jak bywa w przypadku muzyki – odniesienia do emocji. Słuchacz odczuwa, że coś zostało powiedziane przez muzykę, ale niemożliwym jest określić, co to takiego. Ta niezdolność do wypowiedzenia wcale nie oznacza jednak, że muzyka nie została zrozumiana. W takim przypadku mamy do czynienia raczej z ekspresją niż z reprezentacją [Scruton 1976: 281].

W zakończeniu swego tekstu Scruton porusza kwestię analogii pomiędzy muzyką a językiem, biorąc pod uwagę dźwiękowe właściwości poezji. Tłumaczy jednak, iż reprezentacyjna natura poezji jest konsekwencją medium językowego: poezja zyskuje status reprezentacji przez wykorzystanie wcześniej ustanowionych zasad semantycznych. Jeśli z dźwiękami muzyki byłoby podobnie – jeśli literalnie tworzyłyby muzyczny język – wtedy sztuka dźwięków oczywiście byłaby zdolna do reprezentacji. Ale wtedy przestałaby być muzyką. Byłaby poezją napisaną w języku wysokości absolutnych [Scruton 1976: 286]. Dźwięki tak długo nie posiadają cech reprezentacji, jak długo nie zostaną zorganizowane wedle zasad semantycznych. I dlatego muzyka – która jest czymś innym niż poezja – po prostu musi być rozumiana jako sztuka abstrakcyjna – konkluduje swój wywód Scruton [Scruton 1976: 287].

Miyamoto: reprezentacja jako uobecnianie

Pojęcie reprezentacji w odniesieniu do muzyki może być też jednak pojmowane w sposób nieco odmienny z perspektywy socjologicznej. Przekonującą propozycję rozumienia terminu „reprezentacja” jako „reprezentacja”, czyli ponowna obecność, u-obecnienie, przywołanie tego, co muzyka symbolizuje, a co nieobecne przedstawiła japońska socjolog Naomi Miyamoto w pracy *Concerts and the Public Sphere in Civil Society Through Rethinking Habermas's Concept of Representative Publicness* [Miyamoto 2013].

Miyamoto wyraźnie nawiązuje do rozważań Jürgena Habermasa na temat reprezentacji, prowadzonych na gruncie socjologii w jego pracy *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej* [Habermas 2007].

Habermas pisał, iż: „reprezentacja aspiruje do tego, by w osobie publicznie obecnego władcy uwidocznic pewien byt niewidzialny (...). Takie słowa, jak wielkość, «wysokość», majestat, sława, godność, honor starają się oddać ten szczególnie wymiar bycia podatnego na reprezentację” [Habermas 2007: 64]. Dodawał też, iż:

Demonstracja reprezentacyjnej sfery publicznej wiąże się z atrybutami osoby: insygniami (znakami heraldycznymi, orężem), habitusem (strojem, fryzura), gestem (formą pozdrawiania, sposobem poruszania się) i retoryką (sposobem zwracania się do innych, oficjalnym sposobem wypowiedzania się w ogólności), słowem – z rygorystycznym kodeksem „szlachetnego sposobu życia” [Habermas 2007: 65].

Habermas zauważył, że reprezentacyjny typ sfery publicznej systemu feudalnego malał stopniowo na przełomie XVIII i XIX wieku, a w rezultacie przekształcił się w typ burżuazyjny. Jednak w XIX wieku, który jest uważany za wiek burżuazyjnej sfery publicznej, reprezentacyjny typ sfery publicznej nie zaniknął. „W rytuale kościelnym, w liturgii, mszy, procesji do dziś przetrwała reprezentacyjna sfera publiczna” [Habermas 2007: 66]. Miyamoto dodaje, że chociaż kościół nie jest już instytucją tak wpływową w społeczeństwie, jak kiedyś, to jego rytuały w obszarze religii nadal należą do poprzedzającej reprezentacyjnej sfery publicznej. Miyamoto sugeruje ponadto, iż sztuka jest kolejnym obszarem, w którym taka sfera publiczna nadal istnieje. W przestrzeni muzycznej, a konkretnie w salach koncertowych najbardziej można tego doświadczyć.

Przypomnijmy, że do XVIII wieku muzyka rozwijała się głównie pod patronatem arystokracji i kościoła - autorytetów świata przednowoczesnego. Organizowano koncerty prywatne dla ściśle powiązanej ze sobą elity (grup arystokracji i szlachty), często w celu uatrakcyjnienia spotkań towarzyskich. Od momentu jednak, gdy trzeba było płacić za wstęp, koncerty „otwarły się” dla wszystkich, stały się szeroko dostępne. Równocześnie „płatny wstęp” zmienił koncerty w towar, pozwolił też w pełni zaistnieć muzyce niepełniającej żadnej funkcji, niezwiązanej z konkretnym celem. Po raz pierwszy publiczność słuchała „muzyki jako takiej”, a do grona słuchaczy został dopuszczony każdy wykształcony miłośnik sztuki dźwięku. Wyzwolona z funkcji pozostawania w służbie reprezentacji społecznej (w sensie reprezentowania pewnej wybranej grupy społecznej), muzyka stała się obiektem wolnego wyboru i zmiennych preferencji odbiorców [Miyamoto 2013: 102]. Utwory muzyczne stały się „obiettami” do zapoznawania – słuchania, doceniania i dyskusowania o nich [Miyamoto 2013: 103].

Ożywione dyskusje o sztuce (a więc i o muzyce) burżuazja prowadziła w kawiarniach i prywatnych kręgach kulturalnych. Wymiana poglądów przybrała także formę zinstytucjonalizowaną w postaci krytyki zamieszczanej w czasopiśmie, których – dedykowanych sztuce – publikowano od XVIII wieku coraz więcej. Dyskusje promowały między innymi nowe ideały estetyczne, kształtowały gust muzyczny. Przyczyniły się do transformacji znawstwa muzyki – z praktycznego (aktywnego), opartego na tworzeniu

dźwięków, w znawstwo teoretyczne (bierne), oparte na tłumaczeniu muzyki na język literacki lub potoczny.

Nowa publiczność, która wyłoniła się w społeczeństwie obywatelskim, przestała muzykę traktować jako jedną z rozrywek, uwagę skupiano całkowicie – w sposób poważny – na prezentowanej kompozycji. W ten sposób rodząca się klasa średnia, kwestionując arystokratyczne sposoby słuchania, zaczęła wyrażać swe własne ambicje.

Zmiana w sposobie słuchania wsparta została stopniową przemianą programów samych koncertów. Programy dla arystokracji stanowiły zwykle repertuarową mieszaninę, program koncertowy społeczeństwa obywatelskiego nabrał już jednak cech jednorodności, kompozycje układano na przykład według porządku chronologicznego, wedle tego samego gatunku, reprezentantów tej samej „muzycznej szkoły”. Utwory cykliczne (np. symfonie) zaczęto traktować jako całość i wykonywać jako całościowe dzieła, a nie, jak dotąd, tylko fragmentarycznie, na przykład wybierając którąś z ich części.

Na marginesie dodajmy, że jeszcze do początków XVIII wieku muzykę wokalną ceniono wyżej niż instrumentalną. Gatunki instrumentalne traktowano jako „ułamne”, ponieważ pozbawione słów, nie przekazywały żadnych idei. Dzięki wysiłkom kompozytorów i krytyków ta perspektywa się zmieniła: muzyka instrumentalna uznana została za gatunek najczystszy i najlepszy dlatego właśnie, iż nie korzysta ona z zewnętrznego wsparcia w postaci języka. Za szczytowy gatunek muzyczny uznano wtedy symfonię – symbol muzyki instrumentalnej na dużą skalę [Bonds 2006: 2, Miyamoto 2013: 108]. Symfonie stanowiły odtąd podstawę koncertów poważnych, nazwanych z czasem: koncertami symfonicznymi, a więc koncertów przeciwstawianych rozrywce.

Takie dowartościowanie gatunku symfonii zbiegło się w czasie z nowymi zasadami reprezentacji wykształconymi w społeczeństwie obywatelskim, po zastąpieniu instytucji reprezentujących sferę publiczną systemu feudalnego, takich, jak Kościół czy dwór, burżuazyjną sferą publiczną [Miyamoto 2013: 109].

Idea reprezentacji społecznej (*Volksrepräsentation*) była czymś innym niż idea reprezentacji króla [Wani 1990: 271, Miyamoto 2013: 109]. Przejawiała się w demokratycznych procedurach takich, jak na przykład wybory czy głosowanie. Według nowego rozumienia reprezentacji, cała grupa stojąca za reprezentantem stała się ważniejsza niż sam reprezentant. Reprezentant (on lub ona) przemawiali odtąd w imieniu społeczeństwa [Miyamoto 2013: 109].

Dyskursy na temat symfonii prowadzone pod koniec XVIII wieku nawiązywały do tych nowych zasad reprezentacji z udziałem wspólnoty ludu. Symfonia została uznana za idealną realizację muzyki społecznej, która jednoczy w całość różne głosy. W symfonii nie ma bowiem wiodących charakterów, jak w operze, ani solistów-instrumentalistów, jak w koncertach. Symfonia dostarcza o wiele bogatszego brzmienia niż muzyka kameralna i pod tym względem stanowi jej wyraźny kontrast. Harmoniczna pełnia symfonii powstaje z różnych dźwięków, jako rezultat współpracy wielu odrębnych instrumentów, z których każdy artykułuje przeciw własny ton (barwę, dźwięk). Fink zanotował w 1838 roku, że znacznie trudniej jest skomponować symfonię niż utwór kameralny, tak samo, jak trudniej jest kierować państwem niż prowadzić jedynie gospodarstwo domowe [za: Bonds 2006: 77]. Od końca XVIII wieku symfonia była więc wyraźnie powiązana z obrazem wspólnoty, co tłumaczy również powodzenie tego gatunku muzycznego, tak wśród słuchaczy, jak i w gronie krytyków.

Wraz z wymaganiami stawianymi programom koncertowym i wraz z poważnym traktowaniem (a nawet studiowaniem) muzyki, koniecznym stało się wykształcenie pewnego zespołu dobrych manier dotyczących zachowania w sali koncertowej. Obyczaje tak dziś powszechne, jak słuchanie w maksymalnej ciszy, na siedząco, bez okłasków oddzielających poszczególne części symfonii czy innych utworów cyklicznych zaczęły się formować na początku XIX wieku, normą jednak stały się dopiero w XX wieku. Co ważne, w czasopiśmie muzycznych XIX stulecia, niektórzy krytycy dostarczali wręcz instrukcji początkującym słuchaczom. Właściwe zachowanie podczas koncertu było bowiem utożsamiane ze zrozumieniem samej muzyki. Publiczność wywodząca się z klasy średniej starała się zatem opanować dobre maniery koncertowe, by udawać, że muzykę rozumie.

Chociaż więc sam system koncertów publicznych, otwartych dla wszystkich, będący pomysłem burżuazyjnym, stanowi przykład demokratyzacji muzyki, to jednak sceneria koncertowa stopniowo ustanawiana w XIX wieku wykazuje podobieństwo do rytuałów poprzedniego systemu politycznego. Sale koncertowe, w których gromadziła się niedoświadczona publiczność burżuazyjna okazały się podobne do arystokratycznych dworów, gdzie uczestnicy spotkań wzajemnie się bacznie obserwowali i powściągliwie zachowywali, by przez jakiś niewłaściwy gest „nie wypaść” z arystokratycznego grona [Miyamoto 2013: 112].

Co więcej, wykonawcy na scenie koncertowej prawie zawsze nosili czarny strój – rodzaj stroju służbowego. Oczekiwano też od nich wzajemnej

współpracy i powstrzymania indywidualnej artystycznej ekspresji. Nawet ich symultaniczne pociągnięcia smyczkiem, odpowiedzialne za piękny dźwięk, socjologicznie bywają interpretowane jako rodzaj dyscypliny fizycznej [Miyamoto 2013: 112].

Wróćmy jednak do kwestii repertuarowych. Kolejnym fenomenem typowym dla koncertów społeczeństwa obywatelskiego okazało się stopniowe wprowadzanie w ich repertuar muzyki z przeszłości. Do XVIII wieku zwyczajem było, iż to sami kompozytorzy dyrygowali stworzonymi przez siebie utworami. Koncerty stanowiły zatem przede wszystkim miejsce wykonań premierowych. W wieku XIX zaakceptowano muzykę przeszłości. Ta była wykonywana już bez obecności swego autora. I ta nieobecność kompozytora w sali koncertowej podczas wykonania jego utworu okazała się zmianą znaczącą, a nawet kluczową dla kwestii reprezentacji.

Jeśli z uwagą będziemy obserwować zwyczaje sali koncertowej – pisze Miyamoto [2013: 113] – to dostrzeżemy podobieństwo do reprezentacyjnych rytuałów kościoła katolickiego. Zakładając, że sale koncertowe to przestrzenie przeznaczone dla rytuałów reprezentacyjnych, trzeba zapytać, za Miyamoto, komu zatem służy publiczność i wykonawcy w sali koncertowej? Japońska badaczka odpowiada, że na pozór może się zdawać, iż to dyrygent jest postacią centralną koncertów, która dominuje nad orkiestrą i publicznością. Ale jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że od początku XIX wieku wykonywano w salach koncertowych raczej kompozycje dawne niż współczesne, a odbywało się to zwykle bez udziału autorów czyli kompozytorów, nasuwa się inna odpowiedź. Przecież to kompozytor był Wielkim Nieobecny, a dyrygent i wykonawcy jedynie dążyli do wiernego oddania muzycznych intencji twórcy. Publiczność – dzięki układowi programów i idei poważnego słuchania - wiedziała oczywiście czyje kompozycje są wykonywane.

Dyrygent, jako jeden z wykonawców, zajmuje, co prawda, najwyższą pozycję na estradzie i prowadzi cały koncert. Jednak dyrygent pełni tylko funkcję zastępcy, pełnomocnika, rzeczywistym twórcą jest Nieobecny Kompozytor. Wszyscy zresztą wykonawcy to pośrednicy, którzy sprawiają, że twórca staje się obecny. Kompozytor dowodzi swego symbolicznego istnienia właśnie przez własną nieobecność. Dyrygent pełni rolę podobną do księdza w liturgii katolickiej, pośredniczy (mediuje) między nieobecny „Bogiem” (tu – kompozytorem) a wiernymi, wyznawcami religii (tu – słuchaczami, melomanami). Dyrygent, jako ktoś upoważniony (czy może lepiej nawet, jako ktoś „namaszczone”), odtwarza kompozytorski akt twórczy [Miyamoto 2013: 113].

Przestrzeń sali koncertowej może być zatem uważana za sferę reprezentacji publicznej [Miyamoto 2013: 113]. Ważnym warunkiem jej zaistnienia jest nieobecność reprezentowanego. Reprezentacja taka oznacza bowiem uobecnianie (uczynienie widzialnym) czegoś niewidzialnego przez prezentowanie go publiczności [Wani 1990: 278, Miyamoto 2013: 113].

Choć kompozytor nie jest ani Bogiem, ani królem, to może stać ich odpowiednikiem dzięki manierom obowiązującym w sali koncertowej. Sala koncertowa udziela bowiem nieobecnemu twórcy godnej obecności. Jego intencja i duch uznane zostają za coś wyjątkowego, zachwycającego, coś, czemu warto być posłusznym [Miyamoto 2013: 113].

Już w XIX wieku, gdy kościoły katolickie i dwory królewskie – tworzące reprezentacyjną sferę publiczną – utraciły swe znaczenie w społeczeństwie, muzyka była w stanie zaproponować rodzaj świeckiej religijności. Jeśli kiedyś, w reprezentacyjnej sferze publicznej typu feudalnego, sztuka dźwięków była w nią jedynie włączona, to w nowoczesnym społeczeństwie, rozumiana już jako sztuka autonomiczna, uwolniona spod wpływu kościelnego czy dworskiego mecenatu, muzyka po prostu przejęła funkcję reprezentacyjnej sfery publicznej [Miyamoto 2013: 115].

Uwagi końcowe

Refleksje nad fenomenem reprezentacji prowadzone z perspektyw muzykologicznej i socjologicznej podążają, co oczywiste, różnymi torami. Każda dyscyplina badawcza prowadzi je bowiem dla realizacji własnych celów poznawczych.

Dla muzykologów ważna jest kwestia ewentualnych znaczeń przekazywanych przez kompozycję, znaczeń zewnętrznych w stosunku do samych dźwięków czy ich wzajemnych relacji. Zaprezentowane przeze mnie stanowisko Scrutona przynależy – jak to zostało już powiedziane – do stanowisk tak zwanych muzycznych purystów. Może albo w pełni satysfakcjonować czytelnika, albo wręcz przeciwnie – wzbudzać w nim sprzeciw i prowokować poszukiwanie kontrargumentów. Nie to jest jednak istotne w niniejszym artykule. Przytoczenie kluczowych myśli Scrutona miało bowiem służyć przede wszystkim zilustrowaniu obszarów refleksji, nad którymi pochyła się muzykolog (badający tradycyjnie muzykę artystyczną), biorący na warsztat termin „reprezentacja”.

Dla socjologów termin „reprezentacja” – w odniesieniu do świata kultury i sztuki (w tym muzyki) łączy się zwykle z interakcjonizmem symbolicznym.

Tekst Miyamoto pokazał, moim zdaniem, nowy ważny sposób ujmowania interesującego mnie zagadnienia. Muzyka poważna, artystyczna rozumiana jest w nim jako reprezentacja, czyli uobecnienie osoby nieobecnej – w sali koncertowej - kompozytora. Autorka – przenosząc Habermasowską koncepcję reprezentacyjnej sfery publicznej na grunt muzyczny – ukazała w przekonujący sposób przemiany zachodzące w życiu koncertowym. Zmiany te związane były z wyłonieniem się społeczeństwa obywatelskiego i z powstaniem systemu koncertów publicznych, otwartych dla wszystkich. Przejawiały się zaś zarówno w strukturze społecznej publiczności, jak i w sposobie słuchania muzyki, w zwyczajach obowiązujących w sali koncertowej czy w samych programach koncertowych. Tekst Miyamoto wydaje się więc szczególnie interesujący dla muzykologów zainteresowanych społecznym odbiorem koncertów muzyki poważnej, jak i prezentowanego podczas nich repertuaru.

Choć oba zreferowane przeze mnie szerzej teksty – Scrutona i Miyamoto – zdają się być zestawione arbitralnie, to ich wspólnym mianownikiem jest – poza terminem „reprezentacja” – właśnie muzyka poważna, artystyczna i sposób odczytania jej dźwiękowego przekazu.

Muzyka poważna prowokuje bowiem muzykologów do poszukiwania jej pozamuzycznych znaczeń lub do zaprzeczania ich istnieniu. Socjologów zaś skłonić może do interpretacji koncertu wypełnionego repertuarem artystycznym jako wydarzenia nie tylko interesującego społecznie czy obyczajowo, ale wręcz jako wydarzenia symbolicznego, podczas którego muzyka pełni funkcję reprezentacyjnej sfery publicznej.

Bibliografia

- Bohlman Ph. V. (2005), *Music as Representation*, "Journal of Musicological Research", t. 24, nr 3-4, s. 205-226.
- Bonds M. E. (2006), *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*, Princeton.
- Bowie A. (2007), *Music, Philosophy and Modernity*, Cambridge.
- Gilmore S. (1987), *Coordination and Convention: The Organization of the Concert World*, "Symbolic Interaction", t. 10, nr 2, s. 209-227.
- Gilmore S. (1988), *Schools of Activity and Innovation*, "The Sociological Quarterly", t. 29, nr 2, s. 203-219.
- Gilmore S. (1993), *Tradition and Novelty in Concert Programming: Bringing the Artist Back into Cultural Analysis*, "Sociological Forum", t. 8, nr 2, s. 221-242.

- Grazian D. (2003), *Blue Chicago: The Search for Authenticity in Urban Blues Clubs*, Chicago.
- Grazian D. (2004), *The Production of Popular Music as a Confidence Game: The Case of the Chicago Blues*, "Qualitative Sociology", nr 27, s. 137-158.
- Grazian D. (2010), *Demystifying Authenticity in the Sociology of Culture*, [w:] J.R. Hall, L. Grindstaff, M.-Ch. Lo (red.), *Handbook of Cultural Sociology*, Nowy Jork, s. 191-200.
- Guczalski K. (1999), *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce*, Kraków.
- Habermas J. (2007), *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, Warszawa.
- Jabłoński M. (1999), *Muzyka jako znak: wokół semiotyki muzyki Eero Tarastiego*, Poznań.
- Jabłoński M. (2003), *Kilka uwag o potrzebie muzykologii filozoficznej*, [w:] K. Guczalski (red.), *Filozofia muzyki. Studia*, Kraków, s. 212-218.
- Kivy P. (1984), *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, Princeton.
- Kivy P. (1991), *Is Music an Art?*, "The Journal of Philosophy", nr 88, s. 544-554.
- Kramer L. (1990), *Music as Cultural Practice, 1800-1900*, Berkeley.
- Kramer L. (2002), *Musical Meaning: Toward a Critical History*, Berkeley.
- Miyamoto N. (2013), *Concerts and the Public Sphere in Civil Society Through Rethinking Habermas's Concept of Representative Publicness*, "International Review of the Aesthetics and Sociology of Music", t. 44, nr 1, s. 101-118.
- Nussbaum Ch.O. (2007), *The Musical Representation: Meaning, Ontology, and Emotion*, Cambridge.
- Schreiber E. (2012), *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre'a Schaeffera, Raymonda M. Schafera i Gerarda Griseya*, Warszawa.
- Scruton R. (1976), *Representation in Music*, "Philosophy", t. 51, nr 197, s. 273-287.
- Tarasti E. (2014), *Reprezentacja w semiotyce*, „Teoria muzyki. Studia, Interpretacje. Dokumentacje”, nr 4, s. 9-30.
- Tomaszewski M. (2000), *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków.
- Tomaszewski M. (2005), *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Kraków.
- Walton K. (1994), *Listening with Imagination: Is Music Representational?*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", t. 52, nr 1, s. 47-61.
- Wani A. (1990), *Kyokai, Kohogaku, Kokka. Shoki Carl Schmitt no Kohogaku (Church, Public Law, and State – Carl Schmitt's Early Public Law)*, Tokyo.

SUMMARY

Music as Representation. Between Musicology and Sociology of Music

The aim of this paper is to compare the understanding of the notion of representation in the musicological and sociological (sociology of music) perspectives. Musicologists interpret the phenomenon of representation in reference to the communicative potential of music, its ability to transmit meaning, musical imagination, and cultural practice. "Representation" is the key concept in the semiotics of music, and ethnomusicology. For the sociologists of music, "representation" is a notion usually connected with symbolic interaction. The most important researchers in this area were: Samuel Gilmore (who concentrated on concert production), and David Grazian (dealing with the question of authenticity in culture and art). In a wide context of different musicological and sociological analyses and surveys, this article is only a modest summary of two articles: Roger Scruton's *Representation in Music* [1976] (which gave the first impulse to the consideration of representation in musicology), and Naomi Miyamoto's *Concerts and the Public Sphere in Civil Society...* [2013], (in which she argues that "the correct phrase is not «representation» but «re-presentation»: the act of continually showing something to the public").

KEYWORDS: concert, music, public sphere, representation, symbolic interaction