

Elżbieta Szubertowska

Wyższa Szkoła Gospodarki w Bydgoszczy

SPOŁECZNO WYCHOWAWCZE ASPEKTY AKTYWNEGO UCZESTNICTWA W KULTURZE MUZYCZNEJ

THE SOCIAL AND EDUCATIONAL ASPECTS OF ACTIVE PARTICIPATION IN MUSICAL CULTURE

Streszczenie: Artykuł jest próbą ukazania istoty uczestnictwa w kulturze i jego wartości społeczno-wychowawczych w teoriach wybranych pedagogów i socjologów. Odnosząc się do tych rozważań, ukazuje możliwości intensyfikacji wychowania społecznego ludzi różnych środowisk poprzez ich udział w grupowych formach kontaktu z muzyką. Ukazując w aspekcie historycznym i współczesnym niedocenianą dotąd rolę muzycznej działalności zespołowej w budowaniu pozytywnych relacji międzyludzkich, zachęca do podjęcia jej jako interesującej formy aktywnego uczestnictwa w kulturze i twórczego spędzania wolnego czasu.

Abstract: The article is an attempt to present the essence of participating in culture, as well as the social and educational qualities thereof, in the theories of selected pedagogues and sociologists. Referring to these considerations, I shall describe the possibilities of intensifying the social education of people of diverse backgrounds by means of their participation in group forms of contact with music. Having presented the hitherto unappreciated role of collective musical activities in building positive interpersonal relations, both in a historical, as well as a modern approach, I shall encourage to undertake them as an interesting form of active participation in culture and a creative way of spending free time.

Słowa kluczowe: kultura, uczestnictwo w kulturze, działanie w grupie, wychowanie społeczne poprzez kontakt z muzyką, czas wolny

Key words: culture, participation in culture, group activities, social education by contact with music, free time

Wprowadzenie

O kulturze pisze się bardzo dużo: że ma *niezliczoną ilość konkretnych wcieleń, inspiruje do badań i refleksji, nieustannie domaga się poznawania na nowo i teore-*

*tycznego dociekania*¹. Te myśli stały się punktem wyjścia moich rozważań i prowadzą do refleksji, że wszyscy „tkwimy” w kulturze, niezależnie od naszej woli czy świadomości. Problematyka ta znajduje odzwierciedlenie w wielu naukach humanistycznych i społecznych (socjologii, pedagogice, filozofii...), z których każda ujmuje owe zagadnienia ze swojego punktu widzenia. W sposób szczególny kultura i uczestnictwo w niej wpisuje się w funkcje pedagogiki społecznej, w jej działalność wychowawczą, nie tylko instytucjonalną, ale także obejmującą szeroko pojęte społeczne środowisko wychowawcze. Wyraźne odbicie tej tematyki odnaleźć można w koncepcjach teoretycznych Aleksandra Kamińskiego²; nadaje ona prekursorski tok myślenia pedagogice społecznej. Wychowanie do aktywnego kontaktu z różnymi dziedzinami kultury wykazuje związek pedagogiki społecznej m.in. ze społeczno-wychowawczą funkcją czasu wolnego oraz działalnością instytucji i stowarzyszeń społecznych. W przekonującej mnie koncepcji dotyczącej stowarzyszeń społecznych upatruję jej szczególne znaczenie dla podjętych przez mnie rozważań nad aktywnym uczestnictwem w kulturze. Zagadnienia te zamierzam ukazać na przykładzie wybranych form kontaktu z jedną z najbardziej popularnych i lubianych dziedzin kultury symbolicznej, z muzyką. Celem moich rozważań jest ukazanie znaczenia tych form aktywności dla budowania więzi społecznych, „kultury w ludziach”.

Istota uczestnictwa w kulturze w naukach społecznych

Przypominając szerokie znaczenie pojęcia „kultura” formułowane w naukach społecznych, odniosę się do przekonującego mnie, częściowo przydatnego w tych rozważaniach, ujęcia Antoniny Kłoskowskiej. Autorka ukazuje kulturę jako *całokształt wartości naukowych, społecznych, artystycznych, technicznych, będących wynikiem działalności ludzkiej, jej dóbr duchowych i materialnych, norm, wartości oraz wzorów zachowań*³, a także stany psychiczne człowieka: postawy, dyspozycje, będące podstawą przyszłych działań⁴. Zwraca też uwagę m.in. na społeczne znaczenie kontaktów z kulturą. Jej zdaniem kultura może przejawiać się *w aktach odosobnionej jednostki, ale żyje i rozwija się tylko na drodze międzyludzkich kontaktów, których sieć określa zakres i struktura różnorodnych grup społecznych*⁵.

¹ M. Golka, *Socjologia kultury*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2007, s. 12.

² A. Radziejewicz-Winnicki, *Pedagogika społeczna*, Wydawnictwa Naukowe i Profesjonalne, Warszawa 2008, s. 140–141.

³ J. Gajda, *Antropologia kulturowa. Wprowadzenie do wiedzy o kulturze*, cz. I, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2003, s. 14.

⁴ A. Kłoskowska, *Socjologia kultury*, PWN, Warszawa 1983, s. 34.

⁵ Idem, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, PWN, Warszawa 1983, s. 40.

Janusz Gajda ujmuje te zagadnienia w pięć podstawowych kategorii kultury, zaliczając do nich: przede wszystkim materialne wytwory i przekonania, ale także wartości, normy i wzory oraz obyczaje – i wskazuje na ich ściśle wzajemne powiązania. Zachowania ludzkie według tego autora *mają charakter społecznie ustalonych i stanowią realizację określonego wzoru kultury*⁶.

W tym rozumieniu, a także w funkcjonujących w nauce pojęciach charakteryzujących kulturę wyłania się już zarys uczestnictwa kulturalnego, czyli różnych powiązań człowieka z wytworami kultury. Marian Golka nazywa to partycypacją kulturową i określa jako: *wszelki kontakt człowieka z wytworami kultury oraz zachowaniami kulturowymi, a tym samym bezpośredni lub pośredni kontakt z innymi ludźmi*⁷. Autor uważa, że ponieważ żyjemy nie tylko w określonych środowiskach, ale także pośród wytworów kultury, każde nasze zachowanie jest *wyznaczone albo współwyznaczone przez obecne w danej zbiorowości wzory i wytwory kulturowe*⁸. Takie ściśle związki człowieka z kulturą określa jako „bycie w kulturze”⁹. Można też powiedzieć, że uczestnictwo w kulturze jest synonimem interakcji społecznej, ponieważ *relacje pomiędzy ludźmi odbywają się za pośrednictwem symbolicznego komunikowania społecznego. Uczestnictwo w kulturze jest uczestnictwem w związkach międzyludzkich wyrażanych poprzez wzory kultury*¹⁰.

To pozornie naturalne „bycie w kulturze” nie jest jednak jednolite i niezmiennie – istnieją wyraźne stopnie rozróżnienia między jego intensywnością, formą, treścią i zakresem. W definiowaniu uczestnictwa w kulturze najczęściej możemy natrafić na dwa odmienne sposoby jego rozumienia: wąskie, polegające na utożsamianiu go z odbiorem (repcją) treści kultury, uczeniem się, wykorzystywaniem i konsumowaniem dóbr kultury stworzonych przez innych. W szerokim rozumieniu – uczestnictwo w kulturze pojmowane bywa jako aktywne włączanie się w konkretne sytuacje „uregulowane” kulturowo. Określane jest też w wielu teoriach jako kontakt z kulturą artystyczną poprzez instytucje ją promujące, poprzez udział w organizowanych przez nie spektaklach (teatralnych, operowych, koncertach) lub najczęściej – poprzez kontakt z tymi treściami w środowisku domowym, we własnym zakresie¹¹.

⁶ J. Gajda, op. cit., s. 14.

⁷ M. Golka, op. cit., s. 122.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem, s. 125.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ J. Gajda, op. cit., s. 47–49.

Spójeczno-wychowawczy kontakt z kulturą muzyczną

Kultura wypełnia przestrzenie naszego życia i w dużym stopniu to życie determinuje. Jedną z bardzo dostępnych i bliskich ogółowi społeczeństwa dziedzin kultury symbolicznej jest muzyka. Historia muzyki ukazuje wiele przykładów na to, że kontakt z tą sztuką może służyć budowaniu więzi społecznych, „kultury w ludziach” oraz może być cennym elementem twórczego w niej uczestnictwa.

Muzyka towarzyszy człowiekowi od zarania dziejów, a w obecnych czasach stała się, dzięki postępom technologii, nieodłącznym towarzyszem życia ludzi różnych warstw społecznych, różnego wykształcenia czy wieku. Jest bardzo ważnym elementem szeroko pojętej kultury (symbolicznej), o czym świadczą wszystkie definicje uwzględniające ją w swoich opisach. Ujęta została przez klasyka antropologii E. Tylora¹², zarówno w szerszym, jak i w węższym, bardziej nas interesującym znaczeniu, wskazującym na jej miejsce wśród wartości duchowych i realizowanych w osobistych przeżyciach jednostek¹³. Jeszcze wyraźniejszą pozycję zajmuje muzyka w kulturze utożsamianej wyłącznie z literaturą, sztuką i obyczajowością. W tym znaczeniu należy do tych przejawów działalności ludzkiej, do tych wartości, przeżyć i potrzeb, które nie mają bezpośredniego użytkowego charakteru, rozwijane są bezinteresownie i dotyczą sfery intelektualnej, estetycznej, zabawowej i obyczajowej¹⁴.

W podjętej tu tematyce istotne znaczenie ma fakt, że muzyka od swego początku miała charakter społeczny. Według najstarszych teorii dotyczących źródeł powstania muzyki dowiadujemy się, że początkiem jej było przekazywanie (wysyłanie) pewnych sygnałów towarzyszących pracy. Sygnały te służyły nawoływaniu na odległość, czyli miały charakter komunikatu przesyłanego do innej osoby lub do grupy ludzi¹⁵. Znaczy to, że muzyka zrodziła się ze społecznych kontaktów międzyludzkich i mamy świadomość, że nigdy tego charakteru nie utraciła. Dlatego twierdzę, że jest nadal jedną z najbardziej doskonałych dziedzin kultury mogących służyć szeroko rozumianemu kształtowaniu więzi społecznych.

Zdaję sobie sprawę, że kultura muzyczna stanowi bardzo wąski, jednak niezwykle istotny nurt w całości kształcie kultury, a zagadnienia, które tu poruszę, należą często do dyskusyjnych. W potocznym rozumieniu na ogół nie upatruje się

¹² A. Kłosowska, *Kultura masowa...*, s. 21.

¹³ E. Szubertowska, *Publiczność jako ważne ogniwo w kulturze muzycznej*, [w:] *Studia nad edukacją i kulturą muzyczną z. XII. Zbiór rozpraw*, red. E. Szubertowska, Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, Bydgoszcz 2010. s. 37.

¹⁴ J. Gajda, op. cit., s. 17.

¹⁵ Z. Lissa, *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, PWM, Warszawa 1975, s. 21.

wielkich możliwości wychowawczych tej sztuki, a kontakt z nią uważa się przede wszystkim za popularną rozrywkę. W tej sytuacji funkcje muzyki ogranicza się do dźwiękowego wypełnienia ciszy – do wypełnienia muzyką przestrzeni słuchowej człowieka podczas pracy czy w wolnym czasie. W takim to ujęciu dla wielu osób zagadnienia te mogą się wydawać mało znaczące, bo dotyczą własnych upodobań osób słuchających muzyki.

Wspomniane wyżej sposoby kontaktu z muzyką są sprawą wyłącznie osobistą, nawet intymną, a indywidualne kontakty słuchaczy z muzyką poprzez słuchawki wręcz wyłączają daną osobę z jakichkolwiek związków z otoczeniem. Takie sytuacje nie mają nic wspólnego z podjętą tu przeze mnie problematyką, gdyż nie stwarzają sytuacji wychowawczych do kształtowania postaw społecznych.

Teoretycy estetyki i wychowawcy estetyczni istotne znaczenie wychowawcze muzyki wiążą z jej rodzajem, sposobem odbioru i z wieloma innymi czynnikami, których omówienie nie jest celem tej publikacji. Ja jednak chciałabym tu podkreślić, że istnieją takie kontakty człowieka z muzyką, które niezależnie od jej rodzaju mają nieocenioną wartość społeczno-wychowawczą dla budowania pozytywnych relacji międzyludzkich, dla budowania „kultury w ludziach” oraz stanowią cenną podstawę twórczego w niej uczestnictwa.

W moich rozważaniach na ten temat skupię się na trzech wybranych formach „zbiorowych” kontaktów z udziałem muzyki, które oparte są na mocnych podstawach historycznych, a dzisiaj „walczą o przetrwanie”, narażone są na niebezpieczeństwo bagatelizowania bądź niedostrzegania ich specyficznej, wychowawczej wartości. Mam tu na myśli:

- wspólnotę ludzi słuchających muzyki, czyli publiczność koncertową,
- wspólnotowe, spontaniczne wykonywanie muzyki,
- zorganizowane zespołowe wykonywanie muzyki.

Wszystkie te formy kontaktu z muzyką są ważne i zróżnicowane: dotyczą różnych środowisk, osób w każdym wieku, różnego zaangażowania w kontakcie z muzyką, zróżnicowanych predyspozycji do jej odbioru, wykonywania czy zrozumienia, a wszystkie razem ujęte łączą w sobie wielkie wartości dla budowania więzi społecznych i godne są kontynuowania.

Słuchacze muzyki jako publiczność

Słuchanie muzyki jest najpowszechniejszym kontaktem z kulturą symboliczną. Wydawać się może, że zaprezentowane tu zagadnienie dotyczące tylko recepcji muzyki, czyli najprostszej formy kontaktu z nią (w najwęższym rozumieniu), nie ma większego wpływu na rozwój kultury muzycznej i nie jest w pełnym tego słowa znaczeniu uczestnictwem w kulturze. A przecież tak nie jest.

W sondażach na temat zainteresowań różnych grup społecznych zdecydowanie na pierwszym miejscu wymienia się muzykę. Tak szerokie kontakty z tą sztuką umożliwia rozwój techniki, ogólnodostępne środki przekazywania muzyki, moda. W wyodrębnionych przez A. Kłoskowską trzech układach kultury głównym nadawcą muzyki są media, które należą do II układu¹⁶. Publiczność medialna to ogromna rzesza ludzi o różnych zainteresowaniach słuchających tego samego nadawcy na różnych stacjach, niemających ze sobą żadnego kontaktu, nic o sobie niewiedzących. Znamienne też jest to, że w tym układzie nie ma żadnego konkretnego związku między nadającymi te treści a ich odbiorcami. Jako środki „masowego przekazu”, nie „komunikowania”, media *cechują się z jednej strony dużym scentralizowaniem procesu nadawania, z drugiej – dużym rozproszeniem bardzo licznych i różnorodnych odbiorców*¹⁷. W ujęciu teoretycznym ta rozproszona masa ludzi nie może być uznawana za publiczność.

Sytuacja przybiera inny charakter, kiedy uświadomimy sobie, kogo możemy nazywać publicznością. Mówiąc o publiczności, mamy na myśli ludzi słuchających muzyki zgromadzonych w jednym miejscu, słuchających wspólnie tego samego artysty lub zespołu wykonawców, reprezentujących bardzo często różne środowiska społeczne. Elementem łączącym tę społeczność jest muzyka, a ściślej uczestnictwo w tym przedsięwzięciu, które wymagało motywacji (chęci, impulsu) do wzięcia w nim udziału (wysłuchania koncertu na żywo), poniesienia pewnych kosztów związanych z tym przedsięwzięciem (kupno biletu), przeznaczenia odpowiedniej ilości czasu na udział w koncercie i może jeszcze spełnienia wielu innych warunków. Niezależnie jednak od tego, czy powodem udziału w tej prezentacji (koncercie, występie) był ulubiony wykonawca, preferowany rodzaj muzyki, kompozytor czy osoba współtowarzyszająca, z którą będziemy dzielić przeżycia, czy może zwykła ciekawość lub chęć zaimponowania komuś, faktem jest, że w momencie znalezienia się w tym miejscu ta nieznaną się grupa ludzi, mimo różnorodności motywów uczestnictwa i celów, stała się wspólnotą, jednością. Współprzeżywanie muzyki, chociaż na pewno bardzo jednostkowo zróżnicowane, czy współodczuwanie, na różnym poziomie, przejawiające się aplauzem (reakcją) współuczestników tego wydarzenia na słuchaną muzykę, może służyć budowaniu wzajemnych pozytywnych czy życzliwych relacji.

Z historii i socjologii muzyki dowiadujemy się, jak ważną rolę w tworzeniu kultury muzycznej na przestrzeni dziejów odgrywała taka właśnie publiczność koncertowa. To jej reakcje na prezentowaną muzykę często decydowały o dalszym „być albo nie być” wielu utworów, czyli pośrednio wpływały na losy prezentowanej muzyki. To dzięki publiczności niektóre utwory z dawnej muzyki żyją do dziś i cieszą się niezwykle popularnością. Dzięki temu, że chcą ich słu-

¹⁶ M. Golka, op. cit., s. 126–132.

¹⁷ Ibidem, s. 146.

chać współcześni melomani, wznawiane są w programach koncertowych (filharmonicznych, operowych), należą do „żelaznego” repertuaru solistów. Można by powiedzieć, że ta pozornie tylko słuchająca muzyki publiczność, którą niektórzy mogliby uznać za bierną, była wówczas, i jest również teraz, pośrednio twórcą czy współtwórcą kultury muzycznej. Stąd wywodzi się powiedzenie, że „muzyka rodzi się dzięki twórcom, ale żyje dzięki odbiorcom”. Muzyka, która w czasach minionych nie przyciągała publiczności, nie była przez nią lubiana, została zapomniana. Ponadto historia muzyki zanotowała bardzo wiele sytuacji obrazujących związki, jakie istniały między twórcami muzyki a słuchaczami i wiele z nich zdecydowało o kształcie znanych nam dzisiaj i wykonywanych dzieł. Słuszne i historycznie zweryfikowane jest stwierdzenie, że właśnie odbiorcy muzyki, poprzez konkretne reakcje na słuchane dzieła, są ich surowymi krytykami. Publiczność może w znacznym stopniu pobudzać kompozytorów do tworzenia dzieł zgodnych z jej upodobaniami czy wpływać na niektóre aspekty tej twórczości. Słuszny wydaje się też pogląd wybitnego muzykologa – Zofii Lissy¹⁸, że twórca, który pisząc muzykę, nie uwzględnia możliwości percepcyjnych publiczności, dla której ją przeznaczył, musi liczyć się z niezrozumieniem, a niekiedy z odrzuceniem jej na jakiś czas. Ta uwaga dotyczy muzyki tworzonej w ostatnich czasach (w XX–XXI wieku), nam współczesnych, w których kompozytorzy w poszukiwaniu oryginalnych brzmień bardzo często zrywają z tonalnością dur-moll, stanowiącą do dziś podstawę repertuaru filharmonicznego kilku ostatnich stuleci, a która jest nadal preferowana przez większość bywalców koncertów filharmonicznych. Jeśli zabraknie w programach tych instytucji dzieł ulubionych przez publiczność, okażą się one niepotrzebne.

Szczególną rolę w kształtowaniu dziejów muzyki odegrała publiczność w okresie romantyzmu. Swoją obecnością i zainteresowaniem (postawą) przyczyniła się do rozwoju wirtuozostwa. Artyści występujący przed ówczesną publicznością, w uznaniu jej upodobań, wykonywali podczas swoich występów tworzone przez siebie utwory, które dawały im możliwość ukazywania swojego mistrzostwa, kunsztu wykonawczego. Takie romantyczne podejście do prezentowania muzyki wymagało ciągłego doskonalenia sztuki wykonawstwa, budowy i brzmienia instrumentów. Zapoczątkowało to nową formę prezentowania muzyki, wykonywanej w ciągu wieczoru przez jednego artystę, znanej nam dzisiaj jako recital. Bywało też, że zgromadzona publiczność miała możliwość wysłuchania w czasie jednego wieczoru popisów dwóch wybitnych pianistów czy skrzypków, porównania i samodzielnej oceny ich wykonania.

Kult wirtuozów w romantyzmie doprowadził w rezultacie do rywalizacji, która znalazła odbicie w szeroko rozprzestrzenionej obecnie modzie na konkursy, prezentujące najróżniejszą muzykę, przeznaczone nie tylko dla zawodowych ar-

¹⁸ Z. Lissa, op. cit., s. 76.

tystów, ale także dających amatorom możliwość prezentowania i doskonalenia swoich zdolności i umiejętności.

W naszym kraju najstarszą imprezą muzyczną tego typu jest Międzynarodowy Konkurs Pianistyczny im. Fryderyka Chopina, który od 1927 roku służył tego kompozytora, a także imię Polski na całym świecie. To umiłowanie muzyki naszego rodaka doprowadziło do utworzenia wielu podobnych konkursów na całym świecie, do niezwykle spopularyzowania muzyki tego genialnego Polaka. Trudno byłoby wymienić wszystkie inne konkursy odbywające się w Polsce i na całym świecie poświęcone wykonawstwu utworów F. Chopina, a także tworzeniu i wykonywaniu różnego rodzaju muzyki, przede wszystkim przez profesjonalistów, ale także przez amatorów. Rozszerzająca się systematycznie praktyka rywalizacji w wykonywaniu muzyki różnego typu jest też okazją do wyodrębnienia się specjalnej publiczności konkursowej, okazującej zainteresowanie określoną muzyką, podobnie do zwyczajów romantycznych czy do zainteresowania kibiców zmaganiem sportowców. Można zauważyć, że liczba słuchających muzyki Chopina na przestrzeni lat istnienia konkursu wyraźnie wzrasta, o czym świadczą np. liczba sprzedanych biletów na te imprezy i wypełnione po brzegi sale koncertowe czy kupowane płyty z nagraniami laureatów. Jednak spora liczba spośród publiczności to ci, którzy nie interesując się zbytnio muzyką, skupiają się w czasie odbywania konkursu na zmaganiach wykonawców i ich rywalizacji. Można by powiedzieć, że odżywają wówczas w społeczeństwie romantyczne upodobania do samodzielnej oceny wykonań artystów. Jest to na ogół bardzo krytyczna publiczność, potrafiąca nie tylko docenić występujących pianistów, ale także przy tej okazji rozwijać swoje zainteresowania.

Przytoczone tu przykłady świadczą o tym, że nawet odbiór muzyki, uznawany przez wielu za formę biernego kontaktu z kulturą muzyczną, może być niezwykle twórczym w niej udziałem.

Spontaniczne kontakty z muzyką jako podstawa budowania więzi społecznych

Jeśli zgromadzenie ludzi – wyżej opisana publiczność – pozornie niemająca ze sobą nic wspólnego poza miejscem, czasem i formą spotkania, słuchająca muzyki może być jej współtwórcą (np. poprzez żywe i entuzjastyczne reagowanie na wydarzenie, a co się z tym wiąże inspirowanie autora do określonych zachowań), to o ile większe znaczenie ma bardziej aktywny w niej udział poprzez wykonywanie muzyki. Mając na uwadze fakt, że dzieło muzyczne stanowi centrum kultury muzycznej, w kontekście pedagogicznym czy społecznym, a zapis utworu muzycznego w postaci partytury jest jej materialnym dobytkiem, to jednak dopiero realizacja zapisu partytury, czyli wykonanie utworu, jest koniecznym warunkiem

jego zaistnienia i żywotności¹⁹. W bardzo szerokim rozumieniu każde wykonanie muzyki jest jej tworzeniem, jest powoływaniem do życia „martwego zapisu”, który dopiero w momencie przetworzenia go na dźwięk staje się muzyką. Dotyczy to wszelkiego typu wykonań wokalnych czy instrumentalnych, solowych czy zespołowych. Aczkolwiek profesjonalne wykonywanie muzyki wymaga specjalnych zdolności wykonawców i wielu umiejętności, w tej części rozważań skupię się tylko na spontanicznych aktach wykonywania muzyki w różnych środowiskach i sytuacjach przez amatorów, ludzi profesjonalnie niezwiązanych z tą sztuką.

Najbardziej przystępnym działem muzyki jest śpiew, w związku z tym najczęściej właśnie on jest podstawą takiego wspólnego spontanicznego muzykowania. Śpiew, jako najwcześniejsza – i długo jeszcze jedyna, przed bujnym rozkwitem muzyki instrumentalnej – forma kontaktu z tą sztuką, była od początku swego istnienia doświadczeniem zbiorowym, stanowiącym podstawę różnego typu obrzędów ludowych i religijnych, towarzyszącym pracy i zabawie. Powszechnie wiadomo, że głos jest instrumentem, który nam wszystkim został dany, stąd amatorskie posługiwanie się nim nie stwarza na ogół większych trudności. Dodatkowym atutem pieśni jest tekst, występujący w utworach wokalnych w postaci dobrze nam znanego i stosowanego w codziennej praktyce języka znaczeniowego. Przekaz określonych treści zawarty w tekście pieśni w nowożytnych dziejach tego gatunku wyrażony jest najczęściej w formie poetyckiej, mniej lub bardziej konkretnej czy doskonałej pod względem artystycznym.

Temperaturę przekazu treści słownej utworu potęguje muzyka, która posługując się odmiennym językiem, spełnia podobne funkcje co tekst. Warstwa muzyczna pieśni, pozornie pozbawiona konkretnego znaczenia, odwołuje się przede wszystkim do sfery emocjonalnej wykonawcy czy odbiorcy, umożliwiając mu pełnię przeżyć artystycznych. Połączenie tekstu z muzyką sprawia, że pieśń jest szczególnym pomostem między ludźmi, nieocenioną wartością w życiu towarzyskim, językiem swoistej międzyludzkiej komunikacji. Z tego też powodu stanowi niezwykle bogactwo kultury muzycznej: od prostych melodyjnych pieśni jednogłosowych, poprzez arie, do trudnych wykonawczo utworów wielogłosowych.

Historyczne spojrzenie na pieśń kieruje naszą uwagę na funkcje, jakie ze względu na tekst słowny tego rodzaju twórczość pełni w danej grupie społecznej, w narodzie czy w określonym okresie jego dziejów. Od najdawniejszych czasów w różnych sytuacjach wspólne śpiewy jednoczyły wykonawców. Mam tu na myśli ogromny potencjał emocji, jaki zawarty jest w hymnach, pieśniach historycznych, patriotycznych czy religijnych.

¹⁹ E. Szubertowska, *Twórca i wykonawca muzyki w świetle wybranych faktów historycznych*, [w:] *Historyczne i współczesne aspekty badań nad kulturą muzyczną i poezją*, z. XIV, Zbiór rozpraw, red. B. Bonna, Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, Bydgoszcz 2010, s. 22.

W średniowieczu podstawą śpiewów religijnych były chorały, a ludzie wykonujący je w świątyniach jako uczestnicy nabożeństw byli współtwórcami oprawy muzycznej tych obrzędów. Szczególną dziedzinę w zakresie pieśniarstwa stanowią hymny. Rodowód ich wywodzi się z muzyki religijnej, z utworów o treści pochwalnej, o bardzo uroczystym i podniosłym charakterze. Istnienie tego gatunku związane było, i jest do dziś, z publiczną celebracją najważniejszych wydarzeń religijnych czy państwowych, ale niekiedy jest też spontanicznym wybuchem entuzjazmu, radości zgromadzonych ludzi. Wraz z ewolucją hymnów zmieniał się także ich zakres tematyczny. Coraz częściej swoją treścią nawiązywały do ważnych wydarzeń historycznych czy narodowych, a jako takie umacniały jedność śpiewających, potęgowały siłę i wspólne dążenia.

Każde państwo, organizacja, stowarzyszenie religijne czy świeckie ma swój hymn, który treściowo nawiązuje do własnych, szczytnych ideałów społeczności, która sobie go obrała, nim się posługuje i jest on jej szczególną własnością. Wykonuje się go w bardzo uroczystych momentach, przy zachowaniu odpowiedniej postawy i z powagą. Nieznajomość narodowego hymnu czy brak szacunku dla niego jest, w moim odczuciu, świadectwem braku elementarnej kultury i dowodem ignorancji wobec ojczyznianych wartości i świętości.

Niekiedy również inne utwory, jeśli nawet nie były hymnami, swym podniosłym charakterem, nastrojem wyrażały pewne wspólne dla wykonawców treści, które ich jednoczyły, były ich siłą. Historia uwieczniła szereg ciekawych wydarzeń, sytuacji związanych z twórczością jednego z uwielbianych najwybitniejszych kompozytorów włoskich – Giuseppe Verdiego, którego opery przesiąknięte są treściami patriotycznymi. Z opisów dowiadujemy się, że fragmenty jego dzieł wykonywano w spontanicznych patriotycznych zrywach na ulicach włoskich miast, a na pogrzebie ulubionego kompozytora kilkutyśięczny tłum wykonał „Pieśń niewolników” z jego opery „Nabucco”²⁰. Również powszechnie znany jest fakt, który miał miejsce podczas jednego z koncertów Fryderyka Chopina w Paryżu. Obecna tam grupa emigrantów po usłyszeniu „Poloneza As-dur op. 53”, mającego charakter patriotyczny, spontanicznie zaintonowała polski hymn narodowy – „Jeszcze Polska nie zginęła”²¹.

W domach wspólne śpiewy towarzyszyły spotkaniom podczas wykonywania wielu czynności przez członków rodziny, często wraz z sąsiadami. Te spotkania umacniały więzi rodzinne i towarzyskie, tworzyły klimat zgodnego współżycia. Wspólne śpiewy były podstawą społecznego wychowania i współdziałania. Wzajemne poszanowanie w rodzinie, uznawanie autorytetu wychowawców – te niezwykle ważne wzorce (modele) wychowawczego współżycia – przenoszone były

²⁰ B. Muchenberg, *Pogadanki o muzyce 2*, PWM, Kraków 1980, s. 129.

²¹ *Ibidem*, s. 78.

zazwyczaj w przyszłości przez młodych ludzi w różne środowiska w ich dorosłym życiu. Niezwykle trafne, przypisywane Goethemu powiedzenie: *Gdzie słyszysz śpiew, tam wchodzi, tam dobre serca mają, źli ludzie, wierzaj mi, ci nigdy nie śpiewają* wydaje się tu być jasną egzemplifikacją przedstawionych wyżej sytuacji. Ludzie skłóceni ze sobą nie zechcą razem śpiewać. Wspólne śpiewanie w gronie rodzinnym jest najlepszą szkołą patriotycznego wychowania, jest naturalnym elementem transmisji wartości kulturowych zawartych w pieśniach.

Szczególną rolę odgrywały pieśni w dziejach narodów, zwłaszcza w okresie zaoborów, kiedy to kultura miała utrwalać duchowe tradycje i uzbroić naród w siłę do walki, a także dbać o zachowanie języka²². Twórczość pieśniarską tego okresu określił Mieczysław Tomaszewski jako pieśni „narodu bez państwa”²³. Twórczość patriotyczna tego okresu była zależna od losu narodu i kraju, zdeterminowana przez bieg toczących się wydarzeń, zrywy i klęski. W naszym kraju w sytuacji niewoli narodowej odzwierciedlenie tych narodowych nastrojów stanowił cykl pieśni do tekstów Juliana Ursyna Niemcewicza pt. „Śpiewy historyczne”. Niezależnie od wartości artystycznej muzyki, której twórcami byli obok profesjonalistów również amatorzy, pieśni te zyskały dużą popularność, wiele z nich znano na pamięć i śpiewano w domach. Wzorów wychowawczych tych utworów należy się dopatrywać przede wszystkim w tekstach, które ukazując dzieje narodu polskiego, wzbogacały wiedzę historyczną śpiewających i budziły uczucia patriotyczne. W przedmowie do tego dzieła jego autor stwierdził, że nic nie przywiązuje do kraju bardziej niż znajomość jego dziejów. *W tych dumach historycznych pojawił się i zaistniał swoisty patos, jako wyraz dumy narodowej, heroizmu przezwyciężającego klęskę*²⁴.

Niezwykle cennym pomnikiem polskiej kultury muzycznej jest twórczość Stanisława Moniuszki, a zwłaszcza jego 12 „Śpiewników domowych”, z których połowa opublikowana była jeszcze za życia kompozytora. Niezwykle zróżnicowane, wszechstronny repertuar tego twórcy obejmuje 300 pieśni o różnej tematyce, charakterze i stopniu trudności, w których wykorzystano teksty niemal wszystkich ówczesnych poetów. Ze względu na ogólną ich dostępność znalazły oddźwięk wśród szerokich warstw społeczeństwa polskiego. W intencji kompozytora miały to być pieśni do użytku domowego, przeznaczone dla każdego, na różne okoliczności codziennego życia. Na ich znaczenie dla kultury narodowej zwrócił uwagę anonimowy poeta, mówiąc: *Jeśli Polacy kiedyś własną mowę zdradzą, polskim pieśniom „Śpiewniki” te umrzeć nie dadzą*. Na ich nieprzemijającą wartość zwrócił też uwagę, po wielu latach, krytyk muzyczny Stefan Kisielewski,

²² J. Prosnak, *Polihymnia ucząca. Wychowanie muzyczne w Polsce od średniowiecza do dni dzisiejszych*, WSiP, Warszawa 1976, s. 107.

²³ M. Tomaszewski, *Polska pieśń artystyczna zaangażowana w życie i dzieje narodu*, [w:] *Muzyka sztuką przezwyciężania czasu*, red. M. Demska-Trębacz, AMFC, Warszawa 2003, s. 81.

²⁴ *Ibidem*, s. 83.

pisząc: *Melodie te weszły w krew społeczeństwa, stały się składową częścią klimatu, atmosfery, stylu polskiego życia, są już wręcz własnością zbiorową, nabrały cech anonimowości: po prostu ludzie nie potrafią sobie wyobrazić, że melodii tych mogło kiedyś nie być...*²⁵

Nietuzinkowe znaczenie ma wspólne śpiewanie w niektórych organizacjach, podczas różnych spotkań, zgromadzeń. Jest elementem szczególnie charakterystycznych więzi, artystyczną oprawą różnych uroczystości religijnych, świeckich czy rodzinnych. Stanowi ono niemal obrzęd w harcerstwie, nieodłączną część (element) tej organizacji. Trudno wyobrazić sobie harcerstwo bez ognisk, apeli, wycieczek, bez wspólnych śpiewów. Repertuar pieśniowy wypełniający te spotkania jest różnorodny. Swą treścią w znacznym stopniu nawiązuje do podstawowych wartości preferowanych przez tę organizację: *uczy przestrzegania zasad moralnych, uczciwości, obowiązkowości, lojalności wobec zespołu, solidarności, poszanowania tradycji narodowych i patriotyzmu*²⁶. W harcerskich piosenkach ukazane jest życie obozowe związane ze zdobywaniem stopni, sprawności, z nazwą drużyny czy zastępu, społecznym działaniem harcerzy i z dziejami tej organizacji. Niezależnie od takiego typowego repertuaru harcerze sięgają również po inne pieśni, wśród których ważną rolę pełnią pieśni o treściach historycznych i patriotycznych. Wspólne ogniska, które rozbrzmiewają śpiewem, należą do zwyczajów harcerskich, ale także często są przejmowane przez różne grupy społeczne: są elementem różnych spotkań, towarzyszą zjazdom koleżeńskim, wycieczkom turystycznym, pielgrzymkom. Piękny i warty kontynuowania zwyczaj stanowi wprowadzanie od kilku lat wspólnego śpiewania pieśni patriotycznych z okazji świąt narodowych w telewizji, a także w wielu miastach, które nie tylko jednoczą uczestników tych spotkań, ale wnoszą w nie nutę radości i optymizmu.

Stosunkowo nową formą rozrywki związanej ze wspólnym śpiewaniem jest karaoke, pochodzące z Japonii, które stało się modne również u nas. Jest wykorzystywane zarówno wśród dużej liczby uczestników, bywalców różnych spotkań, jak również w warunkach domowych. W moim odczuciu popularność swą zawdzięcza ta forma rozrywki dwóm elementom: oryginalnemu akompaniamentowi, czyli podkładowi harmonicznemu, który ułatwia śpiew, oraz wyświetlanemu na ekranie tekstowi, gdyż zwykle nieznanomość tekstu piosenek zniechęca do zespołowego uczestnictwa w tej formie aktywności muzycznej. Może to też być remedium na kryzys polskiej edukacji muzycznej, w której z mocno ograniczonego czasu na realizację przedmiotu na ogół niewiele pozostaje czasu na śpiewanie i poznawanie polskich piosenek.

²⁵ S. Kisielewski, *Stanisław Moniuszko*, [w:] Kisielewski S., *Gwiazdozbiór muzyczny*, PWM, Kraków 1958, s. 125.

²⁶ J. Pięta, *Pedagogika czasu wolnego*, wyd. 2, Almamater, Wyższa Szkoła Ekonomiczna, Warszawa 2008, s. 252.

Uczestnictwo w kulturze w działaniu zespołowym

Najbardziej dojrzałą, sprzyjającą tworzeniu się silnych więzi społecznych formą uczestnictwa w kulturze w kontakcie z muzyką jest muzykowanie zespołowe. Mówiąc o nim, mam na myśli różnego typu wykonawstwo: wokalne, instrumentalne, wokально-instrumentalne, zawodowe i amatorskie. Obecnie powszechne są amatorskie wokально-instrumentalne zespoły rozrywkowe szczególnie pasjonujące młodzież. Według klasyfikacji pedagogicznej można by te zespoły traktować jako grupy rówieśnicze – formalne²⁷, łączące wspólne cele i interesy, które poddawane są pewnemu przywództwu, posiadają formalnie wypracowane wzory zachowań, egzekwowane pewnymi sankcjami. Działania te są oparte na świadomej realizacji przyjętych założeń i obranych celów. Współdziałanie członków takiego zespołu w sensie socjologicznym jest podstawowym warunkiem zaistnienia interakcji²⁸, w której musi być zachowana: jedność osób, akcji, miejsca i czasu. W moim odczuciu warunki te spełnia każdy taki zespół, w którym wszyscy jego uczestnicy pracują na wspólny efekt: kreację artystyczną na większą lub mniejszą skalę, złączeni są wspólnym miejscem działania, dążą do tego samego celu i uczestniczą w tej samej akcji, w tym samym przedsięwzięciu. Według Tadeusza Pilcha tego typu zespoły wyróżniają się nie tyle ze względu na cechy demograficzne, lecz ze względu na typ więzi, bliskie, nacechowane wzajemną aprobatą uczestnictwa²⁹.

Według Barbary Szackiej grupę społeczną, a taką jest każdy zespół muzyczny, łączy świadomość wspólnoty, poczucie bycia grupą, postrzeganie siebie jako „my”, a także uznawanie tych samych wartości, podobny stosunek do tych samych symboli, przejawianie takich samych postaw³⁰. Spójność grupy przejawia się brakiem wewnętrznych podziałów wśród członków, których *spaja silna więź społeczna*³¹.

Aleksander Kamiński zwraca uwagę na niezwykle ważną ekspresyjną funkcję związków łączących członków różnych stowarzyszeń. Jest ona oczywista w przypadku zespołów muzycznych, które stwarzają ich członkom okazje do artystycznych przeżyć i wyrażania swoich upodobań³².

²⁷ *Pedagogika społeczna*, red. T. Pilch, I. Lepalczyk, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa 2003, s. 175

²⁸ P. Sztompka, *Socjologia, analiza społeczeństwa*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003, s. 69.

²⁹ *Pedagogika społeczna*, op. cit., s. 175.

³⁰ B. Szacka, *Wprowadzenie do socjologii*, Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2003, s. 186.

³¹ *Ibidem*, s. 192.

³² A. Kamiński, *Analiza teoretyczna polskich związków młodzieży do połowy XIX wieku*, PWN, Warszawa 1971, s. 21.

Szczególną rolę wychowawczą takiego działania należy upatrywać we wspólnym muzykowaniu, jednak nie spontanicznym, okazjonalnym, przypadkowym, lecz w pełni zorganizowanym i odpowiedzialnym. Już sama decyzja podjęcia się takiej działalności jest przejawem społecznej postawy i pewnej dojrzałości osoby chcącej do takiego zespołu przystąpić. Od kandydata do zespołu wymaga się elementarnych zdolności muzycznych, które nie są tak ważne dla słuchaczy koncertowych czy spontanicznie uczestniczących w zespołowych śpiewach. Podejmująca się takiej przynależności osoba musi mieć świadomość, że nie jest to jednorazowa spontaniczna akcja, że trzeba nastawić się na dłuższą czy wręcz bliżej nieokreśloną, długą przynależność, że wiąże się to z koniecznością podporządkowania się osobie prowadzącej, z koniecznością zdobywania nowych umiejętności i ich rozwijania. Już u progu tej działalności rzecz niezbędną stanowi świadomość, że wspólna praca jest też wspólną odpowiedzialnością za osiągnięte wyniki, do których nierzadko dochodzi się drogą wyrzeczeń i wysiłków. Jednak z wyników wielu badań prowadzonych na tym polu możemy się przekonać, że pokonywaniu tych trudności sprzyja silna motywacja pozwalająca rozpocząć tę działalność, a przyjazna atmosfera panująca w zespole staje się podstawą długotrwałej przynależności.

Wykonywanie muzyki, tak doskonałej sztuki, wymaga dużej dyscypliny. Formalnym przywódcą w dużych zespołach instrumentalnych czy chórach jest dyrygent, odpowiedzialny za efekt wykonania. W małych zespołach też znajduje się ktoś, komu należy się podporządkować, żeby czerpać satysfakcję z tej pracy i osiągnąć sukces, jednak pełny efekt wychowawczy osiągalny jest w nich dzięki współpracy i współodpowiedzialności wszystkich członków.

Uczestnictwo w zespołach instrumentalnych jest w pewnym stopniu ograniczone w porównaniu z możliwościami działania w zespole wokalnym. Od kandydata do zespołu instrumentalnego zwykle wymaga się opanowania umiejętności gry w takim stopniu i na takich instrumentach, jakie są potrzebne w danym zespole. Natomiast tego typu ograniczenia nie dotyczą osób chcących śpiewać w chórze.

Śpiew w chórze jest szczególną i niezwykle ważną formą aktywnego uczestnictwa w kulturze. To, co wcześniej mówiliśmy o śpiewaniu zespołowym, w pewnej mierze dotyczy również kandydatów do chóru: może podejmować tę aktywność każdy, kto obdarzony jest słuchem muzycznym i zdrowym głosem, stąd istnieje duża możliwość uczestniczenia w tej formie aktywności. Jest to też działalność szczególnie nobilejująca, którą dobitnie podkreślił polski kompozytor i muzykolog Henryk Opieński: *Praca w zespole chóralnym jest unikalną sytuacją, w której tak zwanemu amatorowi-dyletantowi dane jest służyć sztuce bezpośrednio, na równi z fachowym artystą - muzykiem*³³.

³³ I. Marciniak, *Rozważania nad wybranymi aspektami pracy z zespołem chóralnym*, [w:] *Muzyka wokalna, dzieła – wykonawstwo – konteksty*, red. B. Tarasiewicz, RHYTMOS, Poznań 2008, s. 135.

Mówię o tej formie zespołowego działania na końcu, ponieważ uważam ją za najbardziej kulturotwórczą, wychowującą społecznie, łączącą w sobie wszystkie cenne walory wymienionych wcześniej społecznych działań w ramach muzyki. Postrzegam ją jako najważniejszą ze wszystkich form zespołowego kontaktu z muzyką.

Członkowie chóru wykazują cechy doskonałej publiczności: są aktywnymi, uważnymi słuchaczami muzyki, potrafiącymi w oparciu o własne artystyczne doświadczenia docenić trud występujących artystów. Działając przez lata w dobrym chórze rozszerzają swoje zainteresowania, uczą się słuchać własnych wykonań, potrafią krytycznie ocenić siebie i innych. Chórzyści lubią śpiewać, należą więc do najbardziej spontanicznych, radosnych wykonawców nie tylko własnego repertuaru opracowywanego na zajęciach chóru, ale również innych pieśni.

W historii kultury naszego kraju chóry odgrywały zawsze ważną rolę. Przede wszystkim stanowiły podstawę nauczania muzyki w szkołach różnego stopnia (również wyższych) już od średniowiecza. W okresie zaborów chóry amatorskie, zarówno kościelne, jak i świeckie, były prawdziwymi bastionami polskości, pielęgnowały ojczysty język, kulturę, obyczaje. W okresie międzywojennym ruch chóralny nabrał jeszcze większego znaczenia, m.in. poprzez organizację w Warszawie od 1924 roku Świąta Pieśni, w którym każdego roku uczestniczyły zespoły z całej Polski: szkolne, młodzieżowe, robotnicze... Po II wojnie światowej nastąpiło dalsze ożywienie ruchu chóralnego – w każdej szkole istniał chór, który zobowiązany był do uczestnictwa w corocznych przeglądach, na których oceniano jego poziom i wyniki pracy dyrygenta. W doborze repertuaru podstawę stanowiły polskie pieśni³⁴ ludowe, patriotyczne.

Śpiewanie w chórze jest trudne i odpowiedzialne, jednak daje dużo satysfakcji. Ze względu na możliwość podjęcia działalności w amatorskim chórze przez każdego chętnego na każdym ciężą odpowiedzialność za wyniki pracy. Od członków chóru wymaga się regularnej frekwencji na zajęciach, gdyż jest to podstawą zdobywania wszelkich potrzebnych umiejętności, czynienia postępów w tej dziedzinie. Chór jest nie tylko ważną szkołą wychowania społecznego, ale też jest przede wszystkim miejscem działania dla tych, w których tkwi bakcył, chęć społecznego działania.

Zespołowe wykonywanie muzyki jest siłą zespalającą wykonawców, ale też środkiem skutecznym ich dyscyplinującym. Jest w moim odczuciu najbardziej skutecznym instrumentem wychowania społecznego, przykładem kultury współżycia i współdziałania. Zespoły śpiewacze istniejące obecnie przy tak bardzo powszechnych i cenionych uniwersytetach III wieku, są najlepszym dowodem na to, że osoby, które w swojej młodości czerpały radość ze wspólnego wykonywania

³⁴ J. Prosnak, op. cit., s. 11–140.

muzyki, również teraz czerpią z tej aktywności duchowe korzyści. Ta forma aktywności, jak również wszelkie zespołowe kontakty z muzyką są doskonałym sposobem spędzania wolnego czasu, wypełnionego twórczym działaniem, urozmaiconym muzyką, pozwalającym na utrzymywanie więzi towarzyskich zwłaszcza ludzi samotnych.

Podsumowanie

Wobec licznych przejawów i możliwości uczestnictwa w kulturze opisanych w literaturze tym zagadnieniem poświęconej zamierzeniem moim było ukazanie wychowawczej roli uczestnictwa w kulturze muzycznej, a zwłaszcza w jej niezwykle ważnej, a dziś często bagatelizowanej funkcji społeczno-wychowawczej. Podstawą moich refleksji uczyniłam wybrane formy zespołowych działań związanych z muzyką, które w moim odczuciu służą w sposób mniej lub bardziej skuteczny budowaniu wzajemnych pozytywnych relacji pomiędzy uczestnikami tych spotkań. W jej teoretycznych podstawach uwzględniłam funkcjonujące w naukach społecznych wartości tworzące podstawy społecznego współżycia i współdziałania: grupę rówieśniczą, interakcję, więzi społeczne, pojęcie spójności grupy, które w zespołowym działaniu odgrywają pierwszorzędą rolę.

Przedstawione tu rozważania dotyczące istoty uczestnictwa w kulturze i różnych form wspólnotowych działań nasuwają jednak pewne refleksje. Oto one:

- zaniedbania we współczesnej edukacji muzycznej ograniczające godziny przeznaczone na przedmiot doprowadziły do zaniku chórów w szkołach, a w konsekwencji do braku zainteresowania tą formą muzykowania, co znalazło również przełożenie na liczbę, a niekiedy poziom współczesnych chórów amatorskich, mających znaczenie dla wychowania społecznego i kultury współżycia;
- z moich obserwacji z pracy z takimi zespołami i z prowadzonych w tym kierunku badań wynika, że obecnie największe zaangażowanie w działalność chórów amatorskich wykazują te osoby, które poznały smak tej formy muzykowania już w szkole podstawowej czy średniej;
- ciekawym pomysłem wydaje się podjęcie badań w celu rozeznania, na ile przytoczone tu historyczne przykłady związane ze spontanicznym wspólnotowym muzykowaniem różnego typu (wokalnym, instrumentalnym) znajdują odzwierciedlenie we współczesnych praktykach, zwłaszcza w rodzinie.

Należy mieć świadomość, że naród, który przestaje śpiewać, zaprzepaszcza wielkie wartości tkwiące w jego własnej kulturze, traci swoją tożsamość i zmierza do wewnętrznego zubożenia. Zadbajmy o to, aby śpiew, dający odprężenie i ra-

dość, podtrzymujący ducha narodu w przeszłości, również w obecnych czasach zyskał właściwe miejsce w jego kulturze, by pielęgnował ojczyźniane wartości, by wspólne śpiewanie łączyło podzielonych.

BIBLIOGRAFIA

- Gajda J., *Antropologia kulturowa. Wprowadzenie do wiedzy o kulturze*, cz. I, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2003.
- Golka M., *Socjologia kultury*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2007.
- Gruchola M., *Kultura w ujęciu socjologicznym*, „Roczniki Kulturoznawcze”, tom I, 2010.
- Janicka-Olejnik E., *Uczestnictwo Polaków w kulturze w świetle aktualnych raportów*, „Studio BAS”, 2016, nr 2(46), s. 57–75, www.bas.sejm.gov.pl. [dostęp: 23.11.2015 r.]
- Kamiński A., *Analiza teoretyczna polskich związków młodzieży do połowy XIX wieku*, PWN, Warszawa 1971.
- Kisielewski S., *Stanisław Moniuszko*, [w:] Kisielewski S., *Gwiazdozbiór muzyczny*, PWM, Kraków 1958.
- Kłoskowska A., *Socjologia kultury*, PWN, Warszawa 1983.
- Kłoskowska A., *Kultura masowa, krytyka i obrona*, PWN, Warszawa 1983.
- Lissa Z., *Nowe szkice z estetyki muzycznej*, PWM, Kraków 1975.
- Marciniak I., *Rozważania nad wybranymi aspektami pracy z zespołem chóralnym*, [w:] *Muzyka wokalna, dzieła – wykonawstwo – konteksty*, red. B. Tarasiewicz, RHYTMOS, Poznań 2008.
- Muchenberg B., *Pogadanki o muzyce 2*, PWM, Kraków 1980.
- Pedagogika społeczna*, red. T. Pilch, I. Lepalczyk, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa 2003..
- Pięta J., *Pedagogika czasu wolnego*, Wyd. 2, Almamater, Wyższa Szkoła Ekonomiczna, Warszawa 2008.
- Prosnak J., *Polihymnia ucząca. Wychowanie muzyczne w Polsce od średniowiecza do dni dzisiejszych*, WSiP, Warszawa 1976.
- Profesor Aleksander Kamiński*, seria „SYLWETKI ŁÓDZKICH UCZONYCH”, Zeszyt 67 Łódzkiego Towarzystwa Naukowego, red. E. Karasiński, www.ltn.lodz.pl. [dostęp: 11.03.2011r.]
- Radziejewicz-Winnicki A., *Pedagogika społeczna*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.
- Świdarska M., *Aktywność człowieka w wieku podeszłym*, „Pedagogika Rodziny”, 2014, nr 4/3, s. 71–85.
- Szacka B., *Wprowadzenie do socjologii*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003.
- Sztompka P., *Socjologia, analiza społeczeństwa*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012.
- Szubertowska E., *Publiczność jako ważne ogniwo w kulturze muzycznej*, [w:] *Studia nad edukacją i kulturą muzyczną z. XII. Zbiór rozpraw*, red. E. Szubertowska, Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, Bydgoszcz 2010.

- Szubertowska E., *Twórca i wykonawca muzyki w świetle wybranych faktów historycznych*, [w:] *Historyczne i współczesne aspekty badań nad kulturą muzyczną i poezją*, z. XIV, *Zbiór rozpraw*, red. B. Bonna, Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, Bydgoszcz 2011.
- Tomaszewski M., *Polska pieśń artystyczna zaangażowana w życie i dzieje narodu*, [w:] *Muzyka sztuką przewycięzania czasu*, red. M. Demska-Trębacz, AMFC, Warszawa 2003.
- Tyszka A., *Partycypacja kulturalna. Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 1981, nr 3 (57).