Krzysztof Moraczewski – pracownik Zakładu Badań nad Kulturą Artystyczną Instytutu Kulturoznawstwa UAM w Poznaniu. Zajmuje się zagadnieniami teorii i historii kultury artystycznej ze szczególnym uwzględnieniem kultury muzycznej oraz problemami metodologii nauk humanistycznych. Autor książki *Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury* (2007).

Krzysztof Moraczewski

Model współpracy w zachodniej muzyce artystycznej

Wprowadzenie: tradycja problemu

Zagadnienie relacji społecznych, które współokreślają charakter grupy muzycznej, zyskało kluczowy charakter w latach sześćdziesiątych XX wieku, wewnątrz późnych postaci paradygmatu dyfuzjonistycznego. Wiązało się ono przede wszystkim z przejściem od badań skoncentrowanych na wytworze muzycznym do badań nad kulturami muzycznymi, rozumianymi w duchu antropologii zachowaniowej jako wzory obejmujące „regularności behawioralne". Optyka ta, aczkolwiek już wyraźnie naznaczona nowymi wówczas ideami Warda Goodenougha, jest szczególnie łatwo zauważalna w sposobie, w jaki problem społecznej struktury grupy muzycznej ujęty został w *Anthropology of Music* Alana P. Merriama, klasycznym tekście etnomuzykologicznym powstałym w kręgu oddziaływania idei Melvil-

le'a Herskovitza[1]. Bez wątpienia najbardziej ambitną próbą rozpoznania tego zagadnienia była książka *Folk Song Style and Culture* Alana Lomaxa, szeroko dyskutowana i równie często oceniana bardzo krytycznie, co entuzjastycznie[2]. Lomax dokonał jednak poszerzenia problemu, nadając mu niemal współczesną postać. Poszerzenie to widoczne jest w dwóch elementach.

Po pierwsze zatem zaproponowana przez Lomaxa metoda kantometrii pozwala na badanie zależności między społecznym kształtem muzykującej grupy a innymi wyznacznikami kultury muzycznej. Metoda ta opiera się na skalowej kwantyfikacji wybranych trzydziestu kilku aspektów wykonania pieśni, a następnie sporządzeniu tzw. profilu wykonania. Profil ten pozwala nie tylko śledzić ewentualne korelacje między różnymi aspektami wykonania lub stwierdzić ich brak, np. między jakością głosu a stopniem spoistości grupy, ale też ma stanowić podstawę dla właściwych studiów komparatystycznych i tworzonych na ich bazie typologii kultur muzycznych. Oryginalna typologia tego rodzaju została zresztą przedstawiona przez samego Lomaxa. Oczywiście, to właśnie kantometria jako metoda badawcza została poddana daleko idącej krytyce. Kwantyfikacja wielu cech wykonania muzycznego, które posiadają charakter jakościowy, nie może być dokonana inaczej niż w sposób w pełni arbitralny. Gorzej, że uzyskany za pomocą arbitralnych kwantyfikacji profil jest następnie traktowany jako podstawa dalszych badań, a jego arbitralność niknie z pola dyskusji. Efektem jest zestaw wykresów i tabel robiących wrażenie przyrodoznawczej niemal ścisłości, oparty jednak na nieuzasadnialnych właściwie procedurach. Bez względu jednak na to, jak ocenimy owe procedury, przyniosły one ze sobą dążenie do uporządkowania refleksji nad relacjami między różnymi elementami kultury muzycznej, w tym nad cechami społecznymi aktu muzycznego wykonania.

Drugim kluczowym elementem, jaki Lomax wprowadził do dyskusji nad podejmowanym tutaj tematem, jest zagadnienie relacji między społeczną organizacją aktu muzycznego a całością relacji strukturalnych, przede wszystkim zaś hierarchizacjami i stosunkami władzy w społeczeństwie, do którego należy muzykująca grupa. Przyjęcie lub odrzucenie wniosków zaproponowanych w tym zakresie przez Lomaxa znów zależy głównie od oceny akceptowalności stosowanych przezeń procedur, nie są one bowiem niezależne od metody kantometrycznej. Dodatkowo pamiętać należy, że Lomax pisał nie tylko z określonej pozycji metodologicznej, ale też w ramach określonego światopoglądu, obejmującego także kwestie organizacji społeczeństwa i stosunków władzy, jego dzieło jest zatem przykładem „etnomuzykologii walczącej", by sparafrazować termin użyty przez Fernanda Braudela do interpretacji socjologii Pierre'a Bourdieu.

Burzliwe dyskusje nad propozycjami z lat sześćdziesiątych, zwłaszcza nad koncepcją Lomaxa, przyniosły inne propozycje ujmowania relacji społecznych jako elementu współkonstytuującego kultury muzyczne. Kontrpropozycją wobec arbitralności ustalanych przez Lomaxa powiązań między kwestiami stylu muzycznego a kształtem relacji społecznych wewnątrz grupy muzycznej i w świecie na

1 A.P. Merriam, *Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston, Ill. 1964.
2 A. Lomax, *Folk Song Style and Culture*, American Association for the Advancement of Science, Washington 1968.

zewnątrz niej, było, do pewnego przynajmniej stopnia, ujęcie tych zagadnień przez Johna Blackinga w jego badaniach nad muzyką dziecięcą południowo-afrykańskich Vendów[3]. Brytyjski badacz sformułował problem w ten sposób, że sprawę charakterystyki stylu muzycznego potraktował autonomistycznie, wykorzystując metody analizy strukturalnej zbliżone do stosowanych przez np. Hansa Kellera[4]. Potem dopiero pojawia się kwestia społecznej dystrybucji stylów muzycznych, a zatem oddzielone zostały kwestie genezy i funkcji, które Lomax ze sobą mieszał. Chociaż analiza stylu w kategoriach strukturalnych i autonomicznych może się w pierwszej chwili wydawać powrotem do dziewiętnastowiecznej wizji muzykologii, to właśnie taka analiza pozwoliła Blackingowi badać społeczny wymiar muzyki bez zagrożenia sławnym *genetic fallacy*[5].

Końcówka lat siedemdziesiątych i rozwój badań nad kulturami muzycznymi po roku 1980 przyniosły kolejne przesunięcie akcentów, związane z powszechną akceptacją konsekwencji antropologii Warda Goodenougha[6] i modelu antropologii kognitywnej. W centrum zainteresowań zatem przestano umieszczać „regularności zachowaniowe", przenosząc ciężar zainteresowań z jednej strony na strukturę wiedzy kulturowej i kształt muzycznych etnoteorii (co jest znakomicie widoczne w badaniach Hugona Zempa[7] i Stevena Felda[8]) oraz na zagadnienia znaczenia struktur muzycznych, badane w ramach semiotyki muzyki (np. Jean -Jacques Nattiez[9] i Eero Tarasti[10]). Zagadnienia społecznych uwarunkowań aktu muzycznego zaczęły być tymczasem faworyzowane w badaniach nad muzyką artystyczną Zachodu i muzyką popularną w ramach socjologii muzyki (należy przywołać przynajmniej anglojęzyczne wydawnictwa *Music and Society*[11] oraz *Whose Music? Sociology of Musical Languages*[12]). Z drugiej strony, inspiracje płynące z tradycji brytyjskich studiów kulturowych oraz dekonstruktywistycznego literaturoznawstwa ujawniły się w umieszczeniu społecznego kontekstu działań muzycznych w centrum zainteresowań początkowo specyficznie amerykańskiej Nowej Muzykologii. Kierunek ten, wiązany przede wszystkim z twórczością Susan McClary[13], Josepha Kermana[14], Rose Rosengard Subotnik[15] i innych, bywa

3 J. Blacking, *Venda Children's Songs. A Study in Ethnomusicological Analysis*, The University of Chicago Press, Chicago 1967.
4 Por. np. H. Keller, *The Great Haydn Quartets: Their Interpretation*, J.M. Dent & Sons, London 1986.
5 W tym zakresie por. koniecznie D.H. Fischer, *Historians' Fallacies. Towards a Logic of Historical Thought*, Routledge and Kegan Paul Ltd., London 1971.
6 Zwłaszcza W. Goodenough, *Culture, Language and Society*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1973 oraz *Componential Analysis and the Study of Meaning*, „Language" 1968 nr 32.
7 H. Zemp, *Aspect of 'Are'are Musical Theory*, „Ethnomusicology" 1978 vol. 22, nr 1.
8 S. Feld, *'Flow Like a Waterfall'. The Metaphors of Kaluli Musical Theory*, „Yearbook for Traditional Music" 1981 vol. 13.
9 J.J. Nattiez, *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music*, Princeton University Press, Princeton 1990.
10 E. Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 1994.
11 *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, red. R. Leppert, S. McClary, Cambridge University Press, Cambridge–New York 1987.
12 J. Shepherd, Ph. Virden, G. Vulliamy, T. Wishart, *Whose Music? A Sociology of Musical Languages*, Latimer, London 1977.
13 S. McClary, *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991.
14 J. Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1985.
15 R.R. Subotnik, *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991.

czasem nazywany „muzykologią postmodernistyczną". Lata dziewięćdziesiąte w zakresie badań nad społecznymi cechami kultury muzycznej upłynęły w dużym stopniu pod znakiem polemik wokół Nowej Muzykologii, polemik, które choć wciąż nie wygasły, po roku dwutysięcznym przybrały postać dość zdecydowanej krytyki tego nurtu. Swój głos zaznaczyli w niej m.in. Charles Rosen[16], Richard Taruskin[17] oraz – bardziej radykalnie i wcześniej – Pieter van den Toorn[18]. Charakterystyczne jednak, że krytyka ta nie miała charakteru odrzucenia, lecz była dążeniem do korekty, do wyeliminowania metodologicznych naiwności dziedziczonych po studiach kulturowych, a także powodowanych przez społeczno-polityczne, ideologiczne zaangażowanie autorów takich jak McClary, które niestety pociągnęło za sobą, przynajmniej w kilku spektakularnych przypadkach, rodzaj badawczego zaślepienia (dobrym przykładem są teksty McClary o muzyce Bacha[19], poddane krytyce przez Michaela Marissena[20]). Wszystkie te kontrowersje doprowadziły jednak, po roku 2005, do dość powszechnej zgody na przyjęcie także w badaniach nad europejską muzyką artystyczną społeczno-kulturowego punktu widzenia w miejsce ujęć autonomistycznych, aż do punktu, w którym ewentualne granice i rozróżnienia między muzykologią, etnomuzykologią i np. w Polsce kulturoznawczą refleksją nad muzyką wymagają ponownego przemyślenia. W nurcie, który wydaje się dzisiaj najbardziej interesujący, a który można bez pomyłki nazwać kulturową historią muzyki (za jego dzieło paradygmatyczne wypada uznać kilkutomową *Oxford History of Western Music* Taruskina[21]), pytanie o społeczny kształt aktu muzycznego, organizujące go typy relacji i sposoby współpracy pozostaje jednym z pytań wyróżnionych. Przez pięćdziesiąt lat przeszło ono drogę od specjalistycznej kwestii etnomuzykologicznej do zagadnienia współorganizującego dyskurs o muzyce artystycznej.

Jeśli jednak podejmowane tutaj zagadnienie ma swoją rozległą już i bardzo bogatą, a powyżej nakreśloną w najbardziej szkicowy sposób historię badawczą, to z drugiej strony było ono polem eksperymentów w samej praktyce artystycznej, zarówno w sposób uświadomiony, jak i w formie konsekwencji przemian innego rodzaju. Do pierwszej grupy należy wliczyć celowe przeformułowania modelu współpracy wewnątrz grupy muzycznej, zarówno w formie eksperymentów, takich jak *Musicircus* Johna Cage'a lub Scratch Orchestra Corneliusa Cardew, jak i wyniku konfrontacji z odmiennymi modelami kultury muzycznej, przede wszystkim z jazzem (na pierwszym miejscu trzeba oczywiście wymienić Johna Zorna). Druga grupa obejmuje efekty przekształcenia aktu twórczego

16 Ch. Rosen, *Critical Entertainments: Music Old and New*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2001.

17 Polemiki Taruskina z przedstawicielami Nowej Muzykologii rozsiane są w wielu pismach, np. R. Taruskin, *On Russian Music*, University of California Press, Berkeley 2009.

18 P. van der Toorn, *Politics, Feminism and Contemporary Music Theory*, „Journal of Musicology" 1991 vol. IX/3.

19 S. McClary, *The Blasphemy of Talking Politics During Bach Year*, [w:] *Music and Society...*

20 M. Marissen, *Social and Religious Designs of J. S. Bach's Brandenburg Concertos*, Princeton University Press, Princeton 1995.

21 R. Taruskin, *Oxford History of Western Music*, Oxford University Press, Oxford–New York 2005–2006.

i wykonawczego powiązane z formami otwartymi, nowymi funkcjami notacji muzycznej i specyfiką zastosowania mediów elektronicznych w muzyce, a obserwować je można głównie w działaniach awangardy europejskiej, np. „trójcy darmstadzkiej" Boulez-Nono-Stockhausen, ale też wielu innych.
To przydługie być może wprowadzenie ma ukazać istniejące zaplecze problemu, który da się określić jako „modele współpracy w zachodniej muzyce artystycznej". Wstępne podejście do problemu musi zatem zawierać najpierw przegląd tego, co w świetle już przeprowadzonych badań wydaje się nie budzić poważniejszych wątpliwości, a następnie dopiero listę nowych pytań badawczych i ewentualne propozycje odpowiedzi.

Struktura społeczna aktu muzycznego w zachodniej muzyce artystycznej
Zacząć wypada od krótkiego zarysowania pola dociekań, tzn. od wskazania, co właściwie nazywane jest tutaj „zachodnią muzyką artystyczną". Odpowiedź najszerzej dziś przyjmowaną podał Richard Taruskin, odpowiadając na krytykę pojęć „muzyka artystyczna", „muzyka poważna" czy „muzyka klasyczna", przeprowadzoną w hobsbawmowskim duchu przez historyka i teoretyka muzyki popularnej Roberta Walsera na łamach „Popular Music". Walser twierdzi, że:

> *Muzyka klasyczna należy do tego rodzaju rzeczy, które Eric Hobsbawm nazywa „wynalezioną tradycją", w przypadku których obecne zainteresowania konstruują spójną przeszłość, aby ustalić lub legitymizować dzisiejsze instytucje albo relacje społeczne. Mieszanina klasycznego kanonu – muzyka arystokratyczna i mieszczańska; akademicka, sakralna i świecka; muzyka dla publicznych koncertów, prywatnych soirées i do tańca – osiąga spójność poprzez swą funkcję najbardziej prestiżowej kultury muzycznej XX wieku*[22].

Warto zacytować także odpowiedź Taruskina:

> *Heterogeniczność klasycznego kanonu jest niezaprzeczalna. Rzeczywiście, stanowi ona jedną z głównych jego atrakcji. Odrzucając Walserowskie myślenie w kategoriach teorii spiskowej, zdecydowanie sympatyzuję ze społecznymi i politycznymi implikacjami jego argumentu […]. Ale ta właśnie sympatia skłoniła mnie do tego, by poddać ów niemożliwie różnorodny zbiór muzyki jeszcze jednemu (być może ostatniemu) kompleksowemu badaniu – pod kątem zrewidowanej definicji, która uzasadnia koherencję kwestionowaną przez Walsera. Wszystkie rodzaje, które on wspomina […] są rodzajami literackimi. Oznacza to, że są to rodzaje, które były rozpowszechniane głównie za pomocą medium pisma. Sama już obfitość i rodzajowe zróżnicowanie muzyki rozpowszechnianej w ten sposób „na Zachodzie" to cecha prawdziwie wyróżniająca – być może główna muzyczna cecha odróżniająca Zachodu*[23].

Przez tradycję muzyki artystycznej rozumiemy więc po pierwsze tradycję muzyki pisanej sięgającą od pierwszego repertuaru utrwalonego i rozpowszechnianego za pomocą pisma (czyli od muzyki liturgicznej Kościoła katolickiego w jej kształcie z okresu karolińskiego) po domniemaną dzisiejszą zmianę, wiązaną

22 R. Walser, *Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity*, „Popular Music" 1992 vol. 11, nr 3 (przeł. – KM).
23 R. Taruskin, *Oxford History of Western Music*, vol. 1, s. XIV (przeł. – KM).

z praktykami muzycznymi, które Taruskin nazywa „postpisemnymi" (np. działania Johna Zorna i Meredith Monk). Przymiotnik „zachodnia" odróżnia tę tradycję od innych zawierających aktywne użycie pisma muzycznego jako medium (np. pochodzących z Półwyspu Indochińskiego czy dawnych Chin). Można się zdziwić, jak tak fundamentalna cecha tej tradycji muzycznej – właśnie jej pisemność – mogła zostać przeoczona przez Walsera, podczas gdy jego własny przedmiot badań, czyli muzyka popularna, stanowi być może najbardziej jaskrawy w badaniach nad muzyką przykład tradycji wynalezionej.
Można zatem zaproponować dwie hipotezy robocze, które wyznaczają ramy dla refleksji nad modelami współpracy w zachodniej muzyce artystycznej, stanowiące uogólnienie tez pochodzących od Taruskina, Lomaxa i innych przywoływanych wcześniej badaczy:

1. Modele współpracy w zachodniej muzyce artystycznej, podobnie jak inne wymiary społecznej struktury aktu muzycznego, uzależnione są od sposobów wykorzystania pisma, jego funkcji, możliwości i dostępności, zależą też więc od stopnia jego rozpowszechnienia, czyli od stopnia pisemności wspólnoty muzycznej.
2. Cechy społecznej struktury aktu muzycznego zależne są też – w sposób, który należy dopiero ustalić – od całościowej struktury społeczności, której część stanowi grupa muzyczna.

Pismo a formy muzycznej kooperacji

Pierwszym „efektem pisemności", jeśli wolno się tak wyrazić, w zakresie kształtu współpracy wewnątrz grupy muzycznej jest umożliwiona przez pismo dyferencjacja funkcji – umożliwiona właśnie, a nie zdeterminowana, gdyż po pierwsze dyferencjacja ta nie nastąpiła równocześnie z pojawieniem się pisma, a po drugie zależała także od drugiego z wymienionych przez nas czynników, tj. od ogólnych cech społeczeństwa, w którym dokonywał się akt muzyczny[24].
Jak już wspomniano, pierwszym niewątpliwie pisemnym repertuarem Europy był śpiew liturgiczny Kościoła katolickiego. Otóż śpiew ten ukształtował się przede wszystkim w środowiskach monastycznych i im zawdzięczał swój specyficzny kształt. W szczególnym zakresie dotyczy to psalmodii monastycznej, w przypadku której nie zachodziło odróżnienie aktu wykonania i słuchania. Jedność tych dwóch funkcji wynikała z benedyktyńskiego ideału klasztornej wspólnoty, której jedność realizowała się w praktyce wspólnego śpiewania. Zarazem w śpiewie tego rodzaju celowemu zatarciu ulegała dystrybucja zadań czysto muzycznych, co udokumentowane jest w wyborze wyłącznie formy śpiewu monodycznego, w czystym unisonie, pomijając oczywiście niewątpliwe występowanie zdwojeń oktawowych, uwarunkowane naturalnymi różnicami wysokości głosu. (Teza o „pierwotności" śpiewu jednogłosowego względem form wielogłosowości została obecnie zarzucona; przyjmuje się, że jednogłosowość

24 Przytaczany dalej materiał faktograficzny czerpany jest z systematyzacji wyników badań z ostatnich dziesięcioleci, jakiej dokonał Taruskin w *Oxford History of Western Music*. Czytelnik znajdzie jego szczegółowe rozwinięcie i źródłowe uzasadnienie w odpowiednich tomach i rozdziałach książki Taruskina oraz we wskazywanej tam dalszej literaturze.

chorału stanowiła świadomy wybór, podyktowany względami ideologicznymi). Rezygnacja z tych zróżnicowań funkcji, czyli odróżnienia wykonawcy i słuchacza oraz podziału zadań wewnątrz aktu wykonania, a więc zróżnicowań występujących także w wielu ściśle oralnych kulturach muzycznych, stanowiła akt wyboru, podyktowany zewnętrznym względem wykonania muzycznego: wyobrażeniem idealnej wspólnoty klasztornej, w której indywidualność zanika we wspólnym chwaleniu Boga. Niezróżnicowane współśpiewanie miało cementować wspólnotę, a nawet kształtować moralne relacje między jej członkami. Cele te były artykułowane intencjonalnie, a ich poświadczenie znajdujemy w różnych tradycjach monastycznych: u Bazylego Wielkiego, Jana Chryzostoma, Jana Diakona i innych.

Odwrotne jednak skutki niż ideał wspólnoty monastycznej miała sakralizacja repertuaru kościelnego, przejawiająca się i w dokonanym, zapewne w tradycji iroszkockiej, przypisaniu jego autorstwa papieżowi Grzegorzowi Wielkiemu, i w uznaniu natchnionego charakteru owego autorstwa (opowieść o gołębicy przekazującej Grzegorzowi melodie pojawia się najpierw w źródłach angielskich), wreszcie w decyzji o utrwaleniu kanonicznego kształtu chorału za pomocą coraz bardziej precyzyjnej notacji. Proces ten trwał długo i nie zakończył się przed XI wiekiem. Niemniej w jego efekcie chorał zwany gregoriańskim (lepiej byłoby zwać go rzymskim, a nawet karolińsko-rzymskim) jako pierwszy oddzielił się od pojedynczych aktów jego wykonania pod postacią względnie niezmiennego „dzieła", którego właściwą postać określa przekaz pisemny. Wprowadzenie do liturgii złożonych kompozycji wielogłosowych oznaczało pogłębienie tego procesu, gdyż po pierwsze owe utwory nie mogły być już samodzielnie wykonywane przez ich twórcę, po wtóre dzieła te zaczęły rychło, najpóźniej z pojawieniem się motetu, osiągać stopień komplikacji wykluczający ich transmisję, a zapewne nawet powstanie bez udziału pisma. Długotrwałość tego procesu łatwiej zrozumieć, gdy uwzględni się, że dokonywał się on w kulturze muzycznej częściowo tylko pisemnej, choć stopniowo od pisma coraz bardziej uzależnionej. Analogiczne, choć inaczej motywowane procesy można też zaobserwować z dala od liturgii, w muzyce rycerskiej. Sytuacja ta zaowocowała dwoma zróżnicowaniami, które miały odtąd, wraz z pisemnością, współstanowić strukturę długiego trwania zachodniej muzyki artystycznej. Pierwsze, to oddzielenie utrwalonego w piśmie dzieła muzycznego od każdorazowego aktu jego realizacji, przy czym poprawność realizacji oceniana jest przez zgodność z przekazem pisanym, a stopień jej zmienności zależny od precyzji zapisu. Drugie, powiązane oczywiście z pierwszym, to oddzielenie wewnątrz grupy muzycznej funkcji kompozytora i wykonawcy. Oznacza to pojawienie się modelu kooperacji muzycznej, w którym osoby pełniące rozmaite funkcje koordynują swoje działania ze względu na cel, jakim jest realizacja i wytworzenie dzieła muzycznego. Można bez popadania w błąd genetyczny powiedzieć, że w pietyzmie, z jakim wykonawcy muzyki klasycznej traktują kompozytorski tekst, po dzień dzisiejszy utrzymuje się ślad jego dawnej sakralności. Oddzielenie z kolei funkcji słuchania i wykonania, zapewne zawsze obecne poza światem mona-

stycznym, a wymuszane też przez każde publiczne sprawowanie liturgii (wiele śpiewów liturgicznych, np. graduały, wymaga wirtuozowskich umiejętności wokalnych i wyklucza śpiewanie przez wspólnotę wiernych), zostało wzmocnione przez pozycję nowego wynalazku, jakim było zapisane i domagające się prezentacji dzieło. Nieco inaczej analogiczne procesy zachodziły w muzyce dworskiej – wrócimy do tego za chwilę.

Mówiąc o współpracy organizowanej przez wzorzec zapisanego dzieła i ustrukturowanej przez podział funkcji kompozytor – wykonawca – słuchacz, nie osiągamy jednak nic poza pewną wskazówką, która abstrakcyjny charakter może stracić dopiero przez wprowadzenie wymiaru diachronicznego. Wystarczy uświadomić sobie następujące czynniki: (a) oralne komponenty kultury muzycznej nigdy nie uległy anihilacji i zachowują swoją wagę, każdorazowo współokreślając model współpracy (gdyby było inaczej, można by, parafrazując powiedzenie Taruskina, nauczyć się grać na fortepianie z książki); (b) hierarchia poszczególnych funkcji, nawet hierarchiczna zależność dzieło – wykonanie, jest każdorazowo zależna od aktualnych celów i poszukiwanych wartości danej grupy, a więc ulega zmianie wraz z nimi; (c) relacje wewnątrz wyodrębnionej grupy wykonawczej, także jej wewnętrzne hierarchizacje, podlegają tym samym oddziaływaniom co relacje wskazane w poprzednim punkcie; (d) akt muzyczny nigdy nie dokonuje się w próżni społecznej, będąc wrażliwym na oddziaływanie czynników zewnętrznych wobec niego. A zatem, jeśli podziały dzieło – wykonanie oraz kompozytor – wykonawca – słuchacz uznać za struktury długiego trwania zachodniej muzyki artystycznej, to ich badanie musi się opierać na śledzeniu koniunkturalnych zmian, jednorazowych czasem artykulacji, wraz z ich przygodnością i ulotnością. Słowem, teoria form współpracy w muzyce artystycznej jest możliwa jedynie jako ich historia. O historię taką nie mogę się tutaj oczywiście pokusić, dlatego pozwolę sobie jedynie na skrótowe porównanie dwóch przykładów, tj. osiemnastowiecznej *opera seria* oraz wykonawstwa muzyki symfonicznej na przełomie XIX i XX wieku (np. w praktyce dyrygenckiej Gustava Mahlera).

W porównaniu takim uderza przede wszystkim odmienna pozycja kompozytora i utrwalonego w piśmie dzieła, a więc zarazem inaczej artykułowana funkcja pisma. W świecie *opera seria* tekst, sporządzany częściowo i zwykle niepublikowany, określa podstawowe struktury muzyczne, stanowiąc przede wszystkim materiał orientacyjny dla towarzyszącej śpiewakom orkiestry, a zatem jego funkcją jest zapewnienie minimum koordynacji między wykonawcami. Zarówno partie instrumentalne, jak i wokalne zawierają elementy improwizowane, a uzupełnienie tekstu dokonuje się na podstawie zasad o całkowicie oralnym charakterze. Dotyczy to zwłaszcza wirtuozowskich partii wokalnych, ozdabianych w stopniu dziś niewiarygodnym (jeszcze w przypadku oper Mozarta uznanie tego, co zapisane w partyturze, za to, co było rzeczywiście śpiewane, można z powodzeniem uznać za błąd metodologiczny). Kompozytor pozostaje zatem postacią drugorzędną w stosunku do śpiewaka, a także autora libretta. Potwierdza to jego pozycja rynkowa: z rzadkim wyjątkiem wielkich sław kompozytor

jest wynajmowany do jednorazowego przedsięwzięcia, źle opłacany, a dzieło nie jest przechowywane (często nie powstaje nawet partytura, a tylko zapisy dla poszczególnych wykonawców). Z kolei w dziewiętnastowiecznej symfonice wszystko organizowane jest przez tekst i jego wykonawczą interpretację, notacja osiąga niebywałą precyzję, a jej realizacja wymaga pełnej dyscypliny i staranności. Zapis nie jest zmieniany (nawet zmiany tempa, jeśli to możliwe, dyskutuje się z kompozytorem, zresztą od czasów Beethovena tempo jest coraz częściej wyznaczane przez dokładny zapis metronomiczny), a wykonawcy podporządkowują się zawartym w nim instrukcjom. Pierwszoplanowa rola przynależy kompozytorowi jako indywidualnemu autorowi dzieła, a po nim nowej postaci – dyrygentowi, na którego cedowany jest przywilej interpretacji. Pojawienie się pod koniec XVIII wieku tej nowej postaci (za pierwszą wielką gwiazdę dyrygentury można chyba jednak uznać dopiero Beethovena) wiąże się z dwoma zjawiskami: uformowaniem się wielkich orkiestr, powiązanych z także nową instytucją publicznego koncertu; jedynie z trudem mogą być one efektywnie koordynowane przez dotychczasowego kapelmistrza (wielkość składu takiej orkiestry wyklucza też właściwe zespołom kameralnym negocjowanie interpretacji tekstu), oraz z przełomem w komponowaniu muzyki instrumentalnej, która osiąga teraz pełnoprawny status – jeszcze Jean-Jacques Rousseau nazywał ją „przyjemnym szmerem" – i olbrzymi stopień złożoności. Pojawienie się autorytetu interpretacyjnego i naczelnego koordynatora w jednej osobie, czyli dyrygenta, nie jest więc, jak chcą często teoretycy muzyki popularnej, prostym odbiciem autorytarnego charakteru ówczesnego społeczeństwa, lecz praktyczną koniecznością. Tymczasem w *opera seria* właściwą „władzę interpretacyjną" sprawował śpiewak, podczas gdy zadaniem prowadzącego orkiestrę kapelmistrza było umiejętne reagowanie na inicjatywy wokalisty-wirtuoza. Zatem wewnętrzna hierarchizacja grupy wykonawczej, a wraz z nią szczegółowy model współpracy muzycznej, uległy przemianie. Nieporównywalna jest także charakterystyka funkcji słuchacza. Struktura *opera seria*, z jej podziałem na wyszczególnione, wirtuozowskie „numery", dopuszcza model percepcji rozproszonej, skwapliwie realizowany przez publiczność. W rzeczywistości w osiemnastowiecznych teatrach operowych śpiewacy musieli się uciekać do cyrkowych sztuczek, by zdobyć uwagę publiczności. Tymczasem rozproszona percepcja dziewiętnastowiecznej symfonii byłaby bezcelowa: przy tak złożonej muzyce utrata koncentracji pociąga za sobą utratę orientacji w utworze, czasem – przy pierwszym kontakcie z dziełem – bardzo już trudnej do odzyskania. Pojawił się więc z czasem nowy model słuchania w ciszy i skupieniu oraz zapewniające go regulacje obyczajowe.

Nawet tak pobieżne porównanie pokazuje chyba, jak dalece różnorodne mogą być konkretne realizacje zarysowanego wcześniej modelu współpracy właściwego zachodniej muzyce artystycznej. Zadanie badawcze polega nie tylko na opisaniu różnorodności owych realizacji i ewentualnym stworzeniu ich typologii, ale przede wszystkim na analizie ich wzajemnych oddziaływań i zależności od szerszego kontekstu społeczno-kulturowego.

Struktura grupy muzycznej a ogólne cechy społeczeństwa

Problem ten, co już podkreślałem, postawiony został w jasny sposób przez Alana Lomaxa. Zanim jednak pozwolę sobie na komentarz odnośnie do rozwiązań zaproponowanych przez amerykańskiego badacza, po raz wtóry sięgnę po kilka przykładów historycznych, w przypadku których relacja między kształtowaniem się grupy muzycznej a niektórymi ogólnymi cechami obejmującego ją społeczeństwa jest dobrze udokumentowana.

Wspominałem, że oddzielanie się funkcji kompozytora i wykonawcy oraz proces autonomizacji dzieła można obserwować nie tylko w muzyce liturgicznej, ale także w twórczości rycerskiej. W tym jednak przypadku wiąże się on nie z sakralizacją repertuaru, lecz z koniecznością uwzględnienia barier stanowych. Badania źródłowe wskazują, że praktyka osobistego wykonywania pieśni przez trzynastowiecznych rycerzy-trubadurów, a zwłaszcza przez *trobariz* (wykonywanie *chanson de geste* przed bitwą – potwierdzone dla bitwy pod Hastings, a więc dla XI wieku – oraz wykonawstwo poetów-mieszczan to nieco inny problem) stanowiła raczej wyjątek niż regułę. Wiązało się to z tradycyjnym, wywodzącym się zresztą raczej z tradycji antycznej niż germańskiej lub celtyckiej, niskim statusem społecznym zarówno muzyka jako osoby, jak i samej czynności muzykowania. Przypomnijmy, że także z perspektywy kościelnej muzyka wchodziła do *artes liberales* wyłącznie jako teologiczna i filozoficzna teoria muzyki, nie zaś jako praktyczne jej uprawianie. Guido z Arezzo w XI wieku starannie odróżniał muzyka uczonego od muzyka praktyka, traktowanego zresztą przez niego jako istota nie w pełni ludzka. Możliwość osobistego wykonania kompozycji przez trubadura zakładała więc przynajmniej równy mu status społeczny słuchaczy lub pośrednictwo przejmującego funkcje wykonawcze zawodowego minstrela. W ten sposób oddzielenie funkcji kompozytora i wykonawcy w kręgu twórczości rycerskiej okazuje się powiązane z całościową strukturą hierarchii społecznych, nie zaś – jak w muzyce liturgicznej – możliwościami stwarzanymi przez pismo. Hipotezę taką wspierają dwa następne ustalenia. Po pierwsze zatem, nie wydaje się, by przed wiekiem XIV pismo odgrywało kluczową rolę w twórczości świeckiej. Ustalenia mediewistów wskazują, że pełniło ono w tym kręgu przede wszystkim funkcje prestiżowe, tzn. utrwalanie oralnej skądinąd twórczości w formie pisanej stanowiło akt potwierdzenia wysokiego prestiżu trubadura. Po wtóre, przejęcie i kontynuacja form muzyki rycerskiej w kręgach mieszczańskich doprowadziły do ponownego zatarcia się rozróżnienia poeta/kompozytor – minstrel/wykonawca, czego przykładów dostarcza działalność niemieckich meistersingerów. Dodatkowo należy wskazać, że znaczenie podziałów stanowych i hierarchizacji społecznych dla różnicowania się form kultury muzycznej zostało rozpoznane najpóźniej w XIII wieku przez Johannesa de Grocheo.

Model relacji społecznych wewnątrz grupy muzycznej, jaki anegdotycznie niemal zakreśliłem powyżej dla osiemnastowiecznej *opera seria*, również wydaje się uzależniony od miejsca tej postaci praktyki muzyczno-teatralnej w strukturze życia społecznego ówczesnej Italii. Mowa bowiem o teatrach publicznych (model tych relacji dla dworskiego *dramma per musica* przełomu XVI i XVII wieku

wygląda zresztą inaczej). Opera stanowiła do połowy XIX wieku pole publicznej ostentacji, w którym zasadnicze znaczenie miała dokonująca się wśród publiczności autoprezentacja, potwierdzająca istniejące porządki społeczne: urodzenia, pozycji towarzyskiej i pieniądza. Nie chodzi tylko o zajmowane miejsce, ale także o ostentację poprzez wystawność i nonszalancję zachowania. Potwierdzone są przypadki sprowadzania do loży operowej prywatnych kucharzy i urządzania tam uczt itp. Ostentacja ta pełni funkcje manifestowania tym łatwiej, że przecież daleko jeszcze do Wagnerowskiego pomysłu wygaszenia świateł nad publicznością. Percepcja inna niż rozproszona nie wchodzi w rachubę, a dzieło muzyczno-teatralne spełnia rolę pretekstu i rozrywki.

Także w odniesieniu do muzyki symfonicznej XIX wieku da się wskazać ramę społeczno-kulturową, która współdziała z pismem. Nie chodzi bynajmniej o głoszone czasami przekonanie, że hierarchiczna struktura orkiestry i uprzywilejowana pozycja dyrygenta uwarunkowane są autorytarnym charakterem stosunków władzy w społeczeństwie. Wskazywałem już, że taka przebudowa modelu współpracy muzycznej stanowiła jedno z najbardziej efektywnych rozwiązań, ale też warto podkreślić, że determinacja taka falsyfikowana jest przez fakt, iż analogicznych struktur muzycznej współpracy nie wytworzyły bynajmniej społeczeństwa znacząco bardziej autorytarne niż dziewiętnastowieczna zachodnia Europa. Właściwe pytanie brzmi: jakie czynniki – inne niż pismo – umożliwiły wysunięcie na pierwsze miejsce w ramach kultury muzycznej ideału koherentnego dzieła muzycznego i jego kontemplacji, a zarazem akceptację, a nawet poszukiwanie dzieł o niezwykle wysokim stopniu złożoności, których odbiór zakłada nieustanne rozwijanie kompetencji słuchacza i nowy model skupionej percepcji? Bowiem taka właśnie sytuacja sprowokowała pojawienie się nowego, ściśle zhierarchizowanego modelu współpracy muzycznej. Czynniki te przebadał skrupulatnie Carl Dahlhaus[25]. Pamiętając, że przemiana ta dokonała się najpierw wewnątrz niemieckiej muzyki mieszczańskiej, wypada podkreślić przynajmniej trzy elementy: wyłonienie się, upowszechnienie przez edukację i społeczne uznanie dyskursu estetycznego, wraz z jego koncentracją na jakościach ustabilizowanego dzieła sztuki; szerokie uznanie romantycznego ideału muzyki instrumentalnej jako „języka uprzywilejowanego", pociągające za sobą quasi-sakralizację dzieła tego rodzaju; włączenie nabywania kompetencji w rozumieniu elitarnych form sztuki do kulturowego ideału *Bildung*, a nawet traktowanie stopnia owych kompetencji jako społecznego świadectwa podjęcia wysiłku kształtowania siebie. Model współpracy został ukształtowany w ramach tych trzech wymogów, tak by umożliwić ich realizację, nie ma więc pochodzenia autorytarnego, ale uzależniony jest od aktualnego kształtu sfery aksjologicznej. Inna sprawa, czy sam ów układ wartości nie może być tłumaczony jako reakcja na zablokowanie możliwości aktywnego działania politycznego mieszczaństwa w krajach niemieckich po 1815 roku.

25 C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988.

Nawet tak pobieżny przegląd trzech dość arbitralnie wybranych przypadków wskazuje, że wyjaśnienie relacji między modelem współpracy w grupie muzycznej a całościową strukturą społeczeństwa musi brać pod uwagę zmienną konfigurację oddziałujących czynników oraz twórczy charakter ludzkich działań, nie należy więc liczyć na ustalenie zależności o charakterze praw czy też odnalezienie jakiegoś stałego modelu takiego związku. Klasyczne rozwiązanie tego problemu, zaproponowane w latach sześćdziesiątych przez Lomaxa i ustalające stałą zależność między typem hierarchizacji i rozkładem stosunków władzy w danym społeczeństwie a społeczną strukturą należącej doń grupy muzycznej oraz wynikająca z tego typologia tych relacji wydają się, przy nawet tylko trochę bardziej szczegółowym oglądzie odpowiednich zagadnień, niezwykle trudne do utrzymania.

Próba podsumowania

Robocza próba podsumowania dotychczasowego wywodu i wniosków wynikających z przytoczonych przykładów w postaci modelu współpracy właściwego zachodniej muzyce artystycznej może przybrać postać koniunkcji następujących tez:

1. Model współpracy uzależniony jest od możliwości, jakie stwarza wykorzystanie notacji muzycznej jako podstawowego medium przekazywania idei i podstawowego środka koordynacji działań muzycznych.
2. Model ten wydaje się opierać na względnie stałym podziale funkcji: kompozytor – wykonawca – słuchacz, określonym przez obecność abstrakcyjnej idei dzieła muzycznego. Analogiczne wewnętrzne zróżnicowanie funkcji dotyczy wewnętrznej struktury wyodrębnionej grupy wykonawczej.
3. Każdorazowa artykulacja modelu zależna jest nie od jego genezy, lecz od aktualnego uwikłania praktyki muzycznej w zmienne interesy, oczekiwania, idee, hierarchizacje itp. danego społeczeństwa, tzn. od każdorazowej postaci społeczno-kulturowego kontekstu praktyki muzycznej; relacja ta powinna być rozpatrywana nie jako determinacja, ale ze względu na kształt proponowanej przez Arnolda J. Toynbee'go dialektyki wyzwania i odpowiedzi.
4. Rola pisma wymusza rekurs do interpretacji zapisu jako fundamentu współdziałania muzycznego, jednym z kluczowych zagadnień w zakresie badania modelu współpracy w grupie muzycznej jest więc każdorazowe umiejscowienie autorytetu interpretacyjnego (podobnie z władzą oceniania efektów działania muzycznego – należałoby zatem mówić także o autorytecie ewaluacyjnym i może nawet do modelu współpracy muzycznej włączyć funkcję krytyczną).

Na podstawie zagadnień, których nie mogę już tutaj poruszać, proponuję jeszcze dwie tezy:

5. Muzyka artystyczna zamknięta jest w organizującej ją opozycji aktu performatywnego i dzieła. Aktualny model współpracy zależny jest od umieszczenia danego rodzaju praktyki muzycznej na wyznaczonej w ten

sposób osi, przy czym – ze względu na rolę pisma i konieczność wykonania – można wykluczyć sytuacje biegunowe, które pozostają jedynie teoretycznymi ramami badania.

6. Modelowi współpracy towarzyszy w zachodniej muzyce artystycznej model agonu. Zależności między elementami kooperacyjnymi i agonicznymi w organizacji grupy muzycznej wymagają osobnego badania.

Próbę podsumowania chciałbym uzupełnić dwiema jeszcze uwagami o bardziej metodologicznym charakterze:

7. Europejska muzyka artystyczna nie jest praktyką izolowaną, a więc także właściwy jej model współpracy jest wrażliwy na relację tej praktyki względem innych postaci praktyki muzycznej (muzyki popularnej i filmowej, muzyki ludowej, nieeuropejskich form muzyki artystycznej itd.).
8. Ze względu na kontekstualny typ zależności modelu współpracy wewnątrz grupy muzycznej od zewnętrznych społeczno-kulturowych warunków praktykowania muzyki, badanie tego modelu nie może być zrealizowane inaczej – w moim przekonaniu – niż jako jego historia.

Eksperymentalna zmiana modelu współpracy muzycznej?

Na zakończenie chciałbym jeszcze odnieść się, z konieczności bardzo krótko, do osobnego problemu, jakim jest próba eksperymentalnej i intencjonalnej zmiany modelu współpracy muzycznej. Niech za przykład posłuży projekt Scratch Orchestra, grupy założonej w 1969 przez Corneliusa Cardew przy współpracy Michaela Parsonsa i Howarda Skemptona jako efekt pracy dydaktycznej Cardew w Morley College. Projekt ten był kontynuowany w Nowej Zelandii przez Philipa Dadsona jako NZ Scratch Orchestra, a potem pod nazwą From Scratch[26]. Świadomie podjętym celem tego projektu była fundamentalna przebudowa relacji społecznych w ramach grupy muzycznej poprzez ich egalitaryzację, motywowana nowymi doświadczeniami artystycznymi (w 1968 roku Cardew usłyszał występ Johna Cage'a i Davida Tudora w Kolonii) oraz poglądami politycznymi lidera. Te ostatnie, stanowiące mieszaninę ideałów kontrkulturowych i maoizmu, znalazły swe uwieńczenie w akcie współzałożenia przez Cardew w 1974 Revolutionary Communist Party of Britain (Marxist-Leninist) oraz w sławnym ataku na Karlheinza Stockhausena (z którym Cardew wcześniej intensywnie współpracował) i całość europejskiej awangardy jako przedstawicieli zachodniego imperializmu[27]. W dążeniu do realizacji ideału pełnej równości członków grupy, pojmowanej na sposób radzieckiego proletkultu z pierwszych lat po rewolucji 1917 roku, napotkał Cardew trzy przeszkody o charakterze nieuchronnej ekskluzji, które musiał wyeliminować: wymóg nabycia kompetencji techniczno-muzycznych (których samemu Cardew bynajmniej nie brakowało), centralną rolę pisma (a więc także nieegalitarnej umiejętności jego odczytania i interpretacji) w zachodniej praktyce muzycznej oraz praktyczną konieczność

26 Teksty programowe Scratch Orchestra zostały po polsku przedstawione w zbiorze: Ch. Cox, D. Warner, *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, przeł. J. Kutyła i in., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

27 C. Cardew, *Stockhausen Serves Imperialism*, Latimer New Dimensions, London 1974.

hierarchizacji funkcji ze względu na wykonanie dzieła. Waga kompetencji technicznych została zatem podważona przez wysunięcie na pierwszy plan eksperymentalnego traktowania instrumentów oraz procedur przypadkowych, czerpanych – ze zmianą ich funkcji – z eksperymentów Cage'a oraz brytyjskiego nurtu *free improvisation* (z czasem Cardew miał, jako muzyk grupy AMM, poświęcić się niemal całkowicie muzyce improwizowanej). Waga pisma nie mogła zostać podważona wyłącznie przez rekurs do improwizacji, a to dlatego, że aby bez pomocy pisma osiągnąć niezbędne dla wytworzenia sensownej całości dźwiękowej minimum zespołowej koordynacji, trzeba by odwołać się do reguł obowiązujących w oralnych kulturach muzycznych, te zaś zakładają „antydemokratyczny" wymóg wieloletniego nabywania kompetencji (o czym wie każdy obywający się bez pomocy pisma rockowy wirtuoz, nawet nie powołując się na praktyki oralne o takim stopniu złożoności jak hindustańskie wykonanie ragi). Rozwiązaniem okazały się przejęte z muzyki awangardowej partytury graficzne, a więc wynalazek Earla Browna, będący wówczas w użyciu już od dwudziestu lat. Pozwoliły one, przy pogodzeniu się z brakiem precyzji zapisu, na negocjowanie techniki notacji i ograniczenie się do tworzonego *ad hoc* zestawu symboli odpowiadających kolektywnym decyzjom twórczym. Nowy model współpracy, oparty na pełnej równości członków grupy muzycznej i zniesieniu hierarchii, służyć miał nie prezentacji dzieła muzycznego, lecz swobodnej autoekspresji muzyków, uzgadnianej w duchu kolektywizmu. Eksperyment Cardew przyczynił się, obok działań Johna Cage'a, La Monte Younga, Tony'ego Conrada i wielu innych, do powołania do życia nowej praktyki muzycznej, zwanej dziś muzyką eksperymentalną (w odróżnieniu od działań awangardowych należących do tradycji zachodniej muzyki artystycznej). Muzyka ta ma obecnie osobną publiczność, złożoną głównie z członków postkontrkulturowych ruchów młodzieżowych, doktorantów po obu stronach Atlantyku i niedużej grupy uniwersyteckich ekspertów. Jej (względna) izolacja zdaje się wynikać z dwóch czynników, raczej jasnych z perspektywy toczonych wcześniej rozważań. Po pierwsze, model współpracy muzycznej uzależniony jest od ogólnych cech obejmującego ją społeczeństwa: zmiany projektowane przez Cardew mogłyby zostać upowszechnione, gdyby nastąpiła oczekiwana przezeń rewolucyjna zmiana całości stosunków społecznych. Po drugie, jak widzieliśmy, hierarchizacje, czasem bardzo „autorytarne", wewnątrz tradycyjnego modelu współpracy muzycznej służą prezentacji dzieła muzycznego, nakierowanej na odbiorcę. Zniesienie tego modelu zaowocowało brakiem tego rodzaju prezentacji, w wyniku czego działania Scratch Orchestra mają znaczenie jako społeczne doświadczenie muzyków, ale nie mogą budzić zainteresowania słuchacza. Historyczny pech Cardew polega właśnie na tym, że prowadził swoje poszukiwania w tym dokładnie momencie, gdy wielu kompozytorów dokonywało reinterpretacji strategii awangardowych poprzez podporządkowanie ich naczelnemu ideałowi prezentacji koherentnego dzieła muzycznego, co nazwano – poprzez nazbyt proste przeniesienie terminu – „muzyką postmodernistyczną". Twórcy ci – np. Alfred Schnittke, Krzysztof Penderecki, Witold Lutosławski, Steve Reich, Hans-Werner Henze, Sofija Gubaj-

dulina i wielu innych, mimo wszystkiego, co ich dzieli, zdołali zasypać poawangardową wyrwę między muzykami a publicznością i odnieść olbrzymi sukces. Muzyka eksperymentalna źle się czuje w dzisiejszej postawangardowej rzeczywistości muzycznej, po wielkim powrocie do gry słuchacza jako pełnoprawnego partnera. Nic też więc dziwnego, że muzyczni eksperymentaliści odnajdują się dzisiaj łatwiej w świecie sztuk wizualnych, wciąż i coraz bardziej samotnie (heroicznie czy anachronicznie) trwającym – mimo wszelkich zmian dyskursu – przy awangardowych formach wypowiedzi artystycznej.

MODEL OF COOPERATION IN WESTERN ARTISTIC MUSIC

The question of musical cooperation as part of wider problematic aspects of music groups in social structure first appeared in ethno-musical research and has become one of the most interesting research topics in western artistic music studies. Within this structure the model of musical cooperation is dependent on music notation functions and the shape of general sociocultural context. Historical changes of these two elements seem to create a framework where the model of musical cooperation is created. Such thesis implies the need for historical study of the model. The description of its main structure as an indicator for historical research can be described with the help of three theses: (1) the western model based on differentiation between musical work and act of performing it; (2) historically changeable relations which connect three basic functions within the model: composer, performer and listener; (3) the model of cooperation coexists with the model of agon. Experimental changes in the model of cooperation in XX century musical practices are another problem.