



---

Przedmioty dźwiękowe  
i produkty dźwiękowe:  
standardy nowej kultury słuchania  
w pierwszej połowie XX wieku<sup>1</sup>

Wstęp

*Aniołki na świątecznych kartkach, wiecznie uśmiechnięte twory utopii, obiecują raj, w którym Muuzak, rajska ściana dźwięku, nigdy nie przekształci się w ścianę płaczu. Stanowią dowód istnienia recepty na ziemskie piekło. Muuzak wkomponowuje się w przestrzeń, uświęcając ją uroczystym motywem rajskiego ogrodu, o którym czyta się w opowieściach o utopii, jednak szybko okazuje się jedynie balsamem zalewającym nas ziemską nudą<sup>2</sup>.*

Tymi słowami Raymond Murray Schafer zaczyna refleksje o muzyce tła w swoim sławnym dziele *The Soundscapes* z 1977 roku. Krytyczna postawa kanadyjskiego kompozytora wobec Muzaku ujawnia się już w neologizmie łączącym nazwę szeroko rozpoznawalnej firmy produkującej muzykę tła z odgłosem krowiego muczenia. Schafer oskarża Muzak o „przemienienie świętej sztuki w papkę”, wyjaśniając, że muzyka tła została zaprojektowana nie jako muzyka do słuchania, ale niczym ściana akustyczna maskująca wszelką specyfikę danego pejzażu dźwiękowego.

Aniołki na świątecznych kartkach zdążyły się jeszcze uśmiechnąć, zanim ich niebiańskie oblicza zmieniły się w pośmiertną maskę z tępym spojrzeniem zabalsamowanych zwłok. Wielkoduszny Schafer uczynił ukłon w stronę twórców

---

1. Tekst ukazał się oryginalnie w czasopiśmie „Cultures Unbound”, Vol. 4, 2012. Tytuł oryginału: *Sound Objects and Sound Products: Standardizing a New Culture of Listening in the First Half of the Twentieth Century*.

2. Raymond Murray Schafer, *The Tuning of the World: Toward a Theory of Soundscape Design*, University of Pennsylvania Press 1977, s. 96. Przedrukowany w 1994 roku, pod tytułem *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*.

muzyki tła, przyznając, że ich cel był utopijny. Muzyka tła ma swoją historię i jej źródła prowadzą do procesu powstania przedmiotu dźwiękowego, który został świadomie zaprojektowany do nie-słuchania. Historia pochodzenia przedmiotu dźwiękowego, jak postaram się udowodnić, ukazuje proces ćwiczenia odbiorcy w określonym trybie słuchania, który umożliwia doświadczenie słuchowe przypominające balsamowanie dźwiękiem.

Tryb odbioru, który można określić jako „słuchanie progowe”, rozwinął się w XX wieku, wraz powstaniem technologii skupionej na reprodukcji i odtwarzaniu. Podczas słuchania progowego odbiorcy nie utrzymują cały czas tego samego poziomu koncentracji, oscylują pomiędzy aktywnym wsłuchiowaniem się a pasywnym słyszeniem. Słuchający progowo niekoniecznie są świadomi obecności muzyki, równocześnie cały czas reagując na nią zarówno fizycznie, jak i emocjonalnie. Badacze zajmujący się sound studies, muzykolodzy oraz historycy kultury słuchania długo podtrzymywali dychotomię aktywnego i pasywnego słuchania, czyli wsłuchiwania się i słyszenia. Słuchanie progowe funkcjonuje pomiędzy tymi binarnymi opozycjami; mam nadzieję wykazać, że zrozumienie źródeł powstania zjawiska pomoże przełamać tę opozycję lub całkowicie porzucić jej binarność.

Dopiero niedawno badacze z zakresu socjologii nauki, sound studies i historii nauki zainteresowali się związkami pomiędzy światem nauk ścisłych a muzyką, co przyniosło wartościowe analizy i bogactwo podejść<sup>3</sup>. Badaniom poddano historię percepcji dźwięku, sposoby redukcji hałasu, akustykę w architekturze, kulturę muzyczną związaną z koncertami; dyskusji poddano szeroko rozumianą koncepcję pejzażu dźwiękowego<sup>4</sup>. Przywoływane prace łączy wspólne zainteresowanie rozwojem indywidualnych i publicznych praktyk słuchania.

Dla uniknięcia nieporozumienia muszę podkreślić, że ten esej nie dotyczy bezpośrednio muzyki, ale warunków, prądów intelektualnych oraz procesów kulturotwórczych, które umożliwiły jego powstanie. Najpierw przywołam kon-

---

3. Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933*, The MIT Press, Cambridge, MA 2002; Trevor Pinch, Karin Bijsterveld, *Should One Applaud? Breaches and Boundaries in the Reception of New Technology in Music*, „Technology and Culture”, 2003, nr 22, s. 536–559; Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham, NC 2003; Myles Jackson, *Harmonious Triads: Physicists, Musicians, and Instrument Makers in Nineteenth-Century Germany*, The MIT Press, Cambridge, MA 2006.

4. James Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History*, The University of California Press, Berkeley 1995; Trevor Pinch, Frank Trocco, *Analog Days: The Invention and Impact of the Moog Synthesizer*, Harvard University Press, Cambridge, MA 2002; Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity...*; Jonathan Sterne, *The Audible Past...*; Karin Bijsterveld, *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, The MIT Press, Cambridge, MA 2008.

cepcje upowszechnione w XIX wieku w środowiskach badaczy i muzyków, które przyświecały analizom odbioru muzyki zarówno na poziomie emocjonalnym, jak i fizycznym, oraz efektów, jakie ów odbiór wywołuje. Następnie skupię się na wysiłkach psychologów na początku XX wieku, współpracujących z Oddziałem Fonograficznym przedsiębiorstwa Thomasa Edisona, którzy przekształcili przedmiot dźwiękowy w produkt poprzez wykształcenie nowego sposobu słuchania. Zwrócę szczególną uwagę na badania psychologa Waltera van Dyke'a Bingham, opierające się na pomiarze wpływu muzyki na funkcje motoryczne. Odniosę się następnie do Testów Brzmienia, Recitalów Od-tworzenia oraz Testu Zmian Nastrojów stworzonych przez Przedsiębiorstwo Edisona w celu promocji wynalazku fonografu. Eksperymenty te, jak postaram się wykazać, służyły przede wszystkim wyćwiczeniu słuchacza w odbieraniu dźwięku instrumentu w określony sposób. Na zakończenie omówię dalekosiężne konsekwencje działań promocyjnych, a w szczególności Testu Zmian Nastrojów. Zależy mi na pokazaniu, że progowe słuchanie rozwinęło się wraz z procesem standaryzacji obiektu dźwiękowego i zobiektywizowaniu subiektywnej praktyki percepcji dźwięku.

#### Prawidłowy odbiór dźwięku i jego wpływ na ciało w XIX wieku

W pierwszych dekadach XX wieku świat dźwięku drżał w posadach. Powstanie nowych systemów tonalnych, rozszerzenie mapy o obszary spoza kultury Zachodu oraz transformacje w obrębie muzyki Zachodu, które były świadomym odejściem od wcześniejszej estetyki, a równocześnie próbami wskrzeszenia dawnych tradycji ludowych – wszystko to wiązało się z rozwojem w kierunku całkowitej atonalności. Poszerzeniu uległa zarówno ilość dźwięków wykorzystywanych przy tworzeniu muzyki, jak i liczba słuchaczy, których sposób klasyfikacji stał się przedmiotem dyskusji wśród muzykologów i psychologów<sup>5</sup>. Źródła tych wysiłków można odnaleźć w XIX wieku i w dyskusji prowadzonej w obrębie muzykologii oraz nauk przyrodniczych, której przedmiotem był podział sposobów odbioru dźwięku na prawidłowe i szkodliwe. Zainteresowanie wypracowaniem norm łączyło się z fascynacją fizycznym oddziaływaniem dźwięku na ciało oraz cielesnymi skutkami „nieprawidłowego” słuchania.

W świecie nauk ścisłych badania nad percepcją dźwięku doprowadziły do wytworzenia się dalszych podziałów na dyscypliny i subdyscypliny. W ramach nowego pola badań wyznaczonego przez eksperymentalną psychologię

---

5. Charles Myers, *Individual Differences in Listening to Music*, w: *The Effects of Music*, red. Max Schoen, Routledge, New York 1927, s. 10–37; Otto Ortmann, *Types of Listeners: Genetic Considerations*, w: *The Effects of Music*, red. Max Schoen, Routledge, New York 1927, s. 38–77.

koncentrowano uwagę na gromadzeniu jak największej ilości danych uzyskanych w wyniku kilku prowadzonych eksperymentów, w których badaniom poddawano zdolność rozróżniania tonów. W przeciwieństwie do wcześniejszych badań, teraz od uczestników nie wymagano wykształcenia muzycznego, a obiektem nie był subiektywny odbiór dźwięku związany ze zjawiskami takimi jak akomodacja, składowe harmoniczne, dwudźwięk. Traktowanie muzycznego wykształcenia jako formy naukowej kompetencji można dostrzec we wczesnej fazie badań z zakresu fizjologii prowadzonych przez Hermana Helmholtza i Ernsta Macha, badacze zanurzeni w świecie muzyki do tego stopnia, że traktowali dźwięk jako jego nierozłączną część<sup>6</sup>.

Kolejne pokolenie badaczy odeszło całkowicie od tego przekonania, co widoczne jest w serii eksperymentów przeprowadzonych przez laboratorium Wilhelma Wundta, w których badani mieli za zadanie wysłuchać dwóch tonów, a następnie – porównując je z trzecim dźwiękiem – ocenić, czy znajduje się on pomiędzy dwoma pierwszymi<sup>7</sup>. Eksperymenty bazowały przede wszystkim na danych zgromadzonych dzięki setkom tysięcy ankiet, a nie na umiejętnościach i wykształceniu muzycznym osób poddanych badaniu. Podejście to było odejściem od perspektywy charakteryzującej pierwsze badania z zakresu psychologii dźwięku przeprowadzone przez Carla Stumpfa, entomuzykologa i psychologa *gestalt*, w których to badaniach uczestniczyły osoby posiadające *Musikbewusstsein*, tj. określane przez naukowca jako umuzykalnione, a nawet świadome muzycznie, czyli posiadające odpowiednie kwalifikacje do analizy wrażeń dźwiękowych<sup>8</sup>.

Pomiędzy Wundtem a Stumpfem doszło do polemiki na temat roli muzycznego wykształcenia w badaniach nad wrażeniami dźwiękowymi, której znaczenie analizowałam już w artykule *The Bias of 'Music-Infected Consciousness': The Aesthetics of Listening in the Laboratory and on the City Streets of Fin-de-Siècle Berlin and Vienna*<sup>9</sup>, traktując tę dyskusję w kategoriach przemiany

---

6. Alexandra Hui, *Instruments of Music, Instruments of Science: Hermann von Helmholtz's Sound Sensation Studies, His Classicism, and His Beethoven Sonata*, „Annals of Science”, 2011, t. 2, nr 68, s. 149–177; Alexandra Hui, *The Psychophysical Ear: Musical Experiments, Experimental Sounds, 1840–1910*, The MIT Press, Cambridge, MA 2012.

7. Carl Lorenz, *Untersuchungen über die Auffassung von Tondistanzen*, „Philosophische Studien”, 1890, nr 6, s. 26–103; Wilhelm Wundt, *Ueber Vergleichen von Tondistanzen*, „Philosophische Studien”, 1981, nr 6, s. 616–617.

8. Carl Stumpf, *W. Wundt, Grundzüge der physiologischen Psychologie; E. Luft, Über die Unterschiedsempfindlichkeit für Tonhöhen*, „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft”, 1888, nr 4, s. 540–550; Carl Stumpf, *Über Vergleichen von Tondistanzen*, „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinneorgane”, 1890, nr 1, s. 419–462; Carl Stumpf, *Wundt's Antikritik*, „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinneorgane”, 1891, nr 2, s. 266–293.

9. Alexandra Hui, *The Bias of 'Music-Infected Consciousness': The Aesthetics of Listening in the Laboratory and on the City Streets of Fin-de-Siècle Berlin and Vienna*, „Journal of the History of the Behavioral Sciences”, 2012, t. 3, nr 28, s. 236–250.

paradygmatu badawczego. Ten nowy kierunek rozwoju laboratorium zasadzał się na wprowadzeniu podziału na prawidłowy i błędny sposób odbioru dźwięku, poprzez dewaloryzację subiektywnego doświadczenia jako metody analizy w badaniach naukowych. Zatem jeszcze w połowie XIX wieku umiejętność czytania nut, grania na instrumencie i przede wszystkim poprawnego odbioru muzyki stanowiła warunek uprawiania nauk ścisłych. Jednak już po 1890 roku podważono to założenie.

Nie należy zapominać, że poza przestrzenią laboratorium wypracowano również teorie odbioru dźwięku. Powszechnie znane w obszarach niemieckojęzycznych były pisma Eduarda Hanslicka, wiedeńskiego krytyka muzycznego, który w *Von Musikalisch-Schönen* z 1854 roku stworzył system formalny, włączając w estetykę muzyki typologię sposobów słuchania. Hanslick najwyżej cenił odbiór estetyczny, który definiuje jako dobrowolny akt czystej kontemplacji. Aktywne wsłuchiwanie się wymagało od odbiorcy umiejętności rozpoznawania i analizowania muzycznych form według kryteriów opisanych przez samego Hanslicka w systemie formalnym. Wsłuchiwanie się w muzykę poprzez matrycę formalistycznej koncepcji muzyki stanowił w XIX wieku ceniony i skrzętnie chroniony wzór dla prawidłowego sposobu odbioru<sup>10</sup>.

Zainteresowanie psychofizycznymi efektami odbioru muzyki w XIX wieku, które do ążą się z wywoływaniem emocji u słuchacza, można sprowadzić do trzech form analizowania praktyki słuchania. Skupiano się na efektach ubocznych dźwięku fizycznie oddziałującego na ciało wykonawcy, a w szczególności kobiet uprawiających muzykę. Zaniepokojenie „złym wpływem” wynikało z transformacji praktyk i wartości typowych dla kształtującej się klasy średniej. Industrializacja procesu produkcji fortepianów obniżyła ich koszt, upowszechniając wiarę w nieodzowną rolę *Kultur* w prawidłowym wychowaniu, które nie mogło obejść się bez nauki gry na kilku instrumentach. Fizjododzy, konstruktorzy instrumentów muzycznych, akustycy i pedagodzy skoncentrowali się na wypracowaniu profilaktyki poprawnego odbioru, aby uchronić ciało wykonawcy przed groźnym wpływem wibracji. Działania te przebierały różne formy: od zakazu intensywnego koncertowania po stworzenie nowych technik kształcenia posiłkujących się specjalnymi urządzeniami w praktyce pedagogicznej. Ciało trenowano zarówno po to, by rozwinąć umiejętności wykonawcze, jak i w celu zapewnienia bezpiecznych metod posługiwania się nim w kontakcie z muzyką.

---

10. Johannes Brahms stanowi kolejny na to przykład. Zaniepokojony brakiem dyscypliny w muzycznym wykształceniu u młodszych pokoleń, które potrafiły jedynie słuchać muzyki, a nie ją wykonywać, podkreślał „prawidłowy” odbiór wynikający z umiejętności wykonawczych. Brahms wolał publiczność wsłuchującą się w jego utwory, jakby sama je wykonywała. Zob. Leon Botstein, *Time and Memory: Concert Life, Science, and Music in Brahms's Vienna*, w: *Brahms and His World*, red. Walter Frisch, Princeton University Press, Princeton, NJ 1990.

Analizy odbioru dźwięku skupiały się również na niepożądanych skutkach nieprawidłowego sposobu słuchania. Pisma Hanslicka po raz kolejny dostarczają nam ciekawego opisu przykładów estetycznego odbioru, który autor zestawia z odbiorem patologicznym, charakteryzującym się doświadczeniem muzyki niczym „w stanie zamroczenia, pochłaniając dźwiękową papkę”<sup>11</sup>. Jeszcze niżej w randze znajdziemy słuchacza-obszernika, który od muzyki oczekuje jedynie abstrakcyjnych uczuć, doświadczać jej „jakby pod działaniem chloroformu”<sup>12</sup>. Całkowicie poza podejrzeniem o nieprawidłowość znajdowały się osoby wsłuchujące się w dźwięki zgodnie z zasadami formalnego systemu muzycznej analizy. Sposób odbioru musiał być zgodny z systemem Hanslicka, aby to, co zostało usłyszane, uznano za dźwięki. Aczkolwiek, jeżeli słuchacz w niewłaściwy sposób podchodził do muzyki, czyli słuchał w zły sposób, to w konsekwencji zarówno psychicznie, jak i fizycznie doświadczał muzyki niejako w stanie narkotykowego odurzenia.

Obawy związane z psychicznym i fizycznym oddziaływaniem muzyki na słuchającego łączą się z trzecim aspektem: korzyści (poza wszechstronnym wykształceniem *Bildungsbürger* stanowiącym część koncepcji *Kultur*). Najlepszym przykładem analizowania dźwięku pod kątem uzyskanych dzięki muzyce korzyści są poglądy Karla Büchera, ekonomisty z Lipska, który pod koniec XIX wieku, wykorzystując perspektywę wynikającą ze swojej pozarynkowej działalności (darów i wymiany), skupił się na wpływie siły roboczej na kształt muzyki. W *Arbeit und Rhythmus* opisuje źródła rolnictwa i gospodarki, analizując przedstawienia naśladujące zwierzęta<sup>13</sup>. Wyjaśnia, że odtwarzanie odgłosów i ruchów zwierząt stanowiło ważny element „tańca ludzi prymitywnych”; co więcej, „wszelka systematycznie wykonywana czynność przyjmuje formę zrytmizowaną, łącząc się z muzyką i pieśnią, tworząc niewidzialną całość”<sup>14</sup>. W dziele *Die Entstehung der Volkswirtschaft (Industrial Evolution)* stwierdza Bücher, że muzyka spełnia rolę dyscyplinującą, usprawniając pracę spółdzielczą i stanowiąc niezbędną część w stronę industrializacji.

Bücher traktuje wprowadzenie w pracę zespołową jak sianokosy czy układanie cegieł: jako sztuczne wyznaczanie tempa będącego elementem kluczowym dla jej rozwoju. Wyjaśnia, że „akompaniament muzyczny towarzyszący liczeniu oraz śpiewaniu” w prosty sposób łączy osobno wykonywane działania w pracę zespołową<sup>15</sup>. Przywołuje przykłady pracy od Kamerunu aż po Sudan i Chiny,

---

11. Eduard Hanslick, *The Beautiful in Music*, red. Morris Weitz, przeł. Gustav Cohen, Liberal Arts Press, New York 1854/1957, s. 90–91.

12. Eduard Hanslick, *The Beautiful in Music*, s. 90–91.

13. Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Teubner, Leipzig 1899.

14. Karl Bücher, *Industrial Evolution*, przeł. Samuel Morley Wickett, Henry Holt and Company, New York 1893/1907, s. 27–28.

15. Karl Bücher, *Industrial Evolution*, s. 276.

gdzie pieśń stanowiła integralny element pracy niewolników, odwołując się również do utrzymania dyscypliny w wojsku poprzez rytm we „współczesnych Stanach”<sup>16</sup>. Muzyka pomagała zarówno w dyscyplinowaniu pojedynczego ciała, jak i grupy osób. Współczesna muzyka, rytm i kształt pracy zespołowej w ujęciu Büchera tworzą harmonijną całość niczym orkiestra grająca *unisono*. Pod koniec XIX wieku doszło do renegocjacji statusu wykształcenia muzycznego w laboratorium, jak i poza nim; skutkiem było, że w badaniach psychologicznych zdewaloryzowano subiektywne doświadczenie jednostki, a także jej muzyczne umiejętności. Zakwestionowano model badań opierający się na obserwacji poprzez wskazanie jej tendencyjności oraz zagrożeń, jakie niesie. W tym samym czasie wysoko cenionym obiektem do analizy stał się odbiorca poruszający się po ulicach miast i przebywający w salach koncertowych, o ile posiadał odpowiednie kwalifikacje. Dyskusja nad rolą muzycznych umiejętności w procesie odbioru wynikała z przekonania, że prawidłowy odbiór stanowi warunek *sine qua non* właściwego doświadczenia dźwięku. Założenie, że muzyka potrafi w sposób mechaniczny wpłynąć na ciało, wywołując określone efekty doprowadziło do rozwinięcia pogłębionego zainteresowania negatywnymi i pozytywnymi skutkami oddziaływania dźwiękiem na jednostki oraz masy. Wysiłki psychologów pragnących doświadczać potwierdzić wpływ muzyki na funkcje motoryczne wypracowały narzędzia, z których korzystali zarówno oni sami, jak i twórcy muzyki, umożliwiając rozwój zupełnie nowej formy odbioru, pozwalającej na odbiór nowych dźwięków.

### Badania Waltera Bingham nad wpływem muzyki na funkcje motoryczne

Waltera van Dyke Bingham kojarzy się przede wszystkim z jego pracą w roli sekretarza Komitetu Klasyfikacji Personelu Armii dla Departamentu Wojny podczas I wojny światowej, gdzie przygotowywał testy na inteligencję oraz testy osobowości mające na celu przypisanie osoby do odpowiedniego stanowiska – testy klasyfikujące będące pierwszą generacją testów umiejętności wciąż popularnych w Ameryce. Wykształcenie zdobył, pracując w laboratoriach Hugona Münsterberga na Uniwersytecie Harvarda i Jamesa Angella na Uniwersytecie Chicagowskim. W 1915 roku założył Oddział Psychologii Stosowanej w Instytucie Technologii Carnegie i stał się jego dyrektorem. Bingham odpowiada za połączenie koncepcji naukowego zarządzania z wynikami testów badających wpływ muzyki na nastrój, które doprowadziły do wprowadzenia muzyki tła (*piped-in music*) do fabryk i warsztatów w latach 30. XX wieku.

16. Karl Bücher, *Industrial Evolution*, s. 277.

W 1910 roku Bingham opublikował *Studies in Melody (Badania Melodii)*, studium oparte na badaniach przeprowadzonych w laboratoriach Uniwersytetu Chicagowskiego, jak i Harvarda w latach 1905–1908<sup>17</sup>. Celem badań było znalezienie odpowiedzi na pytania: Czym jest melodia? Czy melodia, jak to zakładał *a priori*, jest poczuciem jedności? Oraz: W jaki sposób wytwarza się przy odbiorze jej poczucie jedności? Wcześniejsze eksperymenty innych badaczy wskazywały na relację pomiędzy zjawiskiem tonalności a kinestetyką, współgraniem funkcji motorycznych z dźwiękiem, poczuciem napięcia oraz napięciem mięśni<sup>18</sup>. Bingham postanowił zatem zbadać efekty stymulacji funkcji motorycznych poprzez wykorzystanie prostej melodii.

Trzyzęściowa teza Bingham opierała się na następujących założeniach: koncentracja stanowi aktywność, na którą składają się ruchy w obrębie zarówno małej, jak i dużej motoryki. Proces koncentracji objawia się w zakresie ruchów dużej motoryki, wpływając na ogólny stan ciała. W tym kontekście motoryczne ruchy koliste mogą posłużyć jako wskaźniki poziomu koncentracji: na przykład bębnienie palcami „odbywa się półautomatycznie, pod wpływem ruchów małej i dużej motoryki, co oznacza, że spowolnienie działania pozwala rozpoznać utratę koncentracji. Przyspieszenie ruchów kolistych oznacza zatem, że proces koncentracji na porządkowaniu odbywa się w prawidłowy sposób”<sup>19</sup>.

Podstawą w procesie pomiaru spadku tempa funkcji motorycznych były zarówno osobiste opisy wrażeń uczestników, które pozyskiwał Bingham, jak i dane uzyskane dzięki rejestracji bębnienia palcami. Spowolnienie ruchów odczytywano jako utratę koncentracji, a przyspieszenie ich jako wzmocnioną uwagę. Do pomiaru tego ostatniego posłużyło mu specjalnie skonstruowane urządzenie. Badani mieli za zadanie bębnić palcem, podczas gdy puszczano im różne sekwencje tonów, które były wewnętrznie spójne (pod względem wysokości dźwięków) i niespójne oraz posiadały różną długość (na przykład dwa tony) lub też były długie. Badani byli studenci oraz instruktorzy z laboratorium na Harvardzie, posiadający różny poziom umiejętności muzycznych.

Ten rodzaj wglądu w doświadczenie badanego dostarczył wielu interesujących anegdot. Uczestniczka nazwana „Ta” bębniła palcem „z regularnością maszyny

---

17. Walter Bingham, *Studies in Melody*, „The Psychological Review: Monograph Supplements”, 1910, t. 3, nr 12.

18. Max Meyer, *Elements of a Psychological Theory of Melody*, „Psychological Review”, 1900, t. 7, nr 3, s. 241–273; Theodor Lipps, *Zur Theorie der Melodie*, „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane”, 1902, nr 27, s. 225–263; Max Meyer, *Unscientific Methods in Musical Esthetics*, „Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods”, 1904, nr 1, s. 707–715; Fritz Weinmann, *Zur Struktur der Melodie*, „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane”, 1904, nr 38, s. 238–239; Theodor Lipps, *Psychologische Studien*, 2nd ed., Verlag der Dürr’schen Buchhandlung, Leipzig 1905.

19. Walter Bingham, *Studies in Melody*, s. 60.



kołowej”, jednak nie była w stanie opisać swoich wrażeń doświadczenia dźwięku, ponieważ słyszane tony nie miały na nią wpływu<sup>20</sup>. Świadczenie badanych zestawiono z tabelą tempa bębnienia, aby wskazać, jakie elementy konstytuują melodię. Jednak najciekawsze wnioski dostarczyło porównanie tabel ukazujących reakcje na melodię z reakcją na dźwięki nietworzące melodii. Wyniki badań przeprowadzonych przez Bingham nie pomogły odpowiedzieć na postawione hipotezy, lecz jedynie dostarczały sugestii. Badaczom nie udało się wykazać związku między tempem bębnienia palcami a wewnętrzną spójnością i kształtem sekwencji tonów.

Bingham stwierdził, że spójność melodii odróżniająca ją od sekwencji tonów zostaje stworzona w wyniku „aktywności słuchacza”, a nie dźwięków samych w sobie. Jeżeli sekwencja tonów „pozwala słuchaczowi na adekwatną reakcję na każdy z nich”, to poszczególne dźwięki „odczuwa się” jako powiązane ze sobą. Bingham wyjaśnia, że jeżeli sekwencja tonów zostanie zakończona w sposób, który symultanicznie pozwoli słuchaczowi wypełnić aktywność w ramach reakcji na dźwięki, to „zrównoważone rozłożenie aktywności mięśniowej tworzy wrażenie, że sekwencja tonów stanowi spójną całość tworzącą melodię”. Równocześnie z melodią pojawiała się aktywność mięśni. W momencie wybrzmienia melodii również aktywność mięśniowa ustawała. Ten rodzaj rozłożenia aktywności mięśniowej pozwolił na rozpoznanie sekwencji tonów jako melodii. Reakcja mięśniowa pośredniczyła pomiędzy sekwencją tonów a muzycznym doświadczeniem melodii. Problem, którego rozwiązaniem poprzez pomiar funkcji motorycznych podjął się Bingham, był pytaniem z dziedziny estetyki. Wykazał przede wszystkim związek pomiędzy funkcjami motorycznymi a melodią. Muzyczna sekwencja tonów miała wpływ na funkcje motoryczne, ale odbiorca rozpoznawał ją jako melodię dopiero *post factum*.

W wyniku rosnącego zainteresowania oddziaływaniem na ciało, oprócz przeprowadzenia pionierskich badań Bingham w tym obszarze, powstała zbiorowa praca pod tytułem *The Effects of Music (Efekty Muzyki)* (1927), którą badacz opatrzył wstępem. Monografia składała się z esejów wyłonionych poprzez konkurs na badania nad wpływem muzyki, ogłoszony w 1921 roku przez Amerykańskie Stowarzyszenie Psychologiczne<sup>21</sup>. Nagroda w wysokości pięciuset dolarów została ufundowana przez Thomasa Edisona. Szeroki zakres badań podejmował takie problemy, jak wpływ muzyki na nastrój, ciśnienie krwi, trawienie oraz efekty wynikające ze specyficznego programowania sekwencji dźwięków i selekcji

20. Walter Bingham, *Studies in Melody*, s. 72.

21. Zwycięzcą konkursu była badaczka z dziedziny psychologii eksperymentalnej Margaret Washburn z college'u Vassar, która analizowała rolę powtarzania utworu muzycznego w odczuciu go jako przyjemny bądź nieprzyjemny. W jury konkursu byli: sam Bingham oraz Harry Porter Weld z Uniwersytetu Cornell i Harry Dexter Kitson z Uniwersytetu Columbia.

tonów. Bingham wyjaśniał we wstępie, że książka ma odpowiedzieć na pytania słuchaczy „jak muzyka oddziałuje na mnie?” oraz skłonić naukowców do wyjaśnienia „natury i tajemnic oddziaływania muzyki”<sup>22</sup>.

Bingham stwierdza, że proces doświadczenia muzyki zależy od skomplikowanej sieci zmiennych czynników, jak pochodzenie i wykształcenie słuchacza, co w efekcie zaburzało ściśle naukowy charakter badań muzyki. W niewielkim stopniu badaniu pomagało sprowadzenie doświadczenia dwóch determinantów, czyli specyfikacji doboru muzyki oraz słuchacza, który nie poddawał się uogólnieniom, różniąc się od innych wiekiem, edukacją, wykształceniem, osobowością i słuchem muzycznym<sup>23</sup>. Słuchanie utworu muzycznego mogło wywołać różnorodne skutki. Bingham przywoływał przykład pracownicy, która, słuchając jazzu, obsługiwała krosno, wykonując równomierne i prężne czynności manualne. Jednak ten sam utwór u innej pracownicy wywoływał podenerwowanie, dekoncentrując ją całkowicie. Zbyt mocno przyciskała urządzenie i musiała silniej się koncentrować, aby uniknąć popełniania błędów, co zmniejszyło jej produktywność, w porównaniu z pracą bez muzyki<sup>24</sup>.

Bingham sugerował, że przykład ten podważył wcześniejsze wnioski z przeprowadzonych eksperymentów dotyczących wpływu muzyki na funkcje motoryczne, wyjaśniając, że „każda osoba mająca wcześniej kontakt z muzyką, i dla której sekwencja tonów cokolwiek oznacza, wykazuje delikatne, ale wyraźne, zmiany w napięciu mięśni”<sup>25</sup>. Zatem słuchacz, reagując na tony, łączy je ze sobą, odbierając je jako całość, wytwarzając de facto melodię. Chciałabym podkreślić, że pionierzy tego rodzaju badań wskazywali na potężną różnorodność w sposobie doświadczenia muzyki przez uczestników eksperymentu. Pomimo wspólnych wysiłków podejmowanych w ramach kilku dyscyplin, gdzie próbowano z analityczną precyzją udokumentować efekty, jakie wywoływała muzyka, doświadczenia jednostki nie udało się przełożyć na formę komunikatywną dla nauki.

## Testy Brzmienia i Recitale Od-tworzenia

Omówiony przykład uwidacznia cele przyświecające przedsiębiorstwu Edisona, gdy projektowali recitale demontujące lub testy brzmienia. Przyczyn powstania w 1914 roku Testów Brzmienia i Recitalów Od-tworzenia można doszukiwać się w niepokojach samego Edisona, wynalazcy oskarżanego, w początkach

---

22. Walter Bingham, *Introduction*, w: *The Effects of Music: A Series of Essays*, 1–9, red. Max Schoen, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co, London 1927/2001, s. 1. Przedruk Routledge w 1999 i 2001.

23. Walter Bingham, *Introduction*, s. 2–3.

24. Walter Bingham, *Introduction*, s. 3.

25. Walter Bingham, *Introduction*, s. 6.

kariery, o szarlatanerię i traktowanego jako jednego z niezliczonych domokrażców-naciągaczy, którzy tułali się po Ameryce pod koniec XIX wieku<sup>26</sup>. Edison pragnął, aby konsumenci zachwycili się przede wszystkim wysokiej jakości brzmieniem jego fonografu oraz nagrań na cylindrach. Miało to dokonać się za sprawą Testów Brzmienia i Recitalów Od-tworzenia, podczas których publiczność przekonywano do wyższości wynalazku Edisona nad innymi. Wydarzenia te służyły równocześnie prezentacji odbiorcom prawidłowego sposobu korzystania z gramofonu, demonstrując w pełni funkcjonalność oferowanego produktu. Jak to pokażę, recitale spełniały funkcję treningu dla odbiorców posiadających różne pochodzenie i kompetencje muzyczne; trening polegał na kształceniu słuchaczy w określonym sposobie odbioru stanowiącym obiekt badań Bingham.

Przedsiębiorstwo Edisona wysłało specjalnie przeszkolonych przedstawicieli, aby we współpracy z lokalnymi dystrybutorami oraz sprzedawcami organizowali Testy Brzmienia. Pokazy miały się odbywać w sklepach sprzedających produkty Edisona, kościołach, szkołach, budynkach organizacji kościelnych lub prywatnych domach. Jedno wydarzenie zorganizowano nawet na barce na jeziorze Erie. Publiczność Testów Brzmienia mogła składać się z kilkudziesięciu do stu pięćdziesięciu osób. W większości wypadków przedstawiciele firmy poszukiwali lokalnych współpracowników, lecz zdarzały się również prośby ze strony szkół zainteresowanych kupnem o przesłanie urządzenia na próbę. Z tego powodu dochodziło do tarć pomiędzy przedstawicielami firmy a lokalnymi dystrybutorami narzekającymi, że pracownicy Edisona przybywają do miasta, nie mając pojęcia o lokalnych zwyczajach, organizują recitale w niewłaściwej dzielnicy dla nieodpowiedniej publiczności, odstraszać przez to potencjalnych nabywców<sup>27</sup>.

Testy Brzmienia były klasyczną akcją promocyjną pozwalającą na prezentację urządzenia Edisona dla potencjalnych nabywców; w zamierzeniu miały jednak również przypominać koncert<sup>28</sup>. Pokaz łączono czasem z prelekcjami na temat historii muzyki wygłaszanymi przez zapraszanych na tę okazję wykładowców akademickich lub krytyków muzycznych<sup>29</sup>. Drukowano specjalne programy koncertowe z repertuarem przewidzianych na dany wieczór utworów.

---

26. DeGraaf, Archwista, Thomas Edison National Historic Park, przeprowadzone wywiady, 8.11.2011.

27. William Maxwell, wywiady, 24.04.1915. Wszystkie rozmowy, wiadomości, biuletyny i raporty Williama Maxwella znajdują się w William Maxwell Files w archiwach Edison Historic Site Archives.

28. William Maxwell, Internal Phonograph Division Bulletin, 1.04.1914; Maxwell, przeprowadzone wywiady, 17, 24, 30.04.1915.

29. Na przykład Frank Hildebrand w 1915 roku wygłosił serię wykładów-recitalów pod następującymi tytułami: „Rozwój Muzyki”, „Muzyka i Życie”, „Opera”. Programy wydarzeń znajdują się w William Maxwell Files w archiwach Edison Historic Site Archives, Thomas Edison National Historic Park.

Podobnie jak podczas koncertu muzycznego publiczność klaskała po każdym utworze. Sprawozdania, jakie wysyłali do Wytwórni Edisona jej przedstawiciele, określały liczbę słuchaczy, miejsce recitali, odtworzone utwory. Uzupełnieniem opisu wydarzenia było kilka zdań na temat reakcji publiczności. Wysyłane listy przekształcano następnie w raporty<sup>30</sup>.

Wytwórnia Edisona, wychodząc naprzeciw oczekiwaniom konsumentów, skupiła się na nagraniach popularnych w danym czasie wykonawców. Artyści podpisywali kontrakt z wytwórnią i nagrywali utwory, które między innymi wykorzystywano do Testów Brzmienia. Podczas Recitali Od-tworzenia zestawiano wykonanie utworu na żywo przez artystę z jego nagraniem. Artysta lub artystka rozpoczął koncert duetem z fonografem, aby następnie zamilknąć i pozwolić urządzeniu na wykonanie partii solo. Fonograf czasami cichł, odwiedzając się tym samym. Czasem przygaszano światła, aby publiczność nie mogła zobaczyć, czy w danej chwili śpiewa człowiek czy maszyna (wywoływało to największe wrażenie na publiczności). Publiczność ekscytowała się wykonawcami wprowadzanymi do Recitali Od-tworzenia. Jedna słuchaczka wyznaje w liście, że podobała jej się gestykulacja wykonawcy kierowana w stronę fonografu, ponieważ uczłowieczało to maszynę<sup>31</sup>.

Celem Recitali Od-tworzenia było zaprezentowanie wysokiej jakości brzmienia instrumentu Edisona. Z tego powodu artyści nie mogli się „popisywać” i wykonując utwór, musieli trzymać się wersji utrwalonej na nagraniu odtwarzanym przez fonograf<sup>32</sup>. Zakazywano im podkreślenia swojej obecności podczas duetu, nie pozwalano na wydłużanie frazy, upiększanie wykonania dodatkowymi dźwiękami czy na śpiewanie głośniejsze od nagrania. Hasłem reklamującym fonograf było „Dźwięki artysty to dźwięki Edisona”, co w sposób niezamierzony podkreśla mechanizację Recitalu Od-tworzenia.

Chcąc skupić uwagę publiczności przede wszystkim na brzmieniu i jakości nagrania, przedstawiciele firmy instruowali słuchaczy przed wykonaniem oraz w jego trakcie, a nawet po (w wysyłanych do klientów listach), na czym dokładnie mają się skupić, wielokrotnie irytując w ten sposób publiczność<sup>33</sup>. Podkreślali

---

30. William Maxwell, raporty i wywiady, 21, 22, 26.04.1915, 4, 5, 16.05.1915, oraz 6, 21, 23.06.1915.

31. William Maxwell, rozmowy, 21.06.1915.

32. Emily Thompson, *Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph, 1877–1925*, „The Musical Quarterly”, 1995, t. 1, nr 29, s. 131–171; Greg Milner, *Perfecting Sound Forever: An Aural History of Recorded Music*, Faber & Faber, New York 2007.

33. „Pani Rouland stwierdziła, że nie przypadł jej do gustu pomysł, aby pan Fuller (demonstrujący urządzenie) zachowywał się jakby publiczność nie miała zielonego pojęcia o muzyce, i jakby konieczne było ciągle przypominanie, że mają patrzeć na płytę [...]. pani Edison [nie-spokrewniona z Thomasem Edisonem] zarzuciła całemu wydarzeniu mechaniczność, która nie miała nic wspólnego z artystycznym działaniem. Urządzenie traktowano jako pierwszoplanowy

wierność nagrania i czystość brzmienia fonografu, marginalizując brzęczenie i zgrzyty wynikające z procesu rejestrowania dźwięków instrumentów. Prezentujący nigdy nie poruszali kwestii muzyki jako takiej – nie dyskutowano nad strukturą utworu, progresją akordów czy melodią. Recitale Od-tworzenia nie ćwiczyły w estetycznym odbiorze muzyki. Służyły raczej do podkreślenia niezwyklej jakości brzmienia w sposób, który przysłał dźwiękowo również wszelkie niedoskonałości nagrania.

Koncerty te nie wymagały od słuchacza umiejętności słuchania muzyki, a fonograf nie służył do nabycia wykształcenia muzycznego. Fonograf był również formą wyrazu wyrafinowania muzycznego właścicieli, o ile takowy mieli. Jednak Recitale Od-tworzenia i Testy Brzmienia rozwijały pewnego rodzaju umiejętność. Ćwiczone słuchaczy, aby stali się ekspertami od brzmienia, ekspertami w nowym sposobie słuchania. Kształcono ich w sztuce oddzielania szumu od muzyki, umiejętności ignorowania go, a nawet niesłyszenia. Testy Brzmienia oraz Recitale Od-tworzenia funkcjonowały, poprzez scentralizowane protokoły przedstawienia, jako sposób standaryzacji obiektów dźwiękowych, jak i samego doświadczenia muzycznego słuchania.

### Testy Zmian Nastroju

W 1921 roku Wytwórnia Edisona pod przywództwem Bingham'a wysłała tysiące listów z kwestionariuszem, w którym proszono o wypisanie listy utworów poprzez wypełnienie nimi tabeli emocji i nastrojów. Na podstawie odpowiedzi Bingham stworzył Test Zmian Nastrojów. Podczas tego badania wypełniano część ankiety dotyczącej pory dnia, pogody, nastroju oraz preferencji muzycznych, a następnie słuchano różnych utworów muzycznych, by na końcu odpowiedzieć na pytania dotyczące zmian nastroju i wrażeń.

Wytwórnia, w celu uzyskania właściwej próby dla projektu, zachęcała do odwiedzania sklepów Edisona, gdzie można było wziąć udział w badaniu lub zorganizowaniu samemu „Przyjęciu Zmian Nastrojów”. Wypełnione kwestionariusze można było przesyłać pocztą na adres Oddziału Badania Muzyki Laboratorium Edisona. Jeden z właścicieli sklepu Edisona użył testu jako części rozmowy o pracę na stanowisko w swoim sklepie<sup>34</sup>. Wiosną 1921 roku przeprowadzono testy na kampusach, co było jednym z pierwszych przypadków wykorzystywania w badaniach na szeroką skalę studentów kursów wprowadzających w psycho-

---

element przedstawienia, spychając artystyczną część na drugi plan. Uważała, że wysiłki pana Fullera, by być dowcipnym zakończyły się porażką”. Maxwell, listy, 21.07.1915, William Maxwell Files, Edison Historic Site Archives, Thomas Edison National Historic Park.

34. William Maxwell, wywiad, 9.04.1921.

logię – teraz jest to tradycja na studiach psychologicznych. Badaniami objęto kampusy Uniwersytetów West Orange, New Jersey oraz uniwersytetów Yale i Harvarda<sup>35</sup>. Zorganizowano również dyskusję, podczas której oprócz Testu Zmian Nastrojów odbyła się wystawa malarstwa wielkoformatowego Akademii Sztuk Pięknych w Chicago.

Promowano Testy Zmian Nastrojów jako nową i wyrafinowaną formę badań naukowych. W reklamie z 1921 roku, która ukazała się w czasopismach „Colliers”, „Lady Home Journal” i „Cosmopolitan”, można ujrzeć postać sławnego detektywa Williama Burnsa stojącego obok fonografu Edisona z wypełnionym kwestionariuszem w ręku. Podpis pod ilustracją brzmiał: „pozwała zmierzyć zmianę nastroju pod wpływem muzyki u jednej osoby. Pan Edison potrzebuje tysięcy kwestionariuszy, aby badania były zgodne z prawem średniej”<sup>36</sup>.

Do badań zmobilizowano również przedstawicieli firmy. William Maxwell, prezes Działu Fonografu Wytwórni Edisona, w komunikacie adresowanym do pracowników wyjaśniał, że Kwestionariusz Zmian Nastrojów stanowi część „jednego najciekawszych eksperymentów przeprowadzonych w historii muzyki”. Zachęcał do uczestnictwa i tym samym do wsparcia pracy Edisona i Binghamu poprzez udział w „NOWATORSKIM I EPOKOWYM EKSPERYMENCIE”<sup>37</sup>. Maxwell, w odpowiedzi na pytanie o rodzaj muzyki, jaka powinna być użyta podczas Rautów Zmian Nastrojów, odpisywał: „Rauty Zmian Nastrojów stanowią przykład prawdziwie naukowych badań. Nie chcemy jedynie potwierdzić hipotezy. Staramy się dowiedzieć czegoś nowego”<sup>38</sup>.

Maxwell oczekiwał, że uda się zebrać setki tysięcy wypełnionych kwestionariuszy (Maxwell, rozmowy, 22.01.1921)<sup>39</sup>. Bez wątpienia dostarczone Binghamowi potężnej ilości danych wykorzystanych podczas badań nad wpływem muzyki na odbiorcę. Jako jeden z wielu efektów badań można potraktować stworzenie listy utworów uporządkowanej według wywoływanych nastrojów, nazywanej Skarbnicą Muzyki. Utwory skategoryzowano według następujących nastrojów: „stymulujące fizycznie”, „poruszające emocjonalnie”, „roztkliwiające”, „pobudzające wyobraźnię”<sup>40</sup>. W każdej z kategorii znajdował się wybór od pięciu do dwudziestu popularnych piosenek i utworów klasycznych z repertuaru wytwórni Edisona, z których każdy opatrzony był numerem dystrybucyjnym.

Badania Binghamu nad wpływem muzyki na nastrój i funkcje motoryczne de facto zostały wykorzystane jako narzędzie marketingu. Jednak stworzona lista

---

35. William Maxwell, wywiady prowadzone od marca do maja, 1921.

36. William Maxwell, rozmowy, 22.11.1920.

37. William Maxwell, wywiad, 22.02.1921.

38. William Maxwell, rozmowy, 22.02.1921.

39. William Maxwell, rozmowy, 22.01.1921.

40. Box 18, William Maxwell Files, Edison Historic Site Archives.

utworów równocześnie ujawniała nowy sposób myślenia o odbiorze dźwięku. Wcześniejsze praktyki słuchania nagrań na fonografie opierały się na wyborze określonego utworu lub wykonawcy, który wpływał na doświadczenie muzyki. Skarbnica Muzyki pozwalała słuchaczowi na odwrócenie tego procesu i wybór nastroju, koncentrując się na doświadczeniu wpływu muzyki pod względem efektów, jakie miała wywołać: „Chcesz poczuć roztkliwienie? Wybierz utwór z listy!”. Nieważny był utwór czy wykonawca.

W ten sposób ćwiczonego słuchacza w zupełnie nowym w doświadczeniu muzyki i w konsekwencji przysposobiono do nowego sposobu odbioru. Wiosną 1921 roku Maxwell otrzymał list od entuzjastycznego uczestnika badań, który chwalił projekt Wytwórni Edisona, wierząc, że Test Zmian Nastroju nauczy dzieci „zwykłych amerykańskich robotników” grać i śpiewać. Maxwell przesłał wiadomość Edisonowi, stwierdzając, że „jeżeli każdy spojrzy na to w ten sposób, będziemy mieć świat w garści”, na co ten odpowiedział: „Myślę, że wielu tak zrobi”<sup>41</sup>. Subiektywne doświadczenie muzyki zostało zmierzone i uprzedmiotowione przez psychologów, co umożliwiło jego manipulację i sprzedaż. Obiekty dźwiękowe stały się produktami.

### Zakończenie

Wprowadzenie standaryzacji oraz przedmiotów dźwiękowych, które wkroczyły w nowe przestrzenie życia słuchaczy, umożliwiły wytworzenie nowych praktyk słuchania. Za konsekwencję można uznać rozwój większej ilości przedmiotów dźwiękowych i produktów – elevator music, muzyki tła, muzyki przeznaczonej do specyficznych potrzeb oraz muzyki dyskutującej z samą koncepcją, jak dzieła Briana Ena i Roberta Richa. Fonograf pozwolił na standaryzację i normalizację wcześniej niemożliwą w salach koncertowych i laboratoriach; wytworzył wspólną podstawę w powszechnej praktyce percepcji muzyki, tworząc zupełnie nowe doświadczenie dźwiękowe, które paradoksalnie nie tylko było mobilne, ale dostępne przede wszystkim dla jednostek. Bingham i inni psychologowie umożliwili rozwój i rozkwit nowych praktyk nie-słuchania.

Pomiar i w konsekwencji standaryzacja praktyk słuchania doprowadziły do wytworzenia nowego sposobu odbioru, sprawiając, że słuchacz słyszał mniej. Proces ten następował stopniowo, jednak Recitale Od-tworzenia pokazują kluczowy moment oddzielenia słuchacza od procesu tworzenia muzyki. Dotychczas publiczność była uczestnikiem, który obserwował, jak skrzypek wydobywa z instrumentu czysty dźwięk dzięki wysiłkowi, jaki wkładał w wyciszenie zgrzytu smyczka, czy też wsłuchiwała się w wydobywane wysokie tony i zara-

---

41. William Maxwell, wywiad, 18.02.1921.

zem obserwowała wysiłek śpiewaczki. Słuchacze doświadczali momentu, gdy melodia wydobywa się z drewnianego pudełka, ponieważ znajdowali się tuż obok wykonawcy, współdziałając z nim razem, by się następnie rozdzielić. Przedstawiciele firmy podczas występu podkreślali przede wszystkim jakość brzmienia, a nie wyjątkowość kompozycji czy wykonania, dlatego dźwięk artysty i dźwięk fonografu Edisona były jednym i tym samym.

Odkąd możliwe stało się mierzenie cielesnych i emocjonalnych reakcji na muzykę, zarówno psycholodzy, jak i dostawcy nowej technologii dla masowego rynku szukali możliwości aplikacji i wykorzystania nowej wiedzy. Forma słuchania na progu świadomości, czyli słuchania progowego, powstała dzięki uprzedmiotowieniu indywidualnego doświadczenia. Wielu historyków muzyki i muzykologów pisało na temat kulturowych i socjologicznych aspektów regulacji zachowań słuchaczy<sup>42</sup>. W tym kontekście muzyka (w nowej i określonej sytuacji) posłużyła do wywołania określonego zachowania w ludziach, co przede wszystkim zmusza do pytania o to, czy rozmawiamy w ogóle o muzyce. Jeżeli nie, to czym są te dźwięki?

*Przełożyła Justyna Stasiowska*

---

42. William Weber, *Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*, Holmes and Meier Publishers, New York 1975; James Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History*, The University of California Press, Berkeley 1995.