RAPORT 2016

Dynamika karier muzyków w obszarze całego środowiska muzycznego

Wojciech Walczak

Katarzyna M. Wyrzykowska

Ziemowit Socha

POLSKA RADA MUZYCZNA 2016

Kierownik projektu
Wojciech Walczak

Autorzy raportu
dr Katarzyna M. Wyrzykowska: rozdziały 2.2, 2.3 i 2.4 (razem z Z. Sochą), 3, 4, 7.2, 9.3, 10.
Ziemowit Socha: rozdziały 1, 2.3 i 2.4 (razem z K. M. Wyrzykowską), 5, 6, 7.1, 7.3, 8, 9.1, 9.2.
Wojciech Walczak: rozdział 2.1.
Marta Kopeć: ekspertyzy i opinie prawne (aneks).

Zespół ekspertów PRM
Andrzej Kosowski (przewodniczący), prof. dr hab. Krzysztof Knittel, Jerzy Kornowicz, Wincenty Krawczyk, Andrzej Wojtaś, Antoni Rosochacki, Joanna Grotkowska

Konsultacje merytoryczne
dr Igor Pietraszewski

Recenzja naukowa raportu
dr hab. Izabela Wagner-Saffray

Wsparcie realizacji modułu ilościowego
Michał Jabłoński

Zespół badawczy
dr Katarzyna M. Wyrzykowska, Ziemowit Socha
Kinga Zawadzka – sekretariat projektu

Badacze terenowi
Paweł Drygas, Ewelina Grygier, Ewa Majdecka, Paweł Maranowski, dr Dominik Porczyński, Agata Rozalska, Ziemowit Socha, dr Krzysztof Stachura, dr Katarzyna M. Wyrzykowska, Kinga Zawadzka i inni.

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Dofinansowane ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu Obserwatorium Kultury.

Fundacja Polskiej Rady Muzycznej
c/o Narodowy Instytut Fryderyka Chopina
Tamka 43
00-355 Warszawa
e-mail: fprm@prm.art.pl

FUNDACJA POLSKIEJ RADY MUZYCZNEJ
POLISH MUSIC COUNCIL FOUNDATION

Spis treści

Wprowadzenie 5
1. Muzycy jako kategoria zawodowa 7
1.1. Socjologiczne studia nad zawodami i profesjami 7
1.2. Od magii, przez religię i rzemiosło, po sztukę 9
2. Metodologia badań 13
2.1 Przyjęte rozumienie zawodów muzycznych 13
2.2 Pytania badawcze 15
2.3. Metody i techniki badań 18
2.4. Charakterystyka respondentów 19
3. Motywy wyboru zawodu 25
4. Kształcenie i przygotowanie zawodowe 31
4.1 Posiadane wykształcenie 31
4.2 Ocena jakości kształcenia w ramach formalnej edukacji muzycznej 34
4.3 Propozycje zmian w systemie kształcenia i przygotowania zawodowego muzyków 37
5. Ocena sytuacji na muzycznym rynku pracy 44
5.1. Rynek instytucji muzycznych 46
5.2. Rynek poza instytucjami muzycznymi 49
5.3. Wielozawodowość jako strategia na muzycznym rynku pracy 51
6. Prestiż zawodu muzyka 55
6.1. Społeczne postrzeganie prestiżu zawodów muzycznych 56
6.2. Poczucie prestiżu przedstawicieli zawodów muzycznych 60
7. Socjoekonomiczne determinanty wykonywania zawodu muzyka 66
7.1. Zarobki 66
7.2 Bezpieczeństwo socjalne i poczucie stabilności zatrudnienia 70
7.3. System emerytalny 75
8. Praca muzyka, a jego życie prywatne 77
8.1. Utrudnienia 79
8.2. Ułatwienia 80
9. Typy karier muzycznych 82

9.1. Kariera instytucjonalna....82
9.2. Wolny strzelec....84
9.3 Kariera mieszana....85
10. Oczekiwania....87
10.1 Zmiany w systemie prawnym....87
10.2 Oczekiwania wobec instytucji publicznych....88
10.3 Proponowane kierunki zmian w systemie ubezpieczeń społecznych....90
10.4 Oczekiwania wobec związków zawodowych i innych organizacji zrzeszających osoby wykonujące zawody muzyczne....91
11. Główne wnioski z badań....93
Aneks 1. Ogólny zarys statusu zawodu muzyka w polskim systemie prawnym....103
Aneks 2. Formy zatrudnienia w kontekście wykonywania zawodów muzycznych....115
Aneks 3. Analiza systemu emerytalnego w kontekście zawodów muzycznych....121
Aneks 4. Struktura szkolnictwa muzycznego i wykształcenie muzyczne w polskim systemie prawnym....129
Bibliografia....138

Wprowadzenie

Projekt badawczy „Dynamika karier muzyków w obszarze całego środowiska muzycznego" jest jednym z kluczowych elementów działań mających na celu polepszenie sytuacji prawnej i socjalnej osób wykonujących zawody muzyczne w Polsce, prowadzonych przez Polską Radę Muzyczną od 2014 roku. Prezentowane w niniejszym raporcie badania są próbą ukazania dynamiki i zróżnicowania ścieżek kariery muzyków w Polsce, a także wskazania czynników na nie wpływających, uchwycenia wewnętrznej struktury grupy zawodów muzycznych oraz prześledzenia sytuacji socjalnej osób je wykonujących. W ostatnich latach sytuacja społeczno-ekonomiczna przedstawicieli zawodów artystycznych stała się tematem szeroko dyskutowanym zarówno w środowisku twórców, w mediach, jak i w dyskursie akademickim (zob. np. Kozek, Kubisa 2011; Ilczuk 2013; Kozłowski, Sowa, Szreder 2014; Bachórz, Stachura 2015). Niemniej, w istniejących opracowaniach (zwłaszcza w ogólnodostępnych relacjach z badań) niewiele miejsca, jeśli w ogóle, poświęcono zawodom muzycznym (w dyskursie akademickim wyjątek stanowią prace Izabeli Wagner, zob. np.). W związku z tym prezentowane w niniejszej publikacji badanie

jest próbą wypełnienia luki w wiedzy o aktualnej sytuacji ekonomiczno-społecznej przedstawicieli profesji muzycznych.

Raport składa się z dwóch części. W pierwszej określono muzyków jako kategorię zawodową oraz omówiono główne założenia metodologiczne przeprowadzonego badania. W drugiej części raportu zaprezentowano wyniki badań nad dynamiką karier osób wykonujących zawody muzyczne w Polsce. W aneksie do raportu zamieszczono ekspertyzy prawne dotyczące wybranych tematów związanych z wykonywaniem zawodów muzycznych.

Mamy nadzieję, że raport ułatwi diagnozę sytuacji społeczno-ekonomicznej osób wykonujących zawody muzyczne oraz pozwoli zainicjować szeroką dyskusję nad sytuacją socjalną i prawną muzyków w Polsce. Jednocześnie zachęcamy do przesyłania pytań i komentarzy do raportu na adres Zespołu Badawczego Polskiej Rady Muzycznej: zespol-badawczy@prm.art.pl.

1. Muzycy jako kategoria zawodowa

Jednym z głównych założeń socjologii muzyki – jak pisze Rosanne Martorella, autorka pracy *The Sociology of Opera* – jest traktowanie muzyków jako członków społeczeństwa. Za tym idzie przekonanie, że muzyka stanowi profesję podlegającą analogicznym socjoekonomicznym mechanizmom, co inne profesje – zwłaszcza te artystyczne (por. Martorella 1982: 3 i dalsze). Podlegają oni bowiem – podobnie jak inni – prawom popytu i podaży (gdy pracują w sektorze prywatnym), etatyzacji (gdy pracują w sektorze publicznym). Najogólniej rzecz biorąc, bycie muzykiem stanowi rolę społeczną, czyli przypisany mu jest pewien zestaw mniej czy bardziej jawnie formułowanych oczekiwań. Zagadnienie to było prezentowane przez wielu klasyków socjologii, jak Howard S. Becker [por. 1982] oraz Florian Znaniecki [por. 1937].

1.1. Socjologiczne studia nad zawodami i profesjami

Socjologiczne aspekty pracy opisane zostały w wielu tomach, których niepodobna tu przytoczyć. Wspomnieć można jednak o dwóch nurtach badań - strukturalnym

i chicagowskim.

Z pierwszej, strukturalnej perspektywy badanie zawodów jest ważną częścią gałęzi teorii socjologicznej, która skupia się na badaniu struktury społecznej, czyli hierarchicznych relacji pomiędzy poszczególnymi kategoriami społecznymi. Zgodnie z tym co wskazywał Henryk Domański – jeden z przedstawicieli tej specjalizacji – zawody są w socjologii podstawowym narzędziem pomiaru pozycji społecznej (por. 2007: 9), czyli innymi słowy miejsca lokalizacji danej jednostki w strukturze społecznej. Nie są to najnowsze ustalenia badawcze, a klasyczne wręcz ujęcia problemu badań struktury społecznej (por. Sarapata 1965)

W ujęciu tzw. szkoły Chicagowskiej interesujące były bardziej szczegółowe aspekty - jak np. tożsamość zawodowa albo zawody nowe bądź nietypowe [por. Hughes 1958, 1962]. Wykonywanie prac w specyficznych branżach analizował również na przykładzie muzyki Howard S. Becker. W pracy pt. Outsiders dotyczącej zupełnie innego tematu, bo kontroli społecznej i dewiacji poświęcił jej całe dwa rozdziały. Prezentował tam badania nad muzykami jazzowymi [por. Becker 2009].

Rozważając te kwestie z naukową dokładnością, należy odróżnić zawód od profesji. Wedle ujęcia problemu, które zaproponował Richard H. Hall w pracy *Dimentions of work,* profesję charakteryzuje kilka cech:

1. występowanie teoretycznej systematyzacji wiedzy o wykonywaniu danego zajęcia,
2. poważanie w oczach klienta (który nie musi mieć kompetencji jakości pracy)
3. obecność formalnych zasad wykonywania zawodu (sankcje za nieprzestrzeganie norm)
4. specyficzna kultura grupy zawodowej (zasady nieformalne) (por. Jemielniak 2005).

Zauważyć więc można, że autor wskazuje na to, że profesję od zawodu odróżniają trzy najważniejsze cechy: instytucjonalizacja (zwłaszcza edukacyjna), teoretyzacja oraz wynikający z obu poprzednich prestiż.

W innym ujęciu - prezentowanym przez Eliota Freidson kluczowa w rozgraniczeniu zawodu od profesji jest kontrola nad wejściem do zawodu. Zakładając, że w Polsce

to w gestii akademii muzycznych leży to, kto otrzyma dyplom uprawniający do wykonywania zawodu [por. Wagner 2005]

Mając więc obie perspektywy na względzie, argumentować można, że obok zawodów muzycznych istnieje również wiele muzycznych profesji. Jednak rozróżnienie to, z uwagi na akademicki charakter nie będzie w dalszej części wykorzystywane.

1.2. Od magii, przez religię i rzemiosło, po sztukę

Powstanie zawodów muzycznych łączy się z zagadnieniem, które za Emilem Durkheimem nazwać można społecznym podziałem pracy, bądź mówiąc nieco bardziej współczesnym językiem specjalizacją zawodową. Zagadnienie to – występujące już w pracach Platona – obecne było w pracach ekonomistów, jak Adam Smith (por. Durkheim 1999). Durkheima nie interesował jednak sam fakt rosnącej specjalizacji zawodowej w społeczeństwie francuskim. Interesowały go konsekwencje owego zróżnicowania, które przekładało się na większe uzależnienie jednostki od innych jednostek. W społecznościach zbieracko-łowieckich bądź rolniczych dominować miała niska specjalizacja w zakresie produkcji – wszyscy członkowie takich grup wykonywali mniej więcej takie same czynności, począwszy od wypieku chleba po wyrób ubrań i naprawę narzędzi pracy. Ponadto Durkheim wskazywał, że w toku profesjonalizacji zwiększa się rola pracy w kształtowaniu tego, kim dana osoba będzie się czuła. Jego zdaniem, w wyniku procesu specjalizacji tradycyjne tożsamości wynikające z przynależności rodzinnej oraz wyznawanej religii ustępują miejsca na rzecz wspomnianych tożsamości zawodowych [por. Becker 1982].

Czeski etnomuzykolog Bruno Nettl w pracy *Muzyka kultur pierwotnych* (por. 1956) odniósł się do tego wątku w następujących słowach:

Typowa grupa plemienna nie miała specjalizacji zawodowej, podział pracy zakładał zróżnicowanie zajęć tylko pod względem płciowym i niekiedy wiekowym. Rzadko zdarzało się, by poszczególne jednostki wykazywały się większą biegłością w zakresie różnych czynności. Wszystkie kobiety codziennie wykonują zbliżone czynności, mają podobne kwalifikacje i zainteresowania. Czynności wszystkich mężczyzn również

są bardzo podobne. Analogicznie wygląda na tym tle muzyka. Pewne pieśni znane są wszystkim członkom plemienia i specjalizacja w ich tworzeniu i wykonywaniu oraz budowie instrumentów jest nieduża (1956: 10).

Wedle nowszych badań antropologicznych, podobnie wyglądała kwestia muzyki w społecznościach zbieracko-łowieckich. Analiza językoznawcza znaczenia słowa „muzyka" w różnych pozaeuropejskich językach wskazywała, że słowa oznaczające ją równocześnie oznaczają śpiew, taniec albo poezję (por. Seeger 1987). Wyłonienie się zawodów muzycznych jako zawodów artystycznych miało miejsce zdecydowanie później.

W średniowiecznej Europie występowały grupy wędrownych muzykantów, śpiewaków i aktorów zwanych wagabundami. Walter Salmen, jeden z najwybitniejszych historyków społecznych zajmujących się historią zawodów muzycznych wskazywał, że istnieje wiele źródeł historycznych wskazujących na niski status ludzi parających się takimi zajęciami. Władze wielu średniowiecznych miast były bowiem dość podejrzliwe wobec nich (tegoż 1983). Jak sprawozdaje Zbigniew Chaniecki, stawiano ich tylko o stopień wyżej niż pospolitych przestępców (por. tegoż 1980). W związku z tym muzycy, którzy chcieli zadbać o swoje prawa i przywileje decydowali się na osiadły tryb życia, który m.in. polegał na przyjmowaniu i zaciągnięciu się do służby dworskiej. Ta ostatnia nie musiała całkowicie przekreślać zarobkowania poza dworem i w ten sposób rozmaici trubadurzy, truwerzy i minnesingerzy mogli być zarówno przypisani listem do danego dworu, jak i działać poza nim.

Pod koniec XV w. zaczęły się pojawiać przepisy zabraniające podobnej dwuzawodowości i muzycy zaczęli prowadzić bardziej osiadły tryb życia. Zbigniew Chaniecki wskazuje, że przełożyło się to na wzrost statusu społecznego osób trudniących się muzyką (por. tegoż 1980: 11). Z kolei Marian Golka wskazuje, że wraz z pojawieniem się w dobie renesansu pojęcia artystycznego geniuszu status społeczny muzyków polepszył się jeszcze bardziej.

Awansowi artystów ze stanu cechowych rzemieślników, wykonujących standardowe prace, towarzyszy tedy uwaga odbiorców zwracana na indywidualności artystyczne

i zapotrzebowanie na nie. Akceptacja indywidualności twórcy wiązała się zaś z pojawieniem się koncepcji stylu oraz przyjęciem zasady postępu, który ma rzekomo w sztuce obowiązywać. W myśl tej zasady, nowsze dzieło i nowszy artysta są doskonalsi od poprzedzających (Golka 2012: 35).

Według Norberta Eliasa podobny stan rzeczy dominował do początku XIX w. Jego zdaniem trudno było mówić wtedy o muzycznym rynku pracy (por. tegoż 2006). Jednak losy takich artystów, jak Wolfgang A. Mozart albo Ludwig van Beethoven pokazują, że nowa klasa społeczna, jaką stanowiło bogacące się mieszczaństwo, również była w stanie utrzymać artystów płacąc im lepiej niż książęta czy biskupi. Losy tego ostatniego kompozytora w perspektywie socjologicznej ukazała Tia de Nora [por. tejże 1995]

Norbert Elias zaprezentował na przykładzie Mozarta koncepcję społecznej zmiany w sztuce. Moglibyśmy określić ją przejściem od sztuki rzemieślniczej do artystycznej. Przed rewolucją we Francji muzycy tworzyli dzieła dla konkretnych wyżej społecznie usytuowanych zleceniodawców, jak wspomniani książęta i biskupi. Natomiast w II poł. XIX w. tworzono już dzieła z myślą o publiczności o zasadniczo takim samym statusie społecznym jak artysta (Elias 2006: 61). Dodać należy, że za życia Beethovena zaczęła kształtować się kluczowa instytucja życia muzycznego, jaką stanowi filharmonia i w ogóle publiczny koncert. Zmieniał się więc charakter muzyki, bo w sztuce dworskiej nie oczekiwano wirtuozerii dźwiękowej i oryginalności, a jedynie poprawności harmonicznej i drobnego nowatorstwa w ramach znanych kanonów. W epoce romantyzmu na znaczeniu nabrała znana od renesansu kategoria geniuszu, przez co według Eliasa artyści mieli więcej twórczej swobody. Zmieniły się więc oczekiwania kierowane wobec artystów [por. Tia de Nora 1995].

Na przełomie XIX i XX w. zmieniały się też ideowe podstawy uprawiania sztuki. W ramach kształtującej się refleksji estetycznej pojawiały się nowe idee, jak dodekafonia, serializm oraz wiele innych nurtów. Nowe koncepcje i nowe kanony piękna upowszechniały się w instytucjach muzycznych w rodzaju filharmonii czy akademii muzycznych (konserwatoriów). W podobnym czasie, powstała zaczynała się kształtować muzyka popularna, która wraz całym rynkiem

fonograficznym stanowi inny ogromny sektor zatrudnienia, ale również stanowi oddzielny przedmiot badań (por. Gałuszka i in. 2013)

2. Metodologia badań

Niniejszy rozdział stanowi opis kwestii definicyjnych, pytań badawczych oraz metod i technik badań społecznych, które zostały wykorzystane w trakcie realizacji projektu badawczego.

2.1 Przyjęte rozumienie zawodów muzycznych

Rozumienie kategorii pojęciowej, jaką stanowią zawody muzyczne opracowane zostało przez Zespół Ekspertów Polskiej Rady Muzycznej w roku 2015. Efekt tych prac zawiera poniższa tabela.

Tabela 1. Katalog zawodów muzycznych

Dział	Nazwa	Opis
PRACA INSTRUMENTEM	Solista klasyczny	Wykonawca instrumentalnych partii solowych (muzyka klasyczna)
	Kameralista	Członek zespołów instrumentalnych i orkiestr kameralnych (muzyka klasyczna)
	Muzyk orkiestrowy	Członek zespołów orkiestrowych w filharmoniach, operach, teatrach muzycznych (muzyka klasyczna)
	Solista rozrywkowy	Wykonawca instrumentalnych partii solowych (muzyka rozrywkowa i jazz)
	Członek zespołu muzycznego	Wykonawca partii instrumentalnych w zespołach (muzyka rozrywkowa i jazz)
	Solista ludowy/ tradycyjny	Wykonawca instrumentalnych partii solowych (muzyka ludowa i tradycyjna)
	Muzyk ludowy/ tradycyjny	Wykonawca partii instrumentalnych w zespołach (muzyka ludowa i tradycyjna)
	Organista kościelny	
PRACA GŁOSEM	Śpiewak	Wykonawca wokalnych partii solowych (muzyka klasyczna)
	Chórzysta	Członek zespołów chóralnych (muzyka klasyczna)
	Śpiewak kameralista	Członek kameralnych zespołów wokalnych i chórów kameralnych (muzyka klasyczna)
	Wokalista solista rozrywkowy	Wykonawca wokalnych partii solowych (muzyka rozrywkowa i jazz)
	Wokalista rozrywkowy	Wykonawca partii wokalnych w zespołach (muzyka rozrywkowa i jazz)
	Śpiewak solista ludowy/ tradycyjny	Wykonawca wokalnych partii solowych (muzyka ludowa i tradycyjna)
	Śpiewak ludowy/ tradycyjny	Wykonawca partii wokalnych w zespołach (muzyka ludowa i tradycyjna)
	Nauczyciel muzyki (zajęcia grupowe)	Nauczyciel / wykładowca prowadzący aktywne zajęcia ogólnomuzyczne (wszystkie style muzyczne)

PRACA Z MUZYKĄ	Nauczyciel muzyki (zajęcia indywidualne)	Nauczyciel / wykładowca prowadzący indywidualne lekcje instrumentalne lub wokalne (wszystkie style muzyczne)
	Animator	Prowadzący warsztaty animatorskie z wykorzystaniem muzyki (wszystkie style muzyczne)
	Kompozytor	Twórca utworów muzycznych (wszystkie style muzyczne)
	Aranżer	Twórca aranżacji muzycznych (wszystkie style muzyczne)
	Dyrygent / Kierownik zespołu	Prowadzący zespoły muzyczne stałe lub okazjonalne - instrumentalne, wokalne, inne (wszystkie style muzyczne)
PRACA Z DŹWIĘKIEM	Reżyser dźwięku	Twórca nagrań i realizacji muzyki na żywo.
	Realizator dźwięku	Osoba realizująca ścieżki dźwiękowe w czasie rzeczywistym.
	DJ	Osoba odtwarzająca ścieżki dźwiękowe na żywo lub układająca playlisty.

2.2 Pytania badawcze

Uchwycenie specyfiki karier osób wykonujących zawody muzyczne wymaga wskazania kluczowych dla jej rozwoju wymiarów. Poniżej przedstawiono szczegółowe problemy, które poddano analizie w toku realizacji badania wraz z podstawowymi pytaniami badawczymi.

<u>Motyw wyboru zawodu</u>

- Jak to się stało, że respondenci wybrali zawód muzyczny? Co i kto (rodzina, znajomi, szkoła) miał na to wpływ?
- Jakie były główne czynniki zachęcające do podjęcia tego typu pracy?
- Jak najbliżsi (rodzina, przyjaciele, znajomi) zareagowali na decyzję zawodową respondentów? Czy otrzymali od nich wsparcie (finansowe, psychologiczne) czy raczej spotkali się z niezrozumieniem najbliższych im osób?
- Jak w porównaniu z wyobrażeniami wygląda obecnie praca respondentów?

Co ich zaskoczyło, a co rozczarowało?

- Czym jest dziś praca w zawodzie muzycznym? Jakie korzyści (indywidualne, ekonomiczne, społeczne itd.) wynikają z tego typu aktywności zawodowej? Czy coś się zmieniało na przestrzeni lat? Jak z perspektywy czasu respondenci oceniają wady i zalety tej pracy? Gdyby mogli, czy wybraliby drugi raz ten sam zawód

Kształcenie i przygotowanie zawodowe

- Jakie przygotowanie do wykonywania zawodu posiadają respondenci? Czy ukończyli szkoły/uczelnie muzyczne czy raczej kształcili się nieformalnie?
- Czy są jakieś obszary, co do których nie czuli się dobrze przygotowani kiedy rozpoczynali pracę w zawodzie?
- Jak oceniają jakość formalne edukacji w szkołach/uczelniach muzycznych? Gdyby mieli wpływ na to jak przygotowuje się młodych muzyków do pracy w zawodzie, czy wprowadziliby jakieś zmiany?

Rynek pracy muzyków

- Jaki jest dzisiejszy rynek pracy muzyków? Jak można go scharakteryzować? Jakie zmiany zaszły w ostatnich latach?
- Jak respondenci oceniają szanse i możliwości na obecnym rynku pracy dla muzyków? Dla kogo jest praca (tj. dla jakich specjalności zawodowych w obrębie profesji muzycznych), a dla kogo nie ma

Zarobki

- Czy są zadowolony ze swojego wynagrodzenia? Czy w odczuciu respondentów wysokość ich zarobków odpowiada ich wkładowi pracy?
- Czy posiadane środki wystarczają im na zaspokojenie ich potrzeb?
- Czy w odczuciu respondentów ich sytuacja materialna jest lepsza niż sytuacja materialna ich kolegów i koleżanek z dzieciństwa? Pod jakimi względami?
- Czy w odczuciu respondentów ich sytuacja materialna jest lepsza niż sytuacja materialna innych osób wykonujących zawody muzyczne? Pod jakimi względami? Czy są jakieś grupy zawodowe, które mają lepiej/gorzej?

Bezpieczeństwo socjalne

- Na jaki typ umowy są zazwyczaj zatrudniani?
- Czy są objęci jakąś formą ubezpieczenia społecznego? Jaką?
- Czy zdarzały się momenty w karierze zawodowej kiedy nie byli objęci

ubezpieczeniem? Kiedy? Dlaczego? Jak długo? Jak respondenci sobie z tym radzili?

- Czy ich zdaniem system ubezpieczeń społecznych w Polsce jest dostosowany do specyfiki pracy w zawodach muzycznych?
- Czy korzystali kiedykolwiek z jakichkolwiek form zapomóg socjalnych (zasiłki itd)?
- Jak oceniają, czy wykonywanie zawodu muzyczne daje pewne zabezpieczenie socjalne?
- Czy czują się bezpieczny jeśli idzie o przyszłość (emerytura, zdrowie)?
- Czy mają poczucie, że ich rodzina/bliscy są zabezpieczeni?

Prestiż zawodów muzycznych

- Które zawody zdaniem respondentów zasługują dziś na największe uznanie/ szacunek? Z jakich powodów?
- Co zdaniem respondentów ludzie spoza środowiska myślą o przedstawicielach zawodów muzycznych? Czy szanują muzyków? W jaki sposób się to przejawia?

Praca zawodowa a życie prywatne

- Czy praca w zawodzie muzycznym wpływa jakoś na ich życie rodzinne? Czy gdyby wykonywali inny, nie-muzyczny zawód, to byłoby inaczej?
- Czy zdarzyło im się, że z przyczyn zawodowych zmienić miejsce zamieszkania? Jak często? Jak zareagowali na to bliscy?

Oczekiwania

- Jakie zmiany w prawnych podstawach funkcjonowania zawodów muzycznych należałoby zdaniem respondentów wprowadzić?
- Jakie zmiany powinno się wprowadzić w ubezpieczeń społecznych aby były dostosowane do specyfiki zawodów muzycznych?
- Czy zdaniem badanych istnieje potrzeba utworzenia “Karty Muzyka” na wzór Karty Nauczyciela?
- Kto zdaniem respondentów mógłby reprezentować środowisko muzyczne w rozmowach z różnymi instytucjami publicznymi (związki zawodowe, stowarzyszenia, ktoś inny)?

2.3. Metody i techniki badań

Niniejszy projekt badawczy składał się z dwóch modułów: badania ilościowego oraz badania jakościowego

Celem modułu ilościowego było poznanie proporcji pomiędzy opiniami badanych na badane problemy. Techniką zbierania danych była ankieta internetowa (zwana obiegowo CAWI, czyli z ang. Computer-Assisted Web Interview). Rekrutacja respondentów prowadzona była dwufazowo. Po pierwsze, wysłano pocztą elektroniczną do publicznych instytucji muzycznych, fundacji zajmujących się muzyką, stowarzyszeń twórców muzycznych, związków zawodowych itp. Następnie prowadzono rekrutację telefoniczną. Wykorzystano również kontakty respondentów od rozmówców z modułu jakościowego. W ramach tego modułu 539 osób ukończyło wypełnianie kwestionariusza ankiety.

Celem modułu jakościowego było uchwycenie dynamiki karier osób wykonujących zawody muzyczne oraz ukazanie bardziej zindywidualizowanego charakteru tych praktyk. Jako główne narzędzie wybrano indywidualny wywiad pogłębiony (IDI, In-Depth Interview). Przyjęte na potrzeby niniejszego projektu podejście badawcze zakłada, że wywiad jakościowy jest zbiorem opinii i opowieści respondenta uchwyconych w ramach jednej rozmowy (nie mamy tu do czynienia z próbą odtworzenia dynamiki karier badanych osób, która realizowana jest w formie wielokrotnych wywiadów przeprowadzanych w różnych odstępach czasu). W związku z tym aby uchwycić opowieść respondentów o dynamice ich kariery, scenariusz wywiadu otwierało pytanie/prośba: „*Proszę opowiedzieć mi o swojej karierze zawodowej – od początku aż do teraz: jak przebiegała?*”. Ten zabieg minimalizował ryzyko wpływu badacza na narrację rozmówcy, bo umożliwiał respondentowi samodzielne konstruowanie własnej biografii zawodowej. Dodatkowo w scenariuszu umieszczono wykaz zagadnień, o które warto było dopytać podczas wywiadu (o ile rozmówca wcześniej sam tych tematów nie poruszył). Wywiadów pogłębionych przeprowadzono łącznie 100. Realizacja takiej liczby wywiadów gwarantowała pojawienie się w badaniu przedstawicieli większości zawodów muzycznych zamieszkujących obszar całej Polski.

2.4. Charakterystyka respondentów

1. Moduł ilościowy

Najwięcej badanych rekrutowało się z województwa mazowieckiego (142 osób, czyli 26,3%). Następnie 56 osób pochodziło z województwa małopolskiego, co stanowi 10,4%, czyli o 16 punktów procentowych mniej. Najmniej respondentów pochodziło z województwa lubuskiego - 8 osób, czyli 1,5% oraz podlaskiego – 9 osób, czyli 1,7% (por. tabela poniżej).

Tabela 2. Miejsce zamieszkania respondentów

	L	%
mazowieckie	142	26,3%
małopolskie	56	10,4%
dolnośląskie	44	8,2%
wielkopolskie	43	8,0%
śląskie	39	7,2%
pomorskie	37	6,9%
kujawsko-pomorskie	34	6,3%
lubelskie	30	5,6%
łódzkie	24	4,5%
podkarpackie	19	3,5%
zachodniopomorskie	17	3,2%
warmińsko-mazurskie	15	2,8%
opolskie	12	2,2%
świętokrzyskie	10	1,9%
podlaskie	9	1,7%
lubuskie	8	1,5%

Najwięcej badanych reprezentowało gatunek szeroko rozumianej muzyki klasycznej. Było to 295 osób, czyli 55,47% badanych. W dalszej kolejności była muzyka rockowa,

którą reprezentowało 187 osób (34,69%). Następnie 123 osoby (22,82%) deklarowały, że wykonują muzykę jazzową. Najmniej licznie reprezentowana była muzyka disco-polo – jedynie przez 8 osób, co stanowi 1,48% badanych (por. tabela poniżej).

Tabela 3. Z jakim gatunkiem muzycznym czuje się Pan/i związany zawodowo?

	L	%
Muzyka klasyczna	295	55,47
Rock	187	34,69
Jazz	123	22,82
Pop	110	20,41
Muzyka świata (w tym folk i muzyka ludowa)	96	17,81
Muzyka elektroniczna	68	12,62
Muzyka religijna (kościelna)	66	12,24
Poezja śpiewana	56	9,46
Muzyka klubowa	30	5,57
Reggae	30	5,57
Hip-hop	19	3,53
Disco polo	8	1,48
Inny, jaki?	44	8,16

Najwięcej badanych było członkami zespołów muzycznych – określiły się tak 222 osoby, co stanowi 41,2%[1] badanych. Zawód kompozytora zadeklarowały 123 osoby (co stanowi 22,8%). Najmniej osób reprezentowało, zawody związane z wykonywaniem muzyki ludowej – solista (9 osób, 1,7%) oraz śpiewak solista (10 osób, 1,9%) (por. tabela poniżej).

Tabela 4. Zawody muzyczne w próbie badania ilościowego

	L	%
Członek zespołu muzycznego (muzyka rozrywkowa lub jazz)	222	41.2%

[1] Odpowiedzi nie sumują się do 100, ponieważ w tym pytaniu można było zaznaczyć więcej niż jedną odpowiedź.

Kompozytor	123	22.8%
Nauczyciel muzyki w szkole muzycznej	100	18.6%
Aranżer	85	15.8%
Muzyk orkiestrowy (muzyka klasyczna)	83	15.4%
Kameralista (muzyka klasyczna)	74	13.7%
Dyrygent	72	13.4%
Realizator dźwięku	56	10.4%
Nauczyciel muzyki w szkole powszechnej	53	9.8%
Wokalista rozrywkowy lub jazzowy	51	9.5%
Animator	51	9.5%
Solista rozrywkowy lub jazzowy	41	7.6%
Solista klasyczny	41	7.6%
Muzyk ludowy/tradycyjny	36	6.7%
Wokalista solista rozrywkowy lub jazzowy	35	6.5%
Chórzysta	35	6.5%
Reżyser dźwięku	34	6.3%
Organista kościelny	19	3.5%
Śpiewak kameralista (muz. klasyczna)	16	3.0%
Śpiewak ludowy/tradycyjny	15	2.8%
Śpiewak (muz. klasyczna)	14	2.6%
DJ	14	2.6%
Śpiewak solista ludowy/tradycyjny	10	1.9%
Solista ludowy/tradycyjny	9	1.7%

2.4.2 Moduł jakościowy

W indywidualnych wywiadach pogłębionych wzięło udział 100 osób: 40 kobiet i 60 mężczyzn. W poniższej tabeli przedstawiono rozkład wieku w badanej grupie.

Tabela 5. Uczestnicy wywiadów zestawieni wg grup wiekowych

Grupa wiekowa	L
24–29 lat	20

30–39 lat	45
40–49 lat	18
50–59 lat	13
60 lat i więcej	4

Najliczniejszą grupę w module jakościowym stanowiły osoby w wieku 30–39 lat. Porównywalne liczebności osiągnęły grupy wiekowe 24–29 lat i 40–49 lat.

Większość respondentów mieszka w miastach liczących od 100 do 500 tysięcy mieszkańców (poniższa tabela). Nieco mniej osób zamieszkuje miasta o liczbie mieszkańców 500 tyś i więcej.

Tabela 6. Uczestnicy wywiadów zestawieni wg typu i wielkości miejscowości zamieszkania

Wielkość miejscowości	L
Wieś	7
Miasto do 100 tyś mieszkańców	22
Miasto od 100 do 500 tyś mieszkańców	36
Miasto od 500 tyś mieszkańców	35

Respondenci rekrutowali się spośród mieszkańców niemal wszystkich województw (poniższa tabela). Niestety do udziału w badaniu nie udało się zaprosić nikogo z województwa świętokrzyskiego.

Tabela 7. Uczestnicy wywiadów zestawieni wg województwa zamieszkania

Województwo	L
Mazowieckie	25
Pomorskie	15
Dolnośląskie	10
Wielkopolskie	8
Podkarpackie	7
Podlaskie	6

Kujawsko-pomorskie	5
Lubelskie	4
Łódzkie	4
Małopolskie	4
Śląskie	4
Warmińsko-mazurskie	4
Zachodniopomorskie	2
Lubuskie	1
Opolskie	1

W badaniu jakościowym najliczniej reprezentowane były trzy województwa: mazowieckie, pomorskie i dolnośląskie.

Uczestników wywiadów pogłębionych zapytano także jaki zawód/zawody muzyczne wykonują. Respondenci mogli wskazać więcej niż 1 profesję. W badanej grupie zdecydowanie dominują członkowie zespołów muzycznych[2].

Tabela 8. Uczestnicy wywiadów zestawieni wg wykonywanych zawodów

Rodzaj zawodu	L
Członek zespołu muzycznego	53
Kompozytor	19
Nauczyciel muzyki (zajęcia grupowe)	18
Nauczyciel muzyki (zajęcia indywidualne)	17
Aranżer	17
Wokalista rozrywkowy	16
Animator	16
Dyrygent / Kierownik zespołu	13
Wokalista solista rozrywkowy	12
Muzyk ludowy/tradycyjny	12

[2] Definicje poszczególnych zawodów muzycznych znajdują się w podrozdziale 2.1.

Solista klasyczny	10
Solista ludowy/tradycyjny	8
Reżyser dźwięku	8
Śpiewak	7
Śpiewak ludowy/tradycyjny	7
Realizator dźwięku	7
DJ	6
Muzyk orkiestrowy	5
Kameralista	5
Solista rozrywkowy	5
Śpiewak solista ludowy/tradycyjny	4
Organista kościelny	2
Chórzysta	2
Śpiewak kameralista	1

3. Motywy wyboru zawodu

Powody wyboru konkretnej ścieżki zawodowej mogą być bardzo zróżnicowane (od w pełni świadomego wyboru do przypadkowej decyzji). W poniżej tabeli przedstawiono główne motywy wyboru zawodu muzyka wskazane przez respondentów (każdy mógł wybrać maksymalnie 3 powody).

Tabela 9. Motywy wyboru zawodu muzycznego

Proszę zastanowić się, dlaczego w ogóle wybrał/a Pan/i zawód muzyczny?	L	%
Muzyka to moja pasja, interesuję się nią od dziecka	473	87,8
Chciałem/am robić co ciekawego, kreatywnego, mieć elastyczny czas pracy, a nie siedzieć całe dnie za biurkiem	234	43,4
Pochodzę z muzykalnej rodziny, więc był to dla mnie naturalny wybór	103	19,1
Sam/a do końca nie wiem, to był przypadek	56	10,4
Tego typu zawód wybierali też ludzie z mojego bliskiego otoczenia (znajomi itd.)	38	7,1

Moi rodzice są profesjonalnymi muzykami	31	5,8
Zawody muzyczne cieszą się większym uznaniem społecznym niż inne profesje	16	3,0

Źródło: badanie własne

Zdecydowana większość respondentów (87,8%) wybrało odpowiedź „muzyka to moja pasja, interesuję się nią od dziecka". Mniej popularne (43,4%) okazało się być uzasadnienie „Chciałem/am robić co ciekawego, kreatywnego, mieć elastyczny czas pracy, a nie siedzieć całe dnie za biurkiem". Respondenci zdecydowanie najrzadziej wybierali odpowiedzi ukierunkowane na szerszy kontekst społeczny: „Tego typu zawód wybierali też ludzie z mojego bliskiego otoczenia" (7,1%), „Moi rodzice są profesjonalnymi muzykami" (5,8%) oraz „Zawody muzyczne cieszą się większym uznaniem społecznym niż inne profesje" (3%).

Analizując uwarunkowania wyboru zawodu należy pamiętać, że ostateczna decyzja jest często wypadkową współdziałania kilku czynników. Nietrudno to zauważyć badając ścieżki kariery uczestników wywiadów indywidualnych. W przypadku respondenta KS_M_ 4 (52 lata, inżynier dźwięku, Gdańsk) ważna była inicjatywa jego rodziców wsparta pomocą nauczycielki muzyki:

Wszystko było możliwe, bo w pewnym momencie rodzice dość przytomnie zauważyli, że wykazując jakieś tam zdolności muzyczne, to może nadawałbym się, żeby się podkształcić i za radą pani od muzyki skierowali mnie do ogniska muzycznego. I za radą pani od muzyki chodziłem przez kilka lat na lekcje gitary klasycznej, ucząc się przy okazji nut, których nikt normalny w szkole podstawowej się nie uczył.

Inny respondent – DP_M_1 (38 lat, solista klasyczny, kameralista, nauczyciel muzyki, Łańcut) podkreślą, że jego decyzja zawodowa jest wynikiem jego własnych zainteresowań i dążeń. Niemniej szybko dodaje, że ważne też było wsparcie nauczycieli muzyki:

„*Od zawsze chciałem być muzykiem. Od zawsze, ponieważ nawet w liceum było osobno liceum, osobno szkoła muzyczna. Z grupą przyjaciół uciekaliśmy ze szkoły z liceum, żeby pójść do szkoły muzycznej poćwiczyć, pograć i obcować ze sobą.*

Jeździliśmy na obozy muzyczne, wakacje spędzaliśmy, po 5 tygodni na różnych obozach muzycznych. (…) Było coś takiego, że w podstawówce mieliśmy nauczycielkę od muzyki. Zresztą mama mojego przyjaciela, też muzyka. (...) Ale, ale do dzisiejszego dnia, ona wyłapuje jakichś tam ludzi ze zdolnościami. (...) Patrzyła kto jest zdolny muzycznie. Jeżeli ktoś był zdolny muzycznie zaraz to wychwytywała i kontaktowała się z rodzicami. No i opowiadała im o tym. I była w tym no bardzo skuteczna. Tam już nawet, jak już jakiś rodzic stwierdził, że nie, to nawet potrafiła krzyknąć na niego. Jak to, że marnuje się taki talent. Więc to wynikało z tego właśnie. Na przykład u mnie w klasie, w podstawówce wyłapała cztery takie osoby, które do dzisiaj są czynnymi muzykami".

W narracjach większości osób wyraźnie zarysowany jest wpływ rodziny i życia rodzinnego na ich wybory zawodowe. Dla rozwoju muzycznego KS_K_4 (50 lat, Kartuzy) – dyrygentki i nauczycielki muzyki, kluczowa była rola jej ojca:

Ja jestem dzieckiem muzyka – mój tato był muzykiem i zawsze muzyka była w domu. Wychowywałam się w takiej wioseczce w górach, więc nie było mowy o dostępie do szkół muzycznych, tato uczył nas samych. Dopiero jak poszłam do szkoły średniej w Gdańsku, jak się przeprowadziliśmy na północ, dopiero zaczęłam chodzić do szkoły muzycznej.

Niemniej w tym miejscu trzeba podkreślić, że większość respondentów (zarówno z badania ilościowego, jak i jakościowego) nie pochodzi z rodzin, w których przynajmniej jeden z rodziców jest profesjonalnym muzykiem. W związku z tym wpływ rodziny polegał w dużej mierze na stwarzaniu dogodnych warunków dla rozwoju muzycznego dziecka (np. zakup instrumentu, wspólne muzykowanie, motywowanie do rozwijania swoich muzycznych pasji itd.).

Warto więc dokładnie prześledzić jaki rodzaj wsparcie otrzymali respondenci od swoich rodziny (poniższa tabela).

Tabela 10. Reakcje rodziny na wybrany przez respondentów zawód

Proszę określić stosunek Pana/i rodziny do wybranego zawodu	L	(%)
Odczuwałem/am zdecydowane wsparcie (w tym pomoc materialną)	224	41,6
Odczuwałem/am wsparcie rodzinne (psychologiczne)	121	22,4
Rodzina miała stosunek ambiwalentny do decyzji	95	17,6
Odczuwałem/am brak wsparcia (sugestie co do zmiany decyzji)	42	7,8
Odczuwałem/am zdecydowany brak wsparcia (krytyka decyzji: muzyk to hobby, a nie poważny zawód)	57	10,6
Suma	539	100

Źródło: badanie własne

Większość badanych (41,6%) otrzymała zdecydowane wsparcie od swoich najbliższych (w tym uzyskali pomoc materialną). Natomiast 22,4% osób mogło liczyć na pomoc rodziny bazujące na wsparciu psychologicznym (tj. pełne zrozumienie, pozytywne reakcje, zachęty do działania itd.):

Tak naprawdę rodzice uwierzyli chyba w talent. Może nie tyle nie uwierzyli, co zobaczyli, że mi to daje radość, inni ludzie są zachwyceni, to i rodzice czuli się tacy dumni stojąc w pierwszym rzędzie, gdzieś tam przed sceną, że to moja córka. To było takie fajne. Jak śpiewałam jeszcze w klubie garnizonowym to były takie występy, jakieś pikniki dla policjantów w muszli koncertowej tutaj w Lublinie czy też nad Zalewem Zemborzyckim też w Lublinie. Były to takie Dzień Matki czy Dzień Dziecka. Rodzice wtedy przychodzili na te występy, czy też w galeriach handlowych miałam jakieś tam występy, to wtedy rodzice przychodzili podziwiali. I takim największym, kulminacyjnym momentem, jak śpiewałam 5 lat temu, na weselu u mojej sąsiadki. Był to jednorazowy występ, jedna piosenka, zaśpiewałam właśnie piosenkę Whitney Houston I will always love you, po czym mój tata zdębiał i zaczął płakać. To było po prostu tak wzruszające, że wtedy chyba dopiero tak naprawdę oni zobaczyli, że to jest to. To jest to, co kocham (AR_K_01, kobieta, 27 lat, Lublin).

W przypadku 17,6% ankietowanych rodzina miała niejednoznaczny stosunek

do ich wyborów zawodowych. Taka sytuacja miała miejsce w przypadku DP_M_3 (mężczyzna, 29 lat, Rzeszów) – z biegiem czasu początkowo pozytywne nastawienie rodziny przemieniło się w umiarkowany sceptycyzm:

Oczywiście, że rodzice bardzo mi pomagali, naprawdę. Kupili mi pierwsza gitarę, posyłali mnie na lekcje. Więc nie wiem może, wydaje mi się, że nie spodziewali się na jaką skale to wszystko urośnie. Wydawało mi się, że bardziej traktowali to na zasadzie; znalazł sobie tam jakieś fajne hobby nie. Ale w momencie, gdy ja zacząłem już totalnie poświęcać się tylko i wyłącznie temu, no powiedzmy, że zaczęli na to troszkę krzywo patrzeć nie. Wiadomo, a co ty myślisz jak się utrzymasz, z czego będziesz zarabiał pieniądze, tylko ładujesz pieniądze w ten zespół, nic z tego nie ma. Słyszałem to przez 10 lat. Słyszałem to przez 10 lat więc na pewno z jednej strony byłem cały czas wspierany, no jakby nie patrzeć nawet takie głupie rzeczy, typu pożyczenie samochodu albo nie wiem, przewiezienie jakiegoś sprzętu, czy nie wiem wyjazd tu i tu, czy jakaś pomoc załóżmy w elektronicznych sprawach, gdzie ojciec pomagał mi tam lutować, jakieś robić rzeczy, kable, zasilacze, tego typu sprawy to cały czas miałem tego typu wsparcie. Natomiast równolegle szło z tym jakby ciśnienie, ciśnięcie w stronę tego, że co ja z tego będę miał.

W innych przypadkach można było zaobserwować rozdarcie wewnętrzne rodziny i brak konsensusu między rodzicami. PM_K_01 (30 lat, Piastów) wspomina, ze chociaż matka bardzo wspierała jej decyzje, to ojciec odradzał jej karierę muzyczną:

Miałam bardzo duże wsparcie w mamie. Myślę, że to też było takie niespełnione marzenie mojej mamy. Wiadomo, kiedyś były inne czasy, wszyscy mówili, że fajnie śpiewała i nic z tym nie zrobiła. Więc przyszłam ja i tak jakoś się, chociaż powiem szczerze, że puściła mnie po gimnazjum do szkoły, bo chciałam do Płocka iść. (...) Mój tato, mimo, że bardzo kochał muzykę i ją kocha do tej pory, ale on uprawiał tą muzykę zupełnie amatorsko i dodatkowo. To było dla niego dodatkowe zajęcie. Mimo, że mnie zapisali rodzice do szkoły muzycznej, to jednak tato bardziej odradzał mi, żebym szła w kierunku muzycznym ze względów ekonomicznych".

Nieco ponad 10% respondentów z badania ilościowego przyznało, że odczuło

zdecydowany brak wsparcia (krytyka decyzji argumentowana tym, że muzyk to hobby, a nie poważny zawód). Jak wspomina PD_M_3 (mężczyzna, 59 lat, Wrocław):

Moi rodzice raczej byli tacy negatywnie nastawieni do tego, bo z resztą ojciec był prawnikiem, mama księgową i to jednak rodzina mieszczańska można powiedzieć… i dla nich muzyk, to był, to było coś takiego niepoważnego, niepoważne zajęcie takie. Także, także nie zabraniali, ale, ale no raczej patrzyli na to tak sceptycznie i nie było to spełnienie ich marzeń powiedzmy, no. Ale za to ja spełniałem swoje.

4. Kształcenie i przygotowanie zawodowe

4.1 Posiadane wykształcenie

Respondentów zapytano czy posiadają formalne wykształcenie muzyczne, tj. czy ukończyli I, II lub III stopień szkoły muzycznej. Około 29% z nich nie posiada wykształcenia muzycznego.

Tabela 11. Posiadane formalne wykształcenie muzyczne

Czy posiada Pan/i formalne wykształcenie muzyczne?	L	%
Nie posiadam wykształcenia muzycznego	156	28,9
Rozpocząłem/rozpoczęłam szkołę muzyczną I stopnia, ale jej nie ukończyłem/ukończyłam	16	3,0
Ukończyłem/ukończyłam szkołę muzyczną I stopnia	32	5,9
Rozpocząłem/rozpoczęłam szkołę muzyczną II stopnia, ale jej nie ukończyłem/ukończyłam	36	6,7
Ukończyłem/ukończyłam szkołę muzyczną II stopnia	45	8,4

Rozpocząłem/rozpoczęłam wyższą szkołę muzyczną, ale jej nie ukończyłem/ukończyłam	12	2,2
Ukończyłem/ukończyłam wyższą szkołę muzyczną	242	44,9
Suma	539	100

Źródło: badanie własne.

Wyższą szkołę muzyczną ukończyło aż 44,9% respondentów. Wśród wybieranych uczelni dominują Uniwersytety Muzyczne i takie kierunki jak instrumentalistyka, dyrygentura i edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej. Ponadto 7,1% ogółu ankietowanych zadeklarowało posiadanie dodatkowego wykształcenia specjalistycznego związanego z produkcją muzyczną i obróbką dźwięku (chodzi tutaj o takie specjalności jak inżynieria/realizacja dźwięku, akustyka, produkcja telewizyjna i radiowa).

Część respondentów zawodu uczyło się na drodze nieformalnej edukacji. Jednym z łatwo dostępnych sposobów nauki jest czerpanie z wiedzy i doświadczenia członków rodziny lub innych bliskich osób (np. przyjaciół): „*Uczyłem się gry na gitarze w rodzinie. Moja mama też uczyła nas śpiewu w rodzinie, więc to mam najlepiej wykształcone*" (KZ_M_1, mężczyzna, 33 lata, Warszawa). Innym powszechnym sposobem nauki zawodu są zajęcia pozaszkolne, warsztaty w instytucjach kultury (np. ogniska muzyczne) czy prywatne lekcje muzyki: „*Kiedyś po prostu uczyłem się grać na gitarze, miałem nauczyciela i normalnie nauczyłem się nut i grać na gitarze klasycznej. Potem z kolei zacząłem jeździć do Hiszpanii i miałem lekcje flamenco na gitarze*" (KZ_M_3, mężczyzna, 59 lat, wieś w województwie warmińsko-mazurskim). Ponadto wśród naszych respondentów pojawiły się także osoby, które są samoukami: „*Nie mam w ogóle wykształcenia muzycznego, jestem takim autodydaktą, jak to się mówi ładnie czyli samoukiem. ja nigdy, żadnych szkół, ognisk, przeżyć w dzieciństwie silnych związanych z muzyką nie miałem, po prostu zawsze lubiłem muzykę i słuchałem, od 12 roku życia bardzo dużo, chyba tak nasiąkłem*" (EG_M_2, mężczyzna, 50 lat, Milanówek).

Niezależnie od posiadanego wykształcenia muzycznego, aż 46,4% respondentów ukończyło studia wyższe na kierunkach niezwiązanych z muzyką. Wśród badanych najpopularniejszym kierunkiem jest pedagogika. Nieco rzadziej wybierano

kulturoznawstwo, zarządzanie, politologię czy różnego typu studia filologiczne. Co więcej, 7,6% osób zadeklarowało posiadanie stopnia (doktor, doktor habilitowany) lub tytułu naukowego (profesor).

Tabela 12: Edukacja powszechna respondentów

Niezależnie od wykształcenia muzycznego i specjalistycznego, jakie etapy edukacji powszechnej ukończył/a Pan/i?	L	%
Edukację powszechną odebrałem/am w ramach szkoły muzycznej	27	5,0
Ukończona szkoła podstawowa/gimnazjum	6	1,1
Ukończona szkoła zawodowa	4	0,7
Ukończona edukacja na poziomie średnim (liceum, technikum, pomaturalne)	155	28,8
Posiadam wykształcenie wyższe niepełne	56	10,4
Posiadam wykształcenie wyższe	250	46,4
Posiadam stopień i/lub tytuł naukowy (dr, dr hab., prof)	41	7,6
Suma	539	100

Źródło: badanie własne.

Edukację powszechną na poziomie średnim (tj. ukończona szkoła średnia, technikum lub kursy pomaturalne) ukończyło 28,8% respondentów. Jedynie 5% badanych odebrało swoją edukację powszechną w ramach szkoły muzycznej.

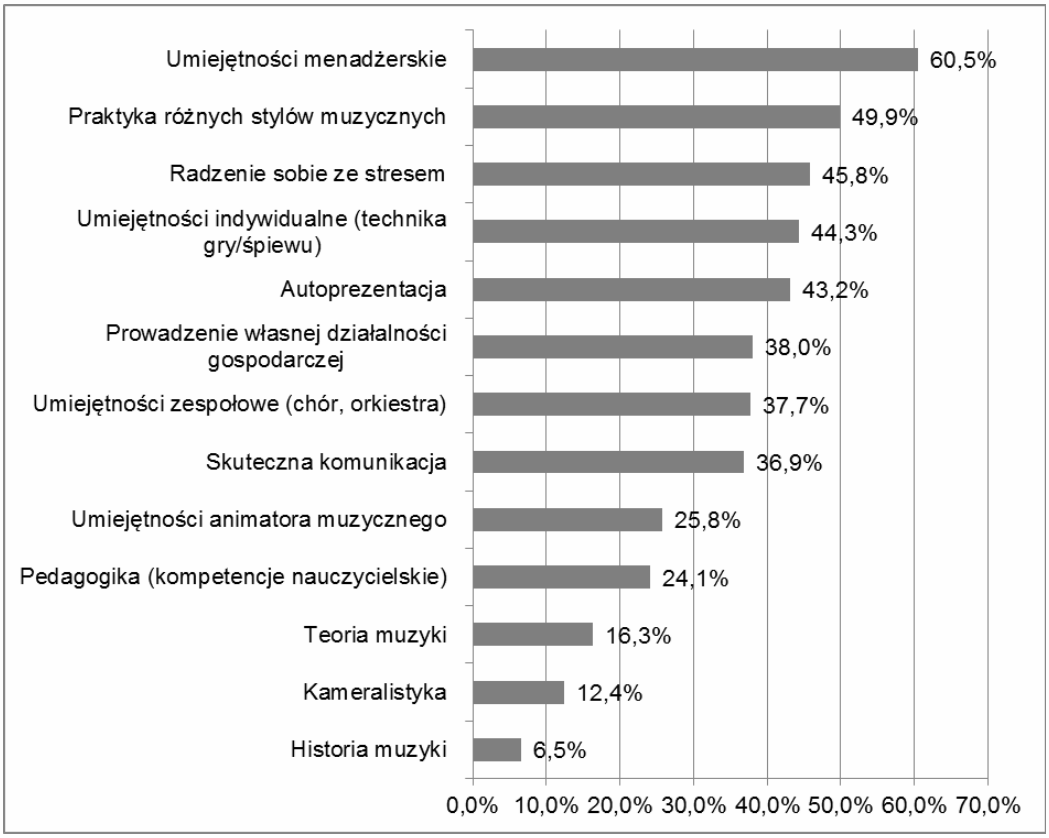
Strategia jednoczesnego łączenia edukacji powszechnej z kształceniem muzycznym ma przede wszystkim za zadanie poszerzać horyzonty poznania i dawać bardziej wszechstronny rozwój. Jak zauważa KW_K_1 (kobieta, 57 lat, Warszawa): „*Zawsze dwie szkoły: podstawowa i muzyczna, liceum i muzyczna. To też nie jest bez znaczenia, bo chodzenie do liceum jednocześnie ze szkołą muzyczną powoduje, że horyzont patrzenia na różne sprawy jest zupełnie inny".* Inna respondentka – DP_K_1 (34 lata, Sanok), połączyła studia kulturoznawcze (ukrainoznawstwo) ze studiami muzycznym. Jest wokalistką w zespole wykonującym muzykę tradycyjną, a więc oba kierunki przydają jej się w pracy: „*No jakoś tak się złożyło, że rzeczywiście kilka tych dyplomów mam, ale to wszystko, wszystko zawsze oscylowało wokół tego, że tak powiem regionu.*

O kulturach krajów karpackich, ukrainoznawstwo, muzyka tradycyjna".

4.2 Ocena jakości kształcenia w ramach formalnej edukacji muzycznej

Respondentów zapytano jakie kompetencje powinny być ich zdaniem rozwijane w ramach formalnej edukacji muzycznej aby zwiększać szanse absolwentów na rynku pracy. Aż 60,5% ogółu wskazań uzyskały umiejętności menadżerskie.

Wykres 1. Kompetencje rozwijane na drodze formalnej edukacji muzycznej, a rynek pracy



Źródło: badanie własne.

Zdaniem badanych spośród tzw. twardych kompetencji ważne jest także rozwijanie takich umiejętności jak: praktyka różnych stylów muzycznych (49,9%), umiejętności indywidualne (44,3%), prowadzenie własnej działalności gospodarczej (38%) oraz umiejętności zespołowe (37,7%). Natomiast z obszaru tzw. kompetencji miękkich

w ramach edukacji muzycznej powinno się wspomagać rozwój takich umiejętności jak: radzenie sobie ze stresem (45,8%), autoprezentacja (43,2%) i skuteczna komunikacja (36,9%).

Osoby, które ukończyły któryś ze stopni formalnej edukacji muzycznej (319 respondentów), zapytano na ile kompetencje wskazane przez nich jako kluczowe na rynku pracy były faktycznie rozwijane w ramach ich kształcenia. W poniższej tabeli przedstawiono rozkład ocen poszczególnych kompetencji.

Tabela 13. Ocena stopnia rozwoju kompetencji w ramach formalnej edukacji muzycznej

Bazując na Pana/i doświadczeniu z formalną edukacją muzyczną, proszę ocenić na ile poniższe kompetencje można było w jej ramach rozwinąć?	Poziom rozwoju					
	Niezadowalający		Zadowalający		Zaawansowany	
	%	L	%	L	%	L
Praktyka różnych stylów muzycznych	66,7%	126	24,9%	47	8,5%	16
Umiejętności menedżerskie	82,6%	190	13%	30	4,3%	10
Prowadzenie własnej działalności gospodarczej	87,2%	129	9,5%	14	3,4%	5
Kameralistyka	40,9%	27	42,4%	28	16,7%	11
Umiejętności zespołowe (chór, orkiestra)	25,9%	42	56,8%	92	17,3%	28
Umiejętności animatora muzycznego	60%	60	29%	29	11%	11
Pedagogika (kompetencje nauczycielskie)	36,4%	39	43%	46	20,6%	22
Radzenie sobie ze stresem	68,7%	125	24,7%	45	6,6%	12
Skuteczna komunikacja	65,2%	88	26,7%	36	8,1%	11
Autoprezentacja	63,7%	107	27,4%	46	8,9%	15

Umiejętności indywidualne (technika gry/śpiewu)	8,1%	13	49,4%	79	42,5%	68
Teoria muzyki	17,3%	9	44,2%	23	38,5%	20
Historia muzyki	9,5%	2	57,1%	12	33,3%	7

Źródło: badanie własne.

Umiejętności menadżerskie, czyli kompetencja wskazana jako najbardziej kluczowa na rynku pracy, uzyskała 82,6% ogółu ocen na poziomie niezadowalającym. Jak mówi ZS_M_17 (mężczyzna, 58 lat, Wrocław):

Na pewno takich przedmiotów tutaj nie ma. Powoli to może będzie przychodzić. Już 20 lat temu wydziałem w Berkley czy amerykańskich uczelniach, gdzie ta działka managerska była normalnie w programie, jako część zajęć i ktoś miał większą świadomość i mógł na tym poletku łatwiej sobie poradzić. U nas tego nie ma. My się tutaj opieramy wyłącznie na kwestii muzycznej. Ta kwestia muzyczna, jestem przekonany, przynajmniej na tych akademiach muzycznych, to mogę z czystym sercem powiedzieć, są bardzo dobrze studenci przygotowani do dalszej pracy i zresztą to potwierdzają ich dalsze występy z tym czy z tym, nagrania i konkursy, natomiast sam fakt potem takiego znalezienia się na rynku, wydzwaniania, wysyłania maili, CV, nagrań, to też nagle się okazuje, że ten, który ma większe zdolności organizacyjne, na przykład jest bardziej widoczny na rynku, a niekoniecznie jest powiedzmy w kategoriach, takich mówiąc sportowymi, lepszym muzykiem niż ktoś inny, kto nie ma takiej żyłki do organizacji.

Druga, zdaniem respondentów, ważna na rynku pracy kompetencja – praktyka różnych stylów muzycznych, uzyskała 66,7% ogółu ocen na poziomie niezadowalającym. Jeden z muzyków orkiestrowych – PM_M_05 (40 lat, wieś w województwie mazowieckim), zwraca uwagę na brak jego edukacji formalnej w szkole muzycznej tzw. muzyki rozrywkowej. Jego zdaniem nastawienie tylko na muzykę poważną utrudnia potem muzykowi odnalezienie się na rynku i współpracę z innymi muzykami:

Błędem w edukacji było to, że nas nie uczono grać rozrywkowo podziałów, bo to jest

ograniczanie ciebie tylko do jednego rodzaju muzyki. Później przychodzi do zagrania czegoś innego i nagle się okazuje, że grasz to kulawo i do bani. I w orkiestrach to się też przydaje, bo się teraz często gra rozrywkowe kawałki w orkiestrze i nagle nie mogą się odnaleźć, trzeba im tłumaczyć, że ten zapis artykulacyjny jest inaczej wykonywany niż powinien być i dlaczego, a dlatego, a jak. Także to takie szufladkowanie muzyków i celowe ograniczanie im, w moich czasach, nie wiem, jak jest teraz, celowe ograniczanie im horyzontów, moim zdaniem, jest złe, bardzo złe. Bo to jest podcinanie po prostu skrzydeł.

Na poziomie zadowalającym stosunkowo oceniono takie kompetencje jak: historia muzyki (57,1%) i umiejętności zespołowe (56,8%). Co ciekawe, pierwsza z nich jest najrzadziej wskazywana przez respondentów jako umiejętność, którą powinna dostarczać formalna edukacja muzyczna by zwiększać szanse na rynku pracy (zob. powyższy wykres).

Na poziomie zaawansowanym dość wysoko (42,5%) badani ocenili rozwijanie przez formalną edukację muzyczną umiejętności indywidualnych (technika gry i śpiewu). Jednocześnie jest to też kompetencja często wskazywana przez respondentów jako umiejętność, którą powinna dostarczać formalna edukacja muzyczna by zwiększać szanse na rynku pracy (zob. powyższy wykres).

4.3 Propozycje zmian w systemie kształcenia i przygotowania zawodowego muzyków

Temat potencjalnych kierunków zmian w systemie formalnej edukacji muzycznej w Polsce wielokrotnie pojawiał się niemal w każdym z wywiadów. Z wypowiedzi respondentów wyłania się pilna potrzeby gruntownej zmiany myślenia o edukacji artystycznej jako takiej (por. Jankowski et al 2013; Konaszkiewicz, Chmurzyńska 2014). Przede wszystkim pojawiły się postulaty „odczarowania" szkół muzycznych, tj. odejścia od myślenia o nich wyłącznie jak o szkołach zawodowych, do których idą tylko ci, którzy chcą zostać profesjonalnymi muzykami:

„*Przede wszystkim szkolnictwo artystyczne, czy w ogóle, cały system edukacji muzycznej, jeśli mówimy o muzyce, powinien mieć kształt piramidy o szerokiej*

podstawie. Na etapie podstawowym nie powinno być w ogóle mowy o zawodowstwie. Tymczasem teraz cofnięto reformę i z powrotem wraca ta ideologia szkolnictwa zawodowego. Co jest, moim zdaniem, błędem, bo część bardzo zdolnych dzieci czy młodzieży nie chce się zawodowo kształcić. My ich tracimy, a z drugiej strony, można przyjąć taką tezę, że studia kończą nie najzdolniejsi, ale najwytrwalsi, co w zawodzie artystycznym jest kiepskie, to jest po prostu słabe. W innych krajach jest tak, że na tym szczycie tych, którzy już mają być zawodowcami, wiedzą, że to jest ich talent, powołanie, silna determinacja, która powoduje, że te efekty są zupełnie inne, bo ta motywacja jest autentyczna, prawdziwa i poparta wielkim talentem. To o tych ludziach wiadomo, że oni na pewno powinni być muzykami. Więc do takiej sytuacji trzeba dojrzeć, żeby uczenie się w szkołach muzycznych było wyrazem chęci nauki muzyki, ale niekoniecznie bycia muzykiem zawodowym. Żeby była taka możliwość, że uczymy się dla przyjemności, wtedy prawdopodobnie odsiew tych, którzy… Byłby rzeczą naturalną. Ludzie kończyliby, na poszczególnych etapach edukacji muzycznej, naukę w szkołach muzycznych, z pozytywnym sygnałem – nauczyłem się bardzo dużo i będę całe życie grać. Jestem muzykiem, bo umiem grać. Ale niekoniecznie będę się starać o etat w orkiestrze, bo wybieram się na inne studia. To byłoby pożądane. I wtedy, na tych studiach, na pewno nie na 9 uczelniach, pozostali by ci, którzy są najbardziej zdeterminowani, najzdolniejsi, w których absolutnie państwo powinno inwestować. Wtedy w sposób naturalny, we wszystkich zespołach dużych, instytucjach polscy absolwenci, polskich uczelni, najzdolniejsi, najlepsi, mieliby większe szanse na zatrudnienie, a nie tak, jak w tej chwili" (KW_K_1, kobieta, 57 lat, Warszawa).

Z przełamaniem myślenia o szkołach muzycznych jako o placówkach zawodowych wiąże się postulat zwiększenia wolności twórczej i potrzeba większej elastyczności w nauczaniu: „*Myślę, że państwowe szkoły muzyczne mają taki bardzo zasadniczy program. Powiedzmy ten klasyczny, który nie pozwala dziecku na tą dowolność*" (EM_K_4, kobieta, 31 lat, Mysłowice). W konsekwencji niewiele miejsca pozostawia się na spontaniczne działania, bo wiele aktywności musi przebiegać zgodnie z przyjętym wcześniej harmonogramem. To sprawia, że uczniowie często znajdują się pod dużą presją. KS_M_2 (39 lat, Gdańsk) przerwał swoją formalną edukację muzyczną na etapie szkoły II stopnia. Jego syn również zetknął się z systemem kształcenia artystycznego:

Tak patrząc na to teraz, jako dorosły człowiek, jak wygląda edukacja muzyczna przede wszystkim w szkole, jak mój syn chodził do tej szkoły i jego koledzy, to myślę, że wiele rzeczy powinno być zmienionych. Jest bardzo konserwatywne podejście w szkole do nauki instrumentu, muzyki i indywidualiści, którzy mogliby coś fajnego osiągnąć. I szkoła zamiast pomóc im rozwinąć skrzydła to ich gdzieś tam próbuje usidlić. Nie sprzyja indywidualistom, nie do końca. Jest wiele przykładów muzyków, którzy mieli duże problemy, jak się wyróżniali czymś, ale mieli inne problemy - byli nadpobudliwi, mieli inne problemy w szkole, to szkoła muzyczna nie lubi takich uczniów. Oni lubią posłusznych uczniów, bo nie wiedzą, jak indywidualnie do ciebie podejść, bo nie mają czasu albo chęci. Ale to może wynika z tego, że są tacy nauczyciele albo inni, więc nie stawiają do końca na ten rozwój. Uważam, że bardzo nierówno są traktowani instrumentaliści w szkole muzycznej, że kładą nacisk na pianistów, ale nie męczą np. kogoś, kto gra na waltorni, bo wiadomo, że on gdzieś stoi z tyłu w orkiestrze i będzie grał parę nutek. A pianistów naciskają, katują, bo wiedzą, że później mogą go wysłać na koncert chopinowski, czy na koncerty indywidualne. (...) Syn ma teraz 12 lat, rok temu zrezygnował z tej szkoły, czyli chodził 4 lata i zrezygnował, bo nie wytrzymał tej presji. Dla kogoś, kto jest 10-latkiem i zaczyna tę szkołę muzyczną to się wiąże z tym, że oprócz podstawowych zajęć i podstawowej wiedzy, którą musisz sobie przyswoić, to musisz dużo czasu poświęcić na instrument. Czyli wychodzisz rano ze szkoły i wieczorem kończysz zajęcia. Nie ma takiej możliwości, jak rozwój innych pasji czy zabawę. Musisz po prostu zrobić swoje, po zrobieniu spraw szkolnych musisz się zająć instrumentem. Jeżeli masz wysoko postawioną poprzeczkę i jest duża presja ze strony nauczyciela i mu zależy na najlepszych perkusistach, to musisz tak robić. I to jest moim zdaniem trudne i nie powinno to tak do końca wyglądać, jakieś próby w weekendy w szkole, ćwiczenia – moim zdaniem wielu młodych ludzi rezygnuje z edukacji muzycznej, bo jest ta presja.

Respondenci często podkreślają potrzebę bardziej zindywidualizowanego podejścia do nauczania w szkołach muzycznych. Niemniej nie należy mylić tego z postulatem zwiększania ilości zajęć indywidualnych. Wręcz przeciwnie – zdaniem wielu rozmówców nastawienia na kształcenie solistów (zwłaszcza wśród śpiewaków) jest wielką bolączką formalnej edukacji muzycznej w Polsce. EM_K_ 3 (kobieta, 27 lat,

Łódź) wspomina, że podczas jej studiów kładziono olbrzymi nacisk na kształcenie kompetencji indywidualnych, a wszystko to odbywało się kosztem rozwijania umiejętności zespołowych:

Ludzie są kształceni na solistów bardziej, a rzeczywistość, jakby, zawodowa później wygląda tak, że bardzo niewiele osób zostaje solistami. W zasadzie jakiś nawet, no nie wiem, ułamek procenta, szczególnie u nas w kraju to jest trudno zrobić karierę jako solista. No a jednak od tego gimnazjum i później liceum uczymy się grać takiego repertuaru właśnie solistycznego, jakby jesteśmy kształceni w tym kierunku. To jest takie, no moim zdaniem to jest nietrafiony pomysł tym bardziej, że później w dzieciach rodzą się takie ambicje, które później się przez całe studia jakoś hoduje, a się okazuje, że naprawdę po prostu bardzo niewiele osób może grać później ten repertuar, którego się uczy przez całą jakby, ścieżkę edukacji.

Podobne wrażenia ma DP_K_2 (kobieta, 30 lat, Lublin). Jako profesjonalna chórzystka często obserwuje wśród swoich kolegów i koleżanek problemy we współpracy z innymi członkami chóru (z dyrygentem, z innymi chórzystami):

To się nazywa chór solistów i w nim to, żeby ci wokaliści mieli większą styczność z zespołami kameralnymi jakimiś, właśnie chórami. Bo przychodzą ci soliści kształceni na solistów operowych i oni w ogóle nie potrafią się odnaleźć w chórze, a praca okazuje się niezbędna, a nawet przyjemna, ale nie wiedzą za bardzo co zrobić, dopiero to się wszystko jakoś w praniu układa. (...) Proponowałabym, żeby wprowadzić jakieś zajęcia grupowe, śpiew w grupie na tych zajęciach wokalnych – to na pewno. No i czytanie nut też u wokalistów.

Bardziej zindywidualizowanemu podejściu do nauczania mogłoby wspomóc praktykowanie różnych stylów muzycznych w ramach edukacji formalnej. Z jednej strony, otwarcie się na inne gatunki muzyczne wspomaga rozwój jednostkowy i artystyczny ucznia/studenta. Z drugiej – umiejętność odnajdywania się w różnych stylach muzycznych zwiększa szanse na znalezienie pracy:

Moim wzorcem są szkoły skandynawskie. (...) tak generalnie zasada uczenia muzyki,

która jest idealna z mojej perspektywy jest taka, że muzyk musi mieć świadomość różnorodności nurtów. A ponieważ jest to etap edukacji, to nie tylko świadomość istnienia tych nurtów powinien mieć, ale powinien mieć, choć trochę praktyki z każdego z nurtów. Przynajmniej z tych głównych. Załóżmy, że są cztery: muzyka poważna tak zwana, czyli muzyka klasyczna inaczej. Załóżmy, że muzyka klasyczna zawsze czerpała z folku. Z tą świadomością i od tego wzięły się wszystkie kolejne nurty, powinny znać korzenie etniczne, tak naprawdę powinny być to słowiańskie korzenie etniczne, czyli muzyka polska, oberki, co najmniej. I mazurki. Oczywiście powinny wiedzieć, że na Kaszubach się gra tak, a w górach się gra tak, bo to też jest Polska i są to charakterystyczne rzeczy. Oczywiście wschód, zachód i tak dalej. Tego nie ma i jest to bardzo bagatelizowane. (...) I kolejny nurt, który powinien być poruszany, to jest muzyka rozrywkowa i tutaj można znowu dzielić kategorie. Muzyka rozrywkowa, to nie jest tylko najgorszy sort muzyki, jaki nauczyciel jest w stanie przytoczyć. O dziwo klasycy nie zaliczają do najgorszego sortu większości disco polo, broniąc zasad harmonicznych i mówiąc, że są zgodne z tym, jak się powinno stosować. Spotkałam się z tym na każdym etapie edukacji. (...) Natomiast nie mówię, że każdy ma się nauczyć i zajmować graniem jazzu, ale każdy powinien przynajmniej wiedzieć, jakie są podstawy bluesa, bo z bluesa wziął się cały rock and roll i cały rock i metal. Tak naprawdę z tego już się bierze pop. Czyli wychodzą nam trzy. Rozrywka, etno czy tam folk i klasyka. I to by było wtedy do rzeczy. Nawet, jeżeli polegałoby to na tym, co jest w Danii, czyli, że masz jeden semestr praktykowania tylko jednego nurtu. (...) Nauka muzyki ze słuchu, nauka uwalniania się od nut, nauka czucia się swobodnie. Potem nagle chcą, oczekują, spodziewają się po nas, że staniemy, zawojujemy scenę, a tymczasem jesteśmy po szkołach klasycznych tak spięci, zamknięci, przerażeni i świadomi popełnianych błędów, że nikt o nich nie wie, a my przegraliśmy, zanim zaczęliśmy grać. To jest największa krzywda, z jaką walczą. Potem z tego biorą się frustracje, pretensje, kompleksy i nic dobrego. KZ_K_5 (kobieta, 32 lata, Olsztyn).

Praktykowanie różnych stylów muzycznych powinno iść w parze z improwizowaniem. W odczuciu respondentów w polskim szkolnictwie muzycznym powinno bardziej zachęcać się uczniów/studentów do swobodnego i spontaniczne tworzenia i granie muzyki:

Ja bym postawiła na tę improwizację, bo muzycy za mało grają sami od siebie, a za bardzo spinają się na nutach i później w życiu zawodowym, kiedy przychodzi do grania to brakuje nam tej improwizacji. Tę improwizację mają głównie jazzmani i oni są świetni, ale brakuje klasyków i ja bym poszła w tym kierunku, żeby tę improwizację wprowadzać na wczesnym etapie, można nawet na pierwszym stopniu spróbować u tych dzieciaków, ale w Akademii Muzycznej musi ona być rozwinięta bardziej. Potem widzę, że w życiu zawodowym są problemy, trzeba coś zagrać, nie ma nikt nut. I muzyk klasyczny wychodzi, po Akademii Muzycznej i jest tak, jak ja – nie potrafi nic ze słuchu zagrać, tylko dajcie mi nuty. Czasem tego nie ma i trzeba sobie poradzić" KS_K_3 (kobieta, 29 lat, Wejherowo).

Zdaniem respondentów warto też zadbać (szczególnie na II i II stopniu formalnej edukacji muzycznej) o rozwój u uczniów/studentów kompetencji menadżerskich, takich jak dobra organizacja czasu pracy, budowanie sieci kontaktów, skuteczna komunikacja i autoprezentacja czy umiejętność zarządzanie innymi:

Ale patrząc na muzyków, to my jesteśmy dobrymi pracownikami w innych zawodach, ponieważ nasze wykształcenie uczy nas obrotności, otwarcia się i muzycy są specyficzną grupą, specyficznym środowiskiem, w związku z czym my się szybko uczymy, mamy kontakt z ludźmi, ponieważ nikt zamknięty w sobie i tyłem do ludzi nie skończy tego kierunku. Musisz się nauczyć wychodzić, uśmiechać, załatwiać swoje sprawy, być menadżerem i myślę, że dużo muzyków bardzo dobrych nie radzi sobie w zawodzie, bo nie mają umiejętności menedżerskich KS_K_4 (kobieta, 50 lat, Kartuzy).

Ponadto dodatkowym wzmocnieniem absolwentów na rynku pracy byłoby zapoznanie ich z formalnymi regulacjami wpływającymi na codzienną pracę muzyków. Chodzi tutaj między innymi o znajomość aktów prawnymi regulującymi pracę zawodów muzycznych, rozeznanie w sposobach funkcjonowania systemu ubezpieczeń społecznych i znajomość zasad prowadzenia własnej działalności gospodarczej. To wszystko dawałoby absolwentom szerszą i bardziej realistyczną perspektywę patrzenia na rynek pracy:

Szkoła już na samym początku, może nie w podstawówce, ale w średniej muzycznej

powinna, oprócz tego, że robi jakiś tam program nauczania gry na instrumencie czy tam aranżacji, dyrygentury, powinna mieć też taki przedmiot, jak przygotowanie, przystosowanie ewentualnych przyszłych muzyków do pracy, czyli powinny być zajęcia, które uświadamiają uczniom, w jakim gatunku by była praca z tego grania, a z czego nie. Bo kończąc klasę tak naprawdę, jeżeli nie jesteś jakimś tam wirtuozem, że pojedzie na 2-3 konkursy, wygra jakieś prestiżowe i później po prostu siedzi w tej elicie, w której tej osób jest tak naprawdę niewiele, to jemu pozostaje albo nauczanie w szkole albo po prostu odłożenie instrumentu na ścianę. Bo na przykład, żeby się dostać do orkiestry, ludzie grają po 30-40 lat w orkiestrach, więc tam rotacja muzyków jest bardzo nikła. Bardzo często któryś z nich po prostu musi umrzeć, żeby orkiestra zatrudniła kolejnego. Po prostu nie ma tyle tych miejsc pracy, żeby załóżmy, grając klasykę, móc być spokojnym. A szkoły o tym nie mówią. To też jest kwestia tych uczniów, czy myślą przytomnie, o tym, po co się uczą takiej gry. Też nie wszyscy się uczą po to, żeby później z tego żyć KZ_M_6 (mężczyzna, 33 lata, wieś w powiecie łomżyńskim).

5. Ocena sytuacji na muzycznym rynku pracy

Rynek pracy według ogólnej definicji to miejsce, na którym dochodzi do spotkania dwóch stron transakcji – pracodawców i pracowników, czyli strony zgłaszającej popyt na wykonanie usługi pracy oraz strony oferującej swój czas i kompetencje (por. Milewski i in. 1999). Jest to jeden z funkcjonujących w gospodarce rynków obok rynku produktów, rynku ziemi oraz rynku finansowego. Relacje występujące na rynku pracy ujmowane były w rozmaitych koncepcjach społeczno-ekonomicznych w całkowicie odmienny sposób. Przykładowo, odmienne jego aspekty widziane były w perspektywie neoklasycznej i ordoliberalnej oraz marksistowskiej i keynesowskiej (por. Churski: on-line). Naszym celem nie jest jednak dyskusja teoretyczna, a opis opinii o sytuacji na rynku pracy muzyków. Zaznaczyć trzeba jednak, że całemu projektowi badawczemu towarzyszyło założenie częściowo zaczerpnięte z teorii segmentacji rynku pracy, która głosi, że rynek pracy jest heterogeniczny. Zatem w myśl tej koncepcji cały rynek pracy składa się ze segmentów, które różnią się od siebie i są względnie jednorodne wewnętrznie. Podstawą tego założenia jest przekonanie od różnicach w popycie na różne usługi – inaczej będzie wyglądał rynek pracy robotników niewykwalifikowanych, inaczej jeszcze rynek pracy specjalistów IT. Inaczej rynek pracy

w sektorze publicznym, a inaczej w sektorze prywatnym itp. Dlatego samo wydzielenie rynku pracy muzyków jest efektem przekonania o heterogeniczności rynku pracy.

Przede wszystkim zaznaczyć trzeba, że w toku badań odnotowano znaczne różnice w realiach rynku pracy zawodów muzycznych wykonywanych w instytucjach muzycznych w rodzaju filharmonii, opery i teatru muzycznego oraz rynku zawodów muzycznych poza tymi instytucjami. Zatem w przypadku zawodów muzycznych można mówić o dualnej segmentacji rynku pracy. Podstawą tego rozróżnienia było przekonanie o odmienności reguł rządzących oboma segmentami. Linia podziału przebiega mniej więcej zgodnie z podziałem na sektor publiczny oraz prywatny. Jedynym odstępstwem od tej reguły jest doangażowywanie muzyków przez instytucje publiczne, zgodnie elastycznymi z zasadami panującymi na rynku pozainstytucjonalnym. Zatem kryterium podziału jest rodzaj zawieranych umów z pracownikami. W instytucjach publicznych artyści mogą liczyć na umowę o pracę. Natomiast poza nimi podpisują umowy o dzieło, wystawiają faktury (jeśli prowadzą jednoosobową działalność gospodarczą) bądź pracują bez umowy.

Ogólnym wnioskiem, czyli dotyczącym obu segmentów jest powtarzające się często przekonanie o tym, że brakuje miejsc pracy dla muzyków. Przykładowo, jeden z muzyków rockowych wskazywał, że rynek pracy nie istnieje zarówno dla instytucji, jak i poza nimi.

Praktycznie go (rynku pracy – red.) *nie ma. Jeśli dany muzyk gra na instrumencie, niezależnie czy gra na instrumencie czy nie, to dla niego znalezienie innej pracy nie jest taką prostą rzeczą. Bo gdzie on ma jej szukać? Pójdzie do orkiestry, są dwie w Gdańsku, tam są ludzie na etatach i nie ma miejsca dla nikogo innego.* (KS_M_2)

Mówi się więc w tym kontekście o tym, że muzyczny rynek pracy w Polsce „nie jest łatwy" (EM_K_6). Zatem podkreśla się problemy z znalezieniem zatrudnienia. Powodów tych problemów upatruje się niekiedy w niskim popycie na usługi muzyczne, który w myśl niektórych opinii jest taki z powodu braku edukacji muzycznej. Trudno jednak interpretować poniższą i podobne wypowiedzi jako postulaty dla publicznej polityki oświatowej. Pokazują one sposób myślenia muzyków o popycie i jego braku

na muzyczne usługi.

W systemie wychowania muzycznego by się przydały zmiany. W szkołach, żeby było więcej tej muzyki, więcej, żeby dzieci miały więcej kontaktu z muzyką, żywą muzyką (…) Trzeba tu raczej zadbać o podstawy, żeby dzieci umuzykalniać, żeby one, one miały to poczucie, że sztuka jest wspaniałą wartością. (PD_M_3)

Znalezienie stałego etatowego zatrudnienia dla wielu muzyków łączy się więc ze zmianą miejsca zamieszkania. W myśl prowadzonych badań ilościowych jest to jednak ok. 1/3 badanych (33,95). Odsetek ten jest porównywalny w podziale płciowym, lecz w przypadku kobiet (36,54%) odnotowano wyższą tendencję do zmiany miejsca zamieszkania niż w przypadku mężczyzn (32,33%).

Tabela 14. Czy zmieniał/a Pan/i miejsce zamieszkania w związku z poszukiwaniem pracy?

	Kobiety		Mężczyźni		Łącznie	
	L	%	L	%	L	%
Nie	132	63,46	224	67,67	356	66,05
Tak	76	36,54	107	32,33	183	33,95
Suma	208	100,00	331	100,00	539	100,00

Źródło: badania własne

5.1. Rynek instytucji muzycznych

Ogólna ocena muzycznego rynku pracy w instytucjach nie należy do bardzo optymistycznych. Wyrażane jest przekonanie o tym, że instytucjonalny rynek pracy muzyków po roku 1989 skurczył się. Zwłaszcza gotowi byli tak sądzić było np. przez muzyków pracujących w filharmoniach. W myśl tych głosów zostało likwidowanych wiele zespołów i orkiestr, co przekłada się na problem znalezienia stałego zatrudnienia w zawodzie muzyka.

Wie pan, mało jest, dlatego, że rynek pracy generalnie się zmniejszył, jeżeli chodzi o muzyków. Wiele orkiestr, wiele chórów zostało polikwidowanych. Także ci muzycy zostali bez pracy. Próbują zakładać jakieś tam zespoły, wielu jest takich, którzy nie mają

stałego etatu, nie mają stałego miejsca pracy. (ZS_K_6)

Muzycy mówią w tym kontekście o blokowanych etatach przez osoby zatrudnione od wielu lat w orkiestrach. Nie ma to jednak w żaden sposób wymiaru otwartego konfliktu pomiędzy osobami młodszymi i starszymi. Co nie znaczy, że podobnego potencjału antagonizmu nie ma.

Ze znalezieniem pracy na etat miałem duży problem, ze względu na to, że etaty były właśnie obstawione. To zajęło mi dużo czasu, zanim zdałem do Kalisza. Wcześniej zdawałem do opery we Wrocławiu i do Wałbrzycha, Łodzi. Z lepszym lub gorszym skutkiem – gdzieś tam się nie dostałem. Do Łodzi, Wałbrzycha się dostałem, ale się zmienił dyrektor w międzyczasie. W czerwcu grałem egzamin, który zdałem, we wrześniu miałem zacząć pracę, a w czasie wakacji zmienił się dyrektor, który stwierdził, że on żadnych egzaminów nie akceptuje i nie jest to dla niego wiążące. Był taki etap w moim życiu, że zastanawiałem się czy nie zmienić branży właśnie przez to. (ZS_M_1)

Okazuje się więc, że organem stanowiącym o dopuszczeniu do wykonywania do zawodu w filharmonii czy operze jest instytucja przesłuchania. Nawet jeśli jej wynik jest pozytywny, to nie musi być wiążący, ponieważ ostateczne zdanie o przyjęciu danego muzyka do orkiestry leży w gestii dyrektora danej instytucji. Badani jednak wskazywali także, że w niektórych muzycznych instytucjach odblokowuje się etaty poprzez zatrudnianie kontraktowe. Innymi słowy, dyrekcje tych instytucji podpisują umowy na określony czas, jak np. 5 lat. Po wygaśnięciu tego kontraktu muzycy stają do ponownego konkursu, w wyniku którego wybrany może zostać inny – niekiedy młodszy – muzyk.

W Operze Wrocławskiej tak jest, że od pewnego czasu nie ma umów na czas nieokreślony, tylko są umowy na 2 lata, 5 lat. (…) Fajnie wiadomo, że ci najstarsi obniżają poziom orkiestry, ale z drugiej strony wtedy dla osoby młodej np. kupno mieszkania, wybudowanie domu albo planowanie do przodu tego muzyka, który chciałby osiąść w tym mieście staje się trudne. (ZS_M_15)

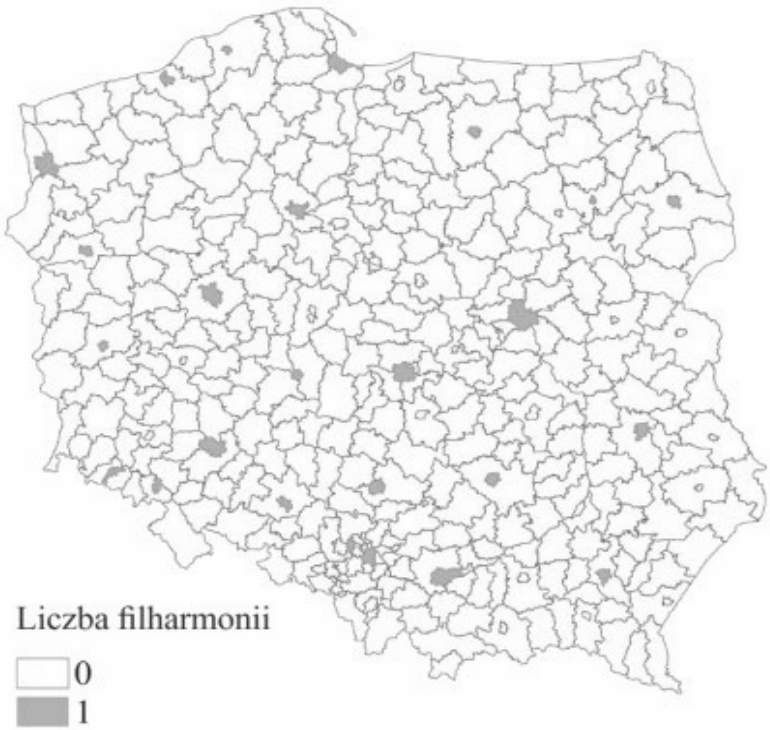
W tym miejscu podkreślić można kwestię względnie jasną, że zatrudnienie w instytucjach muzycznych związane jest z zamieszkaniem w miastach bądź aglomeracjach, w których zatrudnienie może być oferowane. W Polsce w 2015 roku wg danych GUS było 66 instytucji muzycznych. Z czego najliczniejszymi kategoriami są filharmonie (26 instytucji tego typu) oraz teatry muzyczne (w tym opery i operetki, 25 instytucji) (por. tabela poniżej).

Tabela 15. Struktura instytucji muzycznych w Polsce

Typ instytucji	L	%
Filharmonie	26	39,39
Teatry muzyczne (w tym opery i operetki)	25	37,88
Orkiestry symfoniczne i kameralne	11	16,67
Chóry	4	6,06
Suma	66	100,00

Źródło: Bank Danych Lokalnych, Główny Urząd Statystyczny, stan na 31 XII 2015.

Mapa 1. Lokalizacja filharmonii w Polsce



Źródło: Kultura w Polsce 2015: 151

Podobnie do przedstawionych na powyższej mapie filharmonii wygląda lokalizacja innych instytucji muzycznych. Niemal we wszystkich przypadkach znajdują się one w dawnych bądź obecnych miastach wojewódzkich.

Nowym trendem w tym segmencie muzycznego rynku pracy jest jego umiędzynarodowienie. To znaczy, pojawianie się wśród osób starających się o zatrudnienie obywateli innych państw. Zwykle są to obywatele krajów byłego Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich. Jednak zdarzają się również obywatele Niemiec bądź Francji (por. ZS_M_16)

5.2. Rynek poza instytucjami muzycznymi

Poza instytucjami muzycznymi, które zatrudniają pracowników na umowy o pracę w pełnym albo częściowym wymiarze, rynek pracy jest bardziej dynamiczny. Jest mniej stabilny, ale stawki za koncerty albo występy kształtowane są przez zależność między popytem i podażą. Jest to również rynek pracy nierejestrowanej, choć zgodnie z tym, co mówią muzycy zjawisko to występuje obecnie rzadziej niż np. w latach 90. ubiegłego stulecia (ZS_M_17). Ten segment, w myśl różnych opinii po 1989 roku nie tylko powstał, ale i znacznie się w kolejnych latach rozwinął. Pojawiły się nowe szanse zarobkowania w nowych zawodach, jak DJ, realizator dźwięku, akustyk, organizator koncertów itp.

Pozainstytucjonalny popyt na usługi muzyków łączył się częściej z potrzebą na oprawę muzyczną różnych uroczystości, jak np. wesele, impreza firmowa, msza ślubna czy pogrzeb. W tym segmencie popyt na usługi muzyczne jest szczególnie ważny, bo to bezpośrednio od niego zależą zarobki. Część muzyków zdaje się narzekać na to, że największy popyt jest na usługi niskiej jakości – muzyka biesiadna, weselna, standardy jazzowe. Inni jednak potrafią rozgraniczyć to, czym jest działalność artystyczna od tego, czym jest zarobkowanie oraz to, czym jest sztuka od tego, co jest rozrywką. [por. Becker 1982].

Co do psucia rynku – to nie do końca, bo jest też taka rozrywka jak disco polo, to jest zupełnie inna rozrywka, inny przydział, inny target, to jest zupełnie coś innego. To jest po prostu czysta rozrywka i nie wrzucamy tego w kategorię muzyki, bo jest to rozrywka, która się opiera na przyśpiewkach, no to my jako muzycy grający muzykę bardziej ambitną, nie traktujemy tych ludzi, że to jest muzyka, że to jest sztuka, bo nie oszukujmy się – to nie jest forma sztuki. (KS_M_2)

Części muzyków zdaje się nie odpowiadać to, jakie zasady panują w opisywanym segmencie. Ich zdaniem problem stanowi tu coś co niekiedy nazywają nieuczciwą rywalizacją, czyli zaniżaniem stawek za koncerty przez osoby z mniejszym doświadczeniem, co przekłada się na zmniejszenie się dochodów i możliwości pracy przez osoby z większym doświadczeniem.

Tak zawsze będzie, że znajdzie się jakiś mądry Jasiu, który będzie próbował przechytrzyć resztę, bo jest taki sprytny. Na rodzimym podwórku jest mnóstwo takich przykładów – pominę ich milczeniem. Ludzi, którzy są w stanie złamać wszelkie zasady po to żeby wylądować gdzieś tam na wierzchu, to myślę, że jest bardzo dużo. (KS_M_4)

Z kolei innym osobom przeszkadza sam fakt mniej czy bardziej dynamicznej rywalizacji, w której mogą przegrać z kimś, kto jest od nich lepszy.

To jest… na pewno niełatwy (rynek pracy – red.) (…), Po pierwsze w teatrach nie ma etatów. To są tylko angaże na jakieś projekty, no i umówmy się, zawsze mogą ci powiedzieć, że ktoś jest piękniejszy, ktoś ładniej śpiewa, ktoś jest młodszy, więc z tego powodu to nie jest łatwe. (EM_K_6)

W tym kontekście podkreślane jest również to, co nazywane jest przez badanych polską specyfiką muzycznego rynku pracy. Chodzi tu o doniosłość roli, jaką pełnią w znajdowaniu zatrudnienia znajomości i kontakty. Dla socjologów zjawisko to nie jest jednak czymś zaskakującym i opisał je Mark Grannovetter (por. 1973). W myśl wyników jego badań nad poszukiwaniami pracy najważniejsi są tu dalsi znajomi. Nasze więzi z nimi Grannovetter określił mianem słabych więzi, w przeciwieństwie do więzi, które

nas łączą z naszymi bliższymi znajomymi, przyjaciółmi i rodziną, czyli bliskimi więziami.

Nie miałem problemów z graniem dorywczym. Zawsze miałem albo operę albo… Bo nasz rynek pracy opiera się głównie na znajomości. Na przykład inspektor orkiestry w jakimś mieście ma tych kilka numerów telefonów do perkusistów i do nich dzwoni czy by nie mogli przyjechać i czegoś zagrać. Jeżeli oni nie mogą, to przekazują wiadomość dalej do swoich znajomych. Więc z racji tego, że byłem we Wrocławiu, to nie jest małe miasto, więc kolega w (xxx – tu pada nazwa miasta w woj. dolnośląskim) był kierownikiem orkiestry, z którym byłem na studiach i w (xxx – jw.) gość, który zatrudniał na angaże też kończył Wrocław, w (xxx – jw.) też chłopaki kończyli Wrocław. (ZS_M_1)

5.3. Wielozawodowość jako strategia na muzycznym rynku pracy

W związku z zauważanymi wadami obu segmentów muzycznego rynku pracy badani wybierają strategię wykonywania wielu zawodów, w tym pozamuzycznych. Z przedstawionej na początku niniejszego raportu listy zawodów muzycznych 144 badanych (co stanowi 26,72%) zadeklarowało, że wykonuje tylko jeden zawód muzyczny. Pozostałe 395 osób, czyli 73,28% badanych wykonuje przynajmniej dwa zawody muzyczne. Najwięcej spośród nich (130 osób) wykonuje dwa zawody. Następnie 106 osób wykonuje 3 zawody, zaś cztery zawody już zdecydowanie mniej osób, bo 68 (por. tabela poniżej).

Tabela 16. Liczba wymienionych zawodów muzycznych

	L	%
1	144	26,72
2	130	24,12
3	106	19,67
4	68	12,62
5	46	8,53

6	24	4,45
7	11	2,04
8	3	0,56
9	5	0,93
10	2	0,37
Suma	539	100,00

Źródło: badania własne

Podejmowanie się tej strategii uzasadniane było przede wszystkim względami finansowymi (*Każdy orze, jak może*; *Pieniądze zawsze są potrzebne*). Jednak pojawiały się również inne uzasadnienia obrania takiej drogi kariery zawodowej – chęć samorealizacji, rozwój zawodowy, chęć przekazywania wiedzy kolejnym pokoleniom itd. W ramach wskazywanej przez muzyków wielozawodowości wyróżniono kilka typów strategii zawodowych. Zgodnie z zasadą tworzenia typologizacji nie muszą one być ani rozłączne, ani wyczerpujące. Kolejność ich opisu także nie będzie podporządkowana częstotliwości występowania poniższych typów.

OGÓLNIE ZWIĘKSZONA AKTYWNOŚĆ ZAWODOWA. W tej strategii muzycy poza graniem zajmują się innymi około-muzycznymi albo i pozamuzycznymi zajęciami. Przykładowo, prowadzą kluby muzyczne, organizują koncerty, wypożyczają sprzęt nagłośnieniowy, uczą karate itd. Nie jest to więc tylko działalność czysto muzyczna, a próba funkcjonowania na różnych polach, w nieco odmiennych branżach. Muzyka jest tylko elementem ogólnej aktywności.

Trzeba zrezygnować z myślenia o pracy w tym charakterze, jako pracy etatowej, w cudzysłowie, i nakierowanej tylko na jednego rodzaju pracodawcę. Wydaje mi się, że moja sytuacja jest najlepszym dowodem. Współpracuję zarówno z instytucją rządową, jak i z lokalnym stowarzyszeniem, tu w Białymstoku czy też fundacją, właściwie agencją w Warszawie. Też w tym kontekście trzeba zapomnieć, jeśli chce się myśleć się o jakimkolwiek rozwoju, to zależy też od tego, jakie ma się aspiracje, moje są duże, to oczekiwania finansowe też są duże, więc tych projektów robię kilka, ale wydaje mi się, że też trzeba zapomnieć, że pracuje się przez 8h od poniedziałku do piątku.

(KW_M_1)

Tak naprawdę moja działalność się przejawia na wielu polach, także to jest bycie muzykiem, organizatorem, promotorem, wydawcą, czasami pożyczam sprzęt, bo mam go dużo, bo jestem kolekcjonerem, także tego sprzętu mam też sporo. (ZS_M_11)

UDZIAŁ W RÓŻNYCH PROJEKTACH MUZYCZNYCH. W ramach tego typu strategii muzyk nie wykonuje prac pozamuzycznych, a gra tylko w wielu zespołach. Obieranie tej strategii podyktowane najczęściej jest wolą dywersyfikacji dochodów. Zdaniem badanych często jest tak, że jeden projekt jest bardziej dochodowy, a inny mniej. Jeden się uda, a inny nie. Może również nastąpić zmiana i projekt niedochodowy staje się w pewnym momencie źródłem istotnych dochodów.

Jedna droga to jest, jedna z takich skutecznych dróg, to jest jedna fajna, kiedy gra się w wielu składach, po prostu i nie martwisz się, ja nie mam takiej sytuacji, bo gram w kilku ale to jest tak, że w większości my o nich decydujemy, to nie jest tak, że mnie zatrudniają zupełnie zewnętrzne osoby, ale myślę, ze jest super, jak cię zatrudnia kilka zespołów i w każdym jest jakieś organizator koncertów, i ty się tym nie martwisz, tylko odbierasz telefony i w pisujesz w kalendarz daty. To myślę, ze jest fajnie, że to jest łatwe. (EG_K_5)

PRACA MUZYCZNO-NAUCZYCIELSKA. Jest to strategia polegająca na łączeniu pracy muzyka często orkiestrowego, ale też i wolnego strzelca z wykonywaniem pracy nauczyciela w państwowych szkołach muzycznych, bądź ogólnych. Strategia ta motywowana jest w różny sposób. Przykładowo, dość często zarówno chęcią zwiększenia dochodów, jak i względami emerytalnymi (otrzymanie przywilejów emerytalnych właściwych nauczycielom). Zdarza się również, że jest motywowana chęcią kontaktu z młodzieżą, chęcią czerpania satysfakcji z przekazywania wiedzy.

Cała masa moich wybitnych kolegów uczy i to nie tylko z potrzeby przekazywania wiedzy, tylko sądzę z potrzeb bytowych. Uczą w akademiach muzycznych, robią doktoraty, coraz więcej kolegów habilituje się. Jestem przekonany, że ma to związek

z przegrupowaniem. Kiedyś zajmowali się głównie graniem, a teraz dużą część tego pola zajęła działalność edukacyjna z powodów, że nie bardzo mogliby się utrzymać. (ZS_M_10)

DORABIANIE MUZYKĄ. Strategia ta dotyczy osób, które w zawodach muzycznych nie zarabiają większej części swoich miesięcznych dochodów. Są to osoby zarabiające we wszelkich możliwych zawodach pozamuzycznych. Jednak sporadycznie zarabiają koncertując bądź udzielając lekcji gry na instrumentach.

DORABIANIE W ZAWODZIE POZAMUZYCZNYM. Strategia ta była opisywana przez media[3]. Zakłada ona pracę w zawodzie muzycznym oraz zarobkowanie w zawodach pozamuzycznych. Jest to motywowane przede wszystkim brakami finansowymi w budżecie gospodarstwa domowego.

WIELOZAWODOWOŚĆ POZORNA. Jest to strategia radzenia sobie z brakiem ubezpieczenia społecznego. Dotyczy ona osób, które pracują jako wolni strzelcy na umowach o dzieło, ale są na potrzeby opłacania składek ubezpieczeniowych zatrudnieni w firmach należących do ich znajomych.

[3] http://wyborcza.pl/duzyformat1,127290,17691763,Dlaczego_filharmonicy_narodowi_chca_strajkowac.html

6. Prestiż zawodu muzyka

Najkrótsza definicja tego, czym jest prestiż mówi, że jest to wartość dodana do statusu. Innymi słowy, prestiż nazwać można społecznym poważaniem, respektem albo estymą. Henryk Domański wskazuje, że podstawowym elementem funkcjonowania prestiżu jest hierarchia, czyli podział ludzi na mniej i bardziej znaczących. Obok hierarchii ekonomicznej oraz hierarchii władzy wyróżnia zatem – za Maxem Weberem – trzecią: hierarchię prestiżu. Trzy wskazane porządki uwarstwienia społecznego często nie pokrywają się ze sobą. Domański w tym kontekście zauważał, że prestiż nie koreluje z zarobkami, a raczej z systemem wartości w danej grupie. Informuje ona nas bowiem o tym co jest istotne w danym momencie dla danego społeczeństwa (por. tegoż 2012: 9 i dalsze) .

Można zauważyć więc również, że prestiż potencjalnie stanowi rodzaj rekompensaty za niezrealizowane aspiracje w ramach dwóch pozostałych form hierarchii społecznej. Prestiż mimo, że jest w znacznym stopniu pojęciem ahistorycznym, czyli stanowi stały element życia społecznego, to jednak kryteria jego przyznawania są historycznie zmienne. Uczony wskazuje jednocześnie, że w toku historii prestiż zmienił swoją

społeczną funkcję i obecnie należy rozróżnić cztery jego typy: prestiż osobisty (przynależny konkretnej jednostce), prestiż pozycyjny (związany z pełnioną funkcją, pozycją), prestiż sytuacyjny (który charakteryzuje się krótkim trwaniem i zależnością od konkretnych okoliczności) i prestiż zinstytucjonalizowany (jego oznaki są skodyfikowane).

Zdaniem Domańskiego prestiż stanowi: *rozległą sferę ocen, nierzadko ukrywanych, czasami nieuświadamianych (…). Przypisuje się go innym ludziom za inteligencję, wiedzę, dobrą aparycję, za odgrywane role społeczne, zajmowane stanowiska i za sukcesy życiowe. (…) nazwy prestiż używa się do wyodrębnienia w znaczącą całość rozproszonych przejawów mieszaniny szacunku, respektu i godności* (Domański, 2012: 9-10).

Jednym z przejawów prestiżu jest prestiż zawodów. Niektóre zawody są cenione bardziej, inne mniej. Ludzie postrzegają pewne zawody jako bardziej przydatne, wymagające dłuższego przygotowania czy łączące się z większą odpowiedzialnością. W polskiej socjologii i demoskopii badano od końca lat 50. ubiegłego stulecia, jakim prestiżem cieszą się konkretne zawody. Pewne zawody zwiększają swój prestiż, jak np. przedsiębiorcy, na których duży prestiż w 1996 roku wskazywało 39% badanych przez CBOS, w roku 1999 było to 48%, a w roku 2008 już 54%. Natomiast w najnowszym pomiarze prestiżu zawodów CBOSu z 2013 roku przedsiębiorcy cieszą się dużym prestiżem wg 61% badanych. Inne zawody, jak np. poseł czy minister w kilku ostatnich pomiarach sukcesywnie traciły prestiż. Ogólnym trendem zmiany hierarchii prestiżu zawodów jest to, że zawody oparte na pracy fizycznej w dobie transformacji ustrojowej zyskiwały prestiż (robotnik budowlany, sprzątaczka, pielęgniarka), zaś zawody, wymagające wieloletniego kształcenia traciły go (nauczyciel, sędzia).

6.1. Społeczne postrzeganie prestiżu zawodów muzycznych

Badania prestiżu zawodu muzyka do tej pory nie były wykonywane przez CBOS w ramach pomiaru hierarchii prestiżu zawodów. Z tego względu na potrzeby

niniejszego raportu Fundacja Polskiej Rady Muzycznej zleciła wykonanie podobnego pomiaru. Zatem prestiż badanych zawodów mierzony był w ramach badania omnibusowego w oderwaniu od pozostałych zawodów. Respondenci oceniali kilka zawodów muzycznych, takich jak:

1. Kompozytor (twórca utworów muzycznych, wszystkie style muzyczne),
2. Muzyk rozrywkowy (wykonawca muzyki popularnej, wykonawca partii instrumentalnych w zespołach muzyki rozrywkowej,
3. Muzyk orkiestrowy (członek zespołów orkiestrowych w filharmoniach, operach, teatrach muzycznych),
4. Nauczyciel muzyki (nauczyciel / wykładowca prowadzący zajęcia ogólnomuzyczne),
5. Organista w kościele (osoba wykonująca utwory instrumentalno-wokalne podczas nabożeństw),
6. DJ (osoba odtwarzająca ścieżki dźwiękowe na żywo lub układająca playlisty).
7. Muzyk ludowy (wykonawca partii instrumentalnych w zespołach muzyki ludowej i tradycyjnej)

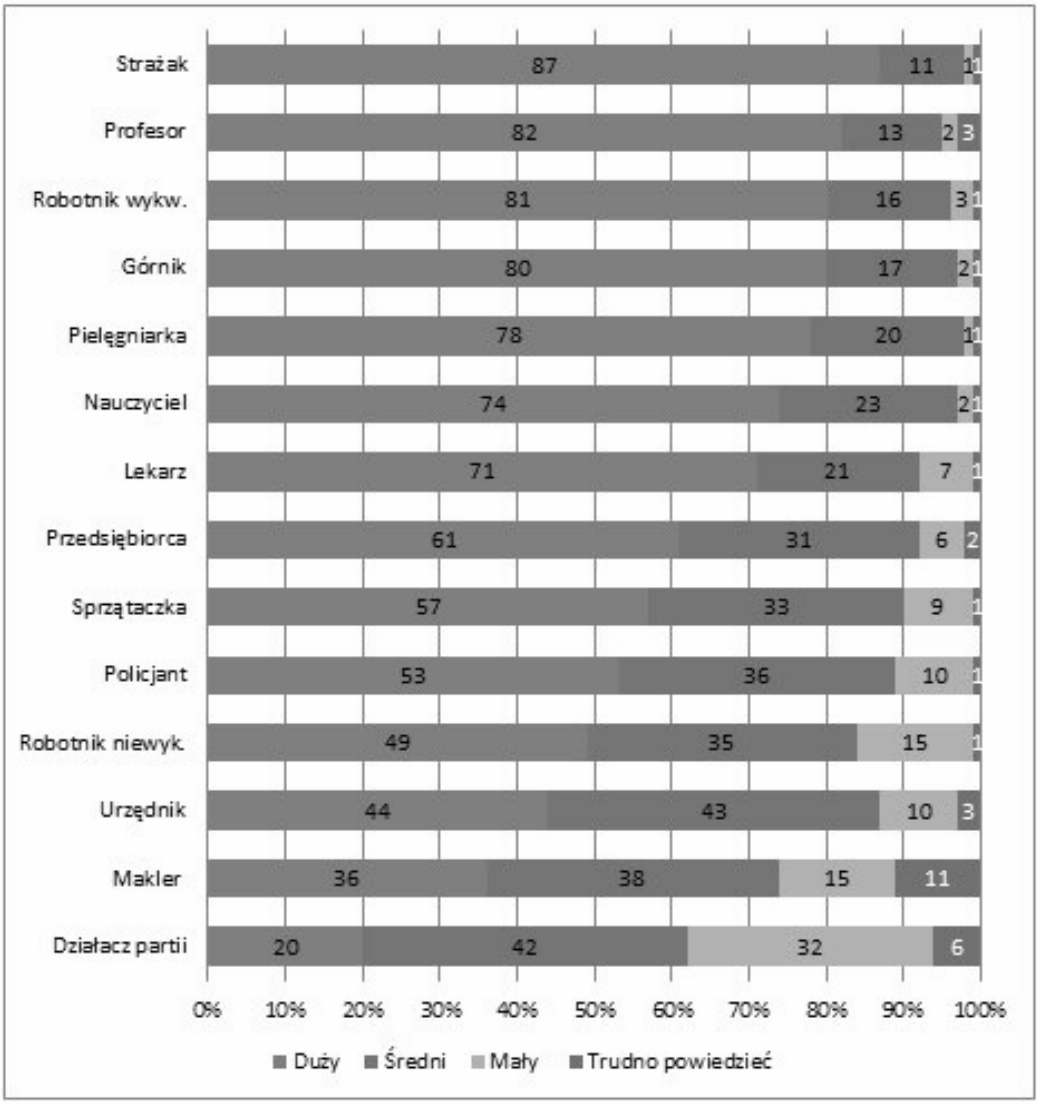
W społecznym postrzeganiu prestiżu zawodów wszystkie z powyższych kategorii lokowały nisko na drabinie społecznego prestiżu. Powodowane mogło to być właśnie badaniem wskazanych zawodów bez odniesienia do całego spektrum innych zawodów.

Zwykle najbardziej prestiżowym zawodem był zawód profesora uniwersyteckiego, który w 2013 roku jako bardzo prestiżowy postrzegało 82% badanych. Jednak w tym pomiarze przewyższał go prestiżem strażak (87%). Natomiast w dalszej kolejności była pielęgniarka (78%), nauczyciel (74%) i lekarz (71%). Za najmniej prestiżowe uchodzą takie zawody, jak makler giełdowy (36% badanych uznało, że ma duży prestiż) oraz działacz partii politycznej (20%).

Zauważyć więc można, że trudno wskazać w prosty sposób, jaka grupa zawodów uchodzi w Polsce współcześnie za prestiżową. Pewne zawody tradycyjnie uznawane za inteligenckie, jak profesor, lekarz, urzędnik, nauczyciel przeplatają się na podobnych pozycjach rankingowych z zawodami tradycyjnie uznawanymi za robotnicze. Chodzi

tu o zawód górnika, robotnika wykwalifikowanego albo pielęgniarki (por. wykres poniżej).

Wykres 2. Prestiż wybranych zawodów w 2013 roku



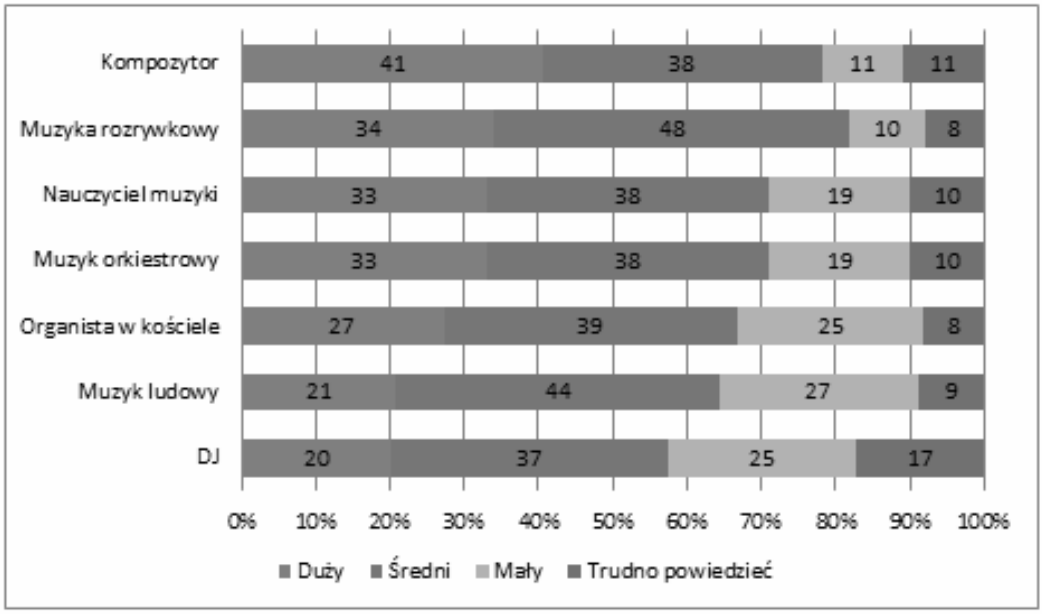
Źródło: CBOS 2013

Można posłużyć się częściowo uprawnioną procedurą porównawczego odniesienia zawodów muzycznych do pozostałych zawodów. Badacze wskazują, że ze względu na względną stabilność hierarchii prestiżu w krótkich okresach czasu (por. Domański, Sawiński, Słomczyński 2010) wyniki mogą do pewnego stopnia być miarodajne.

Jednak z pewnością nie jest to procedura w pełni ścisła.

Zgodnie z tym, co już zaznaczono, na tle prestiżu wszystkich zawodów zawody muzyczne lokują się na dole drabiny hierarchii. Niższy prestiż ma tylko zawód działacza partii politycznej – 20% uznaje go za prestiżowy Za najbardziej prestiżowy zawód muzyczny uchodził zawód kompozytora muzycznego, który 41% badanych uznało za cieszący się dużym prestiżem. Zauważmy, że kompozytor jako jedyny wyprzedził zawód maklera i miał prestiż porównywalny z urzędnikiem instytucji państwowej. W przypadku tego ostatniego 44% badanych twierdziło, że to zawód z dużym prestiżem. W dalszej kolejności 34% badanych oceniło muzyka rozrywkowego jako zawód z dużym prestiżem. Następnie niemal identycznie respondenci ocenili nauczyciela muzyki oraz muzyka orkiestrowego – po 33% badanych twierdziło, że są to zawody mające duży prestiż. Najmniej prestiżowym zawodem muzycznym w społecznej ocenie okazał się zawód DJ, który 20% badanych uznało za prestiżowy. Przedostatnim w tej klasyfikacji był muzyk ludowy, którego zawód jako prestiżowy oceniło 21% badanych (por. wykres poniżej).

Wykres 3. Prestiż wybranych zawodów muzycznych (%)



Źródło: CBOS 2016

6.2. Poczucie prestiżu przedstawicieli zawodów muzycznych

W ramach modułu ilościowego niniejszego badania zadano również to, jak muzycy postrzegają swój prestiż. Na potrzeby niniejszego ustępu zjawisko to określono autoprestiżem. Po pierwsze, zadano muzykom pytanie o prestiż zawodu muzyka jako takiego. Spośród wybranych zawodów, reprezentujących różnorodny prestiż, wśród których znalazł się także zawód „muzyka", respondenci mieli ustalić hierarchię od najbardziej do najmniej prestiżowego zawodu. Po drugie, analogiczne pytanie sformułowano w odniesieniu do wybranych na podobnych zasadach różnych zawodów muzycznych i poproszono o ich uszeregowanie w hierarchii prestiżu.

W opinii muzyków najbardziej prestiżowym zawodem jest lekarz, który otrzymał 77,06% (4569) możliwych punktów. Następnie profesor, który otrzymał 74,63% punktów (4425). Trzecią pozycję zajął zawód przedsiębiorcy, który otrzymał 63,67% możliwej punktacji (3775). Za najmniej prestiżowe muzycy uznali zawody sprzątaczki z wynikiem 32,60% punktów (1933). Zawód muzyka zajął odległą ósmą lokatę osiągając wynik 49,15% (2914) (por. tabela poniżej).

Tabela 17. Prestiż zawodów w opinii muzyków[4]

Zawód	Punktacja	%
1. Lekarz	4 569	77,06
2. Profesor	4 425	74,63
3. Przedsiębiorca	3 775	63,67
4. Nauczyciel	3 358	56,64
5. Pielęgniarka	3 218	54,28
6. Urzędnik	3 176	53,57
7. Policjant	3 079	51,93
8. Muzyk	2 914	49,15
9. Poseł	2 840	47,90

[4] Wyniki obliczono na zasadzie przypisania rang za każdą z pozycji: 1 miejsce – 11 punktów, 2 miejsce – 10 punktów (…), 11 miejsce – 1 punkt. Zatem można było osiągnąć maksymalną sumę 5929.

10. Robotnik budowlany	2 287	38,57
11. Sprzątaczka	1 933	32,60

Źródło: badania własne, N=539

Wśród zawodów muzycznych muzycy największą estymą darzą dyrygentów, którym przypadło 75,25% (2839) możliwych punktów. Następnym zawodem był kompozytor, który osiągnął wynik 73,10% (2758). Kolejne zawody osiągały już zdecydowanie niższe noty. Trzeci w kolei muzyk orkiestrowy miał już wynik 58,07% (2191), a czwarty, czyli muzyk rozrywkowy miał niewiele mniej 57,17% (2157). Ostatnim zawodem w tej hierarchii prestiżu był zawód organisty kościelnego (44,77%, 1689). Osiągnął on wynik porównywalny z DJ (44,69%, 1686) (por. tabela poniżej).

Tabela 18. Prestiż zawodów muzycznych[5]

Zawód	Punktacja	%
1. Dyrygent	2 839	75,25
2. Kompozytor	2 758	73,10
3. Muzyk orkiestrowy	2 191	58,07
4. Muzyk rozrywkowy	2 157	57,17
5. Nauczyciel muzyki	1 772	46,97
6. DJ	1 689	44,77
7. Organista kościelny	1 686	44,69

Źródło: badania własne, N=539

Na temat autoprestiżu wypowiadali się także muzycy badani w ramach modułu jakościowego zauważali kilka ciekawych prawidłowości. Przede wszystkim potwierdzali niektóre wątki z badań ilościowych, jak np. ten o wysokim prestiżu zawodu dyrygenta.

Oczywiście dyrygenci noszą się jak pawie. To jest coś charakterystycznego dla nich. Jest taki strasznie niefajny dyrygent XX, który nosił głowę bardzo, bardzo wysoko. To było coś po prostu pokazywało, że on możne powiedzieć każdemu wszystko,

[5] Wyniki obliczono na zasadzie przypisania rang za każdą z pozycji: 1 miejsce – 7 punktów, 2 miejsce – 6 punktów (…), 7 miejsce – 1 punkt. Zatem można było osiągnąć maksymalną sumę 3773.

co najgorsze powiedzieć. Może oni są tak uczeni w swojej edukacji, że po prostu mają być nie wiadomo kim. (EM_M_2)

Wracając do prawidłowości, na które wskazywali muzycy, to pierwsza – bardzo ogólna – wskazuje na to, że nie odnotowano żadnej wypowiedzi wskazującej, iż wysoki prestiż zawodów muzycznych stanowi rekompensatę niskich dochodów. Muzycy zdawali się raczej podkreślać to, że ich prestiż ma charakter sytuacyjny.
Skoro istnieją zleceniodawcy gotowi płacić muzykom przyzwoite honoraria za koncerty na otwarciu salonu samochodowego czy prezentacji nowego smartfonu, to jest to zajęcie wiążące się z prestiżem. Z drugiej jednak strony zdarzają się sytuacje, gdy osoby zajmujące się oprawą organizacji występów muzycznych, jak np. ochroniarze czy sprzątaczki, utrudniają wykonanie pewnych czynności nie wykazując wielkiej estymy dla pracy artysty.

Prestiż jest bardzo różny szczerze mówiąc. Jest bardzo różny, bo są sytuacje w stylu właśnie grań nawet za dobre pieniądze. Gram na premierze telefonów Samsung i słyszę teksty w stylu „a to muzykanty tutaj, wy stoicie tu, tu kończycie...” i jest takie traktowanie po prostu jakbym był kimś tam z ekipy sprzątającej, osobą która tylko świadczy usługi muzyczne, gdzie na przykład muszę kłócić się z ochroniarzem, bo mnie nie chce wpuścić. Mówi, że jego to nie interesuje, że mam nawet przepustkę, papier, wszystko. Jego to nie interesuje i jest szlaban zamknięty. No i to jest wtedy wątpliwy prestiż jeżeli jeszcze po kłóceniu się z ochroniarzem muszę wnosić sprzęt cały spocony i ktoś mnie jeszcze pośpiesza, więc wtedy no stawiam sobie pytanie czy rzeczywiście chcę to dalej robić. (PM_M_2)

To zależy, gdzie, to zależy, gdzie, bo jeżeli gram muzykę swojego zespołu tą etniczną klezmerską i gramy koncerty, to traktują nas jak gwiazdorów. Jak gram za kogoś zastępstwo na weselu, to raczej nie traktują nas jako gwiazdora, tylko jako służącego. To są różne podejścia ludzi. (PM_M_6)

Wskazany prestiż sytuacyjny łączy się niekiedy z prestiżem osobistym. Soliści, a zwłaszcza solistki zauważały bowiem, że ich doskonałe wykonania są czasami bardzo doceniane przez publiczność. Symbolem podobnego osobistego docenienia

danego artysty może być przesłany przez wielbiciela do garderoby bukiet kwiatów, ale doświadczenia osób, z którymi rozmawialiśmy są nieco odmienne. Wskazywano raczej na to, że publiczność podchodzi to ich talentu z zainteresowaniem – po koncertach dochodzi do rozmów, dopytywaniu o szczegóły techniczne emisji głosu albo wspólnych zdjęć. Wszystko to można uznać za przejaw doceniania danego wykonawcy i jego prestiżu osobistego.

Myślę, że nie spada, ludzie są zachwyceni. Ludzie, myślę, że z taką życzliwością podchodzą do śpiewaków. Zawsze się zastanawiają, jak szczupłe osoby mogą wydobywać z siebie tak wielki dźwięk bez użycia mikrofonu, zadają masę pytań, oglądają nas, robią z nami zdjęcia i myślę, że ja czuję takie ciepło płynące ze strony publiczności i myślę, że ludzie rozumieją, że to jest w jakimś stopniu dar, który dostaliśmy, bo nie każdy może śpiewać, nie każdy ma takie możliwości, nie dostał od losu materiału, nad którym można pracować. (ZS_K_15)

Jednak w wypowiedziach muzyków orkiestrowych wątek niskiego prestiżu ich zawodu był obecny. Istotną obserwacją jest ta poczyniona przez perkusistę z jednej z wielopolskich filharmonii. Wskazywał on na rozwarstwienie prestiżu, które wynika z rozwarstwienia dochodów przeciętnych muzyków orkiestrowych i dochodów osiąganych przez muzycznych celebrytów. Słusznie zauważał, że jeśli mówimy o prestiżu jako ocenie społecznej, to trzeba brać pod uwagę jaki wpływ na nią ma wizerunek gwiazd kształtowany przez media, zwłaszcza te, które zajmują się plotkami na ich temat. Zatem w myśl podobnych obserwacji prestiż zawodu muzyka spada przy jednoczesnym wzroście prestiżu celebrytów muzycznych.

Jak się gada z osobami starszymi albo osobami mniej wykształconymi, to oni mają taki obraz muzyka, który widzą w telewizji, czyli Grzegorz Markowski albo Rynkowski, albo Maryla Rodowicz. Czytają w gazecie, że za ostatniego sylwestra Maryla wzięła 150 tysięcy złotych, a zaśpiewała 5 piosenek, czyli występowała 25 minut. Widzę u mojego wujka, cioci czy ojca, że czytają jakieś Fakty czy inne rzeczy i widzę, że Maryla wzięła 80 tysięcy za 25 minut pracy, a co z pielęgniarkami, co z tym, co z tamtym. Utrwala się taki stereotyp dwóch muzyków. Albo ktoś, kto dostaje niewyobrażalne pieniądze za bardzo mało pracy, co też tak nie jest, bo ona nie pracuje

25 minut, tylko przygotowania do tych występów trwają długo, ale nikt tego nie widzi. I drugi obraz to jest taki biedny muzyk, którego na nic nie stać nigdy, który musi grać w kilkunastu miejscach. (ZS_M_1)

Odnotowano także wypowiedzi, które wskazywały, że przyczyną niskiego prestiżu zawodów muzycznych jest stereotypowe przekonanie o charakterze pracy muzyka. Podważane jest to, czy muzyk to w ogóle jest zawód, czy muzyka to w ogóle praca? Jednocześnie muzycy podkreślają że niski prestiż ich zawodu, to cecha charakterystyczna dla potransformacyjnej Polski [por. Wagner 2015].

Niestety muzyk postrzegany jest bardzo źle, jako człowiek, który ma łatwą i przyjemną pracą, za którą nie musi otrzymywać pieniędzy, no i niestety tak jest postrzegany, że to jest jego hobby, jego pasja, i on zagra koncert za zwrot kosztów in wszyscy będą szczęśliwi. Oczywiście muzyka jest pasją, ale jeżeli chcemy ją robić w pełni profesjonalnie, to muzyk musi otrzymywać takie pieniądze, żeby chociaż za nie mieć jakieś normalne życie, mieć na wynajem mieszkania czy na jedzenie. (EG_K_9)

Jeżeli chodzi o podejście od muzyków, to wydaje mi się, ze nadal w Polsce panuje takie przeświadczenie, że bycie muzykiem, to nie jest poważna praca, poważny zawód. To jest coś, co można sobie robić na boku gdzieś tam, ale trzeba mieć jakiś fach w ręku. I jest to skrajnie odwrotne do tego, czego doświadczyłam w Irlandii będąc i tam grając. Najlepszą moją taką historią jest jak siedziałam w pubie w Belfaście i pewien człowiek mnie podpytał co robię, jak żyję i ja mu powiedziałem, ze studiuję zootechnikę. A on powiedział: a to masz dobrze, bo jak ci nie wyjdzie z tą twoją zootechniką, to zawsze masz harfę. Więc tam bycie muzykiem jest troszeczkę inaczej widziane i uznawane za ważną część życia. U nas muzyka to jest taki kaprys albo taka fanaberia. jeśli cię na to stać, ale bądź poważnym człowiekiem (miej normalną, lepszą pracę – red.) (EG_K_8)

Warto dodać jednak, że muzycy w wielu przypadkach przekonani są co do tego, że ich autoprestiż jako grupy jest zadowalający. To znaczy, ich zdaniem muzyk zawsze będzie potrafił docenić muzyka, jego wkład pracy, jego kunszt i wartość artystyczną tego, co robi. Jest to przejaw prestiżu, który można roboczo nazwać prestiżem

wewnątrzgrupowym. Bazuje on jednak na umiejętnościach technicznych danego muzyka, a także na pewnym artystycznym uznaniu.

Jeżeli chodzi o środowisko muzyczne, to na pewno tak. Wiadomo, że jeżeli muzyk widzi drugiego muzyka, który jest bardzo dobrym muzykiem pod względem technicznym i ogólnie jest, bardzo dobrze gra, no to wiadomo ma się szacunek do takiego kogoś. (DP_M_2)

Ten prestiż może trochę spadać, ale tylko w przypadku ludzi, którzy sobie świetnie radzą. No Tomasz Stańko zawsze będzie miał świetny prestiż, bo jest gwiazdą jazzu, światową nawet można by rzec, stąd, jakby idąc tym tropem, artyści docenieni będą zawsze jakiś mieli duży prestiż, natomiast tak statystycznie to raczej będzie to spadać, tak sądzę. (ZS_M_10)

7. Socjoekonomiczne determinanty wykonywania zawodu muzyka

7.1. Zarobki

Głównym elementem opisującym kwestie socjoekonomiczne jest zagadnienie wysokości zarobków. Badani łączyli zarobkowanie płynące z uprawiania muzyki z sednem definicji tego, czym jest zawód muzyczny. To znaczy wskazywali, że zawodem dla nich jest to, co przynosi zarobki.

Nawet o tym nie myślałem czy człowiek chce zarabiać czy czuje na tyle… Jak się czasem patrzy na tych muzyków, którzy mają jakiś słomiany zapał, tam powiedzmy w czasach liceum, trochę gimnazjum tam człowiek gra, później myśli: o boże, trzeba z czegoś żyć i ten instrument rzuca i idzie do pracy po prostu. (…) Ja uważam, że spełnię to zadanie i będę dążył do tego, żeby zarabiać z muzyki. Jest dobrze, ale chciałbym, żeby było lepiej. Jestem w trakcie. (ZS_M_8)

Osoby będące na początku swojej kariery muzycznej podkreślały, że wybór zawodu

muzycznego wiąże się z podjęciem decyzji o zarabianiu na muzyce. Nie jest to ich zdaniem łatwe zadanie i wymaga różnych umiejętności w rodzaju determinacji albo łatwości nawiązywaniu kontaktu. Zagadnienie to jednak nie będzie omawiane w niniejszym raporcie z uwagi na złożoność wykraczającą poza jego podstawowe cele.

Analizując jednak kwestię zarobków zauważyć należy, że wartość średniej dochodów jest większa od wartości mediany, a ta z kolei jest większa od wartości dominanty. Zatem mamy do czynienia z asymetrią prawostronną, czyli większa część populacji ma zarobki poniżej średniej (por tabela poniżej).

Tabela 19. Podstawowe parametry statystyczne rozkładu dochodów muzyków

Parametr	Kwota
Średnia	2756 PLN
Mediana	2300 PLN
Dominanta	2000 PLN

Źródło: badania własne

Najwięcej osób reprezentowało kategorię dochodową osób zarabiających miesięcznie netto od 1000 PLN do 1999 PLN – 160 osób, czyli 29,68%. Porównywalną kategorią jest tu druga w kolejności (od 2000 do 2999 PLN), która reprezentowana była przez 150 osób, czyli 27,83%. Trzecią w kolejności jest kategoria osób zarabiających na muzyce poniżej 1000 PLN miesięcznie, czyli osób traktujących muzykę jako pracę dorywczą. Grupa osób najlepiej zarabiających (powyżej 5000 PLN) znalazło się 8,72% badanych, czyli 47 osób. Maksymalną zadeklarowaną stawką dochodu było 28 000 PLN. Pozostałe dane zawiera poniższa tabela.

Tabela 20. Struktura dochodu badanych muzyków

	L	%
Poniżej 1000 PLN	90	16,70
Od 1000 do 1999 PLN	160	29,68
Od 2000 do 2999 PLN	150	27,83
Od 3000 PLN do 3999 PLN	63	11,69
Od 4000 PLN do 4999 PLN	26	4,82
Powyżej 5000 PLN	47	8,72
Suma	536	100,00

Źródło: badania własne

Warto w tym miejscu dodać, że spośród wszystkich 539 badanych, dla 342 osób (63,45%) zarobki płynące z uprawiania muzyki przekraczały 50% ich całkowitego dochodu. Natomiast całość dochodu pochodzącą z muzyki zadeklarowało 41,54% badanych, czyli 224 osoby.

Badani wielokrotnie podkreślali, że trudno im wskazać prawidłowości związane z zarobkowaniem, ponieważ zależą one od wielu nieporównywalnych sytuacji i są skomplikowanym zagadnieniem.

Zdarza się, że tak. Ci, co mają jakąś szczególną rzecz do zaoferowania tym (finansowo – red.) *jest prościej, a ci, którzy uczestniczą w cudzych projektach no to bywa, że trudniej, chociaż to też różnie bywa. Bo są muzycy sesyjni, którzy też mają to jakoś dobrze zorganizowane. To są bardzo różnorodne sytuacje. Trudno mi to tak oceniać, ale tak, jak to obserwuję z daleka to też to jest ogromna różnorodność sytuacji życiowych. Po prostu, które ledwie są w stanie zajmować się muzyką, a pracują, zarabiając zupełnie inaczej. Zdarza się. To do osób, które sobie rzeczywiście bardzo dobrze radzą finansowo.* (KZ_K_7)

Wskazuje się jednak na to, że zarobkowanie w ramach zawodów muzycznych stanowi rodzaj przywileju. Podkreśla się jednak, że chodzi tu o zawody związane z uprawianiem muzyki artystycznej albo alternatywnej. Znane były badanym dochody gwiazd muzycznych oraz osób zarobkujących w zespołach weselnych.

To jest chyba taki cały czas przywilej, tak bym to nazwał. Oczywiście, nie mam tu na myśli muzyków, którzy gdzieś tam funkcjonują w przestrzeni zespołów okolicznościowych, weselnych. Bo tutaj można podejrzewam zarobić bardzo duże pieniądze i świetnie z tego się utrzymać. Tak samo z takich bardzo komercyjnych projektów. Ale jeżeli chodzi o takie środowisko muzyki w naszej kraju rozumianej, jako alternatywna, to wydaje mi się, że jest bardzo trudno utrzymać się tylko i wyłącznie z jednego projektu, z którym się występuje. (ZS_M_11)

Z kolei wśród niektórych aspirujących muzyków odnotowano przekonanie, że kluczową kwestią w muzycznym zarobkowaniu jest stworzenie utworu, który osiągnie sukces. Utwór ten musi sam się bronić, czyli np. podobać się ludziom. Zdradza to brak świadomości funkcjonowania rynków muzycznych, gdzie nie liczy się tylko jakość dzieła, ale funkcjonowanie muzycznego marketingu i sieci instytucji promocyjnych (por. Gałuszka i in. 2013).

Jednak podkreślić należy to, że muzycy ogólnie są ze swoich zarobków niezadowoleni – 57,90% z nich wskazywało swoje niezadowolenie bądź zdecydowane niezadowolenie. W dodatku 25% badanych wskazywało, że trudno im ocenić własny poziom satysfakcji z zarobków (por. tabela poniżej).

Tabela 21. Satysfakcja z osiąganych dochodów

	L	%
Zdecydowanie negatywnie	136	25,2%
Negatywnie	176	32,7%
Ani pozytywnie, ani negatywnie	135	25,0%
Pozytywnie	78	14,5%
Zdecydowanie pozytywnie	14	2,6%

Źródło: badania własne

7.2 Bezpieczeństwo socjalne i poczucie stabilności zatrudnienia

Zarówno w Polsce (zob. Ilczuk 2013; Dudzik, Ilczuk 2013; Kozłowski, Sowa, Szreder 2014; Bachórz, Stachura 2015), jak i zagranicą (zob. Throsby 1992; Towse 1992; Abbing 2002) problem stabilności zatrudnienia oraz poczucie bezpieczeństwa socjalnego są stałymi tematami dyskusji wokół sytuacji socjalnej osób wykonujących zawody artystyczne. Bezpieczeństwo socjalne odnosi się do stanu posiadania choćby podstawowego dostępu do pracy, do świadczeń społecznych oraz do placówek medycznych i oświatowych. Z wywiadów indywidualnych wynika, że na ogólne poczucie bezpieczeństwa socjalnego naszych respondentów największy wpływ ma stabilność pracy i forma zatrudnienia (typ umowy oraz czasowa długość zatrudnienia, tj. czy jest to praca na czas nieokreślony czy określony). W związku z tym warto prześledzić na umowy jakiego typu zatrudniani są zazwyczaj uczestnicy badania ilościowego (poniższa tabela). 58,8% ogółu respondentów jest zatrudnionych tylko na jeden typ umowy. Natomiast 8,5% wszystkich badanych przyznaje, że pracuje wyłącznie bez umowy.

Tabela 22. Respondenci zatrudnieni wyłącznie na jeden typ umowy

Typ umowy	L	%
Tylko umowa o pracę na czas nieokreślony	140	26
Tylko umowa o pracę na czas określony	55	10,2
Tylko umowa o zlecenie	27	5
Tylko umowa o dzieło	60	11,1
Tylko samozatrudnienie	35	6,5
Suma	317	58,8
Pracuję tylko bez umowy	46	8,5

Źródło: badania własne

Umowę o pracę na czas nieokreślony jako jedyną formę zatrudnienia wskazało 26% ogółu respondentów, a umowę o pracę na czas określony – 10,2%. Z umów cywilnoprawnych najpopularniejsza jest umowa o dzieło (11,1%).

Co ciekawe, aż 271 respondentów z badania ankietowego (50,3% ogółu badanych)

posiada jakikolwiek przychód z tytułu zatrudnienia na umowę o pracę. Niektórzy są zatrudnieni w niepełnym wymiarze godzin (np. na ¼ etatu) tylko po to, aby mieć odprowadzane składki: „*Ja jestem zatrudniony u kolegi, sam mu pokrywam ten ZUS, który on za mnie płaci, w związku z tym mam pełne ubezpieczenie zdrowotne płacąc tę składkę*" KS_M_4 (mężczyzna, 52 lata, Gdańsk). Co ciekawe, znaczna część naszych rozmówców zdaje sobie sprawę z tego, że mogą się zatrudnić u kogoś na etacie (np. u znajomego czy członka rodziny) tylko ze względu na składki na ubezpieczenie społeczne i zdrowotne. Niemniej wydaje się, że w praktyce to zjawisko nie jest powszechne i dotyczy niedużej grupy respondentów. Na przykład KS_M_3 (32 lata, Gdańsk) sam z tego nie korzysta, ale wie o istnieniu takiej opcji: „*Ubezpieczenie zawsze możesz mieć – możesz się dogadać z kimś, że zatrudni cię na 1/8 etatu i buli za ciebie 60 zł i masz pełne ubezpieczenie*".

Około 18% respondentów zadeklarowało, że 51% i więcej ich rocznego dochodu pochodzi z tytułu umowy o dzieło (poniższa tabela).

Tabela 23. Dochód na poziomie 51% i więcej a typ zatrudnienia

Typ umowy	L	%
Umowa – zlecenie	37	6,9
Umowa o dzieło	99	18,4
Samozatrudnienie	52	9,6
Bez umowy	57	10,6
Suma	245	45,5%

Źródło: badania własne

Natomiast 6,9% badanych przyznało, że większość ich rocznego przychodu pochodzi z pracy na umowę – zlecenie. Dla 9,6% osób głównym sposobem zarobkowania jest samozatrudnienie, a dla 10,6% – praca wykonywana bez zawarcia jakiejkolwiek umowy.

Największy niepokój respondentów wzbudza sytuacja na rynku pracy. Ten stan udziela się nawet osobom pracującym na umowę o pracę. Zmienna polityka kulturalna państwa, zależność od dotacji samorządowych i systemu grantowego, egzystowanie

w sytuacji ciągłe niedofinansowanie publicznych instytucji kultury – to wszystko sprawia, że osoby pracujące na etacie (głównie w instytucjach kultury i placówkach edukacyjnych) nie są pewne swojej przyszłości. Jeszcze większy niepokój odczuwają respondenci zatrudnieni na umowy cywilnoprawne i prowadzący własną działalność gospodarczą, których dochód zależy od ilości i częstotliwości zleceń:

To zależy od roku. Po prostu, zależy od sytuacji politycznej. Jak jest niepewna i ludzie trzymają portfele to jestem w biedzie i przez pół roku potrafię być pod kreską. (...) Jeżeli jest gorszy rok, to pierwsze, co przestaje dostawać dofinansowania albo sami właściciele lokali rezygnują z wystąpień artystycznych. A my bazujemy na wystąpieniach artystycznych, jak już wspomniałam, nie tych, które są promowane przez Żywiec albo T-mobile. I nie jesteśmy w telewizorze, w związku z tym nie mamy wejścia na te największe sceny KZ_K_5 (kobieta, Olsztyn, 32 lata).

Mogłoby się wydawać, że sezonowość i niestabilność pracy, to zjawiska typowe dla profesji zaliczanych do wolnych zawodów. Respondenci nie negują tego, ale jednocześnie zawracają uwagę, że w ostatnich latach rynek pracy artystów staję się coraz bardziej zmienny i nieprzewidywalny. Dodatkowo wszelkiego rodzaju formy wsparcia dla muzyków (np. granty Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego) są pomyślane jako przedsięwzięcia o krótkim czasie trwania, a to utrudnia planowanie długofalowych działań:

To jest strasznie frustrujące, kiedyś tak nie było, bo jak człowiek jest młodszy, to jak to się mówi, ma nerwy w całości i nie powoduje to takiego stresu, który jak już się wkłada i jest tym stresem regularnym i wtedy zdrowie zaczyna siadać, i wtedy człowiek się zaczyna tego bać, nerwy siadają i zaczynamy się bać takich sytuacji, bać przyszłości, właśnie nie móc spać, dlatego, ze nie wiadomo jak jutro będzie. Kiedyś to się określało takim słowem na wsi, no bo tam nie będzie jutro co włożyć do garnka. No więc, to może ton tak jest, można to tak skrótowo określić, rzeczywistość jest dużo bardziej skomplikowana, więc ten garnek czy ten ziemniak, to są tysiące innych rzeczy, nie? Ale do tego to się sprowadza, ze nie wiadomo jak będzie jutro, ale nie możemy nic planować tak naprawdę, bo planować może ktoś, kto ma stałą pracę, a my tu mamy koncerty, w dodatku ktoś czasami odwoła koncert,

bo nie dostanie dotacji czy czegoś tam, więc my sobie bookujemy jakiś termin, a ktoś nagle w ostatniej chwili odwołuje, a my zgadzając się na ten koncert z kolei odwołaliśmy inny, bo ktoś nas bardzo prosił albo było więcej pieniędzy, odwoływaliśmy inny, i nie zarobiliśmy podwójnie, tak? Więc różne się zdarzają sytuacje, to jest sytuacja taka związana z tą nieregularnością i z tym, że nie można zaplanować EG_M_2 (mężczyzna, 50 lat, Milanówek).

Zaniepokojenie respondentów wzbudza także sposób funkcjonowania systemu odprowadzania składek na ubezpieczenie społeczne i zdrowotne. Przede wszystkim składki są za wysokie względem tego jakiej jakości świadczenia można w wyniku ich płacenia otrzymać:

Gros naszego wynagrodzenia idzie na składki, które… Mówię o ubezpieczeniu społecznym i zdrowotnym. W żaden sposób nie są odczuwane przeze mnie chcąc pójść do lekarza. Mogę korzystać swobodnie z opieki pierwszego kontaktu, czyli lekarza rodzinnego, tu nie ma problemu, to się zgadza. I w przypadku dziecka, jako rodzic, ubezpieczam dziecko, ale jeśli chodzi o lekarzy specjalistów, to jest tu powód do narzekania, stąd też korzystam z prywatnej opieki medycznej w tym zakresie. Żeby udało się wypracować takie narzędzie prawne, które pozwoli mi z jednej strony, być elastycznym na rynku pracy, a z drugiej, móc decydować samodzielnie, komu powierzam pieniądze na ubezpieczenie i gdzie te środki odkładam. Na zwykłej lokacie zarobię więcej niż w ZUS-ie. To jest ta bolączka, musimy płacić składki, ogromne pieniądze w skali roku, a z tego nic tak naprawdę nie ma. Przykład naszych rodziców, którzy składkę odprowadzali jest dowodem, że nie ma gwarancji tego, że te środki będą dla naszych dzieci KW_M_1 (mężczyzna, 29 lat, Białystok).

Kolejnym zagadnieniem, które wywołuje gorącą dyskusje, są emerytury. Temat ten jest istotny dla wszystkich respondentów niezależnie od wieku. Ich największy niepokój wzbudza niestabilność systemu emerytalnego w Polsce. Wiedzą, że groźba niskich emerytur (albo ich zupełny brak) dotyczy nie tylko profesji muzycznych, czy wolnych zawodów jako takich, ale wszystkich pracujących obywateli:

Ja mam swój fundusz emerytalny i III filar też, w pewnym momencie postanowiłem się

udzielać finansowo na rzecz własnej przyszłości. Ale widzę, że jesteśmy oskubywani – odkładając te same pieniądze w kraju obok, w Niemczech, miałbym o jeszcze jedno zero więcej. Ja pamiętam, na jaką sumę opiewało moje ubezpieczenie i ile wynosiła składka. To było tak, jakbyśmy wypisali jedno zero do wyniku więcej, tego korzystnego dla nas, więc jesteśmy przez firmy ubezpieczeniowe w wyjątkowo perfidny sposób wykorzystywani KS_M_4 (mężczyzna, 52 lata, Gdańsk).

Trzeba jednak podkreślić, że sytuacja rodzinna respondentów wpływa na ich ogólne postawy wobec emerytury. Osoby, które mają na utrzymaniu (przynajmniej na częściowym) rodzinę, częściej myślą o emeryturze i o zabezpieczeniu przyszłość swoich bliskich:

Żeby utrzymać się, że tak powiem, na powierzchni, żeby móc utrzymać rodzinę zacząłem też parę lat temu grać chałtury, czyli wesela, imprezy firmowe – no imprezy w szkołach, to wyszło naturalnie, bo jestem nauczycielem. (…) Jeśli jesteś muzykiem musisz sobie poukładać we łbie, jak masz rodzinę to liczysz sobie w głowie, że jak mam w tym miesiącu 5 grań, zarobię 5 tys. i mogę zaszaleć. Możesz, ale za miesiąc możesz zarobić zero. I to się układa w taką sinusoidę KS_M_1 (mężczyzna, 35 lat, Gdańsk).

Natomiast osoby, które ze swojej pracy utrzymują tylko samych siebie (często są to osoby młode, na początkowym etapie kariery), tematem emerytury nie zaprzątają sobie zbyt często głowy. Owszem, mają ją w pamięci, ale tymczasowo skoncentrowani są na rozwijaniu swojej drogi zawodowej. O emeryturze pomyślą w przyszłości, jak będą wiedzieli dokąd zmierza ich muzyczna kariera:

Szczerze mówiąc nawet, jeżeli myślę, to bardziej myślę o tym, że ten system, kiedy będę stara, to raczej ja tego po prostu nie widzę przez to, co się dzieje. Więc raczej myślę o tym, żeby samodzielnie tak kombinować, żeby sobie tą przyszłość jakoś zabezpieczyć w inny sposób, zwłaszcza, że ja mam zaraz 30 lat, za 3 lata i na tą emeryturę jeszcze nie zbieram. Więc nawet, jakbym zaczęła teraz to też się śmieję, że to już i tak jest mniej, niż być może mogłoby. Nie wiem czy to tak działa nawet. Więc myślę o tym, co zrobię, jak będę starym muzykiem, który być może nie będzie nigdzie już zatrudniany i raczej kombinuję na własną rękę tak, żeby sobie jakieś zabezpieczenie stworzyć. No jest z tyłu

głowy ta emerytura, ale muszę przyznać, że póki co, nie staram się stworzyć miejsca pracy, w którym po prostu te składki będę odprowadzać, bo gdybym się starała to już by to miało miejsce prawdopodobnie dawno (…) po prostu ja żyję bardzo chwilą i w sumie się cieszę z tego, bo w ten sposób się ma przygody. Prewencyjnie żyjąc trudno jest sobie pozwolić na spontaniczny wyjazd nagle na weekend gdzieś tam w góry albo coś KW_K_3 (kobieta, 27 lat, Warszawa).

7.3. System emerytalny

Kwestia systemu emerytalnego okazała się ważnym zagadnieniem dla wielu osób zbliżających się wiekiem do przejścia na emeryturę. Młodsi badani mniej chętnie chcieli wypowiadać swoje opinie na ten temat. Padały zdania, iż problem emerytur nabierze na znaczeniu za jakiś czas, gdy np. system będzie niewypłacalny.

Wszyscy wiemy, że ten ZUS nam nic nie da za te… za te dwadzieścia lat czy tam więcej, naprawdę, bo tu nie ma na co liczyć, ale jakoś to jest tak utarte w naszej mentalności, że… że wszyscy chcą mieć ten ZUS, no po prostu i jest to dla nich taka baza (…) państwowa firma (…) każdy dba o ten ZUS, pomimo tego, że (…) mógłby zaoszczędzić więcej mając na koncie prywatnym gdzieś tam u ubezpieczycieli. (EM_K_5)

Czytając te wszystkie memy na Facebooku i Wykop.pl, który mówi, że to już naprawdę jest wielkim zagrożeniem odkładać na ZUS-ie i w ogóle później jest z tego niecałe 500 złotych po przepracowaniu. Nie wiem w sumie. Niestety, naprawdę niestety jeszcze nie myślałem o tym i zgarniam właśnie kolejne czerwone światełko nad sobą, muszę coś z tym zrobić. (ZS_M_8)

Jednak większość badanych popiera rozwiązanie polegające na wypłacaniu państwowych emerytur – łącznie było to 56,8%, czyli 306 osób. Przeciwnego zdania było zdecydowanie mniej badanych – 26,9%, czyli 145 osób (por. tabela poniżej).

Tabela 24. Odpowiedzi na pytanie, czy państwo powinno każdemu zapewnić emeryturę

	L	%
Zdecydowanie zgadzam się	179	33,2%
Zgadzam się	127	23,6%
Ani nie zgadzam się, ani zgadzam	88	16,3%
Nie zgadzam się	64	11,9%
Zdecydowanie nie zgadzam się	81	15,0%
Suma	539	100,0%

Źródło: badania własne

Zauważyć należy także, że większość muzyków popiera pomysł preferencyjnego systemu emerytalnego, czyli takiego, jaki mają np. nauczyciele albo górnicy. 54% badanych, czyli 291 osób wskazywało, że zgadza się bądź zdecydowanie zgadza się z podobnym twierdzeniem. Przeciwnego zdania były 134 osoby, co stanowi 24,8% badanych (por. tabela poniżej).

Tabela 25. Muzycy powinni mieć preferencyjny system emerytalny

	L	%
Zdecydowanie zgadzam się	172	31.9%
Zgadzam się	119	22.1%
Ani nie zgadzam się, ani zgadzam	114	21.2%
Nie zgadzam się	54	10%
Zdecydowanie nie zgadzam się	80	14.8%
Suma	539	100,0%

Źródło: badania własne

Warto podkreślić, że wśród osób w wieku 50+ często obecny był wątek traktujący o specyfice zawodów muzycznych w kontekście nabywania praw do emerytury. Niektórzy badani wskazywali na to, że specyfika pracy w zawodach muzycznych wymusza wcześniejszy wiek emerytalny (por. np. ZS_M_3). Przykładowo padały takie propozycje, jak wiek 55 lat bądź 60 lat. Jednak można także zauważyć, że wielu muzyków wyrażało także przeciwne przekonanie (por. KS_K_5, AR_K_1, ZS_M_16). To znaczy, że praca muzyka jest na tyle przyjemna, że będą ją wykonywać do śmierci.

8. Praca muzyka, a jego życie prywatne

Relacja pomiędzy życiem prywatnym a obowiązkami zawodowymi w ostatnich latach stanowi jedno z ważniejszych zagadnień rozwijanych przez badaczy zajmujących się zarządzaniem zasobami ludzkimi. Badacze uprawiający tę dziedzinę z pogranicza teorii i praktyki wskazują, że celem podobnych studiów jest harmonijne pogodzenie obu sfer życia. Analizowane więc są w ramach podobnych studiów czynniki zaburzające to (por. Pocztowski 2006).

Równowagę pomiędzy życiem prywatnym a zawodowym (ang. *work life balance*) autorzy prac z tego zakresu definiują jako brak konfliktów występujących w trzech obszarach.

1. Konflikt dotyczące czasu (ang. *time-based conflict*). Jest to podstawowy typ konfliktu, który zasadza się na prostej niepodzielności czasu. Konflikt występuje wówczas, gdy wymagania czasowe pełnienia jednej roli uniemożliwiają pełnienie drugiej. Przykładem takiego konfliktu jest brak możliwości opieki matki nad ciężko chorym dzieckiem z uwagi na ważne zajęcia w pracy, np. premierowy koncert, w którym matka chorego dziecka jest solistką i nie ma zastępczyni.

2. Konflikt oparty na napięciu (ang. *strain-based conflict*). W ramach tego typu konfliktu napięcie powodowane przez pełnienie jednej roli znacznie utrudnia pełnienie obowiązków w drugiej. W tej sytuacji solistka występuje, ale nie wypada najlepiej, bo zaabsorbowana jest tym, że zostawiła dziecko pod opieką kogoś innego.
3. Konflikt oparty na zachowaniach (ang. *behavior-based conflict*). Z tym typem konfliktu mamy do czynienia w przypadku, gdy role zawodowe oraz role rodzinne odciskają swoje piętno na charakterze danej osoby, a wiążą się one z cechami pozostającymi ze sobą w konflikcie Przykładowo, rola dyrygenta może wymagać bycia nieugiętym i zdystansowanym w relacjach interpersonalnych w orkiestrze, za to rola ojca może wymagać zainteresowania nimi i okazywania serdeczności i wsparcia (por. Greenhouse, Beutell 1985[6]).

Spośród 539 osób, które znalazły się w próbie odfiltrowano osoby zarabiające poniżej 50% w zawodach muzycznych. W grupie badanych liczącej więc 342 osoby odnotowano średni tygodniowy czas pracy liczący 43 godziny. Badani deklarowali jednak, że w zawodach muzycznych pracowali krócej, bo średnio 35,2 godziny. W obu przypadkach jednak najczęściej deklarowaną odpowiedzią była praca po 40 godzin.

Wartości parametrów statystycznych dla ćwiczeń, które liczą się do czasu pracy muzyków zatrudnionych w instytucjach muzycznych wskazują, że muzycy nieco mniej ćwiczą indywidualnie. Średni czas poświęcany na ćwiczenia grupowe określano jako 13,4 godziny tygodniowo. Natomiast na ćwiczenia indywidualne poświęcano średnio o 1,2 godziny mniej w tygodniu. Odliczając czas ćwiczeń indywidualnych i ćwiczeń grupowych od czasu pracy w zawodach muzycznych wskazać należy, że średnio tygodniowo 9,6 godziny muzycy przeznaczają na pracę koncertową (por. tabela poniżej).

6 Streszczenie za: https://badaniahr.pl równowaga między życiem prywatnym, a pracą work life balance (dostęp: 15.11.2016)

Tabela 26. Czas pracy osób osiągających min. 50% dochodu w zawodach muzycznych (N=342)

	Średnia	Mediana	Dominanta
Ile godzin tygodniowo Pan/i pracuje	43	40	40
W tym w zawodach muzycznych	35,2	32	40
Czas na próbach (grupowo)	13,4	8	0
Ćwiczenia indywidualne	12,2	8	10

W toku analiz materiału jakościowego wyróżniono czynniki wynikające ze stylu pracy muzyka, które zarówno utrudniają, jak i ułatwiają godzenie pracy z życiem zawodowym. Są to wątki, które zarówno często się powtarzały, jak i wskazywały najważniejsze charakterystyczne cechy tej pracy.

8.1. Utrudnienia

Styl życia muzyków, na który składają się względnie częste wyjazdy z pewnością utrudnia relacje rodzinne. Muzycy wskazują na konfliktogenność podobnego stylu pracy, ponieważ w trakcie przygotowywania się do danego koncertu czy spektaklu próby są na tyle intensywne, że jest się niemal wyłączonym z życia rodzinnego.

M: Wspominał pan też o tym, że pana praca ma jednak jakiś wpływ na pana rodzinę. To, że na przykład żona jakoś oczekiwała na pana i później nagle pan gdzieś jeszcze musiał wyjechać.
R: Dokładnie. Nie odzywała się później przez tydzień. Normalne. Przy „Jesus Christ Superstar" były... to było dosyć intensywne, bo wracałem tutaj na weekendy na... na spektakle a w tygodniu byłem tam na próbach. (EM_M_2)

Dzieje się też tak z powodu nienormowanego często czasu pracy. Podejmowanie się bowiem pracy w nienormowanym czasie komplikuje planowanie najprostszych czynności i staje się ono zdecydowanie utrudnione. Przykładem tego są wyjazdy służbowe, o których muzyk dowiaduje się z bardzo krótkim wyprzedzeniem.

No na pewno - nienormowany czas pracy jakby no wpływa na to, bo jakby członkowie

rodziny nie są w stanie zaplanować tak naprawdę z jakimś super wyprzedzeniem czy przyjdziesz szybciej, czy musisz zostać. Często wyjazdy zdarzają się np. tylko z dwudniowym wyprzedzeniem, no ale no niestety...wykonujesz to, bo to lubisz i poza tym...mimo że to lubisz, to musisz jeszcze zarobić. (PD_M_1)

Część muzyków jednak nie zdecydowała się w ogóle na założenie i posiadanie rodziny. Wskazywali w tym kontekście na rozmaite trudności związane z tym, że funkcjonowanie w ramach rodziny uniemożliwia bycie niezależnym.

Ja mam taką sytuację, ja nie mam dzieci. Ale obserwując wśród kolegów moich, działających w ten sposób, oni muszą… Oczywiście, kiedy dochodzą te obowiązki typu szkoła, przedszkole i tak dalej, to jakoś się to troszeczkę bardziej reguluje, ale ciągle jest to taki zawód, że jak przychodzi praca to się wyjeżdża na tydzień. (ZS_M_10)

Jednak wiele rodzin wypracowało strategie radzenia sobie z tymi utrudnieniami, ponieważ utrudnienia nie muszą automatycznie oznaczać permanentnych konfliktów.

Jestem szczęśliwym ojcem, wydaje mi się, że też całkiem w porządku mężem i staram się to robić w taki sposób, żeby rodzina nie cierpiała, że pracuję w nienormowanym trybie pracy. Zaczynam pracę o 7, kończę o 16, jeśli trzeba to siadam do komputera, choć moja praca sprowadza się głównie do kontaktów telefonicznych i pracy przy komputerze, a siadam do tego, czego nie muszę robić w ciągu dnia, również w nocy. (KW_M_1)

8.2. Ułatwienia

Zawody muzyczne jednak – jak zauważono w interpretacji powyższej tabeli – nie należą do najbardziej absorbujących czasowo. System wliczający godziny ćwiczeń indywidualnych do godzin pracy sprawia, że muzycy mogą więcej czasu przebywać z rodziną. W sytuacji, gdy próby w filharmonii trwają do godziny 13.00 albo 14.00, czasu na życie rodzinne nie powinno brakować. Zwłaszcza, że nieregularność pracy oznaczać może również dłuższe okresy urlopowe.

Czy praca w zawodzie muzycznym w jakiś sposób wpływa na pani życie rodzinne?
R: Tak, bardzo. Ja mam bardzo dużo czasu dla swojej rodziny.
Q: Czyli jest to korzystne.
R: No dla mnie tak, aczkolwiek jak sobie pomyślę o muzykach z filharmonii, którzy po południu prowadzą zajęcia w szkołach muzycznych i pracują wieczorem, no to nie powiedziałabym. (DP_M_2)

Wtedy to były właśnie takie ekstremalne podróże, dalekie, Norwegia, Katalonia, i tak dalej. (…)Teraz to sobie tylko wyobrażam po Polsce koncerty i jeżdżenie. Nie wyobrażam sobie, ze jedziemy na tydzień do Katalonii. (EG_K_5)

Ułatwieniem jest też homogamia małżeńska, czyli dobór małżonka z tej samej grupy zawodowej. Zauważalna część muzyków na to wskazywała.

Mam to szczęście, że mój mąż też jest śpiewakiem, jest tenorem, w związku z tym rozumie możliwości moje. Znaczy specyfikę mojej pracy bardzo dobrze i właściwie te przeprowadzki skupiały się do tej pory głównie na tym, że przeprowadziliśmy całą rodzinę do Warszawy, było to centrum wyjazdowe, ponieważ tam głównie rozgrywały się najlepsze moje lata śpiewacze i również mój mąż był zatrudniony w Operze Kameralnej. (ZS_K_4)

9. Typy karier muzycznych

Terminu “kariera” używam zgodnie z teorią interakcjonizmu, a w szczególności zgodnie z założeniami socjologii pracy. Hughes (1996), Becker (1970), Becker i Strauss (1956) uważają, iż kariera jest drogą zawodową aktora, składającą się z łańcucha etapów następujących po sobie i różniących się pomiędzy sobą jakością interakcji, w które są zaangażowane osoby należące do otoczenia zawodowego i odgrywające w danym środowisku istotną rolę .

W toku badań jakościowych zaobserwowano, iż kariery rozmówców zdają się obierać dwa podstawowe kierunki – instytucjonalny i pozainstytucjonalny. Pomiędzy nimi odnotować można trzeci typ, pośredni. Stanowi on połączenie cech charakterystycznych obu głównych typów.

9.1. Kariera instytucjonalna

Jest to typ kariery zawodowej właściwej muzykom zatrudnionym w publicznych (czyli państwowych i samorządowych) instytucjach kultury, takich jak orkiestry, opery albo

filharmonie. W ramach takiego zatrudnienia muzycy mogą liczyć w większości wypadków na stałą umowę o pracę. Podobna praca stanowi zwieńczenie długoletniego procesu formalnej edukacji muzycznej, co niekiedy przyrównywane jest do sytuacji pracowników fabryki, którzy ukończyli przyzakładową szkołę i naturalnym torem ich dalszej kariery jest praca w tej fabryce (por. ZS_M_3). Zatrudnienie w publicznych instytucjach stanowi zdaniem wielu pracujących tam stabilny model kariery, który pozwala na planowanie przyszłych wydatków i dalszego rozwoju zawodowego.

Przykładowo, Pan Sławomir (imię zmienione) ma niespełna 60 lat, gra na instrumencie strunowym w Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy. Ukończył oddaloną niespełna 200 metrów od swojego miejsca pracy szkołę muzyczną oraz również oddaloną niespełna 200 metrów Akademię Muzyczną. Pracę otrzymał jako student V roku i pracuje w tym miejscu do dziś. Zdarzało mu się grać dodatkowe koncerty (tzw. angaże) dla Opery Nova w Bydgoszczy, ale było to podyktowane wolą dorobienia braków powstałych w budżecie rodziny. Nigdy poza tym nie pracował w zawodach pozamuzycznych, ani nie zmieniał zatrudnienia. W ostatnich latach nie grywa w Operze, bo z uwagi na wyprowadzenie się dzieci nie ma takich potrzeb finansowych. Jego dochody zmieniały się w zależności od tego, ile grał dodatkowych koncertów. Trudno w jego wypadku było mówić o awansie, bo przez całą swoją karierę pracuje na tym samym stanowisku.

Drugim wariantem tego typu kariery jest uzupełnianie dochodów z pracy na etacie w instytucji muzycznej. Chodzi tu o pracę na drugim etacie w państwowej albo prywatnej szkole powszechnej lub muzycznej, bądź też bycie wykładowcą. Obranie tego typu ścieżki kariery bywa powodowane kwestią pozyskania przywilejów emerytalnych właściwych nauczycielom. Możliwość łączenia tych dwóch odmiennych zawodów jest jednak możliwa tylko i wyłącznie dzięki temu, że żaden z nich nie zajmuje ustawowych 8 godzin pracy dziennie. Pracę muzyka filharmonii z pracą nauczyciela muzyki w szkole można z powodzeniem łączyć. Próby w filharmonii mają miejsce w godzinach porannych – np. od 9 do 14, zaś po próbie można dojechać na zajęcia w szkole albo nawet w dwóch szkołach. Koncerty w filharmonii odbywają się w weekend lub wieczorami, więcich pora również nie koliduje z pracą w szkole.

Należy zauważyć, że ten typ kariery może być realizowany tylko i wyłącznie w odniesieniu do wykonywania muzyki klasycznej. Jest on zwieńczeniem wieloletniego procesu edukacyjnego i według muzyków nie należy on do często obieranych. Wynika to z kwestii braku dużej liczby miejsc pracy w państwowych instytucjach edukacyjnych i kulturalnych. Wiąże się to z niskim uczestnictwem w kulturze oraz zmianami demograficznymi.

9.2. Wolny strzelec

Niniejszy typ kariery jest całkowitą opozycją do poprzedniego. Jego realizacja niekiedy wynika z przypadku. Czasami jednak stanowi realizację świadomie obranego planu, który podyktowany jest przekonaniami o charakterze aksjologicznym. Te ostatnie dotyczą oczywiście stylu życia oraz poglądów na to, czym jest muzyka jako sztuka.

Zauważyć trzeba, że muzycy podążający tą ścieżką kariery najczęściej są albo wykonawcami muzyki rockowej, albo jazzowej, albo innego typu muzyki, która cieszy się popularnością. Sednem bowiem kariery wolnego strzelca jest zaspokajanie popytu na usługi muzyczne w innym rodzaju niż popyt na koncerty w filharmonii. Z pewną dozą ostrożności można powiedzieć, że jest to zaspokajanie popytu bardziej spontanicznego.

Ten typ kariery wybierają członkowie zespołów muzyki rozrywkowej, jazzmani albo muzycy sesyjni. Nie jest typ kariery gwarantujący stabilne dochody, ale osoby które go obierają liczą na co innego. Ich celem jest realizacja pasji, co podkreślali zwłaszcza jazzmani. Dochód jest tu kwestią drugorzędną, bo z założenia jest on dywersyfikowany. Dochód osiągają zarówno z grania koncertów, tantiem z ZAiKSu, organizowania koncertów albo prowadzenia klubów muzycznych. Osoby realizujące się w ramach tego typu kariery udzielają się również w ramach organizacji pozarządowych. Niejednokrotnie inicjują ich powstawanie oraz wnioskują do władz centralnych i samorządowych o dotacje na działalność kulturalną.

W ramach tego typu kariery osadzić można funkcjonowanie tzw. gwiazd i celebrytów

muzycznych. Ich dochody mimo braku regularności są na tyle duże, że dają tym osobom komfort, iż przez dłuższy czas mogą pozwolić sobie na pozostawanie bez zatrudnienia. Funkcjonowanie w świecie medialno-celebryckim również dodatkowo wzmaga podobną polaryzację dochodową.
Wśród osób, które można przyporządkować do tego typu kariery odnotowano kilka przypadków „zwątpienia". To znaczy, chwilowego zaprzestania funkcjonowania jako wolny strzelec i podjęcia pracy albo w instytucji muzycznej, albo poza muzyką. Jednak osoby, które obierały karierę wolnego strzelca, traktowały to jako wydarzenia incydentalne, które nie wpłynęły w żaden sposób na zmianę obranego kursu. Stanowiło to tylko utwierdzenie się w przekonaniu, że wybór kariery muzycznej w charakterze wolnego strzelca jest dla nich najlepszym rozwiązaniem.

9.3 Kariera mieszana

Ten typ kariery zawodowej jest określany mianem „mieszanej", dlatego że łączy w sobie elementy kariery instytucjonalnej i kariery typu wolny strzelec. Wyróżnia ją wykonywanie jednego głównego zawodu muzycznego oraz dodatkowo angażowanie się w inne działania. Chodzi tutaj o sytuacje, w której np. muzyk orkiestrowy zatrudniony na stałe w filharmonii dodatkowo udziela się jako animator muzyczny, czy też uczy gry na instrumencie (tj. daje prywatne lekcje). Głównym źródłem zarobkowania jest podstawowe miejsce zatrudnienia, a dodatkowa praca w innym lub zbliżonym zawodzie muzycznym służy nie tylko uzyskaniu korzyści finansowych, ale też ma za zadanie wspomagać rozwój osobisty i zawodowy jednostki (np. w ramach dodatkowej pracy rozwijane są nowe umiejętności).

Ten model strategii zawodowej ma dwa warianty. Pierwszy z nich jest budowany wokół głównego miejsca pracy w publicznej instytucji kultury (filharmonia, teatr muzyczny, itd.) lub w placówce oświatowej (szkole powszechnej/muzycznej, domu kultury itd.), która często ma charakter zatrudnienia na umowę o pracę lub o zlecenie. Ponadto osoby realizujące tę strategię zawodową dodatkowo angażują się w działania np. organizacji pozarządowych (np. prowadzą warsztaty muzyczne w ramach projektów edukacyjnych), mają własny zespół muzyczny, czy też pracują jako muzycy

sesyjni. Reprezentantką tego wariantu strategii mieszanej jest KZ_K_5 (Olsztyn, 32 lata). Pracuje w teatrze jako kierowniczka ds. muzyki – pisze i aranżuje muzykę na potrzeby spektakli teatralnych. Jej wielką pasją jest muzyka tradycyjna Warmii i Mazur. Choć pracuje w teatrze na etacie, to tryb pracy pozwala jej dodatkowo realizować się jako muzyk ludowy: „*Mam nienormowane godziny pracy, czyli mam tryb zadaniowy. Jeżeli chodzi o samą logistykę, to jestem w raju. Bardzo rzadko się zdarzają nam jakieś tarcia, konflikty, ja wtedy nie robię żadnych głupot, tylko za wszelką cenę staram się pielęgnować ten układ, bo jest to niebywały luksus. Mogę dzięki temu mieć działalność i te dwa zespoły wydawać, produkować*".

Drugi wariant kariery mieszanej budowany jest wokół głównego miejsca pracy niezwiązanego z żadną publiczną instytucją kultury czy placówką edukacyjną. Osoby realizujące tę strategię zawodową zazwyczaj prowadzą własną działalność gospodarczą lub są zatrudniane przez innych (np. członka zespołu, który ma własną działalność) na umowę – zlecenie lub umowę o dzieło. Dodatkowo (podobnie jak reprezentanci pierwszego wariantu kariery mieszanej) angażują się w inne przedsięwzięcia zawodowe. Ten model kariery wybrała KW_K_ 4 (32 lata, Lublin). Jej główną aktywnością zawodową jest prowadzenie własnej działalności gospodarczej, w ramach której prowadzi warsztaty muzyczne (grupowe i indywidualne). Dodatkowo pracuje na niepełny etat w szkole ogólnokształcącej jako nauczyciel muzyki. Czasami udziela się także jako wokalistka sesyjna.

10. Oczekiwania

10.1 Zmiany w systemie prawnym

Respondenci nie są zwolennikami nadmiernego regulowania ram prawnych, w których obecnie funkcjonują zawody muzyczne. Ich zdaniem przerost regulacji kłóci się poniekąd z ideą wolnego zawodu. Niemniej w ich wypowiedziach wielokrotnie pojawiały się poniższe postulaty:

- Wprowadzenie do polskiego prawa definicji zawodu muzyka.
- Ułatwienie prowadzenia działalności gospodarczej osobom o niskich i nieregularnych dochodach.
- Przywrócenie 50% kosztów uzyskania przychodu bez ograniczeń.
- Wprowadzenie minimalnej stawki godzinowej.
- Zmniejszenie podatku VAT od koncertów.
- Zwiększenie kwoty wolnej od podatku.
- Uregulowanie sposobów funkcjonowania organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi lub prawami pokrewnymi (ich działalność powinna być bardziej przejrzysta i podlegać większej kontroli).

- Doprecyzowanie regulacji dotyczących tzw. kwot radiowych (należy dokładnie określić w jakim czasie antenowym ma być grana polska muzyka).
- Uaktualnienie wykazu „czystych nośników" w ustawie o prawie autorskim.

Problemem, który dzieli naszych respondentów, jest pomysł wprowadzenia tzw. Karty Muzyka, tj. ustawy regulującej prawa i obowiązki osób wykonujących zawody muzyczne (idea wzorowana na Karcie Nauczyciela). Osoby przeciwne temu pomysłowi argumentują, że tego typu ustawy stają w sprzeczności z filozofią wolnego zawodu i są trudne do realizowania w odniesieniu do osób pracujących jako freelancerzy:

Nie, nie, bo to będzie bez sensu, bo jakby muzyk nie jest nigdzie zatrudniony tak sam z siebie, po prostu większość muzyków jest wolnymi strzelcami, bo zakłada zespoły, projekty jedne, drugie. Karta Nauczyciela jakby, to jest trochę...ma inny sens, nie? (…) Poza tym im więcej przepisów prawnych na uregulowanie stosunku muzyka do systemu, jest niepotrzebne, nie? Wystarczą dwa proste, trzy przepisy, to co można, czego nie można i koniec, bo jak się powie, że: "aa wstępnym...początkującym muzykom damy to, to i to", to większość ludzi by chciało być muzykami tylko po to, by mieć te przywileje, nie? Więc to też jest bez sensu, takie rzeczy trzeba i weryfikować, ale z drugiej strony, no trzeba dać ludziom wolną rękę, nie? PD_M_1 (mężczyzna, 31 lat, Oława).

10.2 Oczekiwania wobec instytucji publicznych

Respondenci mówiąc o instytucjach publicznych w pierwszej kolejności odnosili się do Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, czyli jednostki odpowiedzialnej za szkolnictwo artystyczne i kształt polityki kulturalnej państwa. W drugiej kolejności zgłaszali uwagi do pozostałych agend rządowych (Ministerstwa Edukacji Narodowej czy Ministerstwa Rodziny, Pracy i Polityki Społecznej) oraz instytucji kultury związanych z muzyką (filharmonii, teatrów muzycznych, szkół muzycznych td..). Badani zgłosili następujące propozycje usprawnień:

- Zwiększenie dotacji budżetowych na kulturę (w szczególności na wsparcie instytucji kultury i szkół muzycznych znajdujących się na wsiach i w mniejszych miejscowościach).

- Postulowane zmiany w systemie grantowym i stypendialnym:
    - Uproszczenie procedur i dokumentacji konkursowej (w tej chwili jest za dużo biurokracji„i "papierologii").
    - Konieczne jest zwiększenie roli ekspertów i oceny merytorycznej wniosków konkursowych względem oceny ministerialnych urzędników.
    - Dofinansowania ministerialne powinny obejmować większe spectrum gatunków muzycznych (zdaniem respondentów obecnie na wsparcie mogą liczyć przede wszystkim artyści zajmujący się muzyką poważną, jazzem, muzyką tradycyjną i współczesną).
    - Powinno być więcej programów wsparcia adresowanych do młodych artystów.
    - Wsparcie stypendialne powinno być także dostępne dla osób, które nie są absolwentami szkół artystycznych, ani też nie są z nimi w żaden sposób związane zawodowo.
    - Potrzebne są granty i dotacje na zakup instrumentów i wyposażenia studiów nagraniowych (w tym granty dostępne dla osób fizycznych).
- Jest potrzeba kształcenia świadomego i aktywnego odbiorcy kultury (m.in. poprzez zwiększenie ilości godzin muzyki w szkołach powszechnych, zajęcia powinny być prowadzone przez wykwalifikowanych nauczycieli, więcej zajęć muzycznych prowadzonych w formie warsztatowej, wprowadzenie dofinansowań dla szkół ogólnokształcących na zakup instrumentów, więcej programów muzycznych i transmisji festiwali oraz koncertów w telewizji publicznej).
- Konieczne jest zwiększanie świadomości społecznej na temat specyfiki pracy zawodów muzycznych (opinia publiczna często nie zdaje sobie sprawy z tego na czym polega praca w tych zawodach, co potem rzutuje na ogólny szacunek i brak zrozumienie dla osób wykonujących profesje muzyczne).
- Potrzebne jest zacieśnienie współpracy Ministerstwa Kultury z Ministerstwem Edukacji. Oba resorty powinny ze sobą współpracować w zakresie kształtowania edukacji muzyczne w szkołach powszechnych oraz przy wprowadzaniu reform w szkolnictwie artystycznym.
- Promocja kultury powinna być bardziej przemyślana. Ministerstwo Kultury często nie komunikuje szerszemu odbiorcy o inicjatywach,

które współfinansuje.

- Warto pomyśleć nad zaproponowaniem jakiegoś systemu dokształcania dla muzyków (np. częściowo odpłatnego) w formie warsztatów tematycznych (np. prawa autorskiego, zasad prowadzenia własnej działalności, zarządzania projektami itd.).
- Publiczne instytucje kultury powinny udostępniać swoim pracownikom instrumenty służbowe (obecnie wiele osób w ramach swojej pracy zawodowej korzysta ze swoich prywatnych instrumentów, które kupują i konserwują na własny koszt).
- Należy wprowadzić zajęcia z prawa dla studentów uczelni muzycznych. Trzeba zwiększać świadomość twórców na temat prawa autorskiego, kodeksu pracy (i innych form zatrudnienia) i systemu ubezpieczeń społecznych.

10.3 Proponowane kierunki zmian w systemie ubezpieczeń społecznych

Respondenci w swoich wypowiedziach (zarówno w ankietach, jak i w wywiadach indywidualnych) przede wszystkim zwracali uwagę na niedostosowanie systemu ubezpieczeń społecznych w Polsce do specyfiki pracy w zawodach muzycznych (np. na pracę muzyków patrzy się przede wszystkim jak na pracę artystyczną, podczas gdy wykonywanie większości profesji muzycznych wiąże się z niemałym wysiłkiem fizycznym). W wypowiedziach badanych pojawiły się poniższe postulaty zmian:

- System składkowy powinien być dostosowany do sezonowości pracy, która jest zjawiskiem powszechnym w branży muzycznej.
- Wysokość składek odprowadzanych przez osoby prowadzące własną działalność gospodarczą powinna być niższa od obecnie obowiązujących stawek. Wysokość stawek powinna być uzależniona od realnego dochodu osiąganego w danym okresie.
- Konieczne jest powołanie osobnego funduszu zdrowotnego dla artystów (z tym wiążę się potrzeba utworzenia katalogu chorób i kontuzji specyficznych dla pracy w zawodach muzycznych).
- Powinien zostać stworzony osobny fundusz emerytalny dla artystów, który m.in. dawałby możliwość wcześniejszego przechodzenia na emeryturę (ta opcja byłaby dostępna dla osób, które z przyczyn zdrowotnych

nie są w stanie wykonywać dalej swojego zawodu).

- Czas pracy na umowę o dzieło powinien być wliczany do stażu pracy.

Wśród respondentów nie ma zgody co do tego, czy od umowy o dzieło powinny być odprowadzane składki na ubezpieczenie społeczne i zdrowotne. Zwolennicy tego rozwiązania argumentują, że tzw. uzusowienie tego typu umowy dawałoby gwarancję emerytury i poczucie stabilności zawodowej:

Jeśli chodzi o takie koncerty zamawiane przez instytucje, gdzie jest umowa o dzieło i tak dalej… Nie wiem, nie jestem pewien, ale myślę, że jestem zwolennikiem ozusowania wszystkich umów równo. Te umowy o dzieło to też jest pewna patologia. Tak naprawdę ciężar potem jest przerzucany na tę osobę, która zarabia. (...) Jakaś tam forma ubezpieczenia może by była korzystna, ale ja się na tym w ogóle nie znam" KZ_M_1 (mężczyzna, 33 lata, Warszawa).

Natomiast przeciwnicy podkreślają, że przymusowe odprowadzanie składek nie tylko obniży realny przychód, ale też podniesie koszty ponoszone przez pracodawcę. W konsekwencji wiele osób zamiast legalnie pracować, zasili szarą strefę:

Nam zależy na tym, żeby móc pracować, w ogóle. Żeby nam nie utrudniać możliwości pracy. Na przykład 50% kosztów uzyskania czy uzusowienie umów o dzieło, to jest z naszej perspektywy, początek tego, co było w latach 90., czyli szarej strefy. Na 100%. To nie ma szans, żeby właściciel klubu płacił więcej, z uwagi na fakt, że będzie od tego potrącana nam kasa. Na 100% nikt nie będzie nam płacił więcej. Znalazłam umowy sprzed 5-6 lat na te same stawki, które są dzisiaj. Nie uwierzę, że inflacji nie było" KZ_K_5 (kobieta, 32 lata, Olsztyn).

10.4 Oczekiwania wobec związków zawodowych i innych organizacji zrzeszających osoby wykonujące zawody muzyczne

Temat organizacji zrzeszających i wspierających osoby wykonujące zawody muzyczne pojawiał się przy okazji rozmowy o sytuacji socjalnej i prawnej muzyków. Respondenci przyznają, że związek zawodowy muzyków jest potrzebną inicjatywą, ale nie są pewni

kogo miałby on reprezentować (wybrane grupy muzyków? Tylko niektóre zawody? Czy może całe środowisko?). Niezależnie od tego w ich wypowiedziach wielokrotnie pojawiały się poniższe postulaty skierowane do organizacji reprezentujących interesy osób wykonujących profesje muzyczne:

- Organizacje działające na rzecz środowiska muzycznego powinny bardziej zadbać o swoją obecność w przestrzeni publicznej, być bardziej widoczne (zarówno dla potencjalnych beneficjentów swoich działań, jak i osób i instytucji, do których zwracają się w imieniu środowiska).
- Osoby zrzeszone w organizacja i związkach zawodowych powinny mieć stały dostęp do radcy prawnego (idea wzorowana na rozwiązaniach stosowanych przez Związek Nauczycielstwa Polskiego).
- Związki zawodowe powinny lobbować na rzecz poprawy sytuacji socjalnej i prawnej (stawki, czas pracy, przestrzeganie praw pracowniczych itd.) osób wykonujących zawody muzyczne.
- Organizacje zawodowe powinny na bieżąco monitorować sytuację zawodów muzycznych na rynku pracy.
- Duże organizacje o zasięgu ogólnopolskim, takie jak np. ZAiKS czy STOART, powinny bardziej dbać o interesy małych podmiotów i początkujących artystów.

11. Główne wnioski z badań

Motywy wyboru zawodu

- Zdecydowana większość respondentów (87,8%) w badaniu ilościowym zadeklarowała, że ich wybór zawodowy był podyktowany przede wszystkim pasją do muzyki. Mniej popularne (43,4%) okazało się uzasadnienie „*Chciałem/am robić coś ciekawego, kreatywnego, mieć elastyczny czas pracy, a nie siedzieć całe dnie za biurkiem*".
- Respondenci zdecydowanie najrzadziej wybierali odpowiedzi ukierunkowane na szerszy kontekst społeczny: „*tego typu zawód wybierali też ludzie z mojego bliskiego otoczenia*" (7,1%), „*moi rodzice są profesjonalnymi muzykami*" (5,8%) oraz „*zawody muzyczne cieszą się większym uznaniem społecznym niż inne profesje*" (3%).
- Większość badanych (41,6%) otrzymała zdecydowane wsparcie od swoich najbliższych (w tym uzyskali pomoc materialną) w wyborze ścieżki zawodowej. Natomiast 22,4% osób mogło liczyć na pomoc rodziny bazującą na wsparciu psychologicznym.
- Nieco ponad 10% badanych przyznało, że odczuło zdecydowany brak wsparcia

rodziny (krytyka decyzji argumentowana tym, że muzyka to hobby, a nie poważny zawód).

Kształcenie i przygotowanie zawodowe

- Około 29% uczestników badania ilościowego nie posiada wykształcenia muzycznego. Wyższą szkołę muzyczną ukończyło aż 44,9% respondentów.
- Część respondentów zawodu uczyło się na drodze nieformalnej edukacji. Najbardziej oczywistym sposobem nauki jest czerpanie z wiedzy i doświadczenia członków rodziny lub innych bliskich osób (np. przyjaciół). Innym powszechnym sposobem nauki zawodu są zajęcia pozaszkolne, warsztaty w instytucjach kultury (np. ogniska muzyczne) czy prywatne lekcje muzyki.
- Niezależnie od posiadanego wykształcenia muzycznego, aż 46,4% badanych ukończyło studia wyższe na kierunkach niezwiązanych z muzyką. Wśród badanych najpopularniejszym kierunkiem jest pedagogika. Nieco rzadziej wybierano kulturoznawstwo, zarządzanie, politologię czy różnego typu studia filologiczne.
- Respondentów zapytano jakie kompetencje powinny być ich zdaniem rozwijane w ramach formalnej edukacji muzycznej aby zwiększać szanse absolwentów na rynku pracy. Aż 60,5% ogółu wskazań uzyskały umiejętności menadżerskie. Spośród tzw. kompetencji twardych ważne jest także rozwijanie takich umiejętności jak: praktyka różnych stylów muzycznych (49,9%), umiejętności indywidualne (44,3%), prowadzenie własnej działalności gospodarczej (38%) oraz umiejętności zespołowe (37,7%). Natomiast z obszaru tzw. kompetencji miękkich w ramach edukacji muzycznej powinno się wspomagać rozwój takich umiejętności jak: radzenie sobie ze stresem (45,8%), autoprezentacja (43,2%) i skuteczna komunikacja (36,9%).
- Osoby, które ukończyły któryś ze stopni formalnej edukacji muzycznej, zapytano na ile kompetencje wskazane przez nich jako kluczowe na rynku pracy były faktycznie rozwijane w ramach ich kształcenia. Umiejętności menadżerskie, czyli kompetencja wskazana jako najbardziej kluczowa na rynku pracy, uzyskała 82,6% ogółu ocen na poziomie niezadowalającym. Druga, zdaniem respondentów, ważna na rynku pracy kompetencja – praktyka rożnych stylów muzycznych, uzyskała 66,7% ogółu ocen na poziomie niezadowalającym. Na poziomie

stosunkowo zadowalającym oceniono takie kompetencje jak: historia muzyki (57,1%) i umiejętności zespołowe (56,8%). Natomiast na poziomie zaawansowanym dość wysoko (42,5%) badani ocenili rozwijanie przez formalną edukację muzyczną umiejętności indywidualnych (technika gry i śpiewu).

- Uczestnicy wywiadów indywidualnych zgłosili następujące propozycje zmian w systemie kształcenia i przygotowania zawodowego muzyków:
- Należy odejść od myślenia o szkołach muzyczny jak o szkołach zawodowych, do których idą wyłącznie osoby nastawione na robienie profesjonalnej kariery.
    - Z przełamaniem myślenia o szkołach muzycznych jako o placówkach zawodowych wiąże się postulat zwiększenia wolności twórczej i potrzeba większej elastyczności w nauczaniu.
    - Respondenci często podkreślają potrzebę bardziej zindywidualizowanego podejścia do nauczania w szkołach muzycznych. Niemniej nie należy mylić tego z postulatem zwiększania ilości zajęć indywidualnych. Wręcz przeciwnie – zdaniem wielu rozmówców nastawienie na kształcenie solistów (zwłaszcza wśród śpiewaków) jest wielką bolączką formalnej edukacji muzycznej w Polsce (wielu absolwentów nie umie się potem odnaleźć w zespołowym graniu/śpiewaniu).
    - Bardziej zindywidualizowanemu podejściu do nauczania mogłoby pomóc praktykowanie różnych stylów muzycznych w ramach edukacji formalnej.
    - Praktykowanie różnych stylów muzycznych powinno iść w parze z improwizowaniem. W odczuciu respondentów w polskim szkolnictwie muzycznym powinno się bardziej zachęcać uczniów/studentów do swobodnego i spontaniczne tworzenia i grania muzyki.
    - Zdaniem respondentów warto też zadbać (szczególnie na II i II stopniu formalnej edukacji muzycznej) o rozwój u uczniów/studentów kompetencji menadżerskich, takich jak dobra organizacja czasu pracy, budowanie sieci kontaktów, skuteczna komunikacja i autoprezentacja czy umiejętność zarządzania innymi.
    - Ponadto dodatkowym wzmocnieniem absolwentów na rynku pracy byłoby zapoznanie ich z regulacjami prawnymi wpływającymi na codzienną pracę muzyków.

Prestiż zawodów muzycznych

- Na tle prestiżu wszystkich zawodów zawody muzyczne lokują się na dole drabiny hierarchii. Niższy prestiż ma tylko zawód działacza partii politycznej – 20% uznaje go za prestiżowy.
- Za najbardziej prestiżowy zawód muzyczny uchodził zawód kompozytora muzycznego, który 41% badanych uznało za cieszący się dużym prestiżem. Kompozytor jako jedyny wyprzedził zawód maklera i miał prestiż porównywalny z urzędnikiem instytucji państwowej.
- 34% badanych oceniło muzyka rozrywkowego jako zawód z dużym prestiżem. Niemal identycznie respondenci ocenili nauczyciela muzyki oraz muzyka orkiestrowego – po 33% badanych twierdziło, że są to zawody mające duży prestiż.
- Najmniej prestiżowym zawodem muzycznym w społecznej ocenie okazał się zawód DJ'a, który 20% badanych uznało za prestiżowy. Przedostatnim w tej klasyfikacji był muzyk ludowy, którego zawód jako prestiżowy oceniło 21% badanych
- Wśród zawodów muzycznych muzycy największą estymą darzą dyrygentów, którym przypadło 75,25% (2839) możliwych punktów.
- Następnym zawodem był kompozytor, który osiągnął wynik 73,10% (2758).
- Kolejne zawody osiągały już zdecydowanie niższe noty. Trzeci w kolei muzyk orkiestrowy miał już wynik 58,07% (2191), a czwarty, czyli muzyk rozrywkowy miał niewiele mniej – 57,17% (2157). Ostatnim zawodem w tej hierarchii prestiżu był zawód organisty kościelnego (44,77%, 1689). Osiągnął on wynik porównywalny z DJ'em (44,69%, 1686) (por. tabela poniżej).

Ocena rynku pracy

- Najważniejszymi segmentami muzycznego rynku pracy jest segment publicznych instytucji muzycznych oraz segment pracy poza tymi instytucjami. Wyróżnić można jeszcze podsegment pracy dla instytucji publicznych, ale na zasadach zatrudnienia elastycznego (tzw. angaże).
- Zdaniem części badanych specyfiką polskiego rynku muzycznego jest niski popyt na usługi muzyczne, zwłaszcza poza instytucjami muzycznymi.
- Podkreślane jest przez wielu muzyków to, że traktowanie muzyki jako pracy zarobkowej nie jest łatwym sposobem na życie i nielicznym tylko się to udaje.

- Około 1/3 badanych muzyków z powodów zawodowych musiała się przeprowadzać
- Około 3/4 badanych muzyków wykonuje więcej niż jeden zawód muzyczny
- Wielozawodowość jest strategią radzenia sobie z wadami zawodów muzycznych i jest możliwa dzięki temu, że łączenie pewnych zawodów możliwe jest ze względu na czas pracy – dzienna praca nauczyciela muzyki i wieczorowa muzyka filharmonijnego.

Socjoekonomiczne determinanty wykonywania zawodu muzyka

- Zarobki
    - Średnie zarobki muzyków wyniosły 2756zł miesięcznie netto, lecz rozkład zarobków świadczył o zadecydowanej przewadze osób zarabiających poniżej średniej
    - Muzycy ogólnie są ze swoich zarobków niezadowoleni – 57,90% z nich wskazywało swoje niezadowolenie bądź zdecydowane niezadowolenie. W dodatku 25% badanych wskazywało, że trudno im ocenić własny poziom satysfakcji z zarobków (por. tabela poniżej).
- Bezpieczeństwo socjalne i poczucie stabilności zatrudnienia
    - Umowę o pracę na czas nieokreślony jako jedyną formę zatrudnienia wskazało 26% ogółu respondentów, a umowę o pracę na czas określony – 10,2%. Z umów cywilnoprawnych, jako jedynej formy zatrudnienia, najpopularniejsza jest umowa o dzieło (11,1%).
    - Około 18% respondentów zadeklarowało, że 51% i więcej ich rocznego dochodu pochodzi z tytułu umowy o dzieło
    - Największy niepokój respondentów wzbudza sytuacja na rynku pracy. Zmienna polityka kulturalna państwa, zależność od dotacji samorządowych i systemu grantowego, egzystowanie w sytuacji ciągłego niedofinansowania publicznych instytucji kultury – to wszystko sprawia, że osoby pracujące na etacie (głównie w instytucjach kultury i placówkach edukacyjnych) nie są pewne swojej przyszłości.
    - Zaniepokojenie respondentów wzbudza także sposób funkcjonowania systemu odprowadzania składek na ubezpieczenie społeczne i zdrowotne. Przede wszystkim składki są za wysokie względem

tego jakiej jakości świadczenia można w wyniku ich płacenia otrzymać.

- Kolejnym zagadnieniem, które wywołuje gorącą dyskusję, są emerytury. Temat ten jest istotny dla wszystkich respondentów niezależnie od wieku. Trzeba jednak podkreślić, że sytuacja rodzinna badanych wpływa na ich postawy wobec emerytury. Osoby, które mają na utrzymaniu (przynajmniej na częściowym) rodzinę, częściej myślą o emeryturze i o zabezpieczeniu przyszłości swoich bliskich.

Praca muzyka a życie jego prywatne

- Równowagę pomiędzy życiem prywatnym a zawodowym (ang. *work life balance*) autorzy prac z tego zakresu definiują jako brak konfliktów występujących w trzech obszarach: konflikcie dotyczącym czasu, konflikcie opartym na napięciu oraz konflikcie oparty na zachowaniach. W przypadku muzyków najczęściej mowa jest o konflikcie opartym na czasie.
- Spośród 539 osób, które znalazły się w próbie odfiltrowano osoby zarabiające poniżej 50% w zawodach muzycznych. W grupie badanych liczącej więc 342 osoby odnotowano średni tygodniowy czas pracy wynoszący 43 godziny.
- Badani deklarowali jednak, że w samych zawodach muzycznych pracowali średnio krócej, bo 35,2 godziny. W obu przypadkach jednak najczęściej deklarowaną odpowiedzią była praca po 40 godzin.
- Głównym utrudnieniem w godzeniu życia prywatnego z pracą zawodową był nieregularny charakter pracy muzyka oraz możliwość częstych wyjazdów i przeprowadzek
- Głównym ułatwieniem jest możliwość korzystania z dłuższych okresów urlopowych oraz praca w bardziej elastycznych godzinach.

Typologia karier

- W toku badania wyróżniono trzy typy karier muzycznych: karierę instytucjonalną, karierę wolnego strzelca oraz karierę mieszaną.
- Kariera instytucjonalna to typ kariery zawodowej właściwej muzykom zatrudnionym w publicznych(państwowych i samorządowych) instytucjach kultury takich, jak orkiestry, opery albo filharmonie. W ramach takiego zatrudnienia muzycy mogą

liczyć w większości wypadków na stałą umowę o pracę. Podobna praca stanowi zwieńczenie długoletniego procesu formalnej edukacji muzycznej, co niekiedy porównywane jest do sytuacji pracowników fabryki, którzy ukończyli przyzakładową szkołę i naturalnym torem ich dalszej kariery jest praca w tej fabryce [por. ZS_M_3]. Zatrudnienie w państwowych instytucjach stanowi zdaniem wielu pracujących tam stabilny model kariery, który pozwala na planowanie przyszłych wydatków i dalszego rozwoju zawodowego.

- Kariera wolnego strzelca – ten typ kariery wybierają członkowie zespołów muzyki rozrywkowej, jazzmani albo muzycy sesyjni. Nie jest to typ kariery gwarantujący stabilne dochody, ale osoby które go obierają liczą na coś innego. Ich celem jest realizacja pasji, zwłaszcza podkreślali to jazzmani. Dochód jest tu kwestią drugorzędną, bo z założenia jest on dywersyfikowany. Dochód osiągają zarówno z grania koncertów, tantiem z ZAiKSu, organizowania koncertów albo prowadzenia klubów muzycznych. Osoby realizujące się w ramach tego typu kariery udzielają się również w ramach organizacji pozarządowych. Niejednokrotnie inicjują ich powstawanie oraz wnioskują do władz centralnych i samorządowych o dotacje na działalność kulturalną.
- Kariera mieszana – ten typ kariery zawodowej jest określany mianem „mieszanej", dlatego że łączy w sobie elementy kariery instytucjonalnej i kariery typu wolny strzelec. Wyróżnia ją wykonywanie jednego głównego zawodu muzycznego oraz dodatkowo angażowanie się w inne działania. Chodzi tutaj o sytuację, w której np. muzyk orkiestrowy zatrudniony na stałe w filharmonii dodatkowo pracuje jako animator muzyczny, czy też uczy gry na instrumencie (tj. daje prywatne lekcje). Głównym źródłem zarobkowania jest podstawowe miejsce zatrudnienia, a dodatkowa praca w innym lub zbliżonym zawodzie muzycznym służy nie tylko uzyskaniu korzyści finansowych, ale też ma za zadanie wspomagać rozwój osobisty i zawodowy jednostki (np. w ramach dodatkowej pracy rozwijane są nowe umiejętności).

Oczekiwania

- Postulowane zmiany w systemie prawnym
    - Wprowadzenie do polskiego prawa definicji zawodu muzyka.
    - Ułatwienie prowadzenia działalności gospodarczej osobom o niskich

i nieregularnych dochodach.

- Przywrócenie 50% kosztów uzyskania przychodu bez ograniczeń.
- Wprowadzenie minimalnej stawki godzinowej.
- Zmniejszenie podatku VAT od koncertów.
- Zwiększenie kwoty wolnej od podatku.
- Uregulowanie sposobów funkcjonowania organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi lub prawami pokrewnymi.
- Doprecyzowanie regulacji dotyczących tzw. kwot radiowych.
- Uaktualnienie wykazu "czystych nośników" w ustawie o prawie autorskim.

- Oczekiwania wobec instytucji publicznych
  - Zwiększenie dotacji budżetowych na kulturę (w szczególności na wsparcie instytucji kultury i szkół muzycznych znajdujących się na wsiach i w mniejszych miejscowościach).
  - Postulowane zmiany w systemie grantowym i stypendialnym:
  - Uproszczenie procedur i dokumentacji konkursowej.
  - Konieczne jest zwiększenie roli ekspertów i oceny merytorycznej wniosków konkursowych względem oceny ministerialnych urzędników.
  - Dofinansowania ministerialne powinny obejmować większe spectrum gatunków muzycznych.
  - Powinno być więcej programów wsparcia adresowanych do młodych artystów.
  - Wsparcie stypendialne powinno być także dostępne dla osób, które nie są absolwentami szkół artystycznych, ani też nie są z nimi w żaden sposób związane zawodowo.
  - Potrzebne są granty i dotacje na zakup instrumentów i wyposażenia studiów nagraniowych (w tym granty dla osób fizycznych).
  - Jest potrzeba kształcenia świadomego i aktywnego odbiorcy kultury.
  - Konieczne jest zwiększanie świadomości społecznej na temat specyfiki pracy zawodów muzycznych.
  - Potrzebne jest zacieśnienie współpracy Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego z Ministerstwem Edukacji. Oba resorty powinny ze sobą współpracować w zakresie kształtowania edukacji muzyczne w szkołach powszechnych oraz przy wprowadzaniu reform w szkolnictwie

artystycznym.

- Promocja kultury powinna być bardziej przemyślana. Ministerstwo Kultury często nie komunikuje szerszemu odbiorcy o inicjatywach, które współfinansuje.
- Warto pomyśleć nad zaproponowaniem jakiegoś systemu dokształcania dla muzyków (np. częściowo odpłatnego) w formie warsztatów tematycznych.
- Publiczne instytucje kultury powinny udostępniać swoim pracownikom instrumenty służbowe.
- Należy wprowadzić zajęcia z prawa dla studentów uczelni muzycznych.

- Proponowane kierunki zmian w systemie ubezpieczeń społecznych
  - System składkowy powinien być dostosowany do sezonowości pracy, która jest zjawiskiem powszechnym w branży muzycznej.
  - Wysokość składek odprowadzanych przez osoby prowadzące własną działalność gospodarczą powinna być niższa od obecnie obowiązujących stawek. Wysokość stawek powinna być uzależniona od realnego dochodu osiąganego w danym okresie.
  - Konieczne jest powołanie osobnego funduszu zdrowotnego dla artystów (z tym wiąże się potrzeba utworzenia katalogu chorób i kontuzji specyficznych dla pracy w zawodach muzycznych).
  - Powinien zostać stworzony osobny fundusz emerytalny dla artystów, który m.in. dawałby możliwość wcześniejszego przechodzenia na emeryturę (ta opcja byłaby dostępna dla osób, które z przyczyn zdrowotnych nie są w stanie wykonywać dalej swojego zawodu).
  - Czas pracy na umowę o dzieło powinien być wliczany do stażu pracy.
  - Wśród respondentów nie ma zgody co do tego, czy od umowy o dzieło powinny być odprowadzane składki na ubezpieczenie społeczne i zdrowotne.
- Oczekiwania wobec związków zawodowych i innych organizacji zrzeszających osoby wykonujące zawody muzyczne
  - Organizacje działające na rzecz środowiska muzycznego powinny bardziej zadbać o swoją obecność w przestrzeni publicznej, być bardziej widoczne (zarówno dla potencjalnych beneficjentów swoich działań, jak i osób

i instytucje, do których zwracają się w imieniu środowiska).

- Osoby zrzeszone w organizacjach i związkach zawodowych powinny mieć stały dostęp do radcy prawnego (idea wzorowana na rozwiązaniach stosowanych przez Związek Nauczycielstwa Polskiego).
- Związki zawodowe powinny lobbować na rzecz poprawy sytuacji socjalnej i prawnej (stawki, czas pracy, przestrzeganie praw pracowniczych itd.) osób wykonujących zawody muzyczne.
- Organizacje zawodowe powinny na bieżąco monitorować sytuację zawodów muzycznych na rynku pracy.
- Duże organizacje o zasięgu ogólnopolskim, takie jak np. ZAiKS czy STOART, powinny bardziej dbać o interesy małych podmiotów i początkujących artystów.

Aneks 1. Ogólny zarys statusu zawodu muzyka w polskim systemie prawnym

1. Zakres opinii

Przedmiotem niniejszej opinii jest przedstawienie, w ogólnym zarysie, sytuacji prawnej muzyków w ujęciu wykonywanego przez nich zawodu. Przede wszystkim należy zaznaczyć, iż w polskim prawie brak precyzyjnej definicji Muzyka. Na potrzeby niniejszej opinii przyjęto, że Muzykiem jest osoba zajmująca się wykonywaniem muzyki, np. wokalista, instrumentalista lub dyrygent, lub osoba zajmująca się tworzeniem muzyki, np. kompozytor lub producent muzyczny. Należy również zauważyć, że dla większości regulacji prawnych bez znaczenia pozostaje fakt czy dany podmiot posiada wykształcenie muzyczne czy jest muzykiem-amatorem. Z kolei głównym przedmiotem działalności muzyków jest publiczne wykonywanie utworów muzycznych, nagrywanie utworów i wprowadzanie ich do obiegu oraz tworzenie utworów lub ich elementów jak komponowanie, produkcja muzyki czy aranżacja.

W polskim prawie trudno doszukać się regulacji skierowanych wyłącznie do osób wykonujących zawody muzyczne. Większość przepisów dotyczących regulacji podatkowych, ubezpieczeń społecznych, klasyfikacji działalności nie wyróżnia muzyków, a posługuje się znacznie szerszym określaniem podmiotów np. artystów, artystów wykonawców, twórców etc. co budzi trudności w wyodrębnieniu konkretnie sytuacji muzyków spośród sytuacji szeroko pojętych zawodów z obszaru kultury.

2. Podstawy prawne opinii

a) rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 24 grudnia 2007 r. (Dz. U. z 2007 r. Nr 251, poz. 1885 z dnia 31 grudnia 2007r.);
b) rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 29.10.2008 r. w sprawie Polskiej Klasyfikacji Wyrobów i Usług (PKWiU)(Dz. U. z 2008 r. nr 207, poz. 1293, nr 220, poz. 1435 oraz z 2009 r. nr 33, poz. 256 i nr 222, poz. 1753);

c) rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 4.09.2015 r. w sprawie Polskiej Klasyfikacji Wyrobów i Usług (PKWiU) (Dz.U.2015.1676);
d) rozporządzenie Ministra Pracy i Polityki Społecznej z dnia 7.08.2014 r. w sprawie klasyfikacji zawodów i specjalności na potrzeby rynku pracy oraz zakresu jej stosowania (Dz.U.2014.1145);
e) ustawa z dnia 26 lipca 1991 o podatku dochodowym od osób fizycznych (Dz.U 2012.361 z późn. zm.);
f) ustawa z dnia 20.11.1998 r. o zryczałtowanym podatku dochodowym od niektórych przychodów osiąganych przez osoby fizyczne (Dz.U.1998.144.930 z późn. zm.);
g) Kodeks cywilny (Dz.U.2014.121 z późn. zm.);
h) Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U 2006.90.631 z późn. zm.);
i) Ustawa z dnia 11 marca 2004 r. o podatku od towarów i usług (Dz.U 2011.177.1054 z późn. zm.);
j) Ustawa z dnia 13 października 1998 r. system ubezpieczeń społecznych (Dz.U 2015.121 z późn. zm.).

3. Klasyfikacje działalności muzyka

W sferze działalności społeczno-gospodarczej funkcjonują rozmaite, powiązane ze sobą, klasyfikacje działalności, zarówno międzynarodowe i krajowe. Na potrzeby niniejszej opinii zostaną uwzględnione dwie, najbardziej istotne dla polskiego systemu prawnego, klasyfikacje: Polska Klasyfikacja Działalności (dalej jako PKD) oraz Polska Klasyfikacja Wyrobów i Usług (dalej jako PKWiU).

Jeśli chodzi o klasyfikację PKD to obecnie obowiązuje klasyfikacja PKD 2007, która została wprowadzona rozporządzeniem Rady Ministrów z dnia 24 grudnia 2007 r. (Dz. U. z 2007 r. Nr 251, poz. 1885 z dnia 31 grudnia 2007r.). Jest ona wykorzystywana przede wszystkim do klasyfikowania podmiotów gospodarczych dla potrzeb krajowego urzędowego rejestru podmiotów gospodarki narodowej REGON oraz przedstawiania struktury gospodarki narodowej z punktu widzenia społecznego podziału pracy. Analiza wykazu wskazuje, iż zawód muzyka można zakwalifikować jedynie do pozycji 90.01.Z -

Działalność związana z wystawianiem przedstawień artystycznych ewentualnie do pozycji 90.03.Z - Artystyczna i literacka działalność twórcza.

Jak wynika z powyższego klasyfikacja PKD posługuje się pojęciami o niezwykle szerokim zakresie. Powstaje zatem pytanie czy każdą działalność z zakresu zawodów muzycznych można poczytywać jako działalność związaną z wystawianiem przedstawień artystycznych lub artystyczną działalność twórczą. Brak jest w tej materii definicji przedstawień artystycznych czy artystycznej działalności, co może stwarzać wątpliwości, które aktywności można ostatecznie zakwalifikować do poszczególnych pozycji.

Z kolei klasyfikację PKWiU z 2008 r. wprowadzoną rozporządzeniem Rady Ministrów z dnia 29.10.2008 r. w sprawie Polskiej Klasyfikacji Wyrobów i Usług (PKWiU) (Dz. U. z 2008 r. nr 207, poz. 1293, nr 220, poz. 1435 oraz z 2009 r. nr 33, poz. 256 i nr 222, poz. 1753) stosuje się w ewidencji i dokumentacji oraz rachunkowości, a także w urzędowych rejestrach i systemach informacyjnych administracji publicznej.

W klasyfikacji PKWiU najistotniejsze z punktu widzenia zawodów muzycznych są dwie pozycje: 90.01.10.0 - Usługi artystów wykonawców oraz 90.03.11.0 - Usługi świadczone przez autorów, kompozytorów, rzeźbiarzy i pozostałych artystów, z wyłączeniem artystów wykonawców. Ustawodawca przy tym podziale wyróżnił dwa rodzaje usług: usługi artystów wykonawców oraz usługi nie będące usługami artystów wykonawców. Ponownie pojawia się problem, które z usług można zakwalifikować do jednej z tych dwóch grup. Nie jest też oczywiste, czy przy definiowaniu usług artystów wykonawców na płaszczyźnie PKWiU należy się odwoływać do definicji artystycznego wykonania z ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Definicja z ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, będąca częścią prawa cywilnego, a więc prawa prywatnego, nie powinna mieć zastosowania do PKWiU.

W tym miejscu warto również zauważyć, iż od 1 stycznia 2016 r. wchodzi w życie nowe rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 4.09.2015 r. w sprawie Polskiej Klasyfikacji Wyrobów i Usług (PKWiU) (Dz.U.2015.1676), jednak kwestie opisane powyżej nie uległy

zmianie.

Jedynym miejscem gdzie można znaleźć dosyć precyzyjnie wskazane zawody muzyczne jest Klasyfikacja zawodów i specjalności. Jest to narzędzie dla gromadzenia, porządkowania i analizy danych statystycznych o pracach podejmowanych przez osoby dorosłe w celu uzyskania dochodu. Wykorzystywana jest dla prowadzenia polityki zatrudnienia i edukacji oraz dla realizacji celów operacyjnych z zakresu pośrednictwa pracy, poradnictwa zawodowego i szkoleń. W wyżej wymienionej klasyfikacji udało się ująć następujące zawody muzyczne:

1. 343602 Muzyk
2. 265201 Instrumentalista
3. 265202 Wokalista
4. 265204 Kompozytor
5. 265203 Dyrygent
6. 265207 Piosenkarz

Jednak należy podkreślić, że z praktycznego punktu widzenia, dla osób wykonujących zawody muzyczne, powyższa klasyfikacja nie ma specjalnego zastosowania, a nawet gdyby miała jakiekolwiek zastosowanie określenia zastosowane powyżej w kontekście zawodu muzyka są nieostre i nie wyczerpują w pełni możliwości wykonywania zawodu muzyka.

4. Zagadnienia podatkowe

Kolejną kwestią wartą ujęcia w przedstawieniu sytuacji zawodów muzycznych są regulacje podatkowe. Te jednak ze swej natury są niezwykle złożone, więc na potrzeby niniejszej opinii można je jedynie nakreślić

Podatek dochodowy

Jednym z dwóch najistotniejszych zobowiązań podatkowych, obok podatku VAT, jest niewątpliwie podatek dochodowy. Na potrzeby niniejszej opinii, której przedmiotem jest sytuacja osób fizycznych wykonujących zawody muzyczne, analiza ogranicza się wyłącznie do podatku dochodowego od osób fizycznych. W praktyce największe

znaczenie, z perspektywy danin publicznych, ma źródło uzyskania przychodu. W przypadku zawodów muzycznych (zarówno twórców jak i artystów) wyróżnia się następujące źródła przychodów:

1. Działalność wykonywana osobiście;

2. Działalność pracownicza;

3. Pozarolnicza działalność gospodarcza;

4. Prawa majątkowe.

Opodatkowanie podatkiem dochodowym od osób fizycznych może odbywać się w różnych formach w zależności od indywidualnej sytuacji, w tym od podstawy uzyskiwania dochodów. W tym zakresie wyróżnia się rozliczenie na podstawie skali podatkowej tzw. opodatkowanie na zasadach ogólnych, opodatkowanie podatkiem liniowym, ryczałt od przychodów ewidencjonowanych, karta podatkowa.

Podstawową formą opodatkowania jest rozliczenie na podstawie skali podatkowej. Opodatkowanie w tej formie polega na pobieraniu w okresach miesięcznych lub kwartalnych zaliczek na podatek w wysokości 18% uzyskanych dochodów pomniejszonych o kwotę 556,02 zł. Ostateczne rozliczenie podatku następuje po zakończeniu roku rozliczeniowego. Jeśli w danym roku podatnik uzyska dochody przekraczające 85 528,00 zł, wówczas wysokość podatku wyliczona jest jako 14 839,02 zł + 32% nadwyżki ponad 85 528,00 zł.

Opodatkowanie podatkiem liniowym jest znacznie korzystniejsze dla osób, które osiągają wysokie dochody, jednak jest obarczone licznymi ograniczeniami. Podatek ten wynosi 19% uzyskanych dochodów i nie jest pomniejszamy o żadne dodatkowe kwoty. Nadto z przywilejów podatku liniowego mogą skorzystać w zasadzie wyłącznie przedsiębiorcy. Wobec tego może ona mieć zastosowanie wyłącznie do muzyków prowadzących działalność gospodarczą.

Kolejnym szczególnym sposobem opodatkowania jest rozliczenie w formie ryczałtu od przychodów ewidencjonowanych lub w formie karty podatkowej, których zasady zostały uregulowane w ustawie z dnia 20.11.1998 r. o zryczałtowanym podatku dochodowym od niektórych przychodów osiąganych przez osoby fizyczne (Dz.U 1998.144.930; dalej jako UZPD). Z punktu widzenia wykonywania zawodu

muzyka rozliczenie w tych formach, tak jak przy podatku liniowym, przysługuje również wyłącznie osobom prowadzącym działalność gospodarczą.

Jeśli chodzi o rozliczenie w formie ryczałtu od przychodów ewidencjonowanych w przypadku muzyków można uznać, że jest ona wykluczona. Wykluczenie to jest jednak ściśle powiązane z przypisaniem działalności usługowej muzyka do numeru PKWiU, o których była mowa wyżej. Otóż jeśli zakwalifikujemy działalność muzyka to jednej z kategorii PKWiU przewidzianej w Dziale 90 (np. 90.01.10.0 lub 90.03.11.0) wówczas na mocy art. 8 ust. 1 pkt 3 lit. e) UZPD muzyk nie może skorzystać z opodatkowania w tej formie. Ustawodawca w załączniku nr 2 do ustawy wprost wykluczył bowiem wszystkie działalności z zakresu usług kulturalnych i rozrywkowych. Jednak z uwagi na brak możliwości precyzyjnego zakwalifikowania każdego muzyka do Działu 90 klasyfikacji PKWiU nie można wykluczyć, że w obrębie zawodów muzycznych znalazłaby się działalność, która mogłaby skorzystać z takiej formy jako nie nosząca cech usług kulturalnych i rozrywkowych.

Jeśli chodzi zaś o rozliczenie w formie karty podatkowej to jest to najkorzystniejsze rozwiązanie szczególnie dla osób zajmujących się działalnością w ramach której nie zatrudnia się pracowników. Opodatkowanie kartą podatkową polega na opłacaniu stałej kwoty podatku niezależnie od wartości faktycznie uzyskiwanych przychodów. Niestety ta forma również nie ma zastosowania do muzyków.

Rozliczenie w formie karty podatkowej jest możliwe wyłącznie przez osoby fizyczne oraz spółki cywilne osób fizycznych, spełniające ustawowe warunki uprawniające do skorzystania z tej formy opodatkowania.

Zryczałtowany podatek dochodowy w formie karty podatkowej mogą płacić podatnicy prowadzący działalność: usługową lub wytwórczo-usługową, usługową w zakresie handlu detalicznego żywnością, napojami, wyrobami tytoniowymi oraz kwiatami, z wyjątkiem napojów o zawartości powyżej 1,5% alkoholu, usługową w zakresie obnośnego i obwoźnego handlu detalicznego artykułami nieżywnościowymi, z wyjątkiem handlu paliwami silnikowymi, środkami transportu samochodowego, ciągnikami rolniczymi i motocyklami oraz z wyjątkiem handlu artykułami

nieżywnościowymi objętego koncesjonowaniem, gastronomiczną – jeżeli nie jest prowadzona sprzedaż napojów o zawartości powyżej 1,5% alkoholu, w zakresie usług transportowych wykonywanych przy użyciu jednego pojazdu, w zakresie usług rozrywkowych, w zakresie sprzedaży posiłków domowych w mieszkaniach, jeżeli nie jest prowadzona sprzedaż napojów o zawartości powyżej 1,5% alkoholu, w wolnych zawodach, polegającą na świadczeniu usług w zakresie ochrony zdrowia ludzkiego, w wolnych zawodach, polegającą na świadczeniu usług weterynaryjnych, w tym również sprzedaż preparatów weterynaryjnych wymienionych w ustawie o zryczałtowanym podatku dochodowym, w zakresie opieki domowej nad dziećmi i osobami chorymi, w zakresie usług edukacyjnych, polegającą na udzielaniu lekcji na godziny.

Z wymienionych powyżej listy zakresów, do zawodu muzyka w zasadzie zastosowanie mogłaby mieć wyłącznie działalność w zakresie usług rozrywkowych. Jednak w załączniku nr 3 do UZPD ustawodawca znacznie ograniczył usługi rozrywkowe i za takie uznał: automaty zręcznościowe, karuzele, imprezy samochodowe, strzelnice, imprezy zręcznościowe, huśtawki, zjeżdżalnie oraz imprezy takie jak: pałac strachów, labirynt, ściana emocji, ścianka lalkowa, głowa medium, pokazy gadów, gabinet złudzeń, pokazy iluzjonistyczne, gabinet luster, hipodrom – kuce. Wśród wymienionych w zdaniu brak takich usług, które mogłyby być zakwalifikowane do działalności jakkolwiek związanej z zawodem muzyka.

Wobec tego należy uznać, iż rozliczanie w formie karty podatkowej przez muzyków jest wykluczone. Biorąc pod uwagę stawki podatku wynikające z rozliczenia w formie karty podatkowej oraz rodzaj działalności brak jest podstaw do uzasadnienia z jakich powodów akurat muzycy zostali wykluczeni z możliwości rozliczania podatku w tej formie.

W aktualnym stanie prawnym jedyną formą opodatkowania muzyków jest opodatkowanie na zasadach ogólnych lub opodatkowanie podatkiem liniowym.

Niezależnie od powyższego, w zakresie podatku dochodowego, warto również zwrócić uwagę na problemem praktyczny jakim jest kwestia zasad, na jakich twórcy i artyści

mogą korzystać z 50% kwoty uzyskania przychodów przewidzianej w art. 22 ust. 9 pkt 3 ustawy o podatku od osób fizycznych.

W ramach działalności wykonywanej przez muzyków szczególne znaczenie ma umowa o dzieło, ponieważ utwór oraz artystyczne wykonanie są dziełem wg. przepisów Kodeksu Cywilnego. Do umów o dzieło mogą mieć z kolei zastosowanie dwie różne stawki kosztów uzyskania przychodu: 50% lub 20%. Zastosowanie, niewątpliwie korzystniejszej, stawki 50% jest możliwe jedynie do takich umów o dzieło, które mają za przedmiot przeniesienie majątkowych praw autorskich lub udzielenie licencji na korzystanie z praw autorskich. Twórca oraz artysta ma prawo do wykorzystywania stawki 50% kosztów uzyskania przychodów przez cały okres trwania praw majątkowych. W pozostałych przypadkach, tj. gdy umowa o dzieło nie ma za przedmiot przeniesienia praw majątkowych lub praw do korzystania z praw majątkowych (licencji), koszty uzyskania przychodów będą wynosiły 20%.

W przypadku stosunków pracowniczych, kwestia możliwości zastosowania 50% kosztów uzyskania przychodu nie budzi zastrzeżeń. Wynika to bezpośrednio z ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych (art. 12 w zw. z art. 92 ustawy) oraz w samym formularzu PIT-11, który przewiduje oddzielną rubrykę na tego rodzaju rozliczenia. Chociaż sama możliwość stosowania 50% nie budzi wątpliwości, to praktyczne problemy w zastosowaniu owej konstrukcji są znaczne. Jedne z problemów na jakie można się natknąć to między innymi jak ustalić zakres twórczej działalności danego pracownika oraz jak przeprowadzić samo rozliczenie, czyli do jakiej części wynagrodzenia pracowniczego zastosować stawkę 50% kosztów uzyskania. Na potrzeby niniejszej opinii powyższe problemy można jedynie wskazać i postulować *de lege ferenda* uściślenie przepisów lub jednoznaczne stanowisko organów fiskalnych państwa.

Kwestia prowadzonej osobiście pozarolniczej działalności gospodarczej jest zdecydowanie najmniej uprzywilejowana. Nie jest możliwym bowiem, aby osoba fizyczna wykonująca zawód muzyczny w ramach działalności gospodarczej mogła skorzystać z jakichkolwiek przywilejów w zakresie kosztów uzyskania przychodu wymienionych powyżej. Jednakowoż z działalnością gospodarczą nieodzownie

powiązane są inne zobowiązania podatkowe, w których już pewne rozróżnienia mogą się pojawić.

Podatek VAT

Zasadniczo w przypadku podatków obrotowych istnieje dwupodział na działalność profesjonalną i działalność nieprofesjonalną. Działalność profesjonalna ma miejsce gdy dany podmiot zawodowo zajmuje się świadczeniem określonych usług lub sprzedażą towarów, najczęściej prowadząc w tym celu działalność gospodarczą, a działalność nieprofesjonalna to taka, gdzie podmiot zawiera umowę na swoje własne potrzeby. Co do zasady w zakresie działalności profesjonalnej będziemy mieli do czynienia z podatkiem VAT, z kolei przy działalności nieprofesjonalnej z podatkiem od czynności cywilnoprawnych.

Na potrzeby niniejszej opinii, w zakresie podatku VAT ogranicza się wyłącznie do podmiotowego wyłączenia z obowiązku płatności podatku VAT.

Ustawa od towarów i usług posługuje się analogiczną konstrukcją, co regulacje podatku dochodowego. Zgodnie z art. 43 ust. 1 pkt 33 lit. b) wyłączeniem podatku VAT objęte są usługi kulturalne świadczone przez indywidualnych twórców i artystów wykonawców, w rozumieniu przepisów o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagradzane w formie honorariów, w tym za przekazanie lub udzielenie licencji do praw autorskich lub praw do artystycznego wykonania utworów. Wyłączenie dotyczy zatem jedynie działań związanych z przekazaniem lub licencjonowaniem praw autorskich i praw pokrewnych. Inne usługi, niezwiązane przekazaniem lub licencjonowaniem ww. praw nie będą objęte wyłączeniem.

Podatek od czynności cywilnoprawnych

Regulacje podatku od czynności cywilnoprawnych tak jak wskazano wyżej w zasadzie dotyczą muzyków, których czynności nie można uznać za działalność profesjonalną, jednak zawierających umowy lub . przekazujących prawa autorskie. Zasady opodatkowania podatkiem od czynności cywilnoprawnych ujęte są w ustawie

o podatku od czynności cywilnoprawnych. Według przytoczonej ustawy i w kontekście obrotu praw autorskich i praw pokrewnych, co niewątpliwie często jest przedmiotem działań osób wykonujących zawody muzyczne, podatkowi od czynności cywilnoprawnych podlegają jedynie sprzedaż oraz zamiana praw majątkowych. Jednakże podatkiem od czynności nie będą objęte umowy darowizny praw autorskich, umowy licencyjne oraz autorskie umowy o dzieło. Należy zauważyć, że analogicznie kształtuje się regulacja praw pokrewnych, takich jak praw do fonogramów lub wideogramów, praw do nadań programów radiowych i telewizyjnych oraz pokrewnych praw wydawniczych, tj. praw do pierwszych wydań i wydań naukowych lub krytycznych.

5. Zagadnienia z zakresu ubezpieczeń społecznych

Podobnie do poprzednich kwestii, również w przedmiocie ubezpieczeń społecznych ustawodawca nie wyszczególnia zawodów muzycznych, inkorporując je do szerokiej grupy artystów i twórców. Warto zaznaczyć, że owe rozróżnienie wyodrębnione jest z ogólnej kategorii podmiotów prowadzących działalność pozarolniczą.

Na wstępie należy przytoczyć obie występujące w ustawie o systemie ubezpieczeń społecznych, definicje w kontekście zawodów muzycznych. Zgodnie z art. 8 ust. 7 ustawy system ubezpieczeń społecznych za twórcę uważa się osobę, która tworzy dzieła w zakresie architektury, architektury wnętrz, architektury krajobrazu, urbanistyki, literatury pięknej, sztuk plastycznych, muzyki, fotografiki, twórczości będące przedmiotem prawa autorskiego. Za artystę z kolei uważa się osobę wykonującą zarobkowo działalność artystyczną w dziedzinie dyrygentury, wokalistyki lub instrumentalistyki (art. 8 ust. 8 ustawy system ubezpieczeń społecznych). Jednak należy zauważyć, iż na potrzeby ubezpieczeń społecznych nie sama definicja kwalifikuje do stwierdzenia czy dana osoba jest artystą lub twórcą. O uznaniu działalności za twórczą lub artystyczną oraz datę rozpoczęcia wykonywania tej działalności decyduje Komisja do Spraw Zaopatrzenia Emerytalnego Twórców, działająca przy ministrze właściwym do spraw kultury (art. 8 ust. 9 ustawy system ubezpieczeń społecznych). Podstawą do wydania decyzji przez komisję jest wniosek osoby zainteresowanej oraz:

1. dokumenty potwierdzające czas trwania i charakter działalności twórczej

bądź artystycznej, wykonywanej na podstawie umowy o pracę, umowy o dzieło, umowy zlecenia;

2. katalogi z wystaw, recenzje, przyznane nagrody i wyróżnienia ;
3. dyplom ukończenia szkoły artystycznej odpowiedniego typu lub szkoły wyższej na kierunku odpowiednim do wykonywanej działalności twórczej lub artystycznej;
4. zaświadczenie wydanego przez właściwe stowarzyszenie zrzeszające twórców lub artystów o nabyciu w drodze praktyki umiejętności zawodowych.

Kwestie stawki składek oraz otrzymywanych świadczeń są zbiorczo ujęte dla wszystkich podmiotów wchodzących w zakres tych prowadzących pozarolniczą działalność gospodarczą.

6. Wnioski/Podsumowanie

Celem niniejszej opinii było przedstawienie wybranych zagadnień regulujących w obrocie zawody muzyczne. Jak wynika z powyższych ustaleń ustawodawca konsekwentnie nie wyróżnia muzyków w żaden sposób, inkorporując tę grupę do szerokiego grona twórców i artystów. Taki zabieg ustawodawcy może w praktyce rodzić wiele problemów z uwagi na specyfikę zawodów muzycznych. O ile w przypadku wielu zawodów artystycznych nie ma znacznych problemów z ustaleniem istnienia wykonanego przez nich dzieła (zawody graficzne, literackie) to specyfika tworzeniu muzyki, korzystając z nieograniczonej liczby dźwięków, często niemożliwych do uchwycenia w zapisie nutowym, rodzi znaczne problemy natury praktycznej. Przekłada to się również na bardziej przyziemne kwestie np. podatkowe czy ubezpieczeniowe. Powstaje bowiem wiele wątpliwości jak interpretować działalność muzyka, ponieważ granice pomiędzy utworem, wykonaniem artystycznym i nieartystycznym pozostają, bardziej niż przy innych działalnościach kulturalnych, niezwykle niejasne i płynne, a owe kwestie mają fundamentalne znaczenie dla klasyfikacji podatkowych.

Podobnie sytuacja przedstawia się w przypadku ubezpieczeń społecznych, gdzie to specjalny organ, Komisja do Spraw Zaopatrzenia Emerytalnego Twórców, decyduje czy określona działalność kwalifikuje się jako twórcza lub artystyczna. Biurokratyzacja i skomplikowanie procedury w kwestii ubezpieczeń społecznych może być krzywdzące dla wielu osób wykonujących zawody muzyczne, szczególnie gdy są jedynym źródłem

utrzymania.

Jednoznacznie można stwierdzić, że istnieje szerokie pole do działań legislacyjnych w sferze zawodów muzycznych od sprecyzowania zagadnień prawno-autorskich, poprzez uszczegółowienie klasyfikacji i przepisów podatkowych, aż po zagwarantowanie muzykom należnej opieki emerytalnej.

* * *

Radca Prawny
Marta Kopeć

Aneks 2. Formy zatrudnienia w kontekście wykonywania zawodów muzycznych

1. Zakres opinii

Niniejsza opinia ma na celu przedstawienie różnych form zatrudnienia w kontekście wykonywania zawodów muzycznych ze szczególnym uwzględnieniem specyfiki wykonywania tych zawodów. Na potrzeby niniejszej opinii przyjmuje się, że zawodami muzycznymi są zarówno zawody polegające na wykonywaniu muzyki, np. wokalistyka, instrumentalistyka czy dyrygentura, oraz zawody polegające na tworzeniu muzyki, takie jak komponowanie czy produkcja muzyki.

2. Podstawy prawne opinii

1. Ustawa z dnia 26 czerwca 1974 r. Kodeks pracy (Dz.U. 1974 nr 24 poz. 141 z późń. zm., dalej jako „KP" lub „Kodeks pracy");
2. Ustawa z dnia 23 kwietnia 1964 r. - Kodeks cywilny (Dz.U. 1964 nr 16 poz. 93 z późn. zm., dalej jako „KC" lub „Kodeks cywilny");
3. Ustawa z dnia 10 października 2002 r. o minimalnym wynagrodzeniu za pracę (Dz.U. 2002 nr 200 poz. 1679 z późn. zm.);
4. Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 11 września 2015 r. w sprawie wysokości minimalnego wynagrodzenia za pracę w 2016 r. (Dz.U. 2015 poz. 1385);
5. Ustawa z dnia 26.07.1991 r. o podatku dochodowym od osób fizycznych (Dz.U. z 2010 r. Nr 51, poz. 307 z późn. zm.);
6. Ustawa z dnia 04.02.1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz. U. z 2006 r. Nr 90, poz. 631 z późn. zm.)

3. Umowa o pracę

Umowa o pracę jest w polskim systemie prawnym najszerzej uregulowaną formą zatrudnienia. Podstawowym aktem prawnym dla stosunku pracy jest Kodeks pracy,

który reguluje kompleksowo powstanie, trwanie oraz zakończenie stosunku pracy. Jest to również forma zatrudnienia, która w najszerszy sposób zapewnia ochronę interesów pracownika od ochrony przed bezpodstawnym lub przedwczesnym zakończeniem stosunku pracy, aż po bezpieczeństwo socjalne w postaci np. państwowej emerytury. Niepodważalną zaletą stosunku pracy jest zagwarantowanie minimalnego wynagrodzenia za pracę, które na rok 2016 wynosi 1850 zł. Jest to również forma uznawana za najdroższą dla pracodawcy właśnie z powodu konieczności odprowadzania, wyższych niż przy innych formach zatrudnienia omówionych poniżej, podatków oraz składek na ubezpieczenia społeczne.

Kodeks pracy przewiduje kilka rodzajów umów o pracę. Pierwszą jest umowa o pracę na okres próbny, której zastosowanie pozwala na sprawdzenie kwalifikacji pracownika w praktyce oraz umożliwia pracownikowi zapoznanie się z warunkami i miejscem pracy. Kolejnym rodzaje jest umowa o pracę na czas określony. Ulega ona rozwiązaniu z upływem terminu w niej wskazanego. Ostatnią i najbardziej pożądaną jest umowa o pracę na czas nieokreślony. Pracodawca nie może wypowiedzieć takiej umowy bez uzasadnionych przyczyn.

Wątpliwości budzi kwestia czy w stosunku do zawodów muzycznych forma zatrudnienia jaką jest umowa o pracę może mieć w ogóle zastosowanie. Stosunek pracy charakteryzuje się następującymi cechami:

1. osobiste świadczenie pracy;
2. odpłatność pracy;
3. podporządkowanie pracownika przełożonym w procesie pracy;
4. ponoszenie ryzyka przez pracodawcę,
5. ciągłość wykonywanej pracy,
6. dobrowolność podejmowania i wykonywania pracy.

Wątpliwości nasuwają się głownie co do dwóch z powyższych elementów tj. podporządkowania pracownika przełożonym w procesie pracy oraz ciągłości wykonywanej pracy.

O ile w kwestii wydania wiążącego polecenia co do samego wykonania określonej czynności nie ma problemu, to komplikacje pojawiają się w przypadku poleceń

dotyczących sposobu ich wykonania. Zawody muzyczne oparte są w dużej mierze na unikalności wykonań poszczególnych artystów. W wielu przypadkach pracodawca nie będzie miał możliwości dokładnego wpływu na kompozycję lub wykonanie danego utworu, ponieważ są one zbyt ściśle związane z osobą muzyka, jego własnym stylem wykonania lub komponowania i wieloletnimi nawykami.

Kolejną cechą stosunku pracy, która w znacznej ilości przypadków pozbawia muzyków możliwości skorzystania z zalet umowy o pracę jest ciągłość. W obecnej rzeczywistości ekonomicznej to właśnie ta cecha dyskwalifikuje tę formę zatrudnienia w ujęciu zawodów muzycznych. W specyfice tych zawodów immamentnie tkwi ich nieregularność. Znaczna większość instytucji kultury lub podmiotów prywatnych nie przewiduje stałych stanowisk dla osób wykonujących zawody muzyczne, co faktycznie pozbawia te osoby oczywistych dobrodziejstw, które niesie za sobą stosunek pracy.

4. Umowy cywilnoprawne

4.1. Umowa zlecenia / Umowa o świadczenie usług

Kolejną niezwykle powszechną formą zatrudnienia są tzw. umowy zlecenia. W myśl ścisłej definicji Kodeksu cywilnego, umową zlecenia jest umowa o dokonanie określonej czynności prawnej. Należy więc uściślić, że chodzi tu o umowę o świadczenie usług, która może obejmować także czynności faktyczne i do których stosuje się odpowiednio przepisy o zleceniu (art. 750 KC). Na potrzeby niniejszej opinii będziemy stosować definicję zlecenia *sensu largo* tj. umowę mogącą obejmować zarówno czynności prawne jak i czynności faktyczne.

Umowa o świadczenie usług oraz umowa o dzieło są zawierane na podstawie przepisów Kodeksu cywilnego. Z tego powodu charakteryzują się one dużą swobodą ustalania wzajemnych praw i obowiązków. Umowa zlecenia jest umową starannego działania w odróżnieniu od umów rezultatu, takich jak np. niżej opisywana umowa o dzieło. Oznacza to, że zleceniobiorca ma obowiązek wykonać zlecenie z należytą starannością, a nie osiągnąć określony efekt końcowy.

W kontekście umowy zlecenia stosowanej do umów zawieranych z muzykami można natknąć się na wiele problemów natury prawnej, które niejednokrotnie prowadzą do rozważań nad podstawowymi pojęciami prawnymi. Przede wszystkim należy zauważyć, że jeśli umowa zlecenia miałaby zastosowanie do konkretnego rodzaju zawodów muzycznych, to niewątpliwie jedynie do tych, które polegają na wykonywaniu muzyki.

4.2. Umowa o dzieło

Umowa o dzieło jest najczęściej wykorzystywanym przez osoby wykonujące zawody muzyczne kontraktem. W obrocie upowszechniła się ona głównie ze względu na niskie koszty danin publicznych ponoszone przez wykonawcę oraz zamawiającego. Jest to spowodowane głównie tym, że w odróżnieniu od umowy zlecenia, umowy o dzieło nie są objęte składką na ubezpieczenia społeczne. Należy jednak uznać, że dla przyjmujących zamówienie muzyków jest to zazwyczaj konieczność wynikająca z chęci odniesienia jakiegokolwiek zarobku i ogólnie przyjętej praktyki, a nie w pełni satysfakcjonująca forma kontraktu.

Umowa o dzieło jest umową rezultatu. Znaczy to, że działanie przyjmującego zamówienie musi odnieść przyszłości do konkretny, indywidualnie oznaczony rezultat, z góry określony, mający samoistny byt oraz obiektywnie osiągalny i pewny (postanowienie Sądu Najwyższego z 10 października 2013 r., II UK 235/13). To właśnie problem stwierdzenia czy określone działanie muzyka przynosi taki rezultat będzie najczęstszym przedmiotem rozważań przy wyborze najbardziej adekwatnego do tej działalności rodzaju umowy.

4.3. Umowa zlecenia czy umowa o dzieło

Przy porównywaniu obu umów cywilnoprawnych należy rozważyć wcześniej sygnalizowane kontrowersje związane z kwalifikacją danej działalności jako wykonywanej z odpowiednią starannością i niepowiązaną z konkretnym efektem końcowym (umowa zlecenia) czy prowadzącą do powstania określonego w umowie

rezultatu (umowa o dzieło). Należy uznać, że w przypadku zawodów polegających na tworzeniu muzyki nie ma tego problemu. W efekcie bowiem powstaje utwór, który jest zwykle utrwalony w postaci zapisu nutowego lub nagrania dźwiękowego. Tu bez większych wątpliwości mamy do czynienia z rezultatem i nic nie stoi na przeszkodzie w zawarciu umowy o dzieło.

Największych wątpliwości dostarczają natomiast czynności polegające na wykonywaniu muzyki takie jak koncerty, występy czy recitale. Sąd Najwyższy rozstrzygnął, że w polskim systemie prawnym dziełem mogą być również przedmioty zobowiązania mający charakter niematerialny, nienamacalny i nieuchwytny (Wyrok SN z 13 marca 1967 r., I CR 500/66) uzasadniając: „ *Wynik ten obejmuje zarówno formę artystyczną widowiska, jak i poziom jego wykonania w takim zakresie, jaki określają postanowienia umowy bądź też – w razie braku postanowień umownych – jaki odpowiada zwyczajom przyjętym w danej dziedzinie produkcji artystycznej przy uwzględnianiu okoliczności i celu umowy, a w szczególności również rodzaju odbiorców”*. Jednak takiemu rozumieniu dzieła sprzeciwiają się wybitni przedstawiciele doktryny argumentując, że właśnie ze względu na charakter niematerialny i nieuchwytny nie mogą one zostać uznane za dzieła (por. Z. Radwański „Zobowiązania – część szczegółowa”, wyd. 5, C.H. Beck, Warszawa 2004). Wydaje się więc, że orzecznictwo przesądza, o stosowaniu umowy o dzieło, jednak takie założenie prowadzi do zasadniczych komplikacji. Chodzi tu mianowicie o przepisy dotyczące rękojmi za wady dzieła. W przypadku gdy uznamy dane wykonanie muzyczne za dzieło może to prowadzić do sytuacji absurdalnych. Prowadziłoby to do tego, że odbiorca wykonania muzycznego (np. widownia) musiałaby formalnie „odebrać” dzieło, a w przypadku niezadowolenia, stosując przepisy o rękojmi, musiałby powtarzać całe wystąpienie lub jego poszczególne elementy, aż do osiągnięcia całkowitej satysfakcji wszystkich odbiorców wykonania.

Kolejnym praktycznym problemem przyjęcia za dzieło wykonań muzycznych jest polityka Zakładu Ubezpieczeń Społecznych („ZUS”). Dla ZUS korzystniejszym rozwiązaniem jest uznanie umów, na podstawie których wykonywane były występy muzyczne za zlecenia, ze względu na obowiązek składkowy przy tych umowach. Znanym jest proceder, że podczas kontroli umowy o dzieło są uznawane przez ZUS

za umowy zlecenia i osoby zostają zobowiązane do uiszczania składek wstecz. Istnieje tu więc znaczna sprzeczność pomiędzy orzecznictwem a organami ubezpieczeniowymi, która zmusza artystów do wstępowania na drogę sądową i jest dla nich niewątpliwie niekorzystna

5. Podsumowanie / Wnioski

Przedstawienie wyżej opisanych form zatrudnienia w ujęciu zawodów muzycznych pozwala na wyciągnięcie konkretnych wniosków. Najpoważniejszym zarzutem jaki można postawić polskiemu ustawodawcy jest to, że żadna z form zatrudnienia nie pozostaje adekwatna do działalności jaką wykonują muzycy. W przypadku umowy o prace jest to uwarunkowane zarówno brakiem spełnienia przesłanek, które musi spełniać stosunek pracy to również charakterem pracy muzyka, która jest niejednolita czasowo i jej wykonanie jest uzależnione od indywidualnych cech każdego artysty. Umowy cywilnoprawne również nie dają zakwalifikować się w pełni. Po pierwsze są nieatrakcyjne dla muzyków ze względów socjalnych, nie zapewniając im żadnych gwarancji zatrudnienia, gwarancji emerytalnych czy zdrowotnych. Następnie należy zauważyć, że umowy cywilnoprawne w swej konstrukcji nie dają się zastosować do osób wykonujących muzykę, co zostało szerzej opisane w pkt 4 niniejszej opinii.

Ze względu na powyższe należy zauważyć, że w stanach faktycznych w jakich znajdują się osoby trudniące się wykonywaniem i tworzeniem muzyki nie znajdujemy adekwatnej formy zatrudnienia, co należy uznać za swego rodzaju lukę prawną. Wobec tego należy stwierdzić, że w tym kontekście system prawny wręcz domaga się uszczegółowienia i wypełnienie owej luki poprzez czy to rozszerzenie już obowiązujących form o rozwiązania, które umożliwiałyby pogodzić interesy pracodawców i pracowników lub w ostateczności wypracowanie zupełnie nowej formy zatrudnienia.

* * *

Radca Prawny
Marta Kopeć

Aneks 3. Analiza systemu emerytalnego w kontekście zawodów muzycznych

1. Zakres opinii

Przedmiotem niniejszej opinii jest scharakteryzowanie polskiego systemu emerytalnego z perspektywy osób wykonujących zawody muzyczne. Na wstępie należy zaznaczyć, że polskie regulacje prawne, gdzie prawo ubezpieczeń społecznych nie jest wyjątkiem, z reguły nie wyodrębniają zawodów muzycznych i nie przewidują w zakresie tych zawodów szczególnych regulacji. Zazwyczaj zawody muzyczne są inkorporowane do szerszych grup, gdzie wymienia się je jedynie jako egzemplifikację. Na potrzeby niniejszej opinii przyjęto, że Muzykiem jest osoba zajmująca się wykonywaniem muzyki, np. wokalista, instrumentalista lub dyrygent, lub osoba zajmująca się tworzeniem muzyki, np. kompozytor czy producent muzyczny. Należy również zauważyć, że dla większości regulacji prawnych bez znaczenia pozostaje fakt czy dany podmiot posiada wykształcenie muzyczne czy jest muzykiem-amatorem. Z kolei głównym przedmiotem działalności muzyków jest publiczne wykonywanie utworów muzycznych, nagrywanie utworów i wprowadzanie ich do obiegu oraz tworzenie utworów lub ich elementów jak komponowanie, produkcja muzyki czy aranżacja.

2. Podstawy prawne:

- Ustawa z dnia 13 października 1998r. o systemie ubezpieczeń społecznych (t.j. Dz. U. z 2009 r. Nr 205 poz. 1585 z późn. zm.; dalej jako „u.s.u.s.”).
- Ustawa z dnia 17 października 1998r. o emeryturach i rentach z Funduszu Ubezpieczeń Społecznych (t.j. Dz. U. z 2009r. Nr 153, poz. 1227 z późn. zm.)
- Ustawa z dnia 2 lipca 2004 r. o swobodzie działalności gospodarczej (t.j. Dz. U. z 2013 r., poz. 672 z późn. zm.; dalej jako „u.s.d.g.”)
- Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 9 marca 1999r. w sprawie powołania Komisji do Spraw Zaopatrzenia Emerytalnego Twórców oraz szczegółowego określenia jej zadań, składu i trybu działania (Dz. U. Nr. 27, poz.250)
- Rozporządzenie Rady Ministrów z 7 lutego 1983 r. w sprawie wieku

emerytalnego pracowników zatrudnionych w szczególnych warunkach lub w szczególnym charakterze (Dz.U. nr 8, poz. 43 z późn. zm.)

3. Reżimy prawa ubezpieczeń stosowane do zawodów muzycznych

Zasadniczo, biorąc pod uwagę charakterystykę pracy muzyka, możliwe jest przyjęcie dwóch rozwiązań w sferze ubezpieczeń społecznych. Oba te rozwiązania mieszczą się jednak w jednej kategorii – wykonywania działalności pozarolniczej zdefiniowanej w art. 8 ust. 6 u.s.u.s. Do pozarolniczej działalności gospodarczej zalicza się dwa przypadki, które mogą mieć zastosowanie do zawodu Muzyka. Jest to prowadzenie działalności gospodarczej przewidzianej w u.s.d.g. oraz działalność twórcy i artysty. Należy zaznaczyć, że obie grupy obowiązkowo podlegają składce na ubezpieczenia emerytalne. Pozostałe rodzaje pozarolniczej działalności gospodarczej pozostają zasadniczo poza zainteresowaniami osób wykonujących zawody muzyczne, a są nimi: osoby wykonujące wolny zawód, wspólnik jednoosobowej spółki z ograniczoną odpowiedzialnością oraz wspólnicy spółki jawnej, komandytowej lub partnerskiej oraz osoba prowadząca publiczną lub niepubliczną szkołę, inną formę wychowania przedszkolnego, placówkę lub ich zespół, na podstawie przepisów o systemie oświaty.

4. Działalność gospodarcza

Definicję działalności gospodarczej zawiera art. 2 u.s.d.g, zgodnie z którym: „*Działalnością gospodarczą jest zarobkowa działalność wytwórcza, budowlana, handlowa, usługowa oraz poszukiwanie, rozpoznawanie i wydobywanie kopalin ze złóż, a także działalność zawodowa, wykonywana w sposób zorganizowany i ciągły*." Na podstawie tej definicji możemy wyróżnić trzy przesłanki, które muszą zaistnieć, aby uznać daną aktywność za działalność gospodarczą. Pierwszą z nich jest działalność zarobkowa, która znaczy tyle, że dana działalność musi być nastawiona na osiągnięcie zysku, ale bez znaczenia zostaje fakt czy dany zysk zostanie w rezultacie osiągnięty. Kolejne dwie, czyli zorganizowany charakter oraz ciągłość, można zbiorczo opisać jako przemyślana, zaplanowana i długofalowa w założeniu obecność na rynku.

W przypadku kiedy muzyk chciałby podjąć się wykonywania działalności według powyższego reżimu, mógłby napotkać na trudności związane charakterem usług przez niego świadczonych. Charakter wykonywania zawodów twórczych i artystycznych w wielu przypadkach nie spełnia kryteriów zorganizowania i ciągłości, co wielokrotnie pozbawia muzyków możliwości wykonywania działalności gospodarczej i tym samym uniemożliwia uiszczanie składek emerytalnych na tej podstawie.

5. Twórcy i artyści

Z kolei u.s.u.s. stanowi, że osobami prowadzącymi działalność pozarolniczą są również twórcy i artyści. Sama ustawa definiuje obie te grupy. W myśl ustawy *Za twórcę uważa się osobę, która tworzy dzieła w zakresie architektury, architektury wnętrz, architektury krajobrazu, urbanistyki, literatury pięknej, sztuk plastycznych, muzyki, fotografiki, twórczości audiowizualnej, choreografii i lutnictwa artystycznego oraz sztuki ludowej, będące przedmiotem prawa autorskiego* a *Za artystę uważa się osobę wykonującą zarobkowo działalność artystyczną w dziedzinie sztuki aktorskiej i estradowej, reżyserii teatralnej i estradowej, sztuki tanecznej i cyrkowej oraz w dziedzinie dyrygentury, wokalistyki, instrumentalistyki, kostiumografii, scenografii, a także w dziedzinie produkcji audiowizualnej reżyserów, scenarzystów, operatorów obrazu i dźwięku, montażystów i kaskaderów.* Należy więc zauważyć, że wśród zawodów muzycznych ustawodawca zakwalifikował szeroką grupę muzyków do twórców, a do artystów: dyrygentów, wokalistów i instrumentalistów. Taki podział wydaje się być dość ogólny i tym samym wyczerpujący ze względu na swoją szeroką dyspozycję.

Należy jednak zauważyć, że subiektywne przekonanie danej osoby o posiadaniu statusu twórcy lub artysty nie jest wystarczające, aby zostać objętym ubezpieczeniem emerytalnym. Za artystę lub twórcę dla potrzeb ubezpieczeń społecznych uważa się tylko osobę, której działalność została uznana za artystyczną bądź twórczą w drodze decyzji Komisji do Spraw Zaopatrzenia Emerytalnego Twórców („Komisja").

6. Komisja do Spraw Zaopatrzenia Emerytalnego Twórców i procedura postępowania przed Komisją

Podstawą funkcjonowania Komisji jest Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 9 marca 1999r. w sprawie powołania Komisji do Spraw Zaopatrzenia Emerytalnego Twórców oraz szczegółowego określenia jej zadań, składu i trybu działania. Według rozporządzenia skład Komisji przedstawia się następująco:

1) jako członkowie stali:

- podsekretarz stanu w Ministerstwie Kultury i Sztuki jako jej przewodniczący,
- przedstawiciel Ministra Pracy i Polityki Socjalnej jako zastępca przewodniczącego,
- przedstawiciel Zakładu Ubezpieczeń Społecznych,
- przedstawiciel Federacji Związków Zawodowych Pracowników Kultury i Sztuki,
- przedstawiciel Sekretariatu Kultury i Środków Przekazu NSZZ "Solidarność",
- przedstawiciel Związku Zawodowego Stowarzyszonych Twórców "Forum",

2) jako członkowie niestali - przedstawiciele właściwych stowarzyszeń zrzeszających twórców lub artystów.

Jedyną funkcją komisji jest ustalanie czy dana działalność ma charakter działalności twórczej lub artystycznej oraz ustalanie daty rozpoczęcia tej działalności. Komisja działa jedynie na wniosek osoby zainteresowanej.

Wniosek składa się do Komisji załączając:

- dokumenty potwierdzające czas trwania i charakter działalności twórczej bądź artystycznej, wykonywanej na podstawie umowy o pracę, umowy o dzieło, umowy zlecenia;
- katalogi z wystaw, recenzje, przyznane nagrody i wyróżnienia;
- dyplom ukończenia szkoły artystycznej odpowiedniego typu lub szkoły wyższej na kierunku odpowiednim do wykonywanej działalności twórczej lub artystycznej;
- zaświadczenie wydanego przez właściwe stowarzyszenie zrzeszające

twórców lub artystów o nabyciu w drodze praktyki umiejętności zawodowych.

Komisja orzeka przy udziale co najmniej trzech członków stałych oraz przedstawiciela zainteresowanego stowarzyszenia spośród członków niestałych. Od decyzji Komisji przysługuje odwołanie do Ministra właściwego ds. kultury w terminie dwóch miesięcy od doręczenia decyzji.

7. Obowiązek ubezpieczeń społecznych

Zasadniczo obowiązek ubezpieczeń społecznych obejmuje wszystkie osoby prowadzące działalność pozarolniczą. Okres podlegania temu obowiązkowi jest wyznaczony dniem rozpoczęcia działalności oraz dniem zaprzestania tej działalności. W przypadku twórców i artystów sytuacja rysuje się nieco odmiennie. Objęcie obowiązkiem ubezpieczeń społecznych związane jest z wydanie pozytywnej decyzji Komisji. *A contrario*, artyści i twórcy nie są objęci obowiązkiem ubezpieczeniowym przed uzyskaniem decyzji Komisji.

8. Podstawa wymiaru składek i uiszczanie składek

Dla wszystkich podmiotów kwalifikowanych do wykonujących działalność pozarolniczą podstawa wymiaru składek jest identyczna. Podstawą jest kwota deklarowana przez osobę prowadzącą działalność, która nie może być jednak niższa niż 60% przeciętnego miesięcznego wynagrodzenia z kwartału poprzedniego. Podstawa wymiaru składek może być zmniejszona w dwóch przypadkach. Pierwszym – gdy objęcie obowiązkiem ubezpieczeniowym powstaje w trakcie trwania miesiąca kalendarzowego i w efekcie obowiązkowi podlega tylko część miesiąca kalendarzowego. Drugim – gdy osoba prowadząca działalność pozarolniczą jest przez część miesiąca niezdolna do pracy. Należy podkreślić, że prawo do zmniejszenia podstawy składki z wyżej wymienionych powodów mają jedynie te osoby, które deklarują minimalną podstawę składek, tj. 60% przeciętnego miesięcznego wynagrodzenia.

Szczególna sytuacja twórców i artystów polega jednak na konieczności uzyskania przez nich decyzji Komisji w celu podlegania ubezpieczeniu emerytalnemu. Twórcy i artyści są zobowiązani zgłosić się do ubezpieczeń społecznych w ciągu 7 dni od doręczenia im decyzji Komisji ustalającej datę rozpoczęcia wykonywania działalności twórczej lub artystycznej. Sposób uiszczenia składki opisuje art. 47 ust. 1a u.s.u.s. Stanowi on, że przesyłając deklaracje rozliczeniowe, imienne raporty miesięczne oraz opłacając składki za okres wykonywania działalności twórczej lub artystycznej przed dniem wydania decyzji Komisji do Spraw Zaopatrzenia Emerytalnego Twórców w terminie opłacania składek za miesiąc, w którym otrzymali decyzję. Znaczy to, że osoby wykonujące działalność twórczą lub artystyczną mogą jednorazowo uiścić składki wstecznie w miesiącu, w którym otrzymały pozytywną decyzję Komisji, za okres wykonywania działalności przed otrzymaniem decyzji. Składki na ubezpieczenia społeczne twórcy i artyści opłacają w terminach przewidzianych dla osób fizycznych opłacających składkę wyłącznie za siebie, czyli do 10 dnia następnego miesiąca.

9. Wcześniejsza emerytura dla twórców i artystów

Ustawodawca potraktował m.in. zawody muzyczne jako te o szczególnym charakterze i uprawniające wykonujących te zawody do wcześniejszej emerytury. Znajduje to odzwierciedlenie w przepisach Rozporządzenia Rady Ministrów z 7 lutego 1983 r. w sprawie wieku emerytalnego pracowników zatrudnionych w szczególnych warunkach lub w szczególnym charakterze. Aby zostać uznanym za uprawnionego do emerytury należy łącznie spełnić przesłanki określone w § 12 wyżej wymienionego rozporządzenia. Są one następujące:

1) osiągnięcie wieku emerytalnego wynoszącego dla:

- tancerza, akrobaty, gimnastyka, ekwilibrysty, kaskadera - 40 lat dla kobiet i 45 lat dla mężczyzn,
- solisty wokalisty, muzyka grającego na instrumentach dętych, tresera zwierząt drapieżnych - 45 lat dla kobiet i 50 lat dla mężczyzn,
- artysty chóru, żonglera, komika cyrkowego, aktora teatru lalek - 50 lat dla kobiet i 55 lat dla mężczyzn,

- aktorki, dyrygentki - 55 lat,
- muzyka grającego na instrumentach smyczkowych, perkusyjnych oraz klawiszowych, operatora obrazu filmowego, fotografika - 55 lat dla kobiet i 60 lat dla mężczyzn,

2) wiek emerytalny został osiągnięty w czasie zatrudnienia lub w ciągu 5 lat od ustania zatrudnienia,

3) twórca lub artysta ma wymagany okres zatrudnienia, w tym co najmniej 15 lat działalności twórczej lub artystycznej.

Łączne spełnienie wszystkich trzech przesłanek uprawnia do przejścia na emeryturę w wieku określonym w punkcie pierwszym. Należy zwrócić uwagę, że ustawodawca poświęcił znaczną część regulacji zawartej w § 12 właśnie zawodom muzycznym. Co jest zastanawiające to regulacja przewidująca obniżony wiek emerytalny dla dyrygentek i aktorek, a pomijająca męskie odpowiedniki tych zawodów. Ten konkretny przepis był nawet przedmiotem rozważań Sądu Najwyższego, gdzie wypowiedział się on w następujący sposób: „*W aktualnym stanie prawnym pracownik-mężczyzna będący dyrygentem nie nabywa prawa do emerytury w obniżonym wieku emerytalnym z tytułu wykonywania pracy w szczególnym charakterze*" (Wyrok SN z dnia 22 kwietnia 2008 r., sygn. II UK 217/07).

10. Wnioski / Podsumowanie

Jak wynika z powyższej opinii polskie prawo ubezpieczeń społecznych przewiduje pewne regulacje, choć jest ich niewiele, które odnoszą się do muzyków. Jednocześnie Muzycy są raczej częścią kategorii znacznie szerszych. Na potrzeby ubezpieczeń społecznych najczęściej będzie to grupa osób wykonujących działalność pozarolniczą, w której to skład wchodzą twórcy i artyści. Jeśli chodzi zaś o zakres szczególnych regulacji, które odnoszą się do Muzyków to są one dwojakie. Po pierwsze należy zauważyć szczególną instytucję w postaci Komisji do Spraw Zaopatrzenia Emerytalnego Twórców, której głównym zadaniem jest stwierdzanie twórczego lub artystycznego charakteru danej działalności. Z uwagi na konieczność wydania decyzji przez Komisję możliwe jest „wsteczne" uiszczenie składek za okres wykonywania działalności przed otrzymaniem decyzji. Nie wydaje się to jednak idealnym rozwiązaniem dla Muzyków. Konieczność uiszczenia jednorazowo opłaty,

która wynosi kilkakrotność pojedynczej składki może okazać się zobowiązaniem przekraczającym możliwości finansowe danej osoby. Najkorzystniejszym z przedstawionych rozwiązań jest niewątpliwie obniżony wiek emerytalny dla Muzyków. W przytaczanym rozporządzeniu ustawodawca zwrócił uwagę na specyficzny charakter zawodów muzycznych uprzywilejowując pewne grupy Muzyków.

Można jednak przypuszczać, że przytoczone regulacje nie są wystarczająco skuteczne dla zapewniania należytej opieki emerytalnej muzykom. Należy zauważyć, że odprowadzanie składek emerytalnych wiąże się w przypadku Muzyków z dodatkowym wysiłkiem w postaci uzyskania decyzji Komisji oraz samodzielnego zgłoszenia do ubezpieczenia społecznego.

Biorąc pod uwagę całość przedstawionych w opinii regulacji można uznać, że na wielu poziomach obecny system ubezpieczeń społecznych nie odpowiada potrzebom Muzyków, a często jest na tyle nieadekwatny, że pozbawia opieki emerytalnej osoby wykonujące zawody muzyczne. Niewątpliwie istnieje szerokie pole do działań legislacyjnych w tym obszarze, a za przykład mogą służyć regulacje zastosowane w innych państwach europejskich.

* * *

Radca Prawny
Marta Kopeć

Aneks 4. Struktura szkolnictwa muzycznego i wykształcenie muzyczne w polskim systemie prawnym

1. Zakres opinii

Przedmiotem niniejszej opinii jest syntetyczne przedstawienie najważniejszych założeń elementu systemu oświaty jakim jest szkolnictwo artystyczne, a dokładnie szkolnictwo muzyczne oraz związane z podejmowaniem nauki w takich placówkach i uzyskane wykształcenie muzyczne.

2. Podstawy prawne opinii

- **a.** Ustawa z dnia 7 września 1991 r. o systemie oświaty (Dz.U. 1991 nr 95 poz. 425);
- **b.** Ustawa z dnia 27 lipca 2005 r. Prawo o szkolnictwie wyższym (Dz.U. 2005 nr 164 poz. 1365);
- **c.** Ustawa z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz.U. 2003 nr 65 poz. 595);
- **d.** Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 20 maja 2014 r. w sprawie szczegółowych kwalifikacji wymaganych od nauczycieli szkół artystycznych, placówek kształcenia artystycznego i placówek doskonalenia nauczycieli (Dz.U.2014 poz. 784);
- **e.** Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 2 lipca 2014 r. w sprawie podstaw programowych kształcenia w zawodach szkolnictwa artystycznego w publicznych szkołach artystycznych (Dz. U. poz. 1039);
- **f.** Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 24 sierpnia 2015 r. w sprawie szczegółowych warunków i sposobu oceniania, klasyfikowania i promowania uczniów w publicznych szkołach artystycznych (Dz. U. Nr 187, poz. 1118);

g. Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 6 sierpnia 2015 r. w sprawie typów szkół artystycznych publicznych i niepublicznych (Dz. U. 2015 poz. 1210).

3. Opis instytucjonalny

Szkolnictwo artystyczne w Polsce zasadniczo jest częścią systemu oświaty. Na całość szkolnictwa artystycznego składa się niemal 1000 szkół i placówek artystycznych, w których kształci się ok. 100 tysięcy uczniów oraz 19 uczelni, które kształcą ok. 16 tysięcy studentów (dane na rok szkolny 2015/2016). Jest ono odrębne od systemu szkolnictwa ogólnego i nadzorowane przez Ministra właściwego ds. kultury. W ramach Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, funkcjonuje Departament Szkolnictwa Artystycznego i Edukacji Kulturalnej odpowiedzialny właśnie za pion edukacji artystycznej i kulturalnej. Ponadto Departament Szkolnictwa Artystycznego i Edukacji Kulturalnej nadzoruje Centrum Edukacji Artystycznej i Centrum Edukacji Nauczycieli Szkół Artystycznych – wyspecjalizowane jednostki budżetowe specjalizujące się odpowiednio w nadzorze pedagogicznym szkół i placówek artystycznych oraz doskonalenie zawodowe kadry zarządzającej i nauczycieli szkół oraz placówek artystycznych.

4. Szkolnictwo muzyczne I i II stopnia

Szkoły muzyczne mogą mieć różnoraki charakter. Dzielą się na szkoły, które realizują jednocześnie kształcenie ogólne i artystyczne oraz takie, które kształcą jedynie muzycznie. W przypadku tych pierwszych kształcenie ogólne odbywa się według programów Ministra Edukacji Narodowej jednakowych jak w szkołach ogólnokształcących i obejmuje przedmioty przewidziane dla szkół nieartystycznych. Nauczanie w tych szkołach dzieli się więc na dwa piony: pion ogólnokształcący, podporządkowany Ministrowi Edukacji Narodowej, identyczny jak dla szkół nieartystycznych i pion artystyczny, podporządkowany Ministrowi Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Należy więc wyciągnąć z tego wniosek, że takie szkoły nie stanowią

zupełnie odrębnego rodzaju szkół, a są jedynie pewną hybrydą szkół ogólnokształcących i szkół artystycznych. Ponadto szkoły te mogą przyjąć postać szkół publicznych i niepublicznych.

Szczegółowy podział szkół artystycznych i realizujących kształcenie ogólne i artystyczne określa Rozporządzenie Ministra Kultury z dnia 29 grudnia 2004 r. w sprawie typów szkół artystycznych publicznych i niepublicznych oraz danych ze stron internetowych MKiDN.

Szkoły realizujące jednocześnie kształcenie ogólne i artystyczne dzielą się na:

a) ogólnokształcące szkoły muzyczne I stopnia, o sześcioletnim cyklu kształcenia, dające podstaw wykształcenia muzycznego oraz wykształcenie ogólne w zakresie sześcioletniej szkoły podstawowej. Do tego typu szkół, przyjmuje się wyłącznie dzieci w wieku 6 i 7 lat;

b) ogólnokształcące szkoły muzyczne II stopnia, o sześcioletnim cyklu kształcenia, dające wykształcenie w zawodzie muzyk po zdaniu egzaminu dyplomowego oraz wykształcenie ogólne w zakresie gimnazjum i liceum ogólnokształcącego, umożliwiające uzyskanie świadectwa dojrzałości, po zdaniu egzaminu maturalnego. Do ogólnokształcących szkół muzycznych II stopnia na podstawie egzaminów wstępnych są przyjmowani kandydaci, którzy nie przekroczyli 14 roku życia i ukończyli sześcioletnią ogólnokształcącą szkołę muzyczną I stopnia lub sześcioletnią szkołę podstawową.

Szkoły realizujące jedynie kształcenie artystyczne dzielą się na:

a) Szkoły muzyczne I stopnia, o sześcioletnim lub czteroletnim cyklu kształcenia w zależności od wieku ucznia, dające podstawy wykształcenia muzycznego. Przyjmowani są do nich kandydaci w wieku od 6 do 16 roku życia, którzy pomyślnie przeszli badania przydatności. Badanie przydatności odbywa się co roku i polega przede wszystkim na sprawdzeniu uzdolnień muzycznych, warunków psychofizycznych oraz predyspozycji do nauki gry na określonym instrumencie.

b) Szkoły muzyczne II stopnia, o sześcioletnim lub czteroletnim cyklu kształcenia, w zależności od specjalności kształcenia, po zdaniu egzaminu dyplomowego dają wykształcenie w zawodzie muzyk. Do szkół muzycznych II stopnia na podstawie pomyślnie zdanego egzaminu

wstępnego przyjmowani są kandydaci, którzy ukończyli 10 lat i nie przekroczyli 21 roku życia. Egzaminy odbywają się co roku i obejmują egzamin praktyczny z przygotowanych utworów muzycznych, egzamin z kształcenia słuchu oraz dodatkowe egzaminy związane z kierunkiem kształcenia.

Ponadto ustawa o systemie oświaty przewiduje możliwość tworzenia placówek artystycznych umożliwiających rozwijanie zainteresowań i uzdolnień artystycznych.

5. Wymagania dla nauczycieli szkół muzycznych

Wymagania dla nauczycieli szkół muzycznych określa Rozporządzeni Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 20 maja 2014 r. w sprawie szczegółowych kwalifikacji wymaganych od nauczycieli szkół artystycznych, placówek kształcenia artystycznego i placówek doskonalenia nauczycieli. W myśl § 3 ust. 1 wyżej wymienionego rozporządzenia odpowiednie kwalifikacje do nauczania w szkole muzycznej ma osoba, która posiada osoba legitymująca się przygotowaniem pedagogicznym oraz dyplomem ukończenia studiów magisterskich w uczelni artystycznej na kierunku (specjalności) zgodnym (zgodnej) z nauczanym przedmiotem lub z rodzajem prowadzonych zajęć. Jednak samo rozporządzenie rozszerza katalog osób, które mogą prowadzić takie zajęcia. Oprócz osób wymienionych w § 3 ust. 1 kwalifikacje posiada również:

a) osoba legitymująca się przygotowaniem pedagogicznym oraz dyplomem ukończenia studiów magisterskich w uczelni artystycznej na kierunku (specjalności) innym (innej) niż zgodna z nauczanym przedmiotem lub z rodzajem prowadzonych zajęć jeśli w ramach danego kierunku nabyła niezbędną wiedzę merytoryczną w zakresie nauczanego przedmiotu lub w zakresie rodzaju prowadzonych zajęć lub ukończyła studia podyplomowe w uczelni artystycznej w zakresie nauczanego przedmiotu lub w zakresie rodzaju prowadzonych zajęć;

b) osoba legitymująca się przygotowaniem pedagogicznym oraz dyplomem ukończenia studiów magisterskich w uczelni innej niż uczelnia artystyczna na kierunku muzykologia i która ukończyła studia podyplomowe w uczelni artystycznej w zakresie nauczanego przedmiotu lub w zakresie rodzaju prowadzonych zajęć lub w ramach tego kierunku nabyła niezbędną wiedzę

merytoryczną w zakresie nauczanego przedmiotu lub w zakresie rodzaju prowadzonych zajęć, z tym że osoba do prowadzenia zajęć z przedmiotów: podstawy kształcenia słuchu i kształcenie słuchu z audycjami muzycznymi legitymuje się ponadto dyplomem ukończenia szkoły muzycznej II stopnia, a w przypadku przedmiotów: kształcenie słuchu, zasady muzyki z elementami edycji nut, harmonia praktyczna i harmonia jazzowa - ponadto ukończyła studia podyplomowe w uczelni artystycznej.

Ponadto ustawodawca przewiduje, że osoba posiadająca odpowiednie przygotowanie pedagogiczne i odpowiedni dyplom również jest uznawana za osobę posiadającą wystarczające kwalifikacje. Za osoby posiadające odpowiednie kwalifikacje są więc uznawane osoby, które posiadają odpowiednie przygotowanie pedagogiczne oraz posiadają dyplom ukończenia:

1) studiów pierwszego stopnia w uczelni artystycznej na kierunku (specjalności) zgodnym (zgodnej) z nauczanym przedmiotem lub z rodzajem prowadzonych zajęć lub

2) studiów pierwszego stopnia w uczelni artystycznej na kierunku (specjalności) innym (innej) niż określone w pkt 1, w ramach którego (której) nabyła niezbędną wiedzę merytoryczną w zakresie nauczanego przedmiotu lub w zakresie rodzaju prowadzonych zajęć, lub

3) studiów pierwszego stopnia w uczelni artystycznej na kierunku (specjalności) innym (innej) niż określone w pkt 1 oraz która ukończyła studia podyplomowe w uczelni artystycznej w zakresie nauczanego przedmiotu lub w zakresie rodzaju prowadzonych zajęć, lub

4) studiów pierwszego stopnia lub studiów wyższych zawodowych - w rozumieniu ustawy z dnia 26 czerwca 1997 r. o wyższych szkołach zawodowych (Dz. U. Nr 97, poz. 590, z późn. zm), na kierunku muzykologia oraz która ukończyła studia podyplomowe w uczelni artystycznej w zakresie nauczanego przedmiotu lub w zakresie rodzaju prowadzonych zajęć, lub

5) studiów pierwszego stopnia lub studiów wyższych zawodowych na kierunku muzykologia, w ramach którego nabyła niezbędną wiedzę merytoryczną w zakresie nauczanego przedmiotu lub w zakresie rodzaju prowadzonych zajęć, z tym że osoba do prowadzenia zajęć z przedmiotów: podstawy kształcenia słuchu i kształcenie słuchu z audycjami muzycznymi legitymuje się ponadto dyplomem ukończenia szkoły muzycznej II stopnia.

6. Wyższe szkolnictwo artystyczne

W Polsce znajduje osiem uczelni muzycznych: siedem Akademii Muzycznych i jeden Uniwersytet Muzyczny w Warszawie oraz jego filia w Białymstoku, a także filia poznańskiej Akademii Muzycznej w Szczecinie.

Edukacja artystyczna jest prowadzona w systemie bolońskim tj. dwustopniowym systemie studiów przewidujących studia licencjackie i magisterskie. Jest to wynik integracji państw członkowskich Unii Europejskiej i jedno z założeń tworzenia Europejskiego Obszaru Szkolnictwa Wyższego. Podstawowym aktem dla szkolnictwa wyższego jest ustawa Prawo o szkolnictwie wyższym (Dz.U. 2005 nr 164 poz. 1365). W myśl tej ustawy wszystkie wyższe uczelnie artystyczne znajdują się pod nadzorem ministra właściwego dla kultury i ochrony dziedzictwa narodowego.

Zgodnie z ustawą uczelnia artystyczna może otrzymywać dotacje i mogą być nimi:

1) dotacje z budżetu państwa na zadania określone w ustawie udzielane w odniesieniu do uczelni artystycznych przez ministra właściwego dla kultury i ochrony dziedzictwa narodowego na:

- **a.** zadania związane z kształceniem studentów studiów stacjonarnych, uczestników stacjonarnych studiów doktoranckich i kadr naukowych oraz utrzymaniem uczelni, w tym na remonty;
- **b.** zadania uczelni artystycznej związane z działalnością kulturalną w rozumieniu przepisów o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej;
- **c.** zadania związane z bezzwrotną pomocą materialną dla studentów w zakresie określonym w art. 173 ust. 1 oraz dla doktorantów w zakresie określonym w art. 199 ust.1;
- **d.** dofinansowanie lub finansowanie kosztów realizacji inwestycji, w tym realizowanych z udziałem środków pochodzących z publicznych środków wspólnotowych w ramach kontraktów wojewódzkich, o których mowa w ustawie z dnia 20 kwietnia 2004 r. o Narodowym Planie Rozwoju;

e. zadania związane z kształceniem i rehabilitacją leczniczą studentów niepełnosprawnych;

2) nakłady finansowe na badania naukowe i prace rozwojowe uregulowane przez ustawę o zasadach finansowania nauki z 8 października 2004 r.;

3) odpłatności za świadczone usługi edukacyjne, w szczególności za kształcenie na studiach i studiach doktoranckich, prowadzonych w formach niestacjonarnych, oraz za świadczone przez uczelnie artystyczne usługi artystyczne; opłaty za postępowanie związane z przyjęciem na studia; jednorazowe opłaty za wydanie dyplomu, świadectwa oraz innego dokumentu związanego z tokiem studiów; przychody z działalności kulturalnej.

Pracownicy uczelni wyższych dzielą się na trzy kategorie: pracowników naukowych, pracowników dydaktycznych oraz pracowników naukowo-dydaktycznych. Ustawa przewiduje szczegółowe obowiązki każdej z wyżej wymienionych grup, i tak:

Pracownicy naukowo-dydaktyczni są obowiązani:

1) kształcić i wychowywać studentów, w tym nadzorować opracowywanie przez studentów prac zaliczeniowych, semestralnych, dyplomowych, pod względem merytorycznym i metodycznym;

2) prowadzić badania naukowe i prace rozwojowe, rozwijać twórczość naukową albo artystyczną;

3) uczestniczyć w pracach organizacyjnych uczelni.

Pracownicy naukowi mają obowiązki określone w pkt 2 i 3.

Do obowiązków nauczycieli akademickich posiadających tytuł naukowy profesora lub stopień naukowy doktora habilitowanego należy również kształcenie kadry naukowej.

Pracownicy dydaktyczni są obowiązani:

1) kształcić i wychowywać studentów, w tym nadzorować opracowywanie przez studentów prac zaliczeniowych, semestralnych, dyplomowych, pod względem merytorycznym i metodycznym;

2) podnosić swoje kwalifikacje zawodowe;

3) uczestniczyć w pracach organizacyjnych uczelni.

7. Podsumowanie / Wnioski

Niniejsza opinia przedstawia syntetyczny opis szkolnictwa artystycznego poczynając od najniższych szczebli edukacji muzycznej takich jak szkoły muzyczne pierwszego stopnia do szkolnictwa wyższego. Zbiorcze ujęcie całej ścieżki edukacji muzycznej pozwala na wyciągnięcie wniosków co do tego elementu systemu oświaty.

Należy przede wszystkim zwrócić uwagę na specyficzny charakter szkolnictwa artystycznego. Z jednej strony jest on wydzielony z systemu oświaty poprzez przekazanie nadzoru nad placówkami dydaktycznymi z rąk jednostek samorządu terytorialnego i Ministra Edukacji w ręce Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Jest to korzystny zabieg dla szkolnictwa muzycznego ze względu na jego specyficzny charakter, bowiem edukacja w sferze artystycznej ma zupełnie odmienny charakter od przedmiotów przewidzianych w nauczaniu ogólnokształcącym. Mimo pozytywnej oceny takiego rozwiązania należy zwrócić uwagę na brak większego udziału podmiotów spoza administracji rządowej w kształtowaniu polityki edukacyjnej w zakresie muzyki. Nie należy odrzucać stanowiska, że w pionie artystycznym systemu oświaty nieocenione korzyści mogłaby przynieść szersza konsultacja lub utworzenie odrębnego ciała, np. na wzór Centrum Edukacji Artystycznej, mającego wpływ na politykę edukacji artystycznej, a w szczególności edukacji muzycznej.

Z drugiej strony należy jednak zauważyć, że mimo swej odrębności w nadzorze sama konstrukcja artystycznego szkolnictwa niższego, tj. szkół muzycznych I i II stopnia kształcących zarówno muzycznie jak i ogólnie, jest co najmniej niesatysfakcjonująca. Edukacja artystyczna w tych szkołach stanowi jedynie dodatek programu ogólnokształcącego narzucanego przez Ministra Edukacji. Jest to swego rodzaju przybudowa do standardowych szkół ogólnokształcący. Takie rozwiązanie może być mniej efektywne dla jakości kształcenia młodych muzyków niż dedykowane rozwiązanie dla szkół artystycznych. Warto więc zauważyć, że na tym polu istnieje pole do stworzenia kompleksowej i, co ważniejsze, efektywnej regulacji zapewniającej należyte kształcenie muzyczne uwzględniające całe spektrum różnic w nauczaniu w tym kierunku.

* * *

Radca Prawny
Marta Kopeć

Bibliografia

1. Abbing Hans, 2002, Why are Artists Poor: The Exceptional Economy of the Arts, University of Amsterdam: Amsterdam.
2. Bachórz Agata, Stachura Krzysztof, 2015, Trajektorie sukcesu artystycznego. Strategie adaptacji artystów w polu kultury, Instytut Kultury Miejskiej: Gdańsk.
3. Becker Howard. 1982. Art Worlds, Berkeley: University of California Press.
4. Becker Howard. 2009. Outsiderzy Studia z socjologii dewiacji, Wydawnictwo Naukowe PWN.
5. Chaniecki Zbigniew. 1980. Organizacje zawodowe muzyków na ziemiach polskich do końca XVIII w., Polskie Wydawnictwo Muzyczne: Warszawa.
6. Churski Paweł. (on-line). Teoretyczne podstawy rynku pracy, dostępne: http://www.staff.amu.edu.pl/~chur/pliki/TEORETYCZNE%20PODSTAWY%20RYNKU%20PRACY.pdf
7. de Nora Tia. 1995. Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna 1792-1803, University of California Press: Londyn
8. Domański Henryk, Sawiński Zbigniew, Słomczyński Kazimierz. 2007. Nowa klasyfikacja i skale zawodów. Socjologiczne wskaźniki pozycji społecznej w Polsce, Warszawa: IFiS PAN.
9. Domański Henryk. 2012. Prestiż, Toruń: WUMK.
10. Dudzik Teresa M., Ilczuk Dorota, 2013, SOSART. Badanie rynku artystów i twórców w Polsce, *Zarządzanie Kulturą*, nr 3.
11. Durkheim Emil. 1999. O podziale pracy społecznej, Polskie Wydawnictwo Naukowe: Warszawa.
12. Elias Norbert. 2006. Mozart. Portret geniusza, Wydawnictwo W.A.B: Warszawa
13. Gałuszka Patryk, Korzeniewska Katarzyna, Wyrzykowska Katarzyna M., Jagiełło-Skupińska Aleksandra. 2013. Rynek fonograficzny w Polsce 2011/2012, Instytut Muzyki i Tańca: Warszawa.
14. Golka Marian. 2012. Socjologia artysty nowożytnego, Ars Nova: Poznań.
15. Grannovetter Mark. 1973. The Strength of Weak Ties, *American Journal of Sociology* 78, s. 1360-1138.
16. Greenhaus, Jeffrey. H., Beutell Nicholas J. 1985. Sources of conflict between work and family roles, *Academy of Management Review*, n. 10, s. 76-88.

17. Hughes Everett. 1958. Men and Their Work, Collier-Macmillan: Toronto

18. Hughes Everett. 1962. Good People and Dirty Work, Social Problems, Vol. 10, No. 1, s. 3-11.

19. Ilczuk Dorota (red.), 2013, Rynek pracy artystów i twórców w Polsce, Fundacja ProCultura: Bydgoszcz – Warszawa.

20. Jankowski Wojciech B. et al., 2013, Raport o stanie szkolnictwa muzycznego I stopnia, Instytut Muzyki i Tańca: Warszawa.

21. Jemielniak Dariusz. 2005. Kultura: zawody i profesje, Prace i Materiały Instytutu Studiów Międzynarodowych SGH, nr 32, str. 7-22.

22. Komunikat z badań CBOS. Prestiż zawodów, BS/164/2013, dostępne: http://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2013/K_164_13.PDF (11.11.2016)

23. Konaszkiewicz Zofia, Chmurzyńska Małgorzata (red.), 2014, Raport o stanie szkolnictwa muzycznego II stopnia, Instytut Muzyki i Tańca: Warszawa.

24. Kozek Wiesława, Kubisa Julia, 2011, POLAKTOR. Aktorzy na rynku pracy, ZZAP: Warszawa.

25. Kozłowski Michał, Sowa Jan, Szreder Kuba (red.), 2014, Fabryki sztuki, Wolny Uniwersytet Warszawy: Warszawa.

26. Martorella Rosanne. 1982. The Sociology of Opera, Praeger Publishers: New York

27. Milewski Roman. 1999. (red.), Elementarne zagadnienia ekonomii, PWN: Warszawa.

28. Nettl Bruno. 1956. Music in Primitive Culture, Cambridge: Harvard University Press

29. Pocztowski Aleksy. 2006. Zarządzanie Zasobami Ludzkimi. Strategie - Procesy – Metody, Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne: Warszawa)

30. Salmen Walter. 1983. The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century, New York: Pendragon

31. Seeger Anthony. 1987. Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People, Cambridge University Press, 1987

32. Throsby David, 1992, Artists as Workers, w: Cultural Economics, R. Towse i A. Khakee (red.), Springer Verlag: Berlin.

33. Towse Ruth, 1992, The Economic and Social Characteristics of Artists in Wales, Welsh Arts Council: Cardiff.

34. Wagner Izabela. 2005. Sprzężenie karier. Konstrukacja karier w środowiskach artystycznych i intelektualnych, Przegląd Socjologii Jakościowej, Tom I, Nr 1.

35. Wagner Izabela. 2006. Career Coupling: Career Making in the Elite World of Musicians and Scientists, Qualitative Sociology Review, Tom II, Nr 3.

36. Wagner Izabela. 2015. Producing Excellence: The Making of Virtuosos Paperback, Rutgers University Press: New Brunswick.

37. Westby David L. 1960. The Career Experience of the Symphony Musician, Social Forces, Tom XXXVIII, nr 3.

38. Znaniecki Florian. 1937. Rola społeczna artysty, Wiedza i Życie, nr 8-9, s. 13-31.