

Muzyka w czasach ponowoczesnych

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Adam Regiewicz
Joanna Warońska
Artur Żywiołek

MUZYKA W CZASACH PONOWOCZESNYCH

SERIA: AUDIOWIZUALNE ASPEKTY KULTURY
W PONOWOCZESNOŚCI

Tom II



Częstochowa 2013

Rada naukowa serii Audiowizualne aspekty kultury w ponowoczesności

Prof. dr hab. Adam Dziadek
Prof. dr hab. Maryla Hopfinger
Prof. dr hab. Wiesław Godzic
Prof. dr hab. Andrzej Gwóźdź
Prof. dr hab. Ewa Rewers
Dr hab. Ewa Szczęsna, prof. UW
Prof. dr hab. Seweryna Wystouch
Dr hab. Piotr Zawojski

Redaktor serii: dr hab. Adam Regiewicz, prof. AJD

Recenzent tomu
dr hab. Bartłomiej Dobroczyński

Korekta
Agnieszka Darian

Redaktor techniczny
Piotr Kurasiak

Projekt okładki: Kazimierz Frączek

Książka finansowana ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego
na podtrzymanie potencjału badawczego uczelni

© Copyright by Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie
Częstochowa 2013

ISBN 978-83-7455-337-7
ISSN 2084-784X

Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego
Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie
42-200 Częstochowa, ul. Waszyngtona 4/8
tel. (34) 378-43-29, faks (34) 378-43-19
www.ajd.czyst.pl
e-mail: wydawnictwo@ajd.czyst.pl

Spis treści

Kulturowe konteksty słyszenia muzyki	7
CZĘŚĆ I	
I. Wprowadzenie	29
II. Widowiska muzyczne	43
III. Muzyka międzykulturowa	51
IV. Muzyka widowisk religijnych	61
V. Muzyka w teatrze	71
VI. Formy dramatyczno-muzyczne	89
VII. Muzyka widowisk politycznych	103
VIII. Muzyka widowisk sportowych	113
IX. Brzmienie ulic	117
Zakończenie	121
Bibliografia do części pierwszej	123
CZĘŚĆ II	
I. Wprowadzenie	131
II. Muzyka pod wpływem technologii – historia i ewolucja dźwięku	137
1. Od gramofonu do mikrofonu	138
2. Złote czasy radia	143
3. Technika nagrań wielośladowych, czyli czas rock'n'rolla	146
4. Konsekwencje muzyki elektronicznej	150
5. Muzyka w świecie cyfrowym	155
6. Wirtualizacja muzyki, czyli dźwięk w sieci	160
III. Kultura a muzyka reprodukowana technologicznie	171
1. Kultura masowa i muzyka dla mas	171
2. Popkultura i muzyka pop wobec technicyzacji przekazu muzycznego	178
3. Po-nowoczesne konteksty muzyki technicznie reprodukowanej	192

IV. Muzyka reprodukowana wobec kultury audiowizualnej	205
1. Relacja muzyki i filmu wobec kultury audiowizualnej	210
2. Muzyka wobec telewizyjnej audiowizualności	222
3. VHS i inne zjawiska audiowizualne wobec muzyki reprodukowanej	236
V. Muzyka reprodukowana technologicznie wobec nowych mediów	249
1. Nowe media – nowa audialność	251
2. Przekaz muzyczny w dobie nowych mediów	256
3. iPod-yzacja muzyki, czyli nowa audialność w życiu codziennym	290
Zakończenie	301
Bibliografia do części drugiej	303
CZĘŚĆ III	
I. Między zmierzchem a śmiercią sztuki. Uwagi wstępne	311
II. Eros i Tanatos. W kręgu muzyki, mitu i filozofii	319
1. Liebestod. Muzyka, śmierć i polityka	322
2. (Po)nowoczesna melancholia końca świata. Od Wagnera do Messiaena	332
3. „Śmierć sztuki” jako „eksplozja estetyki”	344
III. Muzyka „Ponowoczesna” jako źródło cierpienia?	357
1. Gustav Mahler – postmodernista <i>avant la lettre</i>	362
2. Muzyka w czasach zagłady	372
IV. Między minimalizmem, ciszą i milczeniem w muzyce.	
Czy muzyka przetrwa? Próba niekonkluzywnych wniosków	383
Bibliografia do części trzeciej	389
Indeks nazwisk	393
Indeks pojęć	413

Kulturowe konteksty słyszenia muzyki

„Bardzo trudno [...] mówić o muzyce. Wielu pisarzy umiało z powodzeniem mówić o malarstwie; żaden jak sądzę nie potrafił dobrze mówić o muzyce [...]”¹.

Jednym z elementarnych sporów, który toczy się w antropologii kultury, jest ten dotyczący prymarności widzenia i słyszenia w kulturowym doświadczeniu człowieka. Tezie Johna Bergera, że „widzenie poprzedza słowa”² przeciwstawia się kosmologiczny charakter dźwięku, który rozchodzi się w przestrzeni przed światłem (wszak w *Piśmie Świętym* Słowo poprzedza światło, czyli widzenie: „I rzekł Bóg: Niech stanie się światłość. I stała się światłość”) i jest doświadczany jeszcze w łonie matki przed doświadczeniem obrazu. Ta biblijna konotacja nie jest tu bynajmniej przypadkowa, niejednokrotnie podkreśla się bowiem, jak chociażby czyni to Joachim-Ernst Berendt³, że słuchaniu towarzyszy większe skupienie, wejście w głąb siebie. Hegel w swojej *Estetyce* podkreślał, że słuch ma wyższą wartość od wzroku, znosi bowiem to, co zewnętrzne, na rzecz oddania stanu wewnętrznego, jest zniesieniem widzialnego na rzecz życia wewnętrznego, które dźwięk idealizuje⁴. Jeżeli zatem wizualność byłaby ukierunkowaniem człowieka ku światu zewnętrznemu, to dźwięk i kultura muzyczna mu towarzyszące otwierałyby człowieka na doświadczenia wewnętrzne. Sprzyja temu także sama niewidzialna natura dźwięku, który rozchodzi się w przestrzeni jako niewidoczna fala i dociera do człowieka rejestrującego dźwięki o określonej częstotliwości. Nie dziwi zatem fakt, że formom dźwiękowym przypisuje się znaczenie symboliczne, odnoszące się do wyrażania wewnętrznego stanu emocjonalnego, duchowego czy nawet zmysłowego. Na poziomie mowy, która jest

¹ R. Barthes, *Muzyka, głos, język*, przeł. K. Kłosiński, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 5.

² J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Poznań 1997, s. 7.

³ Ten niemiecki muzykolog, autor wielu publikacji na temat jazzu, prowadzi w Europie i USA ćwiczenia audytywnego wejścia w głąb siebie pod hasłem: „słyszę, więc jestem”. Jego zdaniem, słyszenie jest rodzajem uduchowienia, który pozwala odbierać rzeczywistość sercem, otwierać się na głos wewnętrzny.

⁴ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman. T. III, Warszawa 1967, s. 158–159.

ukonstytuowana z dźwięków, znaczenie poszczególnych dźwięków jest określone poprzez stałe treści wynikające z istoty kodu językowego i towarzyszącego mu kontekstu kulturowego, tym samym owa relacja sprowadza się do umowy społecznej, określającej, że danemu *signifiant* odpowiada takie *signifié* (alegoryczność). W przypadku brzmień muzycznych dźwięki nie mają określonego znaczenia, a zatem ich użycie jest bliższe symbolizmowi *sensu stricte*. Już ten logogeniczny czy melogeniczny charakter dźwięku pokazuje, że mówiąc o muzyczności przekazu czy samej muzyce, należy dokonać krótkiego zdefiniowania tych pojęć ze względu na nieokreśloność jej granic.

Jak pokazują badania antropologów, muzyka od samego początku była związana ze słowem i tańcem. Wystarczy przywołać tradycję starożytną Grecji, aby uświadomić sobie, że melodia pozostaje w symbiotycznym związku ze słowem, a to tworzy ścisłą relację z ciałem, które także dookreśla samą muzykę przez ruch i taniec. Człowiek epoki przedpiśmiennej, zanurzony w kulturę oralną, widział nierozzerwalny związek między językiem a melodią ze względu na podobieństwo wywoływania przez oba sposoby wyrażania emocji zarówno u nadawcy, jak i odbiorcy. Ponadto już samo słowo ma charakter dźwiękowy, które w momencie wypowiedzenia jest wydarzeniem. Dźwięk, podobnie jak słowo, jest czymś dynamicznym, czego nie można zatrzymać, co od razu buduje relację z podmiotem aktywnie słuchającym. Szczególnie dobrze jest to widoczne w kulturze wschodniej, gdzie wypowiedziane słowo (*dabar*) jest jednocześnie działaniem, wchodzeniem w czyjąś rzeczywistość. Dlatego wypowiedziane słowo – podobnie jak zespół dźwięków – buduje więzi, generuje tożsamość wspólnoty, grupy, konstruuje jedność. Jednocześnie ten logogeniczny charakter muzyki spowodował, że w tradycji definiowania muzyki pojawia się prymat harmonii jako znaku struktury nad melodią, która jawiła się jako wyraz spontanicznego języka uczuć. Dlatego też przywołany we wstępie Barthes napisze, iż muzyka jest pewną właściwością mowy, tak jak ona jest bowiem tym, co zarazem wyrażone i zawarte w tekście *implicite*; co wymówione, ale niewypowiedziane; jest rodzajem dyskursu wartościującego, pełnego czułości, delikatności, rozkoszy, podpadającego pod dyskurs miłosny, który wypowiada w swoim języku to, co niewypowiedziane⁵. Idąc tropem analogii muzyki i języka, jej zwolennicy zauważają, że podstawą pokrewieństwa jest ich brzmieniowy charakter i wymiar czasowy, w którym funkcjonują dźwięki i mowa. Zwracano też uwagę na podobieństwo w relacji *langue* i *parole*: czym innym jest żywe brzmienie słowa czy wykonanie muzyczne, czym innym natomiast intencjonalny i skodyfikowany przekaz wyrażony często za pomocą pisma (nut). Dlatego od samego początku istnieje pewne napięcie między muzyką odtwarzaną, w której wykonawca jest jedynie lekto-

⁵ R. Barthes, dz. cyt., s. 9.

rem muzyki, a improwizowaną, wyrastającą z żywego doświadczenia dźwięku, w nauce o języku analogiczna relacja przyjmuje kształt: piśmienność – oralność. Z drugiej strony podkreśla się odmienność tych form ekspresji, zwracając uwagę, iż muzyka jako system semiotyczny ma inną naturę niż system językowy, m.in. tego, co wypowiedziane, nie da się oddzielić od muzyki, która nie tworzy systemu znaków, nie daje się odnosić do rzeczywistości pozajęzykowej, niczego nie denotuje, co nie znaczy, że jest asemantyczna, ale jednocześnie nie pozwala ujmować jej w tej samej strukturze znakowej co język.

Drugim źródłem muzyki, obok języka, jest ruch, czego wyrazem jest sprzężenie dźwięków z wykonywanymi czynnościami, gestami czy rytuałami. Zarówno muzyka, jak i ruch rozgrywają się w określonym czasie – choć w przypadku ruchu w większym stopniu dochodzi jeszcze wymiar przestrzenny, w którym ten ruch się odbywa; w podobny sposób także oba sposoby wyrażania artystycznego funkcjonują w systemie semiotycznym – nie można oddzielić tego, co poprzez nie wyrażone od nich samych, jak również traktując znaczenie w charakterze czysto konotacyjnym. Podobnie odnoszą się one do sfery emocjonalnej, wyrażając się bardziej poprzez perspektywę symboliczną niż intelektualną. Ruch, będący zbiorem uporządkowanych gestów, pozwala funkcjonować ciału w świecie w pewnym rytmie, który jest składnikiem konstytutywnym muzyki. Jeśli spojrzeć na historię kultury, z łatwością zauważy się nierozdzielny związek muzyki z ruchem wyrażanym poprzez taniec, jak ma to miejsce w kulturach starożytnych⁶. Tym samym muzyka sprzężona z tańcem towarzyszy wszelkim obrzędom, ceremoniom, pełniąc funkcje społeczne, magiczne, ematywne i inne.

Przywołując rozwiązania teoretyczne na temat powstania muzyki, za Sławomirą Żerańską-Kominek warto przywołać teorię Siegfrieda Nadela, który źródeł muzyki doszukiwał się w działaniach biologicznych, psychologicznych i społecznych. Teoria ewolucjonizmu, dopatrując się analogii zachowań ludzkich i zwierzęcych, widziała w muzyce rodzaj ekspresji, za pomocą której dokonuje się dobór osobników gatunku w celach reprodukcyjnych. Muzykę w tym rozumieniu interpretowano jako rodzaj wabienia, zalotów, wyrażania podniecenia, ustalania miejsca w stadzie, określania swej pozycji itp. Teoria psychologiczna widziała w muzyce element procesu komunikacji, w której za pomocą wysokości i długości dźwięków człowiek pierwotny wyrażał swoje emocje. Owe ekspresyjne uwarunkowania zróżnicowania dźwięków miały, według zwolenników tej teorii, stać się początkiem późniejszych interwałów i powstania melodii. Jedno-

⁶ Greckie określenie *melpain*, wyrażające związek tańca z muzyką, odnosi się zarówno do ruchu ciała, jak i do ruchu głosu, a w teatrze greckim słowo i dźwięk były sprzężone z ruchem ciała i tańcem. Zob. R. Lange, *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze*, Kraków 1986, s. 57–64.

cześciej teoria psychologiczna muzyki jest najbliższa koncepcji logogenicznej, dostrzegającej analogię muzyki z językiem, czego dowodem byłoby wywodzenie muzyki wokalne od zjawiska nawoływania na odległość, a instrumentalnej jako efektu obrzędu. Jak pokazują kulturowe teorie badania muzyki, przekaz dźwiękowy jest jedną z najściślej uwzorcowanych form ludzkiego zachowania⁷, dlatego pozwala rozpatrywać się jako element komunikacji, posługując się określonym zbiorem elementów. Podobnie jak język, przekaz muzyczny posługuje się raczej ograniczonym zbiorem form, powtarzając je w różnych konfiguracjach, jednak za każdym razem robi to inaczej ze względu na dobór instrumentarium, intonację, interpretację itd. Trzecia teoria opisana przez Nadela, socjologiczna, postrzega początki muzyki jako efekt społecznych czynności człowieka związanych z pracą, ceremoniami, jakimkolwiek działaniem grupowym, które jest zrytmizowane, a co za tym idzie – organizujące dźwięki w pewne sekwencje. Przyglądając się tym rozważaniom, można by za Curtem Sachsem skonstatować, że muzyka nie ma jednego źródła, ale jest zjawiskiem złożonym.

■ Muzyka, powiązana z odruchami motorycznymi naszych ciał, z niejasnymi obrazami naszych wyobrażeń i z naszym życiem uczuciowym w całej jego głębi, wymyka się przy jakiegokolwiek próbie ujęcia jej w formułę⁸.

Tym samym, pisząc o melogeniczności muzyki, Sachs wskazuje na kompozycję jej z różnego charakteru doświadczeń: logogenicznego – języka oraz patogenicznego – zdolności do wyrażania emocji poprzez sprzężenie z ruchem i ciałem. Jednocześnie, wskazując na taki charakter źródeł muzyki, podkreśla silnie teleologiczne jej umocowanie w kulturze.

Wraz z rozwojem form muzycznych, który uniezależnił muzykę od celowości, zmienia się także sposób jej rozumienia, kierując się w stronę doświadczenia estetycznego. Coraz częściej wartość muzyki zamyka się w pięknie, które w różnych epokach rozumiane jest inaczej – raz jako zgodność łączenia tonów wysokich i niskich (św. Augustyn), a raz jako naśladowanie natury (Rousseau). Uporządkowana i sklasyfikowana w kanonie definicja piękna, dokonana w XVIII wieku, pozwoliła na racjonalizację muzyki, czego efektem było wpisanie jej w hierarchię sztuk i zdefiniowanie jako „pięknej gry uczuć”⁹. Tym samym muzyka w epoce nowożytnej stała się częścią systemu komunikacyjnego, której nie można przypisać określonych znaczeń, nie jest ona bowiem w stanie wyrażać konkretnych myśli. Te dwie tendencje znajdują swoje rozwinięcie w wieku XIX, w którym muzykę definiuje

⁷ „Muzyka jest generowana przez kulturę, pozostając mniej lub bardziej przypadkowym wytworem, całkowicie uzależnionym od zachowania się całego systemu”. S. Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze: wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995, s. 22.

⁸ C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, przeł. Z. Chechlińska, Warszawa 1988, s. 12.

⁹ I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 2004, s. 258.

się za pomocą dwóch modeli: dyskursywnego, to znaczy takiego, który w muzyce dostrzega treści będące wyrazem twórczego działania (emocji, stanu psychicznego podmiotu itp.), oraz niedyskursywnego, będącego realizacją subiektywnej wewnętrzności czy idei muzyki absolutnej, będącej kwintesencją toposu niewyraźności. Tym samym muzyka definiuje swą istotę poprzez wrażenia pozawerbalne i ulotne. Zresztą, jeśli przyjrzeć się rozumieniu muzyki od czasów starożytnych, można także zauważyć funkcjonowanie dwóch biegunowo różnych teorii. Pierwsza, matematyczna, zwraca uwagę na fakt, że muzyka jest uporządkowanym uniwersalnym modelem, który wyraża się poprzez formę i strukturę dzieła. Model ten (w ujęciu autonomicznym) przypomina oświeceniową koncepcję muzyki, podporządkowaną klasyfikacji, ujarzmioną przez rozum i jego mechanizmy percepcyjne. Można by w tym miejscu przyjąć, że muzykę można odczytywać na poziomie intelektualnym, ze względu na jej autonomiczny charakter wyrażający się w strukturze muzycznej, za pomocą której przekazuje się i odbiera znaczenia¹⁰. Z drugiej strony, koncepcja ta pozwala na definiowanie muzyki w odniesieniu do niej samej, bez potrzeby odwoływania się do innych zjawisk kulturowych czy zewnętrznych znaczeń. W ujęciu tym muzyka jest wyrazem niewyraźnego, jak pisze Susanne K. Langer, zostaje ona umieszczona w kategorii symboli pozbawionych ustalonego znaczenia, których przyjęcie dokonuje się bardziej na płaszczyźnie intelektualnej lub emocjonalnej¹¹. Takie rozumienie muzyki wpisuje się w definicję kultury zaproponowaną przez Antoninę Kłoskowską, która wprowadza pojęcie kultury symbolicznej na oznaczenie systemu wartości autotelicznych reprezentowanych przez określone wydarzenia kulturowe. Do takich zalicza się także muzykę, która stanowiłaby cel sam w sobie, nie odnosząc się do rzeczywistości poza sobą. Idąc tropem definicji Kłoskowskiej, można by uznać, że muzyka pozwala odbiorcy na przeżywanie wartości, „odczuwanie i uznawanie wartości czegoś, co jest tylko znakiem i kompleksem znaków, tylko symbolem, a nie oznaką naturalnych zjawisk”¹². Tym samym definicja ta pozwalałaby rozumieć muzykę jako wyraz emocji czy wręcz przeżycia transcendentnego, co z kolei prowadzi do drugiej teorii – platońskiej. Wpisuje ona muzykę w działania pokrewne retoryce, przypisując jej zdolność do wywoływania emocji. Wiążąc muzykę z uczuciami, Platon, a za nim

¹⁰ Z. Lissa, *Nowe szkice z estetyki muzycznej. O tzw. rozumieniu muzyki*, Kraków 1975, s. 40–79.

¹¹ Susanne Langer dowodzi z jednej strony, że muzyka jest predestynowana do wyrażania emocji, które stają się jej znaczeniem ze względu na niemożność wyrażenia w języku dyskursywnym symbolu w inny sposób, jak tylko poprzez przekaz o charakterze czysto konotacyjnym, jakim jest muzyka. Z drugiej zaś strony twierdzi, że muzyka oddaje jedynie pewne ogólne formy uczuć i bliższa jest wartościom intelektualnym, na zasadach podobnych do myślenia abstrakcyjnego. Kwestie te omawia K. Gucałski, *Znaczenie muzyki. Znaczenie w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków 1999.

¹² A. Kłoskowska, *Socjologia kultury*, Warszawa 1983, s. 214.

Arystoteles, dostrzegali związek pomiędzy melodią a nastrojem duszy, do którego później odwołują się romantycy. Muzyka (w rozumieniu heteronomicznym) miałyby poruszać odbiorcę poprzez naśladowanie uczuć: pozytywnych czy negatywnych, a zatem byłaby przede wszystkim dyskursem etycznym, na co zwrócił już uwagę Roland Barthes. Jednocześnie, teoria heteronomiczna szukająca znaczenia muzyki poza nią samą, otwiera ją na dyskursy kulturowe, podobnie jak retoryka byłaby ona bowiem zależna od różnych stanowisk estetycznych, historycznych i innych. Co za tym idzie, muzyka niosłaby ze sobą znaczenie warunkowane kulturowo poprzez znajomość kodu, stylu, norm, ram, biografii twórców, historyczność itp., pozwalając odbiorcy przeżywać i konstituować znaczenie, w zależności od poziomu zanurzenia się w przekaz muzyczny.

Inną kwestią, na którą warto zwrócić uwagę w definiowaniu muzyki, jest jej rozumienie jako pewnej struktury, gdyż jak dowodzą muzykolodzy, w muzyce nie chodzi o piękno brzmienia, ale o jego organizację¹³. Istotą muzyki są dźwięk i rytm oraz zbudowana z nich melodia i harmonia. Składają się na nią mniej lub bardziej świadomie dobrane dźwięki klasyfikowane ze względu na ich wysokość, barwę, siłę, długość brzmienia czy jakość oraz rytm wyrażający się poprzez metrum, tempo, tworzące jeden przekaz lub inaczej pewien tekst czy wyrażenie artystyczne, a także pewne mechanizmy percepcji pozwalające na konstruowanie znaczenia przez odbiorcę. Przekazowi muzycznemu towarzyszą także elementy pozadźwiękowe mające wpływ na odbiór przekazu, tj. forma muzyczna, ruch dźwięków, struktura quasi-czasowa, wartości emocjonalne i estetyczne¹⁴. Przyglądając się ewolucji pojęcia „muzyka”, można zauważyć, że aż do początku XX wieku nie nastroczało ono wielu trudności i było definiowane jako sztuka łączenia dźwięków w sposób przyjemny dla ucha, jak pisał Jan Jakub Rousseau. Zmiana w rozumieniu muzyki nastąpiła po awangardzie, kiedy pojęcie to nieco się skomplikowało. Anton Webern, austriacki kompozytor, wpisuje w koncepcję muzyki wszystkie zjawiska akustyczne: szum, ciszę oraz dźwięki niemuzyczne występujące w świecie. Są one włączone w proces kodyfikowania, tworząc zorganizowany i uporządkowany przekaz zgodny z zamiarem twórcy. Podobnie ujmuje tę kwestię Jacques Attali, który zauważa, że współczesna muzyka definiowana jest na podstawie wchodzenia w pogranicza szumu i ciszy, ponieważ „słuchanie muzyki jest słuchaniem wszystkich szumów”¹⁵. Coraz częściej zatem w definiowaniu muzyki pojawia się określenie „porządkowa-

¹³ Tezę N. Frye’a podaję za: M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*, Kraków 2011, s. 58.

¹⁴ Zob. R. Ingarden, *O zagadnieniu percepcji dzieła muzycznego*, [w:] tenże, *Studia z estetyki*. T. III, Warszawa 1970, s. 129–146.

¹⁵ J. Attali, *Szum i polityka*, przeł. M. Matuszkiewicz, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 29.

nia hałasu”, to znaczy nadawania poszczególnym dźwiękom znaczenia poprzez ich strukturyzowanie, hierarchizowanie, tym samym przyznając pierwszorzędą rolę ludzkiej inteligencji w konstruowaniu przekazu muzycznego i jego odbieraniu. Ta ostatnia kwestia pozwala widzieć dzieło artystyczne w duchu najnowszych badań nad interpretacją¹⁶, które otwierają się na nieskończoność odczytań ze względu na predyspozycje lekturowe odbiorcy. Taka postawa interpretacyjna pozwala zdefiniować muzykę jako szereg dźwięków, które docierają do człowieka, a które ten układa w pewną sekwencję i odczytuje, nadając im sens. W tym duchu wypowiada się także John Cage, który pisze: „muzyka to dźwięki, dźwięki dające się słyszeć wokół nas bez względu na to, czy jesteśmy w sali koncertowej czy też poza nią”¹⁷. Taka postawa zaciera granicę między muzyką *sensu stricto*, rozumianą klasycznie jako pewna umiejętność łączenia dźwięków w celu wywołania określonego wzruszenia, i wyrazu piękna a pejzażem dźwiękowym. Nie dziwi zatem fakt, że Raymond Murray Schafer definiuje muzykę jako makrokosmiczną kompozycję, której wyrazem jest dźwiękowy pejzaż świata łączący efekt działań kulturowych człowieka z dźwiękami środowiskowymi, których wyrazem są m.in. silnik spalinowy lub syrena alarmowa, czy naturalnymi, takimi jak wiatr, deszcz, grzmot itp.¹⁸. Tym samym ujęcie to pozwala definiować muzykę jako praktykę kulturową, na którą wpływa kategoria dyspozytywu, a co za tym idzie – wszelka komunikacja i wpisane w nią dyskursy kulturowe: społeczne, polityczne, ideologiczne, religijne, technologiczne itp. Muzyka słyszana zawsze odnosi się bowiem do historii jej słuchania, do uwarunkowań, kontekstów kulturowych, które kształtowały zarówno twórcę, jak i odbiorcę przekazu muzycznego, wpływając na recepcję tegoż przekazu.

Jak pokazuje teoria performatywności¹⁹, odnoszona dziś do opisu licznych zjawisk społeczno-kulturowych, muzyka jako wydarzenie warunkowana jest kulturowo. Wyznacza ona bowiem relację wobec podmiotu (zarówno tworzącego czy wykonującego daną muzykę, jak i słuchającego jej), zmuszając go do pewnej reakcji: czy to poprzez komentarz werbalny lub zachowanie, czy to naśladowanie ruchem, gestem ciała, czy w jeszcze inny sposób. Co za tym idzie, muzyka jawi się jako wydarzenie, w którym zawiera się wiele znaczeń pochodzących z różnych źródeł. W takiej sytuacji podmiot staje wobec muzyki jako doświadczenia dyskursywnego, które przypomina, jak pisze Magdalena Wasilewska-Chmura, Wittgensteinowską grę językową, sprowadzając jej odbiór (interpretację) do okre-

¹⁶ Zob. U. Eco, *Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak, Kraków 1999; zob. także tenże, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. T. Bieroń, Kraków 1996.

¹⁷ Cyt. za: R. M. Schafer, *Muzyka środowiska*, przeł. D. Gwizdalanka, „Res Facta” 1982, nr 9, s. 290.

¹⁸ Tamże, s. 289–315.

¹⁹ Teorię performatywności omawia M. Carlson, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, Warszawa 2007, zob. także R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, red. M. Rochowski, Wrocław 2006.

ślonego performansu (działania, zachowania, reakcji). Wszystkie toczone wokół muzyki dyskursy: językowe, ideologiczne, społeczne, technologiczne i inne stają się dla definiowania muzyki niezwykle istotne, dookreślają bowiem jej znaczenie, wpisując się w cały szereg prób interpretacji.

Najnowsze tendencje muzykologiczne, łączące sam dźwięk z muzyką rozumianą jako ich organizacja w postaci melodii, szumem, ciszą, prowadzą do pewnego założenia, które na początku dalszych rozważań warto zasygnalizować. W poniższym tekście przedmiotem analizy będzie taki przekaz, który jest zbiorem działań audialnych tworzonych dla człowieka (jednak niekoniecznie w dobie przekazników audiowizualnych i cyfrowych wytworzonych przez człowieka). Przywołując rozważania Alana P. Merriama, zakłada się, że mimo możliwości rozdzielenia muzycznego, dźwiękowego i kulturowego aspektu prze-

audiowizualność

– typ percepcji kulturowej, determinowany przez przekazy audiowizualne: radiowe, telewizyjne, kinowe, komputerowe, telematyczne i inne, w której odbiorca musi korzystać w równym stopniu z doświadczeń słuchowych, wzrokowych, a ostatnio także taktylnych, czyniąc ów odbiór bardzo dynamicznym.

kazu audialnego, przekaz ten byłby niekompletny bez któregoś z tych elementów. Na przykład dowodzi on, że system dźwiękowy, mimo że ma swoją strukturę i jako taki mógłby być analizowany samodzielnie, w rzeczywistości musi być uważany za wytwór zachowania, na które on wpływa, a jednocześnie które wpływa na niego. „Bez koncepcji o muzyce zachowanie nie może wystąpić, a bez zachowania dźwięk muzyczny nie może powstać”²⁰. A zatem przekaz muzyczny określa z jednej strony koncepcję muzykologiczną ze względu na dobór takich czy innych dźwięków, z drugiej zaś dźwięki te determinowane są wartościami danego społeczeństwa, które za ich

pomocą wyraża pewne znaczenia. Dlatego trudno nie zgodzić się z konstatacją tego antropologa muzyki, który pisze, że „muzyka jest tworem ludzkiego zachowania, które z kolei jest kształtowane tak, by mogło wytwarzać muzykę”²¹, a co za tym idzie, pozwala on badać muzykę nie jako zbiór dźwięków wyizolowanych z kontekstu, w którym się pojawiają (nadawczo-odbiorczego, technologicznego), ale jako przekaz zanurzony w kulturę: w jej mechanizmy, tendencje, nurty itd.

Sztuka muzyczna z natury jest społeczna i dlatego jej rozwój, jak również rozwój innych form wiedzy, jest uzależniony od wzajemnych wpływów i wymiany idei. Największą rolę w muzyce odgrywa uczucie i wyobraźnia²².

²⁰ A. P. Merriam, *Ethnomusicology revisited*, „Ethnomusicology” vol. 13, no. 2, p. 226; cyt. za: S. Żerańska-Kominek, dz. cyt., s. 150.

²¹ A. P. Merriam, *The anthropology of music*, 1964, p. 6; cyt. za: S. Żerańska-Kominek, dz. cyt. s. 146.

²² F. Clement, *Historie de la musique depuis les temps anciens jusq'a nos jours*, cyt. za: S. Żerańska-Kominek, dz. cyt., s. 17.

W badaniu muzyki z perspektywy kulturowej niejednokrotnie podkreśla się fakt, że muzyka wyraża lub wywołuje emocje kształtowane przez kulturę, o czym pisze Lomax, dowodząc, że każda kultura ma pewien odrębny i charakterystyczny styl muzyczny będący efektem psycho-społecznych potrzeb i motywacji tejże kultury. Każdy przekaz muzyczny jest zatem wyrazem zachowania się człowieka w danej kulturze i niesie ze sobą określone w tejże kulturze emocje poprzez ten przekaz wyrażane²³. Co za tym idzie, tekst muzyczny musi być traktowany jako fakt kulturowy usytuowany w światopoglądzie, czynnościach i strukturach społecznych grup kulturowych, który można poddawać analizie i porównaniu z innymi faktami muzycznymi. Dlatego niezwykle ważne w tym kontekście wydaje się badanie przekazu muzycznego w relacji do społecznego znaczenia: historii, biografii twórcy, stylu i formy kompozycyjnej, wrażliwości estetycznej czy w ogóle mentalności człowieka w danym momencie cywilizacyjnym. To właśnie owe konteksty kulturowe pozwalają interpretować fakty muzyczne jako formy ludzkiego zachowania, które dzięki nim stają się zrozumiałe. Jak pisze David P. McAllester, trzeba „badać muzykę jako zachowanie społeczne. Muzyka jest głównie kwestią wartości, a nie kwestią nut”²⁴. Badanie przekazu muzycznego jest przede wszystkim odejściem od badania jego zapisu (nie tylko nutowego, ale i historycznego, formalnego czy stylowego) na rzecz badania doświadczenia muzycznego, które jest żywe, zanurzone w kulturę, wymagające od badającego zaangażowania, o czym przekonują nowe dziedziny badań nad muzyką, tj. antropologia muzyki, etnomuzykologia, folklorystyka muzyczna, komparatystyka muzykologiczna, w których widoczne staje się badanie muzyki w dwóch perspektywach: pierwszej, jako wewnętrznego spójnego systemu tworzącego autonomiczną całość, drugiej jako elementu systemu kulturowego, zwracającego uwagę na kontekst czy orientacje społeczno-kulturowe.

Kategorie odbioru

Opisane wyżej społeczno-kulturowe nachylenie interpretacyjne pozwala także na wyeksponowanie wątku percepcji słuchowej jako nie tyle doświadczenia biologicznego (fizjologicznego) czy fizycznego (akustycznego), ale przede wszystkim jako psychologicznego, warunkowanego kulturowo i socjologicznie. Czynniki te mają tym większe znaczenie, im silniej podkreśla się muzyczność przekazu dźwiękowego. Dostrzega się bowiem, że w odbiorze muzyki potrzebne są pew-

²³ A. Lomax, *Folk song style and culture*, Washington 1971, podaję za: S. Żerańska-Kominek, dz. cyt., s. 110.

²⁴ D. P. McAllester, *Whither ethnomusicology?*, „Ethnomusicology” vol. 3, no. 2, cyt. za: S. Żerańska-Kominek, dz. cyt., s. 126.

ne zdolności, tj. pamięć, poczucie rytmu, wyobraźnia, smak muzyczny itp.²⁵, bez których percepcja muzyczna jest niemożliwa, niemożliwe jest bowiem odczytywanie zbioru dźwięków jako muzyki bez poczucia rytmu, określonej wrażliwości na wysokość dźwięków, ich układ itd. Alan P. Merriam w książce *The anthropology of music* zauważa, że na odbiór muzyki mają wpływ takie czynniki, jak warunki funkcjonowania muzyki w danej kulturze, np. kryteria piękna, melodyjności, talentu, poprawności; sposoby odnoszenia wrażeń muzycznych do innych zmysłów, uczuć, stanu ducha itp., kwestia fizycznych i werbalnych aspektów zachowania podczas tworzenia i odbioru przekazu muzycznego, rola i społeczne funkcjonowanie twórców muzycznych w hierarchii społecznej czy system edukacji muzycznej.

Idąc tym tropem, za Merriamem²⁶ warto powtórzyć, że istnieją cztery sposoby ludzkiego doświadczania muzyki. Pierwszy, najbliższy poziomowi odczytywania dosłownego, polega na traktowaniu tekstu muzycznego jako ilustracji jakiegoś zjawiska kulturowego, faktu czy wydarzenia. W takim odczytaniu formie muzycznej przypisuje się kulturowo określone znaczenie, czego przykładem mogą być „ikoniczne” znaki dźwiękowe (np. śpiew ptaków), które prowadzą do określonej konotacji lektury całego utworu. Drugi sposób czytania odnosi odbiorcę do płaszczyzny emocjonalnej, warunkowanej także kulturowo. Sposób wyrażania emocji jest bowiem w każdej kulturze definiowany w charakterystyczny dla siebie sposób poprzez określoną tonację czy kombinację instrumentów muzycznych. A zatem odczytywanie danego przekazu muzycznego jest zawsze przekazem emocji: albo wyrazem stanu emocjonalnego bohatera, o którym opowiada ów tekst muzyczny, albo sposobem budowania emocji w środowisku odbiorcy ze względu na użytą formę tego przekazu. Trzecią płaszczyzną odczytywania przekazu muzycznego jest jego uwarunkowanie społeczne. Muzyka, pojawiając się w danym czasie, momencie, środowisku, staje się uzewnętrznieniem określonych poglądów, wyrazem zjawisk i postaw społecznych. A zatem przekaz muzyczny uwikłany jest w odczytanie społeczne, którym uwarunkowane są m.in. style muzyczne, żeby przypomnieć konteksty pojawienia się jazzu oskarżanego o promowanie prymitywnych i barbarzyńskich postaw czy rock’n’rolla zachęcającego do nieobyczajnych zachowań. Kulturowo-socjologiczne odczytywanie przekazu muzycznego pozwala także na wpisywanie tekstu muzycznego w dyskursy etnograficzne, polityczne, genderowe i inne. A zatem muzyka, odzwierciedlając zachowania kulturowe, przenika do głębszych znaczeń – do świata wartości, który symbolizuje wspólny wzorzec dla danej grupy czy wspólnoty kulturowej. Czwarty sposób doświadczania przekazu muzycznego

²⁵ J. Wierszyłowski, *Psychologia muzyki*, Warszawa 1970, s. 156–158.

²⁶ A. P. Merriam, *Muzyka jako zachowanie symboliczne*, przeł. D. Gwizdalanka, „Res Facta” 1982, nr 9, s. 247–271.

odnosi się do prymarnych czy wręcz pierwotnych aspektów ludzkiego zachowania, które pozwalają określić relację między dźwiękiem a behawioralnością. Za Curtem Sachsem Merriam powtarza, iż materiał melodyczny – wywodzący się z mowy (logogeniczny), ruchu (patogeniczny) czy muzyki (melogeniczny) – jest zawsze powiązany z innymi przejawami ludzkiego zachowania. Czyż żywe słowo jakiegoś języka nie określa charakteru danego narodu albo czyż tańiec tańczony drobnymi krokami stawianymi gęsto nie oddaje głębi zachowania – pewnej dynamiki i emocji, do których się odnosi?

W przedstawionych definicjach odbioru muzyki dają się zauważyć dwie silne tendencje do odczytywania muzyki rozumianej jako zbiór dźwięków niosących ze sobą znaczenie. Pierwsza to koncepcja biologiczna, wywiedziona z badań ewolucjonizmu darwinowskiego, która dopatruje się skłonności do muzykowania i odczytywania przekazu dźwiękowego w efektach ewolucji gatunkowej. Zorganizowane dźwięki miałyby przekazywać określone stany emocjonalne, być wyrazem zachowań instynktownych, przede wszystkim służąc zachowaniu gatunku, a zatem ostrzegać przed niebezpieczeństwem czy zachęcać do inicjacji godowej. Ta biologiczna perspektywa oddaje także pewną naturę dźwięku, który w swej istocie nie ma granic. Jest kwintesencją chaotycznego niezróżnicowania, podobnie jak sama natura. Dźwięk czy zbiór dźwięków dochodzi do uszu ze wszystkich stron, jednocześnie, w tym sensie nie jest on zbiorem uporządkowanym. W doświadczeniu wizualnym człowiek w pewien sposób porządkuje materiał poprzez kolejność oglądanych elementów, w doświadczeniu akustycznym może on odbierać różne dźwięki naraz: te z zewnątrz (np. muzyka z głośników, głos osoby, odgłos hamowania pojazdu słyszany zza szyby, dzwonek do drzwi, szczekanie psa itd.), jak i z wewnątrz – z organizmu (np. szum krwi, burczenie w brzuchu). Jak pisze Marshall McLuhan, „struktura przestrzeni akustycznej jest naturalną przestrzenią surowej natury”: nieciągłą i niejednorodną. W jej granicach dokonuje się szereg procesów wzajemnie się przenikających, krzyżujących czy funkcjonujących symultanicznie²⁷. W nieco złagodzonej formie tę biologiczną koncepcję odbioru i przekazu muzyki przyjmuje behawioryzm, który w organizacji dźwiękowej będzie dostrzegał pewien wyraz zachowania warunkowany psychologiczno-emocjonalnie. Druga koncepcja, socjologiczna, definiuje muzykę jako wyraz działania zbiorowego, podczas którego przekaz dźwiękowy służy zarówno komunikowaniu się, jak i wyrażaniu wspólnych postaw, określaniu tożsamości, identyfikacji, poczuciu jedności i wspólnotowości. Muzyka jako organizacja dźwięków jest tym samym narzędziem do umacniania się danej społeczności, tworzenia pewnej całości, konstruowania świata i jego sensu, który wyłania się z chaosu szumu i ciszy. Raymond M. Schafer mówi przy

²⁷ M. McLuhan, *Przestrzeń wizualna i akustyczna*, przeł. J. Kutyla, [w:] *Kultura dźwięku...*, s. 99.

tej okazji o społeczności akustycznej, której granice i tożsamość wyznacza interpretacja pejzażu dźwiękowego, w którym ona funkcjonuje. W takim aspekcie odbiór przekazu muzycznego naznaczony jest subiektywnością, która uniemożliwia czyste słuchanie, czyli tzw. podejście akuzmatyczne, o czym pisze Pierre Schaeffer²⁸. W sytuacji ponowoczesnej, w której słyszenie form dźwiękowych jest prawie zawsze sprzężone z nośnikiem dźwięku (instrumentem lub przekazywaniem w postaci mediów) lub bodźcem społecznym czy psychologicznym, który go wywołuje, odbiór audialny niemal za każdym razem odnosi się do tego, co widzialne, namacalne czy mierzalne. Ponadto trudno nie zgodzić się z badaczami dyspozytywów muzyki, którzy ukazują, że słuchanie jest zdeterminowane bardziej sytuacją, w której znajduje się odbiorca muzyki niż jego kulturową tożsamością warunkującą odbiór. A zatem to otoczenie, moment, w których przekaz dźwiękowy zastaje odbiorcą, wpływają na jego percepcję.

Ten socjologiczny aspekt odbioru muzyki staje się niezwykle dobrze widoczny we współczesnej ponowoczesności czy inaczej – w zglobalizowanej kulturze masowej wyrażanej przez media i przestrzeń miejską.

Uprzemysłowione narody Zachodu tworzą dziś w miarę jednorodną kulturę, muzycznie zdominowaną przez europejską i północnoamerykańską „muzykę poważną” oraz anglosaską muzykę popularną. Za pośrednictwem płyty gramofonowej, radia i telewizji ta sama muzyka rozprzestrzenia się po całym świecie. Każda osoba słyszająca, słuchająca radia, oglądająca telewizję, chodząca do kina czy na tańce, jadająca w restauracjach, chodząca do supermarketów, czy uczestnicząca w przyjęciach wytworzyła w sobie – została do tego zmuszona (by sobie radzić z percepcją dźwięku) – umiejętność interpretowania i używania doznań muzycznych, które płyną z głośników w niemal każdym miejscu. Te umiejętności nie wynikają z jakiegoś sformalizowanego nauczania, ale z codziennych procesów uczenia się²⁹.

Konstatacja Oli Stockfelta zwraca uwagę na dwie kwestie. Po pierwsze, faktem jest, że współczesny człowiek jest otoczony dźwiękami generowanymi nie tyle przez naturę czy nawet, jak jeszcze pokazują to badania Schafera, przez cywilizację przemysłową, co przez nośniki kultury medialnej: począwszy od radia w przestrzeni domowej, przez głośniki na ulicach, sklepach czy w autach, a skończywszy na słuchawkach iPodów i telefonach komórkowych. Po drugie zaś, poprzez permanentną nachalność tychże dźwięków w kulturze współczesnej człowiek jest poddany nieustannemu procesowi przyswajania, generowania znaczeń, uczenia się kolejnych zjawisk dźwiękowych, które pozwalają orientować się w przestrzeni, w której się funkcjonuje.

Przywołanie w rozważaniach na temat kultury słyszenia i muzyczności koncepcji globalizacji, a za nią także zjawisk ponowoczesności, kultury masowej

²⁸ P. Schaeffer, *Akuzmatyka*, przeł. J. Kutyla, [w:] *Kultura dźwięku...*, s. 106–112.

²⁹ O. Stockfelt, *Odpowiednie sposoby słuchania*, przeł. J. Kutyla, [w:] *Kultura dźwięku...*, s. 121.

czy zmedializowanej, kultury reprodukcji technicznej nie jest bynajmniej przypadkowe, prowadzi bowiem do określenia zakresu, w ramach którego autorzy mają zamiar się poruszać. Nie chodzi tu jednak o analizę procesów zachodzących w muzyce pod wpływem globalizacji, czego wyrazem mogą być różne zapożyczenia muzyczne między poszczególnymi kulturami, komodyfikacje czy fragmentaryzacje, powstające hybrydy różnych gatunków itp.³⁰, ale o próbę refleksji nad zmianą, która zaszła w sposobie konstruowania i odbioru przekazu muzycznego ze względu na ów proces globalizacji wspomagany przez inne zjawiska kulturowe czy trendy ideologiczne.

Mając na uwadze takie właśnie semiotyczno-kulturowe ukierunkowanie analityczno-interpretacyjne, wykorzystujące spojrzenie socjologiczne, antropologiczne czy performatywne na temat muzyki i jej relacji ze współczesnymi dyskursami kulturowymi, chcemy poddać opisowi praktyki kulturowe muzyki w jej trzech przestrzeniach: widowiskowej, audiowizualnej i ideologicznej. Tym samym traktujemy muzykę przede wszystkim jako praktykę społeczną: kompozytorską, wykonawczą, odbiorczą, pomijając w niniejszym opracowaniu kwestie związane z zapisem utworu muzycznego, z notacją, semiotyką partytur, skupiając się na dziele muzycznym jako zjawisku performatywnym³¹. Wymienione tu kierunki interpretacji muzyki wydają się najbardziej właściwe dla opisu jej relacji z ponowoczesnością. Ta jawi się bowiem przede wszystkim jako zbiór transgresyjnych subiektywizacji rzeczywistości, którym towarzyszą fragmentaryczne poznawanie świata, w dobie mediów masowych i nowych mediów niezwykle często przez nie zapośredniczone, i konstruowanie jego obrazu na poziomie wielokulturowego dyskursu. Wpisany w ponowoczesność pluralizm narracji kulturowych prowadzi do nieograniczonych możliwości przekształceń motywów, tematów, idei, tożsamości, co pozwala badać relację muzyki i toczących się w kulturze dyskursów (ideologicznych, religijnych, społecznych). Będzie to prowadzić do demaskowania funkcjonujących w kulturze fantazmatów, ujawniając to, co realne; to co „prześwituje” spoza porządku symbolicznego – ukrytego w muzyce. Z drugiej strony, mamy świadomość, że ponowoczesność sprzężona jest z rozwojem mediów masowych, multimediów i nowych mediów, co prowadzi do pytania o granice między rzeczywistością a wirtualnością, między światem realnym, fizycznym

³⁰ Główne nurty badań muzycznych socjologów i antropologów muzyki w kontekście globalizacji opisuje Bożena Musialska w artykule *Muzykologia wobec globalizacji*, „Kultura – Historia – Globalizacja” 2007, nr 1, s. 54–60.

³¹ Za Krzysztofem Moraczewskim spoglądamy na muzykę jako historię konkretnych dzieł, w której niezwykle istotna dla zrozumienia tegoż przekazu jest kategoria odbioru poprzez formę dźwiękową, w jakiej się pojawia w dyskursie społecznym. Por. K. Moraczewski, *Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury. Próba analizy kulturowego funkcjonowania zachodnioeuropejskiej muzyki artystycznej*, Poznań 2007, s. 71.

a telerczywistością, a tym samym do pytania o obecność muzyki i sposoby jej percepcji w nowym doświadczeniu audiowizualnym. Ponowoczesność jawi się bowiem jako dominacja obrazu nad słowami i bezpośredniego wrażenia nad znaczeniem, co przekłada się w sposób bezpośredni na kształt relacji między kulturą a muzyką. Jeśli nowe media określają bowiem dziś podstawowe kompetencje uniwersalnego interfejsu kulturowego³², który nadaje znaczenie różnego rodzaju produktom audiowizualnym, to muzyka jako jeden z podstawowych sposobów wyrażania się człowieka jest silnie zdeterminowana audiowizualnością. Wreszcie, warto zaznaczyć, że wraz z ekspansją medialną zmienia się także koncepcja społeczeństwa, w którym pojawiają się nowe figury życia społecznego związane z kulturowymi manifestacjami ponowoczesnych osobowości, tj. spacerowicz, włóczęga, turysta czy gracz. Nowe tożsamości ponowoczesne charakteryzujące się niejednokrotnie epizodycznością, niekonsekwencją przeżyć, zakwestionowaniem ciągłości i możliwości wejścia w relację tożsamościową ze światem, kształtują tożsamość współczesnego mieszkańca ponowoczesnej rzeczywistości w oparciu o działanie, którego wyrazem jest zewnętrzna obecność w świadomości innych mieszkańców. Trudno nie zauważyć zatem, że podstawą badania tożsamości będzie ich obraz, często konstytuowany na wzór teatralnej roli, a traktujący rzeczywistość – jak pisał Goffman³³ – na wzór sceny widowiska. Wydaje się zatem, że tak jak elementarnym składnikiem każdego przedstawienia jest muzyka, tak też i w konstruowaniu rzeczywistości społecznej odgrywa ona ważną rolę. Dlatego też trzecią płaszczyzną przez nas badaną będzie relacja muzyki i widowiska, rozumianego tu bardzo szeroko: od przestrzeni życia społecznego do bardzo konkretnych związków sceny i muzyki w ponowoczesności.

Zarysowany tu paradygmat ponowoczesności, z perspektywy którego chcemy przyglądać się funkcjonowaniu w kulturze dzieła muzycznego, każe nam poddać w wątpliwość budowaną nieustannie przez zwolenników elitaryzmu granicę między muzyką poważną czy klasyczną a popularną. Rozróżnienie to, jak pokażą dalsze analizy, wydaje się w myśl koncepcji ponowoczesnych trudne do obrony, zarówno ze względu na kwestie epistemologiczne, emocjonalno-psychologiczne, jak i estetyczne. Można by za krytykami muzycznymi powtórzyć, że muzyka klasyczna skończyła się wraz z klasykami wiedeńskimi, a wszystko, co nastąpiło później, nie może podlegać takiej klasyfikacji mimo licznych prób „reanimacji” klasycyzmu w dwudziestowiecznej muzyce (na przykład w neoklasycyzmie Francisa Poulenca czy Erika Satiego). Potwierdzają to

³² Zob. A. Regiewicz, *Audiowizualność w dobie nowych mediów*, [w:] A. Regiewicz, J. Warońska, *Widowiskowość i audiowizualność w dobie ponowoczesności*, Częstochowa 2012.

³³ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Danter-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2000.

zarówno praktyki kompozytorskie awangardy muzycznej i artystów muzyki rozrywkowej, jak i kwestie związane z technologizacją przekazu dźwiękowego oraz zależnościami od zjawisk widowiskowych, audiowizualnych i działań ideologicznych.

Z drugiej wszelako strony nie da się całkowicie odrzucić takiej strategii odbiorczej, która uwzględni różnicę między muzyką artystyczną (poważną) a popularną. Mimo wszystko istnieje pewien swoisty idiom dzieła „odczuwanego” przez słuchacza jako przynależny do tzw. „wysokiego” rejestru stylistycznego. Na idiom ów składa się wiele czynników społecznych (słuchacze tzw. muzyki poważnej w przeważającej mierze pochodzą z inteligentnych grup społecznych), estetycznych (muzyka dwudziestego wieku zakwestionowała prymat melodii jako dominującego składnika dzieła muzycznego czy też tonalnego systemu harmonicznego), a także światopoglądowych. Ta ostatnia kwestia wydaje się szczególnie interesująca ze względu na to, że o ile muzyka popularna adresowana jest do szerokich kręgów społecznych, o tyle tzw. muzyka poważna odnosi się do stosunkowo niewielkich grup ludzi poszukujących innej aksjologii opartej na przeżyciu pewnej elitarności. Nie wydaje się, aby dychotomia popularności i elitarności była całkowicie anachroniczna. Przeciwnie, co najmniej od czasów „buntu mas” artyści i słuchacze kontestujący hegemonię masowego odbiorcy skłaniają się do przyjęcia postawy światopoglądowej, która kwestionuje kryterium powszechności, ekonomii zysku i straty, marketingu, utylitarnego charakteru muzyki czy też artykułowanego przez wielu miłośników muzyki popularnej swoście rozumianego hedonizmu jako sytuacji, w której muzyka ma dostarczać nie tylko przyjemnych, ale i mocnych wrażeń. Istnieją – odczuwane wszak przez słuchaczy – zasadnicze różnice między zespołami grającymi muzykę dla masowego odbiorcy a artystą, którego kunszt wykonawczy bądź kompozytorski wymaga niekiedy pewnej znajomości podstaw muzyki artystycznej (historii muzyki, form i gatunków muzycznych) oraz adekwatnej wrażliwości, niekiedy zaś samotności. Różnica między koncertem symfonicznym i rockowym polega na zasadniczo odmiennej percepcji i sposobie uczestnictwa:

Sala koncertowa – pisze Anna Chęćka-Gotkiewicz – zakłada bowiem istnienie dystansu nie tylko między słuchaczem a muzyką, lecz także między poszczególnymi słuchaczami. W koncertowym rytuale nie ma miejsca na wspólną ekspresję przeżyć odbiorczych. Jej jedynym przejawem pozostają brawa i – w szczególnych sytuacjach – owacja na stojąco. Wyjątek stanowi muzyka rozrywkowa, która pozwala słuchaczom na uwolnienie ciała i zbliżenie się do [...] wspólnotowego przeżywania dźwięków. Często meloman nie tylko doświadcza samotności w tłumie, ale też świadomie poszukuje odosobnienia. Woli doświadczać muzyki w zgodzie z samym sobą, bez podporządkowywania się konwenansom koncertowym. Bycie-pośród-dźwięków staje się wówczas formą wyrafinowanego relaksu, który pozwala wsłuchać się w samego siebie³⁴.

³⁴ A. Chęćka-Gotkiewicz, *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki*, Gdańsk 2012, s. 230.

Tak oto „ciało słuchające”, stosując określenie autorki cytowanego tekstu, samo domaga się niekiedy separacji między doświadczeniem jednostkowości i zbiorowości; między muzyką rozrywkową a poważną. Te semantyczne opozycje nie stanowią jedynie retorycznej strony dyskursu o muzyce, wynikają także z wewnętrznej potrzeby takich przeżyć estetycznych, które pozwalają na „wejście w siebie”.

Podobne przykłady można by mnożyć. Są one egzemplarycznym dowodem na niestabilne hierarchie i taksonomie estetyczne, choć – mimo wszystko – warto pamiętać, że nie jest możliwe całkowite zniesienie wskazanych uprzednio granic ani też ogłoszenie definitywnego końca muzyki klasycznej, jeśli pod tym pojęciem rozumieć nie tyle historyczny ukształtowany styl wyznaczony nazwiskami klasyków wiedeńskich, co wciąż powracającą ideę re-aktualizacji tradycji, jakiejś „sumienności wobec źródeł”, wedle słów Norwida. W końcu sama moderna doświadczyła w naszych czasach paradoksalnego powrotu wypartych uprzednio elementów³⁵. Kult nowości, płynności i niestabilności ma swój rewers w postaci wciąż aktualnej potrzeby ładu, harmonii, symetrii, porządku. Historia muzyki zapewne jeszcze się nie skończyła, mimo po wielokroć ogłaszanej śmierci muzyki czy też sztuki w ogóle.

W niniejszej pracy idea „śmierci sztuki” ma jednak swoje osobne miejsce i znaczenie. W ponowoczesnym idiolekcie Gianniego Vattima „śmierć sztuki” staje się metaforą obejmującą swym zasięgiem różnorakie zjawiska związane z kulturowym „przesileniem”, przełomem między nowoczesnością (zapożyczoną przez muzykę późnego romantyzmu) i ponowoczesnością, która prowadzi intertekstualny dialog z przeszłością, przetwarzając, odnawiając, a niekiedy dewalując rozmaite style muzyczne i kody interpretacji. Do najbardziej symptomatycznych wyznaczników „śmierci sztuki” należy powszechna estetyzacja rzeczywistości, „eksplozja estetyki”, wedle określenia autora *Końca nowoczesności*. Estetyka, która zastępuje, a niekiedy wypiera religię, jest jednym z ważniejszych filarów nowoczesnego światopoglądu. Sztuka pełniąca funkcje religijne, sztuka zastępująca niejako potrzebę metafizycznego usankcjonowania ziemskiego porządku i nadania mu transcendentnych perspektyw, określa istotny motyw świata Wagnerowskich dramatów muzycznych, w których odnaleźć można podstawowe konstelacje modernistycznej wrażliwości: potrzebę nieustannej transgresji (*Streben*), paradoksalny splot miłości i śmierci (*Liebestod*) czy też wręcz popędu śmierci (*Todestrieb*). Faustyczna nowoczesność – zarówno w muzyce poważnej, jak i rockowej – wypełnia, jak się zdaje, intelektualny i emocjonalny pejzaż moderny i postmoderny. „Jesteśmy wiekiem faustycznym, zdecydowanym stanąć oko w oko w Bogiem lub Diabłem zanim będzie po nas, a pomoc może jedynie najczystszy kruszec autentyczno-

³⁵ Na ten temat zob. T. Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2008.

ści” – powiada Norman Mailer³⁶. Ta opinia zdaje się potwierdzać dość powszechne przekonanie o tym, że europejska nowoczesność jest „z ducha faustyczna” ze względu na wciąż ponawianą artykulację potrzeby przeżywania, doświadczania życia w jego ekstremalnych przejawach, zwłaszcza zaś w licznych projektach i wizjach kontrkultury (*vide*: rok 1968). Kluczową – obok mitu Fausta – opowieścią nowoczesności jest także mit Tristana i Izoldy. Stąd wynika próba zmierzenia się z tą założycielską narracją Zachodu poprzez odwołania do opery Wagnera, poematu *Harawi* Oliviera Messiaena, a także do filmu Larsa von Triera *Melancholia*; dzieła, które mogłoby zostać nazwane mianem filmu do muzyki Wagnera. Ważne okazują się także odniesienia do symfonii Gustava Mahlera, o którym wielu współczesnych filozofów i krytyków kultury mówi, że jego późnoromantyczne symfonie oraz idee niemieckiego romantyzmu rejestrują przemiany, których konsekwencje odczuwa się jeszcze dzisiaj.

Kanoniczną niejako rozprawą traktującą o muzyce nowoczesnej jest *Filozofia nowej muzyki* Theodora Adorna. Książka wybitnego frankfurckiego pełni ważną funkcję w opowieści o kulturowym usytuowaniu muzyki dwudziestego wieku. Adorno pisał bowiem swoje dzieło w perspektywie, by tak rzec, *post mortem*, po zagładzie. Ogłaszając tuż po zakończeniu drugiej wojny światowej swoją słynną tezę o niemożliwości sztuki po Auschwitz, wyraził przez to jakiś radykalnie tanatyczny rys nowoczesnej sztuki, która powstawała w cieniu dwudziestowiecznych obozów zagłady. Stąd chyba bierze się oskarżycielski ton Adorna zarzucający nowej muzyce, że „ulega ślepo i bez oporu historycznie wytworzonej wewnętrznej tendencji własnego materiału” oraz że „zaprzeda się duchowi świata, który nie jest rozsądkiem świata – a niewinność muzyki przyspiesza katastrofę, jaką historią gotuje wszelkiej sztuce”³⁷. Ów diabelski pakt nowoczesnego artysty z duchem tego świata nosi wszelkie znamiona naszej epoki nonsensu, braku logosu, pustki. Sztuka jako ewokacja nicości powtarza zużyte gesty minionych epok. W ten oto sposób muzyka jako sztuka – wydawałoby się – radykalnie asemantyczna, zapisuje dramatyczny proces rozpadu kulturowych fundamentów zachodniej cywilizacji. Czy to przesilenie, „przebolenie”, jak by powiedział za Martinem Heideggerem Gianni Vattimo, prowadzi do „wyzdrowienia”, czy jest przejściem od rozkładu do re-integracji, nowych hierarchii, nowego porządku? Na tak postawione pytania nie ma jednoznacznych odpowiedzi. Nie wiadomo bowiem, czy możliwości artystycznej artykulacji chaosu i porządku w sztuce są adekwatne do rzeczywistości, czy też jest to jedynie efekt pragnienia, wiecznego nienasylenia?

³⁶ Cyt. za: M. Berman, „*Wszystko co stałe rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Kraków 2006, s. 47.

³⁷ T. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Woyda, słowem wstępnym opatrzył S. Jaroński, Warszawa 1974, s. 158.

Przed lekturą trzech esejów zamieszczonych w niniejszej książce warto na chwilę przyjrzeć się zarówno jej kompozycji, jak również zasadniczym tezom oraz zastanowić się nad rolą czytelnika, do którego adresowana jest ta publikacja. Proponowana pozycja jest drugim tomem serii *Audiowizualne aspekty kultury w ponowoczesności*, tym samym rozwija ona założenia zawarte w części pierwszej, poświęconej zjawiskom audiowizualności i widowiskowości. Nawiązując do refleksji Maryli Hopfinger, autorzy zakładają, że współczesny uczestnik kultury może wybierać pomiędzy dwoma doświadczeniami: technologicznym i behawioralnym³⁸. Pierwszy rodzaj audiowizualności wywiedziona z techniki rejestracji filmowej i telewizyjnej włącza do kultury powszechnej fragmenty świata i obszary ludzkiego działania na co dzień niedostępne dla przeciętnego człowieka. Jednocześnie wszechobecność przekazów audiowizualnych skutkuje przejmowaniem przez kulturę i społeczeństwo obrazów i zachowań wywiedzionych z tego doświadczenia. Drugi rodzaj audiowizualności – teatralny, można by umownie określić mianem widowiskowości – ma rodowód behawioralny, odwołuje się bowiem do tradycji kontaktu bezpośredniego, zapraszając współczesnego odbiorcę kultury do aktywnego uczestnictwa. Dzięki temu widowiskowość określa przestrzeń kultury na kształt spektaklu odgrywanego się „na żywo” w postaci realnej, a nie fantomatycznej, z udziałem uczestników w roli aktorów. Te dwa wyraźnie zarysowane obszary audiowizualności współczesnej wyznaczają początkowy dwugłos na temat widowiskowych kontekstów odczytywania muzyki oraz relacji między muzyką a audiowizualnością. Na tak prowadzony dialog między rytualnością a technologią, które w czasach ponowoczesnych przyjmują rolę narracji nadrzędnych, autorzy nakładają dyskurs narracyjno-mityczny, pozwalający spojrzeć na muzykę z innej perspektywy. Trzecie spojrzenie traktuje muzykę jako opowieść, która wobec kryzysu wielkich narracji także podlega przekształceniom. To wydałoby się zupełnie odmienne spojrzenie – nieco filozoficzne – ukazuje kolejny aspekt funkcjonowania kultury w ponowoczesności, która podlega silnej ideologizacji, czego wyrazem jest rozpad nie tylko struktur, ale także znaczeń, sensów, kompozycji, gatunków itp. Kluczowy motyw ostatniej części wyznaczony został przez tematykę „śmierci sztuki”, która w idiolekcie Gianniego Vattima określa radykalne przekształcenie dotychczasowych konwencji estetycznych, będąc przy tym metaforyczną nazwą pewnego ciągu zdarzeń, „eksplozji estetyki”, wyjścia sztuki poza swoje granice i stopniowej, choć systematycznej „estetyzacji religii”.

Już samo określenie perspektyw, z których autorzy spoglądają na muzykę, pozwala zrozumieć, że proponowane ujęcie można zaliczyć do literacko-

³⁸ M. Hopfinger, *Audiowizualność kultury i kultura audiowizualności*, [w:] *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003, s. 53–58.

-filozoficznego kontekstu muzyki. Autorzy tej książki traktują muzykę jako dziedzinę kulturotwórczą, która w znacznym stopniu determinuje rzeczywistość społeczną, zawłaszczając wyobraźnię współczesnego człowieka. Można by zatem powiedzieć, że muzyka staje się dla piszących przede wszystkim zjawiskiem estetycznym, ale także odbieranym w sposób pragmatyczny i kulturowy. Dlatego będzie mogła stać się adekwatnym narzędziem opisu rozmaitych praktyk kulturowych, metaforą zjawisk społecznych i obyczajowych, wyrazem zmian technologicznych, a także sposobem budowania narracji mitycznych. Można by zatem za Pierre'em Bourdieu powiedzieć, że niniejsza analiza zjawisk muzycznych będzie skupiać się zarazem na reprodukowaniu „gramatyki działania” rzeczywistości kulturowej poprzez ukazywanie mechanizmów społecznych, technologicznych czy ideologicznych, jak i na opisie relacji rządzących różnymi sferami działania aktorów pola kulturowego: muzyków, producentów, publiczności i innych. Trudno także nie zauważyć w postawie badawczej autorów owego filologicznego nastawienia, które przejawia się w traktowaniu muzyki jako opowieści. Wychodząc od strukturalnej definicji narracji, u źródeł której leży przekonanie o prymarności funkcji tworzenia tekstu kulturowego (szczególnie literackiego), koncepcja narracyjności zmierza ku obejmowaniu poprzez nią wszystkich zdarzeń życia i odczytywaniu ich w dyskursie tożsamościowym. Jednocześnie struktury sensu można odczytać tylko poprzez wytwory kultury, poprzez które są manifestowane. Narracja będzie tu zatem rozumiana zarówno jako sposób konstruowania porządku przekazu muzycznego, jak również jako akt umysłu przeniesiony do sztuki życia³⁹, stając się przez to sposobem opisu zdarzeń i działań w wymiarze całościowym, rozwijającym się w czasie i budującym struktury znaczące.

Celem książki jest zatem przede wszystkim dokonanie charakterystyki „pola kulturowego”, w jakim usytuowana jest muzyka na przełomie XIX i XX wieku, co, jak zostało już uprzednio zaznaczone, dokona się poprzez wpisanie zjawisk muzycznych w rytualne i technologiczne mechanizmy uczestnictwa w kulturze. W tym celu autorzy dokonują podsumowania aktualnego stanu wiedzy na temat muzyki i muzyczności, ukazując konsekwencje przewartościowania w tym obszarze na tle przemian kulturowych wynikających z technicyzacji, a zarazem uspołecznienia i zideologizowania działań twórczych. Przyjmując, że muzyczność może być rozumiana jako kategoria mentalna, będąca efektem wyobraźni i estetyki ukształtowanych przez daną społeczność kulturową w określonym czasie historycznym, książka posługuje się kategoriami widowiskowości i audiowizualności w opisie współczesnych muzycznych praktyk kulturowych. Nie jest to jednak możliwe bez odwołania się do tradycji, stąd autorzy pragną za-

³⁹ K. Rosner, *Narracja, tożsamość, czas*, Kraków 2003, s. 8.

proponować stworzenie pewnych ram pojęciowych związanych z polem kulturowym muzyki. Proponują także omówienie ich podstawowych struktur i zasad funkcjonowania ze szczególnym uwypukleniem kontekstu ponowoczesności jako swoistej narracji mitycznej oddziałującej w silny sposób na przekaz muzyczny. Intencją autorów pozostaje zatem z jednej strony próba uporządkowania pojawiających się w różnych miejscach stanowisk na temat przemian muzyki i jej roli w ponowoczesności, dlatego proponują oni w pierwszej i drugiej części erudycyjny i kompendialny przegląd zjawisk muzycznych korespondujących z praktykami kulturowymi ostatniego stulecia. Z drugiej zaś strony, poprzez umiejscowione w ostatniej części rozważania na temat mitycznego charakteru narracji muzycznych, autorzy zwracają uwagę na konieczność rewizji pojęć związanych z samą muzyką, ale także z dyspozytywami, sytuacją człowieka i jego percepcją w świecie ponowoczesnym wywołanym nie tylko przez inne rozumienie świata i kultury, lecz także przez technologiczne zmiany, zmuszające niejako do określenia sposobów i warunków komunikowania się w tej perspektywie. Można zatem powiedzieć, że kompozycja książki odpowiada współczesnemu dyskursowi ponowoczesnemu, w którym nie jest możliwe stworzenie całkowicie uniwersalnego, pełnego i obiektywnego dzieła: jego dotychczasowe miejsce zajmuje polilog obejmujący swym zakresem wszystkich czytelników uwrażliwionych na kwestie wynikające z dynamicznego przekształcania społecznych imaginariów końca nowoczesności.

Adam Regiewicz
Joanna Warońska
Artur Żywiołek

Joanna Warońska

Muzyka widowisk

część I

I. Wprowadzenie

W starożytnej Grecji poszczególnym odmianom sztuki patronowały muzy (ich liczba wahała się między trzema a dziewięcioma). Wśród nich zabrakło Muzyki, na co zwracał uwagę Jan Stęszewski¹, mimo że towarzyszyła ona niemal niepostrzeżenie pozostałym działaniom, np. Terpsychora była muzą tańca i śpiewu; potwierdza to również etymologia imion (Melpomene, z greckiego *melpain*, oznacza taniec i śpiew) oraz instrumenty muzyczne służące im za atrybuty – Erato z małą cytrą, Euterpe z aulosem, Terpsychora z lirą i plektronem (pałeczką do gry na instrumentach strunowych)².

Dziś, podobnie jak w starożytności, muzyka wyznacza codzienność i czas świąteczny, współtworzy zarówno widowiska masowe, jak i działania indywidualne, wypełnia ulice, stadiony, kościoły, cmentarze, kina, sklepy, samochody itp. Pojawia się także w galeriach sztuki – jako inspiracja dzieł, tematyka, element towarzyszący procesowi tworzenia (przekład intersemiotyczny), program artystyczny wernisaży (ze względu na analogie tematyczne czy budowanie pozytywnych emocji), ale występuje również jako samodzielny przedmiot estetyczny, np. w Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie studenci Akademii im. Jana Długosza przygotowali projekt *Pejzaż dźwiękowy Częstochowy* (grudzień 2011–styczeń 2012).

Wszechobecność muzyki wynika z faktu, że pomaga ona uporządkować bodźce, uspokaja i likwiduje nudę, na co zwracał uwagę Mihály Csikszentmihályi³. W ten sposób współczesność zrealizowała także projekt tzw. muzyki na co dzień Jeana Cocteau, przedstawiony w artykule *Kogut i Arlekin* (1918), optymistycznej i rozrywkowej, która mogłaby zastąpić święto i religijność.

Powszechność muzyki może przekształcić ją w niezauważalne tło albo nieistotny ornament wskutek obniżenia wrażliwości odbiorców. Zdaniem Iwony Massaki, w ten właśnie sposób staje się ona muzakiem. Nazwa ta pochodzi od

¹ J. Stęszewski, *Parę myśli o relacji taniec – muzyka*, [w:] *Taniec, rytuał i muzyka*, red. L. Bielawski i G. Dąbrowska, Warszawa 1997, s. 247–248.

² Zob. *Słownik kultury antycznej. Grecja, Rzym*, red. L. Winniczuk, Warszawa 1991, s. 295.

³ M. Csikszentmihályi, *Przepływ. Psychologia optymalnego doświadczenia*, przeł. M. Wajda-Kacmajor, Taszów 2005, s. 196.

przedsiębiorstwa Muza TM, które powstało w USA w 1934 roku, by z fragmentów muzyki rozrywkowej i klasycznej tworzyć „materiał dźwiękowy” przeznaczony do odtwarzania w różnych miejscach⁴. To „wszechobecna fala dźwięków, których nikt nie słucha, które są tylko tłem dla innych wykonywanych czynności”⁵. Zaklasyfikowanie do muzaku uwzględnia budowę utworu (prostota i melodyjność), ale przede wszystkim stopień koncentracji odbiorcy, zaangażowanie w słuchanie, jego wrażliwość, a także ograniczenie funkcji muzyki do umilania albo wypełniania czasu. Muzak, zdaniem Massaki, eksponuje następujące cechy: „bierność, bezrefleksyjność, rozkojarzenie i chaos poznawczy społeczeństw konsumpcyjnych”⁶, co z kolei umożliwi sterowalność zewnętrzną odbiorców, a nawet ich manipulację. Taka muzyka wypełnia sklepy wielkopowierzchniowe (składanki piosenek na poszczególne okresy roku mają zachęcać do zakupów), może towarzyszyć różnym widowiskom, także przedstawieniom teatralnym (które omówię w części piątej), a także jest obecna w przestrzeniach użyteczności publicznej (w grudniu 2012 roku jedna ze spółdzielni mieszkaniowych w Zawierciu zamówiła składanki kołęd do wind, na każde piętro inny utwór, i jednocześnie zapowiedziała okolicznościową zmianę repertuaru).

Opisywany typ muzyki realizuje podstawową zasadę rynku (prawo podaży i popytu). Przekształcona w produkt muzyka musi więc spełniać oczekiwania i wyobrażenia grupy docelowej (zwielokrotnionego tzw. statystycznego człowieka), co utwierdza ideologię konsumowania, czyli użytkowania towaru przez nabywców. Tym samym nie musi być piękna, ale przede wszystkim użyteczna, gdyż w przeciwnym razie zostanie zastąpiona inną, skuteczniejszą. Oczywiście, muzyka powszechnie akceptowana jest wyłącznie niezrealizowanym postulatem i marzeniem producentów, do czego przyczynia się m.in. brak jednorodnego światopoglądu, zarówno etycznego, jak i politycznego. Co więcej, nawet w przestrzeniach publicznych, gdzie wszyscy są poddawani oddziaływaniu jednorodnej muzyki dobranej przez specjalistów, można się przed tym obronić za pomocą przenośnych odtwarzaczy (walkman, MP3, MP4, a nawet telefony komórkowe). To rozprasza grupę i przemienia ją w zbiór odrębnych jednostek.

Oddziaływaniem muzyki na klientów sklepów wielkopowierzchniowych zainteresował się tzw. marketing sensoryczny badający zależność między aktywnością klientów, ilością czasu spędzonego w sklepach a rodzajem i rytmem muzyki. Odpowiednią atmosferę kształtują też piosenki dostosowane do okolicz-

⁴ I. Massaka, *Forma i treść dzieła muzycznego*, [w:] *taż, Muzyka jako instrument wpływu politycznego*, Łódź 2009, s. 71.

⁵ *Tamże*, s. 70.

⁶ *Taż, Instrumenty polityczne a porządek społeczny i polityczny*, [w:] *taż, Muzyka jako instrument...*, s. 294.

ności, np. kolędy w okresie przedświątecznym, lub po prostu muzyka uznana powszechnie za przyjemną.

Uznanie muzyki za tło życia społecznego, budujące właściwy nastrój albo wypełniające niezręczną ciszę, nie jest odkryciem współczesności. Peter Michael Hamel przypomina opinię Carla Marii von Webera z 1802 roku, komentując ją następująco:

Dźwięki są postrzegane poza uchem, są powierzchownie rejestrowane jako obrazy, lub identyfikowane ze wstępnie uformowanymi, ilustracyjnie prefabrykowanymi treściami uczuciowymi lub nastrojowymi⁷.

Dominującą formą współczesnego muzaku jako wytworu przemysłu kulturalnego pozostaje piosenka. Wciąż nowi wokaliści i zespoły pojawiają się w popularnych telewizyjnych widowiskach poszukujących talentów, a chwilową popularność często zapewnia im nietuzinkowość wynikająca z odrzucenia obowiązującego modelu. Trzeba pamiętać, że to kultura muzyczna statystycznego Polaka określa hierarchię gatunków i stylów muzycznych, dlatego pewnie współczesna tzw. muzyka poważna staje się odmianą niemal niszową. Na niedostatek porozumienia z masową publicznością, a nawet swego rodzaju izolację kompozytorów utyskiwał Krzysztof Penderecki w wykładzie *Drzewo wewnętrzne*. Jako jeden z wielu rodzajów muzyki współczesnej także muzyka poważna musi stać się atrakcyjna dla odbiorców, dlatego tak ważne są podejmowane przez poszczególnych twórców próby odnowienia jej środków wyrazu⁸.

Muzyka jako jeden z systemów budujących widowiska uczestniczy także w walkach społecznych i narodowych, a nawet staje się elementem rzeczywistych konfliktów zbrojnych. Nie tylko zagrzewa żołnierzy do boju, wzmacnia ich morale, ale także propaguje ideologię i staje się jedną z oznak walczących stron. Takie działania są konsekwencją dynamicznego procesu ulepszania sprzętu nagłaśniającego, który może wypełnić pożądanymi dźwiękami każdą przestrzeń.

Trzeba też pamiętać, że muzyka wciąż może wywołać skandal, kwestionując podstawowe wartości rozpowszechnione w społeczeństwie. To nie tylko posądzenia o plagiat w epoce coraz bardziej dbającej o prawa własności, ale także przekroczenie poczucia dobrego smaku. W 2005 roku kontrowersje wywołał krótki film *Housewitz* holenderskiego studenta na temat muzyki w Oświęcimiu⁹, a o występie 21 lutego 2012 r. w cerkwi Chrystusa Zbawiciela rosyj-

⁷ P. M. Hamel, *Przez muzykę do samego siebie. O nowym przeżywaniu muzyki*, przeł. P. Maculewicz, Wrocław 1995, s. 19.

⁸ K. Penderecki, *Drzewo wewnętrzne*, [w:] tenże, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Warszawa 1997, s. 12–15.

⁹ Zob. I. Massaka, *Muzyka w sowieckich i niemieckich obozach koncentracyjnych*, [w:] tenże, *Muzyka jako instrument...*, s. 387.

skiego zespołu rockowego Pussy Riot usłyszał cały świat, gdy jego członkinie za utwór *Bogurodzico przegoń Putina* zostały skazane i umieszczone w obozie pracy. Opozycja uznała piosenkę za protest polityczny, a wierzący za profanację, bluźnierstwo.

Miejsce muzyki w hierarchii sztuk w poszczególnych epokach uzależnione było od rozpowszechnionej estetyki i filozofii. Najwyżej ceniono ją w romantyzmie (by przywołać wypowiedzi m.in. Georga Wilhelma Friedricha Hegla, Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga, Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna) i w epokach, które dziedziczyły te ideały, np. w modernizmie. Interesowali się nią nie tylko muzycy, muzykolodzy i filozofowie, ale również literaturoznawcy (Roman Ingarden¹⁰, Andrzej Hejmej¹¹). Coraz częściej podejmowano kwestie korespondencji sztuk oraz wpływu muzyki na kulturę i życie społeczne, a jednocześnie wciąż aktualne są zagadnienia niemal podstawowe – czy muzyka to sztuka czasowa czy przestrzenna¹², czy stanowi odrębny kod semiotyczny¹³, czy można skodyfikować słownik jej znaczeń, o którym marzono w XVI i XVII wieku, jak muzyka kształtuje społeczeństwo (tym ostatnim zagadnieniem wciąż zajmuje się socjologia muzyki¹⁴), czy oddziałuje na sytuację polityczną i społeczną, a jeśli tak – za pomocą jakich mechanizmów, czy jest fenomenem, czy jedynie epifenomenem¹⁵.

Przytoczone kwestie wyznaczają współcześnie zakres badań kulturowych, w których muzyka traktowana jest jako jeden z systemów budujących i utrwalających także struktury społeczne i polityczne. Oddziaływanie to jednak pozostaje ambiwalentne – może albo wzmacniać dominujący porządek kultury, albo

¹⁰ R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973.

¹¹ Zob. *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002; A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002.

¹² Problem sformułowany przez Gottholda Ephraima Lessinga w XVIII wieku wciąż powraca. Dorota Krawczyk, zajmując się zagadnieniem czasu w muzyce, stwierdza: „Jednak z logicznego punktu widzenia podział ten [na sztuki czasowe i przestrzenne] nie wydaje się uzasadniony, bowiem rozwój w czasie nie jest i nie może być atrybutem formy, lecz formowania”; zob. D. Krawczyk, *Czas i muzyka. Koncepcje czasu i ich wpływ na kształtowanie formy w muzyce współczesnej*, Warszawa 2007, s. 20.

¹³ To przede wszystkim poszukiwanie odrębnego kodu i języka przez semiotyków. O dyskusji semiotycznej zob. I. Massaka, *Forma i treść dzieła muzycznego...*, s. 50–53; autorka przypomina również dyskusję na temat „muzyki czystej”: tamże, s. 57; o ekspresjonistach i formalistach (zwolennicy „czystej formy” to m.in.: Stefan Kisielewski, Witold Lutosławski, Stanisław Ossowski), zob. tamże, s. 72, 82.

¹⁴ O socjologii muzyki pisał m.in. Ivo Supičič, *Wstęp do socjologii muzyki*, przeł. S. Zalewski, Warszawa 1969.

¹⁵ Zob. I. Massaka, *Epifenomenalny i substancjalny wymiar muzyki w polityce*, [w:] *taż, Muzyka jako instrument...*, s. 120–121.

kontestować go poprzez tworzenie parodii lub proponowanie jakości alternatywnych (funkcja integrująco-różnicująca¹⁶).

W części *Muzyka widowisk* poddano analizie rozmaite widowiska ponowoczesności, które, wykorzystując siłę oddziaływania widzialności, kształtują i wyznaczają rzeczywistość. O znaczeniu muzyki¹⁷ w takich wydarzeniach pisał już Platon, zalecając niezwykłą rozwagę w jej używaniu i kontrolę „świadomej elity społecznej”. Muzyka tworząca widowisko, podobnie jak i jego rodzaj, realizuje przede wszystkim gust sponsora i producentów, choć współcześnie wszyscy powołują się tak chętnie na odbiorców. Rozważaniom tym towarzyszyć będą pytania: w jakich sytuacjach pojawia się muzyka, jaki jej rodzaj preferują organizatorzy, jakie są powody tych wyborów oraz w jaki sposób muzyka potęguje/hamuje oddziaływanie omawianych widowisk? Wyznaczone zadania przypominają zagadnienia podejmowane przez Iwonę Massakę w książce *Muzyka jako instrument wpływu politycznego*:

W szczególności interesujące i ważne wydaje się określenie możliwości, sposobów i efektów zastosowania muzyki jako instrumentu spajania, porządku, dyscypliny, kształtowania światopoglądu, kanalizowania wyborów i zachowań, a także kreowania wizerunku społeczeństw i narodów¹⁸.

Muzyka jest skutecznym, brzemienym w skutki nie tylko społeczne, ale także polityczne, środkiem manipulacyjnie stosowanego przymusu i przemocy, narzędziem panowania i podporządkowania, instrumentem identyfikacji, ochrony i konserwacji agregatów zbiorowych, w tym narodów, stymulatorem wdrażania i manifestacji określonych idei i systemów wartości¹⁹.

Autorkę przywołanych słów interesuje przede wszystkim wpływ muzyki na politykę, a może raczej szeroko rozumiana polityczność muzyki (w cytowanej książce pojawiają się także fragmenty poświęcone wykorzystywaniu muzyki przez kościół oraz każdą władzę), zwłaszcza jej zdolność propagowania określonego systemu ideologicznego, ujawnianego w sferze postaw i zachowań, oraz ingerowania we współczesność. Tym samym muzyka staje się jednym z obszarów interdyscyplinarnych badań komunikowania (społecznego, politycznego itd.).

Wydaje się, że tak wyznaczoną sferę zainteresowań można rozszerzyć także na wszystkie widowiska niepolityczne. Muzyka traktowana jako „narzędzie polifunkcyjne”²⁰ jest tłem, dekoracją, uatrakcyjnia i uprzystępnia przekaz, buduje

¹⁶ Zob. też, *Wstęp*, [w:] też, *Muzyka jako instrument...*, s. 19.

¹⁷ O znaczeniu muzyki zob. E. Kofin, *Semiologiczny aspekt muzyki*, Wrocław 1991; K. Gucałski, *Znaczenie muzyki – znaczenie w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków 1999.

¹⁸ I. Massaka, *Wstęp*, [w:] też, *Muzyka jako instrument...*, s. 7.

¹⁹ Tamże, s. 20.

²⁰ Tamże, *Muzyka a charakter narodowy*, [w:] też, *Muzyka jako instrument...*, s. 207.

atmosferę, a także uświetnia wydarzenia (służy temu m.in. wybór rodzaju muzyki i/lub wykonawcy). Staje się zarówno jednym z elementów tzw. widowisk „pamięci”²¹, jak również budowania tożsamości grup (narodów, społeczeństw itd.) albo osób. Grażyna Filipiak wymieniała następujące funkcje muzyki:

integracyjną, komunikacyjną, wychowawczą, prestiżową, utylitarną, funkcje codzienne, użytkowe, funkcję rozrywkową (a w jej ramach funkcję eskapiczną i hedonistyczną) oraz funkcję emocjonalną²².

Do tego należy jeszcze dodać funkcję kompensacyjną, a nawet sposób budowania azylu (przestrzeni bezpiecznej).

Interesować mnie będą wyłącznie widowiska podejmowane przez grupę lub wobec grupy, spontaniczne oraz te zaplanowane przez decydentów, ujawniające świadomość zbiorową oraz emocje, które pełnią przeciw rolę opiniotwórczą²³ w wyborze preferowanego systemu wartości czy określeniu atrakcyjnych celów²⁴. Wspólnota może być traktowana zarówno jako model pozytywny, postulowany, jak również negatywny, co ujawnia przykład ruchów kontestacyjnych. Nie interesują mnie działania muzyczne podejmowane przez jednostki samodzielnie w ich czasie wolnym, choć to one ujawniają muzyczny gust i w perspektywie długoterminowej prowadzić mogą do zmiany dominującego modelu estetycznego.

Muzyka tworzy wspólnotę (chwilową albo trwałą), kształtuje życie społeczne, wyraża uczucia, emocje, postawy, utrwala obowiązujące modele, w tym również ideologię, oraz sposoby reagowania na zmianę i przypadek. Jest to możliwe na dwa sposoby. Po pierwsze – jednostka zapamiętuje silne emocje wzbudzone albo potęgowane pod wpływem muzyki podczas widowisk, a pozytywne skojarzenia zostaną połączone ze słyszaną wówczas melodią albo piosenką, często przyjętą jako program postępowania. Po drugie – muzyka utrwala emocje i światopogląd kompozytora, przekonania społeczne i polityczne swojego czasu, ale i zapamiętuje wszelkie, a już na pewno te najważniejsze wykonania. Dzięki temu potrafi transmitować cechy narodowe, używając znaków zrozumiałych dla określonej grupy odbiorców. O znaczeniu melodii i tańca w budowaniu narodowości pisała

²¹ Zob. P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, przeł. M. Napiórkowski, Warszawa 2012; M. Kula, *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa 2002 oraz I. Skórzyńska, *Widowiska przeszłości. Alternatywne polityki pamięci (1989–2009)*, Poznań 2010.

²² Cyt. za: I. Massaka, *Wstęp*, [w:] taż, *Muzyka jako instrument...*, s. 19; G. Filipiak, *Perspektywy socjologicznych badań muzyki*, Poznań 1997, s. 79–83; o eskapicznej funkcji muzyki zob. też I. Massaka, *Zakończenie*, [w:] taż, *Muzyka jako instrument...*, s. 415.

²³ Zob. I. Massaka, *Epifenomenalny i substancjalny wymiar...*, [w:] taż, *Muzyka jako instrument...*, s. 127.

²⁴ Krzysztof Penderecki pisał: „Muzyka to zmatematyzowana emocja”; tenże, *Elegia na umierający las*, [w:] tenże, *Labirynt czasu...*, s. 39.

Anna Pyda-Grajpel²⁵. Podkreślała ona wartość tradycji modernizowanej przez motywy, normy i wzorce pochodzące z zewnątrz społeczeństwa/narodu albo z wewnątrz (nobiletacja dotychczasowej subkultury).

Tym samym muzyka może stać się narzędziem propagandy (o czym świadczy historia poszczególnych totalitaryzmów), przymusu, przemocy, kontrolowania, ale również stabilizacji obowiązujących znaczeń czy oporu wobec władzy. Współcześnie mechanizmy te wykorzystywane są także w marketingu i wszelkiego rodzaju socjotechnikach. Małgorzata Lisowska-Magdziarz zaliczyła muzykę do perswazji koaktywnej – pomaga uczynić przedmiot atrakcyjnym, wprowadza go w sferę wytworzonych wartości, którą następnie dzięki transakcji zyskuje klient²⁶.

W omawianych przeze mnie widowiskach muzyka istnieje na różne sposoby – to chór i śpiewacy nawiązujący kontakt z publicznością, a także instrumenty mające określone znaczenia w poszczególnych społeczeństwach i epokach, np. rogi, bębny, dzwony, trąbki²⁷. Chór już od czasów starożytnych spełniał szczególne funkcje, co przejęło zarówno chrześcijaństwo (w średniowieczu pojawiła się teoria polifoniczna), jak i wszelkie świeckie widowiska społeczne i polityczne (także po II wojnie światowej wojskowe chóry i orkiestry reprezentacyjne stały się wizytówką nie tylko ZSRR, czego dowodem jest polska Orkiestra Reprezentacyjna Wojska Polskiego im. Józefa Wybickiego). Wydaje się, że znaczenie chóru (zarówno w systemach demokratycznych, jak i totalitarnych, w społecznościach wyznających konspupcjonizm albo ceniących wartości duchowe) wynika m.in. z przypisywania mu roli aktywnego sędziego oraz z marzeń władców o uzyskaniu jak najszerzego poparcia dla głoszonych poglądów.

Preferowana przez wspólnotę muzyka określała również rolę jednostki w różnych porządkach – kulturowym, narodowym, etnicznym. Współcześnie jednak dokonywane przez osobnika wybory są wyrazem poszukiwania indywidualizmu. Rodzajowi słuchanej muzyki towarzyszy często określony styl zachowań, a nawet ubierania się (subkultury oraz fankluby). Różnorodność muzyki, zwielokrotniona poprzez rozmaite media, w tym także Internet, może także prowadzić do zakłócenia naturalnych więzi społecznych, a nawet wyobcowania jednostki z jej naturalnego środowiska, choć jednocześnie taki stan rzeczy przyczynia się do rozwoju grup nieformalnych.

Wiek XX to czas niezwykle dynamicznej ewolucji w muzyce, powodowanej zmianami kulturowymi, ale przede wszystkim nasilającą się interakcją odmien-

²⁵ Zob. A. Pyda-Grajpel, *Charakter narodowy w muzyce i tańcach polskich – implikacje pedagogiczne*, ilustr. K. Szwałkowska, Częstochowa 2009.

²⁶ Zob. I. Massaka, *Forma i treść dzieła muzycznego*, [w:] *Muzyka jako instrument...*, s. 61.

²⁷ Por. *taż*, *Instrumenty polityczne a porządek społeczny i polityczny*, [w:] *Muzyka jako instrument...*, s. 265.

nych estetyk (syntetyczne modele Wschodu i Zachodu). Pojawiają się więc nowe definicje muzyki, nieznanne do tej pory sposoby jej wykonania, a przede wszystkim instrumenty i brzmienia. Oczywiście, coraz większą rolę odgrywają innowacje elektroniczne. Zmiany techniki kompozycji i pojmowania harmonii zmieniły też granice wolności autora. Zakwestionowanie tradycyjnego systemu tonalnego (system dur-moll) oraz innych elementów uznawanych niemal za naturalne (rewolucję rytmiczną zainicjował Igor Strawiński²⁸, wprowadzając polimetrie, nieregularne jednostki metrytmiczne) dodało znaczenia wyborom dokonywanym przez kompozytorów. Tym samym twórca muzyki stał się odpowiedzialny za ostateczny kształt dzieła (nawet w modelu otwartym). Konsekwencje tych działań są jednak ambiwalentne, na co zwracał uwagę Boris de Schlözer:

Wolność dzisiejszego kompozytora jest uwolnieniem się „już nie od (*vis-à-vis*) tradycji, szkoły, języka, epoki, jak było dotychczas, lecz – z jednej strony – uwolnieniem od samego siebie, z drugiej zaś – od słuchacza²⁹. Taka wolność niesie jednak ryzyko uwięzienia kompozytora we własnej pułapce bez wyjścia²⁹.

Nad rolą i znaczeniami muzyki zastanawiał się już Platon w *Państwie*, w rozmowie Sokratesa i Glaukona. W połowie XX wieku poszukiwanie znaczeń muzyki upowszechniło model lingwistyczny, gdy stawała się ona systemem relacji znaczących (*signifiant*) i znaczonych (*signifié*). Tym samym zaczęła realizować niemal wszystkie funkcje aktu komunikacyjnego zaproponowane przez Romana Jakobsona, włącznie z funkcją poetycką, o czym pisała m.in. Csilla Könczei³⁰. Muzyka ma więc zarówno poziom znaczeniowy (treściowy), ale również poziom wysłowienia. I, podobnie jak w każdym tekście, są one od siebie silnie uzależnione. Zdaniem Csikszentmihalyi, odbiór odbywa się na kilku poziomach: to doświadczenie zmysłów (słyszenie), słuchanie analogiczne (dopasowywanie wrażeń, budzenie emocji), analityczne (analiza struktury utworu; to odbiór niemal profesjonalny)³¹.

W opisie funkcji muzyki w poszczególnych widowiskach przypadkiem modelowym stał się spektakl teatralny. Relacje między słowem a muzyką (zasady zastępowania i dopowiadania) wymieniał Mieczysław Tomaszewski. Według niego, możemy zauważyć relację mimetyczną – to muzyka istniejąca w świecie przedstawianym (bał, koncert, nauka gry na instrumencie itp.), odgłosy realne – szcęk oręża, a także muzyczność tekstu. Kolejną jest relacja ekspresywna, gdy muzyka ujawnia charakter postaci, jej cechy i nastrój, następnie relacja se-

²⁸ Zob. D. Krawczyk, dz. cyt., s. 37.

²⁹ Cyt. za: E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 369–370.

³⁰ C. Könczei, *Taniec jako multimedialny przekaz poetycki*, [w:] *Taniec, rytuał i muzyka...*, s. 213–217.

³¹ Zob. M. Csikszentmihalyi, dz. cyt., s. 199.

mantyczna – korzystająca ze słownika muzycznych toposów swojej epoki i najpopularniejszych utworów, rozpoznawalnych dźwięków-znaków oraz typowych instrumentów, wreszcie relacja symboliczna³², gdy barwa dźwięku, jego głośność, czas trwania itp. budują znaczenia, np. blaszane instrumenty przywodzą na myśl podziemia (np. *Orfeusz* Claudio Monteverdiego).

Tym samym znaczenia muzyki powstają dzięki zastosowanym przez kompozytora środkom formalnym, ale przede wszystkim zależą od okoliczności towarzyszących jej powstaniu albo kolejnym wykonaniom, zwłaszcza tym ważnym i powtarzalnym (tworzą one aluzje znaczeniowo-emocjonalne). I choć przeciwko psychologii kojarzeniowej wypowiedział się już Roman Ingarden³³, wciąż jednak jest to podejmowany nurt badań.

Okazuje się więc, że muzyka nie tylko współtworzy wydarzenie, ale także zapamiętuje postulowany przez nie kodeks wartości, by odtworzyć go w kolejnych realizacjach. Oczywiście, aktywność tych znaczeń zależy od odbiorców i funkcjonujących w społeczeństwie filtrów kulturowych. Michał Kula, uznając hymny i melodie za nośniki pamięci, zauważa jednak, że ich geneza, a nawet zapisane w słowach fakty nie zawsze muszą być uświadamiane i analizowane, np. pod względem prawdziwości³⁴.

Muzyka pojawia się również w rozmaitych widowiskach konsumpcyjnych jako tzw. dzingle albo piosenki. Wypełnia przestrzenie handlowe, współtworzy reklamy, promuje określone zachowania i produkty (od środków farmaceutycznych, przez soki i kawę, aż po podpaski i materiały budowlane). Producenci mogą w tym celu sięgnąć po utwór znany przez społeczeństwo, modyfikując co najwyżej tekst, by skojarzyć nowy towar z rozpoznawalną melodią, albo promują zupełnie nowy szlagier napisany na potrzeby kampanii.

Początki muzyki związane są ściśle z obrzędami religijnymi – rytuałem i nabożeństwem. W wielu pierwotnych kulturach towarzyszyła ona procesom uzdrawiania ciała i duszy (miała wartość leczniczą i terapeutyczną), a także obrzędom przepędzania złych duchów, np. za pomocą hałasu³⁵. W takich sytuacjach towarzyszyły jej zazwyczaj taniec albo gesty wykonywane solo, w duecie lub w grupie przy dźwiękach instrumentów, a także z towarzyszeniem odgłosów naturalnych – klaskania, tupania, potrząsania biżuterią, świstania, gwizdania oraz pstrykania palcami itp. Gesty i rytmy były skodyfikowane i uznane przez zbio-

³² Zob. M. Tomaszewski, *Szekspirowski wątek o kochankach z Werony w interpretacjach romantycznych*, [w:] tenże, *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*, Kraków 2003, s. 105–107.

³³ R. Ingarden, dz. cyt., s. 30.

³⁴ M. Kula, dz. cyt., s. 46.

³⁵ P. M. Hamel, dz. cyt., s. 208.

rowość. Muzyka i taniec wzbudzały emocje, zapewniały przeżycia estetyczne ułatwiające przyjęcie określonej ideologii (starożytni Grecy mówili o tragedii, a zasadę tę można przenieść niemal na wszystkie widowiska – „nieważne, byś zrozumiał, ważne, żebyś się wzruszył”³⁶). Nie dziwi więc, że były to nieodłączne elementy magicznego obrzędu, a potem wszelkich rytuałów i ceremonii. Uświetniały ważne wydarzenia, podkreślały status społeczny mecenasa albo uczestników oraz wyznaczały czas świąteczny, przekształcony potem w czas wolny.

W starożytnej Grecji wodzowie i naczelnicy państwa zwani byli „przodownikami tańca”³⁷; wraz z rozwojem cywilizacji powstał również nurt towarzyski (świecki, rozrywkowy i demokratyczny – dozwolony dla każdego). Ostatecznie tańcom można przypisać następujące funkcje: magiczne (troska o płodność, powodzenie, przeblagiwanie duchów oraz ochrona przed nimi) albo społeczne (element ceremonii eksponujących zmianę statusu społecznego, utrwalanie struktury oraz sposób tworzenia wspólnoty). Kōnczei wyróżnia następujące rodzaje tańca: magiczny, grzecznościowy, akrobatyczny, polityczny (podkreślający wartość władzy), magiczny (wpływający na siły nadprzyrodzone)³⁸. Wśród form można obserwować m.in. korowód taneczny, taniec figurowy, taniec kołowy czy taniec solowy.

Rozwój muzyki postępował odmiennie w różnych częściach świata, o czym wspomnę w części trzeciej. Przypisywano jej inne funkcje i znaczenia, różny był status muzyków w społeczeństwach – od szamana i proroka, osoby uprzywilejowanej (np. u Celtów³⁹), przez jednostkę podejrzaną i wyklętą, zwłaszcza gdy sprzeciwiała się dominującemu systemowi, aż do współczesnego celebryty albo mistrza. W Europie ostatni okres dominacji muzyki miał miejsce na przełomie XIX i XX wieku. Zwolennicy Richarda Wagnera (od 1876 roku jego dramaty muzyczne wystawiano w Bayreuth, w budynku o amfiteatralnej widowni) i Fryderyka Nietzschego zaczynają wówczas traktować muzykę jako quasi-religię, a Aleksander Skriabin wynajduje nawet skalę mistyczną⁴⁰. W modernizmie następuje również swego rodzaju emancypacja muzyki instrumentalnej, powstają nowe gatunki: symfonia, poemat symfoniczny, dramat muzyczny i misterium. Wśród twórców tego czasu warto wymienić m.in. Gustava Mahlera czy Mieczysława Karłowicza. Muzyka odmienia się wówczas z każdym nowym prądem artystycznym – symbolizm, ekspresjonizm, futuryzm... Coraz większe znaczenie miała również muzyka programowa wyposażona w znaczący tytuł albo autorski

³⁶ Cyt. za: I. Massaka, *Spoleczna rola muzyki i tańca*, [w:] *taż, Muzyka jako instrument...*, s. 161.

³⁷ A. Zwoliński, *Dźwięk w relacjach społecznych*, Kraków 2004, s. 397.

³⁸ C. Kōnczei, dz. cyt., s. 215.

³⁹ Zob. I. Massaka, *Muzyka a władza*, [w:] *taż, Muzyka jako instrument...*, s. 210.

⁴⁰ P. M. Hamel, dz. cyt., s. 27.

komentarz. Wprowadzała nowoczesnego bohatera oraz skandalizujące, zdaniem mieszczan, wątki⁴¹.

W konsekwencji postępuje swego rodzaju otwarcie dzieła muzycznego – uznanie wariantowości wykonań, dopuszczenie przypadku niemal w każdym momencie aktu komunikacyjnego (w działaniach autora, wykonawcy i odbiorcy). Stopniowo w kompozycjach coraz wyraźniej ujawniają się dysonans, hałas i codzienne szmery, by naśladować życiowy chaos i brak określonego paradygmatu. Służą temu coraz popularniejsze i coraz głośniejsze instrumenty perkusyjne. Ich możliwości odkrywali m.in. Carl Orff oraz Edgar Varèse.

Duży wpływ na ewolucję muzyki miał również wzrastający poziom technicyzacji. Muzycy futurystyczni (m.in. Balilleo Pratello czy przywoływany już Varèse, uznawany za ojca muzyki elektronicznej) chcieli usłyszeć w niej nowoczesną „maszynę” – transatlantyk, pancernik, automobil czy aeroplan⁴². Pierwsze koncerty muzyki elektronicznej organizowano w 1924 roku w Leningradzie i skojarzono je z ideologią socjalistyczną. W tym czasie pojawiają się także nowe instrumenty – Lew Termen w 1921 r. skonstruował eterofon (termenvox). Postęp zapewniły również osiągnięcia fizyka Wernera Meyera-Epplera. W roku 1950 zaprezentował on muzykę utrwalaną na taśmie i przekształcaną za pomocą urządzeń elektronicznych. Proces technicyzacji muzyki wciąż trwa, a kompozytorzy i wykonawcy korzystają z elektrofonów (np. sampler, syntezyzator, vocoder) oraz elektronicznych urządzeń sterujących (np. sekwencer). W II połowie XX wieku powstały pierwsze utwory muzyki komputerowej. Wiodącym ośrodkiem stał się Uniwersytet Illinois w USA – miejsce narodzin kwartetu smyczkowego *Suita Iliac* (1957) i *Kantaty komputerowej* (1963) Lejarena Hillera i Roberta A. Bakera.

Trzeba także pamiętać o tym, że od czasów modernizmu muzyka, zarówno tworząca odrębne widowiska, jak i będąca wyłącznie jednym z elementów, nie musiała już zaświadczać o harmonii świata, jego pięknie i porządku, ale mogła wyrażać ekspresję autora, krzyk, bunt, a nawet agresję. W muzyce Eugène'a Vérona w 1878 roku usłyszymy metafizyczny lęk oraz erotyczne podniecenie⁴³. Coraz większą rolę zaczynało także odgrywać brzmienie muzyki – długość i barwa dźwięku, niekoniecznie przyjemne dla ludzkiego ucha (wzrost znaczenia instrumentów perkusyjnych, a śpiew przestał realizować zasady *belcanta*, pojawiły się okrzyki, glosolalia, śpiew z zamkniętymi ustami). Eksperymentalne brzmienia, wyzwolone z tradycyjnych norm, można było usłyszeć zarówno w Europie (dodekafonia Arnolda Schönberga), jak i USA (Charles Ives).

⁴¹ A. Jarzębska, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004, s. 36.

⁴² Tamże, s. 59.

⁴³ Tamże, s. 26.

Na przełomie XIX i XX wieku, wraz ze zmianą struktury społecznej oraz rozpowszechnionych i akceptowanych ideałów, wzrosło znaczenie muzyki popularnej. W USA jednym z jej centrów staje się Tin Pan Alley (nazwa manhattańskiej dzielnicy nawiązująca do brzmienia rozstrojonych pianin), gdzie promocja utworu oznaczała jego wielokrotne wykonanie (dziś podobną rolę spełniają stacje radiowe, muzyczne stacje telewizyjne i pliki dostępne w Internecie). Od 1890 roku była to mekka zarówno kompozytorów, jak i wydawców muzyki rozrywkowej. Tu jako songpluggerzy (muzycy i śpiewacy) rozpoczynali karierę m.in. Irving Berlin czy George Gershwin. Jedną z zalet muzyki popularnej była przede wszystkim możliwość wspólnego wykonania, co potwierdziły potem koncerty. Odbiorca nie tylko podziwiał umiejętności swojego ulubieńca, ale mógł sam nucić dość prostą melodię niemal w każdej sytuacji, co pozwalało na przyjęcie postawy aktywnej. Jednocześnie na przełomie XIX i XX wieku popularność zyskiwała również muzyka etniczna, w Ameryce – blues i jazz⁴⁴ (nazwa eksploatująca wytwarzany zgiełk).

W przeciwieństwie do muzyki modernistycznej, która przejmowała przede wszystkim wartości wyznawane przez autora i jego współczesnych – kulturę, historię, politykę, czym potwierdzała performatywny charakter narodu, państwa, ale również grupy społecznej, muzyka postmodernistyczna rozszerzyła w sposób niemal nieograniczony możliwość wyboru rozwiązań z różnych epok i regionów geograficznych. Kompozytor, podobnie jak każdy twórca, zaczyna uosabiać model Spacerowicza, Włóczęgi, Turysty, a nawet Gracza świadomie realizującego przyjętą przez siebie strategię. W ten sposób po II wojnie światowej próbowano uwolnić się od dawnych doświadczeń i mitologii, a sztukę od uwikłania w politykę, by stworzyć nowy świat. W tym celu chętnie posługiwano się dwiema podstawowymi technikami – cytatem i uproszczeniem środków, by ułatwić odbiór nastawiony nie tyle na zrozumienie i estetyczne doświadczenie, co na przeżycie *katharsis* za pomocą jakiegoś transu⁴⁵. W latach 70. ubiegłego wieku nastąpiła homogenizacja muzyki popularnej i wysokiej, a podstawowym kryterium rywalizacji między nimi okazała się sprzedaż biletów i udział jak największej grupy widzów/uczestników. Muzyka klasyczna rozbrzmiewa w przestrzeniach publicznych jako dzwonki telefonów komórkowych, a muzyka popularna gości w filharmonii.

Charakterystykę muzyki w poszczególnych rodzajach widowisk zaczynam od podstawowych informacji historycznych. Posługuję się przede wszystkim przykładami z obszaru europejsko-amerykańskiego, głównie z Polski, mając

⁴⁴ Alicja Jarzębska podkreśla, że instrumentarium, melodyka i harmonika jazzu mają europejskie korzenie, a egzotyczne są sposób wykonania oraz frazowania; zob. tamże, s. 199.

⁴⁵ Tamże, s. 275–276.

świadomość różnic kulturowych systemów muzycznych. (Według Massaki, w porównaniu z Europą Zachodnią w polskiej muzyce dominuje etyczność nad wirtuozerią⁴⁶.) Analiza obejmuje kilka zasadniczych zagadnień: wybór rodzaju muzyki, rytm, zastosowane instrumenty, taniec (wraz z charakterystycznymi gestami i układami).

⁴⁶ I. Massaka, *Muzyka a charakter narodowy*, [w:] *taż, Muzyka jako instrument...*, s. 199.

II. Widowiska muzyczne

Do tego rodzaju wydarzeń należą koncerty, festiwale, a także muzyczne happeningi podejmowane m.in. przez Johna Cage'a czy Allana Kaprowa, które w latach 60. XX wieku rozpoczęły publiczną dyskusję na temat sposobów rozumienia muzyki i akceptowanych przez społeczeństwo odmian.

Przekształcające się w widowiska koncerty i festiwale upowszechniają określony nurt muzyczny, a przede wszystkim proponują odbiorcom przeżycie wspólnotowe. Z tego powodu są to doskonałe miejsca do nagrywania płyt *live*, które, zamiast wzorcowych brzmień, uzyskiwanych często za pomocą elektronicznych urządzeń, rejestrują zachowania publiczności i interakcje z wykonawcami. Uczestnicy tworzą grupę fanów zespołu lub miłośników określonego rodzaju muzyki (np. organizowane w Częstochowie Reggae Day, Reggae On) albo muzyki w ogóle, jak np. Święto Muzyki czy Dni Muzyki urządzone w różnych miastach. Czasami koncert jest głównym, a nawet jedynym kanałem dystrybucyjnym jakiegoś rodzaju lub nurtu muzycznego, który z jakiegoś powodu nie funkcjonuje w przestrzeni publicznej⁴⁷, choć ten wyróżnik stracił aktualność w dobie Internetu, gdzie, jak się wydaje, można znaleźć wszystko. Wciąż jednak samotne słuchanie nie jest w pełni satysfakcjonujące.

Takie wydarzenia przypominają rytuał, w czasie którego można doświadczyć „zbiorowej radości” (termin Émila Durkheima) wynikającej z „solidarności społecznej”. To sposób budowania wspólnoty, ale również dookreślenia/utrwalania własnej tożsamości. Koncerty upowszechniły się w latach 60. ubiegłego stulecia wraz ze wzrostem popularności The Beatles. (Ostatni publiczny występ zespołu odbył się 29 sierpnia 1966 roku w Candlestick Park w San Francisco.) Wydaje się, że, bez względu na prezentowany nurt, zapewniają one odbiorcom nie tylko wrażenia estetyczne, ale pełnią również funkcje socjalizujące, psychoterapeutyczne, katartyczne, a także edukacyjne (np. teksty piosenek).

Pierwsze koncerty publiczne zorganizowano w XVII wieku (w Polsce koniec XVIII), ale już wcześniej odbywały się w domach, kościołach czy akademiach.

⁴⁷ Zob. J. Wertenstein-Żuławski, *Karnawał szarych ludzi: Jarocin 1980–1986*, [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska*, red. J. Wertenstein-Żuławski, M. Pęczak, Wrocław 1991, s. 218.

Mają one określoną strukturę i odbiorców przypominających swoim zachowaniem wyznawców. Wytwarzają odrębne czasoprzestrzenie (odbywają się na wyznaczonym, często także otoczonym terenie i zawierają bardzo wyraźne sygnały początku i końca), uwalniają uczestników od codziennych trosk, by mogli skoncentrować się wyłącznie na muzyce, zapewniają radosną i świąteczną atmosferę. Ich program nigdy nie jest dokładnie zaplanowany, ponieważ ostatecznie kształtuje go publiczność i okazywane przez nią emocje. To dzięki nim wykonawcy zaczynają improwizować, a znane utwory zaczynają brzmieć zupełnie inaczej.

W Polsce koncerty odbywają się w różnych przestrzeniach: publicznych albo naturalnych, otwartych albo zamkniętych – klubach, salach koncertowych, halach sportowych, amfiteatrach, stadionach, na placach i w plenerze. Wybór miejsca, uzależniony m.in. od spodziewanej liczby uczestników, a także od sposobu klasyfikacji i oceny określonego rodzaju muzyki, buduje znaczenia koncertu, podobnie jak wszystkie inne elementy wykorzystane do jego organizacji. Są to bowiem wydarzenia polisemantyczne i polisensoryczne, korzystające z rozmaitych kodów semiotycznych.

Omawiane widowiska muzyczne są organizowane z różnych powodów – jako trasa promocyjna nowej płyty albo zaprezentowanie fanom odmienionego składu zespołu. Czasami są to również objazdowe festiwale, np. Monsters of Rock, Lollapalooza, Clash of Titans. Koncert może być także urządzany z powodów rocznicowych (podnosi wówczas rangę wydarzenia), świąt społeczności lokalnych i strukturyzacji jej czasu (np. sylwester organizowany w ostatnich latach na głównych placach, zazwyczaj uświetniany także pokazami ogni sztucznych) albo jako budowanie pozytywnych emocji. Tu przykładów można by wymienić wiele, m.in. Święto Trzech Braci organizowane w Cieszynie.

Bez względu na reprezentowany gatunek muzyczny, widowiska masowe jawnie korzystają z elementów teatralnych (gesty i mimika muzyków, kostiumy, scenografia, światła, a nawet efekty specjalne: zimne ognie, kolorowe dymy, komputerowe wizualizacje) oraz ramowego choćby scenariusza (wykonawcy odgrywają przygotowane fabuły i okazują zaplanowane emocje, gdy np. rockmani niszczyli instrumenty w atakach agresji). Muzycy chętnie nawiązują kontakt z publicznością – powitania, zadawanie pytań, podawanie rąk itp. Podobnie jak w przypadku spektakli i tutaj możemy mieć do czynienia z intertekstualnością, jawnym odwoływaniem się do utrwalonych społecznie zachowań muzycznych, gdy np. Mick Jagger naśladował wykonawców bluesa⁴⁸. Czy podczas koncertu możliwa jest naturalność? Może wbrew wrażeniom odbiorców sprawa to raczej wątpliwa, choćby z powodu sceny i dbałości o efekt. To co najwyżej kontrolowana improwizacja.

⁴⁸ Zob. B. Hoffmann, *Rock a przemiany kulturowe XX wieku*, Warszawa 2001, s. 47.

Zresztą wielu artystów (np. Prince, Madonna, Michael Jackson, Maryla Rodowicz czy Doda) świadomie podkreśla teatralność koncertu. Świadczą o tym wykorzystywane przez nich stylizowane stroje, tak różne od codziennych, gdy sceniczny image dostosowany jest do stylistyki wykonywanej muzyki – taką funkcję pełnią m.in. skórzane kurtki, podarte T-shirty albo nadmiar metalowych dodatków (ćwieki i łańcuchy). Poza tym wykonawcy korzystają z rekwizytów oraz zapraszają grupy taneczne – stylizowane na kłownów, baletnice, akrobatów itp. Współcześnie koncert staje się przede wszystkim produktem, który nie powinien zawieść oczekiwania widzów, ale zapewnić im satysfakcję. Koncert może więc stać się okazją do wywołania skandalu albo sposobem na potwierdzenie przynależności do określonego rodzaju muzyki dzięki zrealizowaniu właściwego mu modelu zachowań.

Według Beaty Hoffmann, przestrzenią koncertu nie jest tylko scena, ale cały obszar wydzielony i chroniony, a nawet podróż⁴⁹. To tutaj odbywa się niezmienny i niemal rytualny porządek – oczekiwanie na grupę (nawet do dwóch godzin, co potwierdził występ Guns'n'Roses w Polsce w lipcu 2012 roku), w tym występ supportu. Zadaniem tej sekwencji jest zachęcenie publiczności do aktywnego uczestnictwa. Wreszcie wejście zespołu – mogą pojawić się razem lub pojedynczo; ostatni zazwyczaj wchodzi lider. Czasami są to momenty bardzo efektowne – np. wjazd na motocyklach. Lider prezentuje członków grupy, co jest ważne zwłaszcza wówczas, gdy pojawia się w składzie ktoś nowy. Wtedy jego solówka jest najdłuższa, by przekonać do siebie fanów. Najważniejszy jest jednak finał, czasami niezwykle wyszukany i efektowny, np. koncert AC/DC podczas Festiwalu Monsters of Rock (1991) zakończono wystrzałem z 21 armat.

W czasie koncertu odbiorca może przyjmować rozmaite scenariusze zachowań. Staje się uczestnikiem, gdy przeżywa muzykę, śpiewa razem z innymi, powtarza refren, porusza się rytmicznie albo odpowiada muzykom. Czasami tańczy solo albo w grupie (np. pogo, o którym pisał Marcin Świetlicki, charakteryzując swoją relację z ojczyzną), czasami też przekształca się w aktora widowiska, przede wszystkim dzięki obecności kamer, które na olbrzymich ekranach mogą pokazać jego zachowania. Skupienie i powaga mogą zostać potraktowane jako chęć nobilitacji zespołu czy ulubionego gatunku za pomocą stylu odbioru zarezerwowanego dla muzyki klasycznej albo jako wyraz braku zainteresowania.

Współczesne koncerty są niezwykle różnorodne i stają się sposobem sprawdzenia „na żywo” poszukiwań zespołów – muzycznych i ideologicznych. Funkcję instrumentów mogą pełnić niemal wszystkie przedmioty występujące w otoczeniu człowieka, nawet te już zużyte (to swoista odmiana *ready made*). Takim zespołem jest np. STOMP, wydobywający rytm ze wszystkiego – od zapalniczek po kosze na śmieci.

⁴⁹ Zob. tamże, s. 55.

Ciekawym zjawiskiem muzycznym i niemal teatralnym są występy tzw. tribute band, czyli grup „odgrywających” koncerty jakiegoś zespołu. Wykonują one określony repertuar, naśladują kostiumy i sposób bycia swoich poprzedników, najczęściej muzycznych legend, które z jakiegoś powodu zaprzestały występów. Przykładem może być ABBA The Show w składzie z dawnymi członkami ABBA: Rogerem Palmem (perkusja) oraz Ulfem Anderssonem (saksofon), czy The Australian Pink Floyd Show (ich trasa koncertowa w 2013 roku *Eclipsed by The Moon* nawiązywała do albumu *The Dark Side of The Moon* z 1973).

Omawiając zagadnienie koncertów, warto wspomnieć także o muzyce klasycznej, wykonywanej poza przestrzenią filharmonii czy teatru (najczęściej w budowach sakralnych, co podkreśla związki muzyki z *sacrum*, np. imprezy Międzynarodowego Festiwalu „Gaude Mater” w Częstochowie; ale także w przestrzeniach handlowych, np. Poranki dla dzieci organizowane przez Filharmonię Częstochowską w Galerii Jurajskiej) albo jako impreza plenerowa. Znaczenie koncertów, organizowanych często z jakiejś szczególnej okazji, zależą także od składu wykonawców. Tak było np. w 1995 roku, gdy w 50. rocznicę zakończenia II wojny światowej Helmuth Rilling przygotował projekt *Requiem der Versöhnung (Requiem pojednania)*. Składał się on z 15 części, a każdą z nich napisał kompozytor z innego kraju; Polskę reprezentował Penderecki utworem *Agnus Dei*.

Współcześnie muzycy próbują przekonać społeczeństwo, że określenie „muzyka poważna” jest nieporozumieniem. Z doskonałym skutkiem udowadnia to Grupa MoCarta (kwartet smyczkowy w składzie: Filip Jaślar, Michał Sikorski, Paweł Kowaluk oraz Bolek Błaszczuk), Kwartet Obsession czy muzycy programu *Z batutą i humorem* Macieja Niesiołowskiego albo *Filharmonii Dowcipu* Waldemara Malickiego. Filharmonia stała się także przestrzenią spotkania rozmaitych gatunków i rodzajów muzycznych, od początku XX wieku w repertuarze pojawia się także współczesna muzyka rozrywkowa. 12 lutego 1924 roku w Aeolian Hall Paul Whiteman zorganizował *Eksperymentowanie w muzyce nowoczesnej*. Wówczas Gershwin zagrał swoją *Rhapsody in Blue*. Koncert był próbą nobilitowania jazzu i połączenia go z muzyką symfoniczną. Takie działania znalazły wielu naśladowców.

Festiwale (łac. *festivitas* – zabawy) organizowane są w Europie od XVIII wieku, prezentują twórczość jednego autora (Festiwal Wagnerowski w Bayreuth) albo określony rodzaj muzyki (klasycznej albo popularnej). Odbývają się cyklicznie lub jednorazowo jako punkt programu obchodów rocznic muzycznych, np. w 1981 roku w Teatrze Wielkim w Poznaniu miały miejsce Dni Oper Verdiego z okazji 80. rocznicy śmierci kompozytora. W II połowie XX wieku zaczęły także stymulować masową turystykę.

Podobnie jak koncerty, festiwale uświęcają czas i przestrzeń, a przede wszystkim podkreślają znaczenie mecenasa. Już w 1923 roku Międzynarodowe Towarzystwo Muzyki Współczesnej (ISMC) zaczęło organizować festiwale poświęcone awangardzie. Po II wojnie światowej do upowszechniania muzyki nowoczesnej dołączyły nowe festiwale (m.in. od 1956 roku Warszawska Jesień) oraz spotkania (np. Międzynarodowe Wakacyjne Kursy Nowej Muzyki w Darmstadt).

Wśród światowych festiwali w II połowie XX wieku jednym z najważniejszych był Festiwal Muzyki i Sztuki – Manifestacja Muzyki i Pokoju w Woodstock w sierpniu 1969 roku na farmie Maxa Jasgura, gdzie muzyka rockowa stała się manifestem pokoleniowym młodzieży i zmieniła kulturę współczesną. Wspólna zabawa dla ponad pół miliona Amerykanów trwała trzy dni. Spotkania stały się niemal symbolem kulturowym, o którym opowiada wiele sztuk oraz filmów (m.in. spektakl *Locomotiv GT* z librettem Sándora Posa, *Wyimaginowany reportaż z amerykańskiego pop-festiwalu*, adaptacja powieści Tibora Déry'ego).

W socjalistycznej Polsce festiwale pełniły przede wszystkim funkcje propagandowe, a pierwsze zorganizowano, według Danuty Gwizdalanki, już w latach 40. ubiegłego wieku⁵⁰. W 1951 roku odbył się Ogólnokrajowy Festiwal Muzyki Polskiej, podczas którego zaprezentowano 110 utworów 38 żyjących artystów. Odwilż 1956 spowodowała odwrót od estetyki i ideologii socrealizmu także w muzyce. Właśnie wtedy w Warszawie zorganizowano Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej, dwa lata później nazwany Warszawską Jesienią (idea Kazimierza Serockiego i Tadeusza Bairda). Jego głównym celem była popularyzacja awangardy I połowy XX wieku i konfrontacja Zachodu ze Wschodem, przede wszystkim zaś prezentowanie nowej muzyki środkowoeuropejskiej. Była to również próba unieważnienia żelaznej kurtyny w kulturze. W programie znalazły się m.in. utwory Béli Bartóka, Paula Hindemitha, Arnolda Schönberga, Albana Berga, Antona Weberna, a od 1958 roku pojawiły się także kompozycje współczesne (np. Oliviera Messiaena). Podczas II festiwalu odbył się także koncert muzyki elektroakustycznej. Oczywiście, spotkanie stawało się także doskonałą okazją do promocji kraju, a jednocześnie pełniło rolę barometru nastrojów międzynarodowych. W 1968 roku zostało zbojkotowane przez artystów zachodnich z powodu inwazji wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację⁵¹.

W czasie festiwalu Warszawska Jesień wystawiano także opery zarówno zagraniczne – *Żołnierze* Bernda-Aloisa Zimmermanna, *Lulu* Albana Berga (1971), *Nos* Dymitra Szostakowicza (1976), *Mojżesz i Aron* Arnolda Schönberga (1980), jak również polskie – *Manekiny* Zbigniewa Rudzińskiego z jego librettem we-

⁵⁰ Zob. D. Gwizdalanka, „Warszawskie Jesienie” w cieniu polityki, „Ruch Muzyczny” 1997, nr 18, s. 11.

⁵¹ Zob. tamże, s. 10.

dług Brunona Schulza (1983), *Ognisty anioł* Siergieja Prokofiewa według Walerija Briusowa (1984).

W 1956 roku w Sopocie zorganizowano Międzynarodowy Festiwal Jazzowy, dwa lata później przeniesiony do Warszawy jako Jazz Jamboree. Była to odpowiedź na popularność tego stylu muzycznego w Polsce; w latach 60. ubiegłego stulecia karierę rozpoczęli przecież Krzysztof Komeda, Urszula Dudziak, Tomasz Stańko, Michał Urbaniak. Wkrótce jazz zagościł także w filharmoniach jako temat osobnych koncertów (była to swego rodzaju nobilitacja tego nurtu), a także jako inspiracja utworów Bogusława Schaeffera, Wojciecha Kilara czy Krzysztofa Pendereckiego.

Omawiając festiwale czasów socjalizmu, nie można pominąć Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu, zorganizowanego po raz pierwszy 19 czerwca 1963 roku. Pomysłodawcami byli ówczesny burmistrz, Karol Musioł, oraz redaktorzy Programu III Polskiego Radia – Jerzy Grygolunas i Mateusz Świącicki. Pierwszy festiwal prowadzili Lucjan Kydryński i Jacek Fedorowicz. Wzięło w nim udział 102 artystów, zwyciężyli – Ewa Demarczyk i Bohdan Łazuka. W amfiteatrze zasiadło wówczas 5–6 tysięcy osób, choć chętnych było znacznie więcej. Impreza nie ograniczała się wyłącznie do wydarzeń muzycznych. Na przełomie lat 70. i 80. XX wieku niezwykle popularny był kabaret, a jednym z ważnych punktów programu były również wybory Miss Festiwalu. Muzyczne spotkania odbywają się co roku aż do dziś, odwołano je tylko raz, w 1982 roku z powodu stanu wojennego.

W czasach Polski Ludowej ważny był także Międzynarodowy Festiwal Piosenki w Sopocie zorganizowany z inicjatywy Władysława Szpilmana. Najpierw (w latach 1961–1963) odbywał się w hali Stoczni Gdańskiej, od 1964 roku przeniesiono go do amfiteatru. W latach 1977–1980 nazwano go Międzynarodowym Festiwalem Interwizji, na wzór konkursu wokalnego kapitalistycznej Europy. Organizację festiwalu w Sopocie przejęło od TVP TVN (do 2009), a następnie Polsat (Top Trendy, Top of the Top). Wciąż jest to święto, w czasie którego można spotkać najpopularniejszych wykonawców.

W Polsce Ludowej istniały, oczywiście, także festiwale muzyki klasycznej. W latach 60. w Poznaniu odbywał się Festiwal Oper i Baletów Polskich (1961, 1964, 1969), w latach 80. Bałtyckie Spotkania Operowe w Operze Leśnej w Sopocie (1984, 1985, 1987), poza tym Łódzkie Spotkania Baletowe w Teatrze Wielkim w Łodzi (1968, z inicjatywy ówczesnego dyrektora Stanisława Piotrowskiego oraz Witolda Borkowskiego, kierownika baletu), Spotkania Operetkowe w Łodzi (od 1986), Festiwal Mozartowski (od 1991 w Warszawskiej Operze Kameralnej; od 1993 wszystkie sztuki pokazywano w reżyserii i inscenizacji Ryszarda Peryta oraz scenografii Andrzeja Sadowskiego).

Festiwal może pełnić również funkcję sprzeciwu wobec systemu. Tak traktowano m.in. festiwal rockowy w Jarocinie, organizowany przez Jarociński Ośrodek Kultury oraz naczelnika miasta, zwłaszcza od 1980 roku (I Przegląd Muzyki Młodej Generacji) czy Festiwal Muzyki Alternatywnej Marchewka zorganizowany w Hali Gwardia w Warszawie (1987). Upolitycznienie było następstwem wydarzeń w kraju, na co zwracał uwagę Jerzy Wertenstein-Żuławski:

O ile przed Sierpniem i w ciągu „16 miesięcy” były to [festiwale] wspólnoty przeciw dorosłym w ogóle, to od 1982 roku stały się też wspólnotami przeciw systemowi politycznemu. Miejscami gdzie przez chwilę można „być sobą”⁵².

Cytowany socjolog wymienia czynniki, które przyczyniły się do utrwalenia takiego postrzegania kulturalnych wydarzeń: odmienność stroju młodych, różnorodność subkultur, hasła tolerancji, brak ograniczeń w prezentowanych kompozycjach (co dawało poczucie „oazy wolności” oraz swego rodzaju Hyde Parku), ale także kwiaty składane pod tablicą upamiętniającą powstanie Solidarności⁵³.

Ciekawym spotkaniem jest również odbywający się w Jarosławiu od 1994 roku Międzynarodowy Festiwal Muzyki Dawnej „Pieśń naszych korzeni”⁵⁴. Początkowo dyrektorem był Marcin Bornus-Szczyciński, obecnie Maciej Kaziński. Organizatorzy dążą do popularyzacji chorału oraz muzyki sakralnej. W czasie koncertów wykonywane są uroczyste liturgie, jutrznie, nieszpory oraz dramat liturgiczny. W 2011 wystawiono np. *Oficjum Pieca* na podstawie *Księgi Daniela*, znane w kościele Wschodu od XVII wieku, a odgrywane w niedzielę przed Bożym Narodzeniem. Zaprezentowano w nim różne poziomy dialogiczności, w tym również językową – chór i lektorzy oraz trzech młodzieńców ubranych w białe szaty śpiewali po staro-cerkiewno-słowiańsku, a dwóch Chaldejczyków w czerwonych chłopskich jupkach po rusku.

Po roku 1981 w Polsce powstało także wiele festiwali muzyki religijnej, na wzór amerykańskiego Contemporary Christian Music. Warto tu przywołać Song of Songs w Toruniu, Festiwal Muzyki Gospel w Osieku, Pokój i Dobro w Zielonej Górze, Campo Bosko w Czerwińsku nad Wisłą, Cantate Deo w Gliwicach, Dla Jezusa w Piekarach Śląskich, Soli Deo w Biłgoraju, Ogólnopolski Przegląd Piosenki Religijnej Śremsong⁵⁵. Poza funkcjami upowszechniania tej muzyki oraz promowania muzycznych talentów, ważna staje się również funkcja kerygmaticzna, ewangelizacyjna.

⁵² J. Wertenstein-Żuławski, dz. cyt., s. 220.

⁵³ Zob. tamże, s. 221.

⁵⁴ Zob. m.in. T. Kornaś, *Boży teatr*, [w:] tenże, *Aniołom i światu widowisko. Szkice i rozmowy o teatrze*, Kraków 2009, s. 271–278.

⁵⁵ Przykłady za: I. Massaka, *Estetyzacja i erotyzacja przymusu przy pomocy bodźców muzycznych*, [w:] taż, *Muzyka jako instrument...*, s. 312.

Koncerty i festiwale utrwalają znaczenia przypisane poszczególnym stylom muzyki. Przez długi czas rock uchodził za protest młodych przeciwko moralności oraz polityce rodziców, ale również przeciw konsumpcyjnemu stylowi życia (takie deklaracje muzyków nie zawsze znajdowały potwierdzenie w rzeczywistości pozasceniczej). Słuchanie określonej muzyki stało się dla młodych swego rodzaju przeżyciem pokoleniowym, co chętnie podkreślają autorzy tekstów (np. *My Generation* The Who, 1965). Zespoły rockowe próbują stworzyć obrzęd, sięgając również do tradycji przedchrześcijańskich. Beata Hoffmann podaje jako przykład formacje The Levellers (tradycja celtycka), Hedningarna i Garmarna czy brazylijską grupę Sepultura⁵⁶. Historie skandynawskie opowiadał Led Zep-pelin, a Alan Stivell posługiwał się motywami staroceltyckimi. Formą protestu kolejnego pokolenia był hip hop. Techno natomiast próbuje tworzyć wspólnotę ponowoczesną, poruszającą się w rytm szamańskiego bębna⁵⁷.

Zastanawiając się nad rolą festiwali, nie można zapomnieć o ich znaczeniu dla miasta – finansowym (obecnie szczególnie pożądanym) oraz tożsamościowym. Patron albo temat często wyznaczają ważny obszar zainteresowań mieszkańców lub historii domagającej się przypomnienia. W muzycznej Częstochowie współcześnie dominują koncerty i festiwale muzyki reggae (w 2012 roku powstał nawet film Łukasza Mszycy *Żywe drzewo*, dokumentujące różne inicjatywy w tym zakresie), Międzynarodowy Festiwal Muzyki Sakralnej „Gaude Mater”⁵⁸ (w przestrzeni oddziaływania Jasnej Góry), ale również Festiwal Wiolinistyczny im. Bronisława Hubermana, Konkurs Wokalny im. Jana, Edwarda, Józefiny Reszków czy Konkurs Dobrej Piosenki „Kalinowe Noce, Kalinowe Dni”. Trzy ostatnie przypominają artystów urodzonych albo zamieszkałych w okolicach Częstochowy, co staje się również okazją do promowania miasta.



Zagadnienia: typologia i historia koncertów i festiwali.

⁵⁶ B. Hoffmann, dz. cyt., s. 10.

⁵⁷ Por. A. Zwoliński, dz. cyt., s. 207.

⁵⁸ Obszerniej piszę o tym w części czwartej.

III. Muzyka międzykulturowa

Według Petera Michaela Hamela, w starożytnej Grecji, inaczej niż w krajach Północy czy Afryki, muzyka od początku silnie związana była ze słowem⁵⁹, a różnice pogłębiały się w kolejnych latach. W XV wieku w Europie pojawiła się wielogłosowość, co przyczyniło się do rozumowego odbioru sztuki jako określonej formy, konstrukcji (gatunek fugi czy sonaty), gdy tradycyjne pieśni Azji wykorzystywały wciąż jednogłosowość (melodia jest oparta na dominującym dźwięku). Poza tym w kulturze Wschodu oryginalność pomysłu nie odgrywa tak dużej roli. Modelowe systemy kultur Wschodu i Zachodu różnią się od siebie sposobem tworzenia muzyki, a także jej odbioru. Hamel pisze o tym następująco:

Jesteśmy [odbiorcy w Europie i USA] przyzwyczajeni słuchać muzyki jako obrazowej, zwróconej na zewnątrz i postrzegamy często tylko najbardziej zewnętrzny zarys, który oddziałuje tym silniej, im bardziej drastycznie i nagle się zmienia⁶⁰.

Kolejną wartością pielęgnowaną na Zachodzie jest ciągła ewolucja i poszukiwanie nowych rozwiązań. Hamel wymienia kolejno: muzykę klasyczną, programową, późnoromantyczną, technikę dwunastotonową, muzykę serialną, elektroniczną, szumową⁶¹. Zmiany są animowane przez wybitnych twórców, działalność instytucji muzycznych, ale także nurty filozofii i emancypujące się grupy społeczne. Ważną rolę odgrywa także autorytet krytyków – w przypadku dodekafonii to przede wszystkim Theodor W. Adorno, który uznał ją za historyczną konieczność. To wszystko sprawiło, że przez długi czas muzyka Wschodu uchodziła w ocenie zachodnich melomanów za bardziej prymitywną, choć trzeba podkreślić, że takie porównania dotyczyły modeli syntetycznych, a przez to uproszczonych.

Tymczasem każda kultura wypracowała własne instrumentarium, zestaw rytmów oraz technik śpiewu (na wdechu lub wydechu, korzystanie z falsetu, jodłowanie lub swego rodzaju „czkawki”⁶²), które nabyły określonych znaczeń.

⁵⁹ P. M. Hamel, dz. cyt., s. 26.

⁶⁰ Tamże, s. 77.

⁶¹ Tamże, s. 83.

⁶² Tamże, s. 113.

I tak np. w muzyce tybetańskiej zarówno dźwięki instrumentów (dętych i perkusyjnych), jak i głosy ludzkie są niezwykle niskie, by oddać w ten sposób głębię natury. Kultura wyznacza również zakres możliwych doznań odbiorców oraz zakres ich słyszenia, swego rodzaju rejestr wrażliwości słuchowej. Tym samym człowiek zostaje ukształtowany i określony przez charakterystyczny dla jego kultury kontekst muzyczny (jego odtworzeniem zajmuje się socjomuzykologia, badająca muzykę jako element życia społecznego, a także muzykosocjologia, gdy życie społeczne zależy także od sposobu definiowania muzyki i jej uprawiania; muzyka okazuje się działaniem o znaczeniu politycznym i społecznym⁶³). W tej sytuacji szczególnie ciekawe są doświadczenia bi-muzyczności oraz wszelkie przypadkowe lub celowe spotkania kulturowe, które współcześnie nawiązały się dzięki upowszechnieniu mass mediów. Opisaniem muzycznego transferu międzykulturowego zajmowała się m.in. Sławomira Żerańska-Kominek⁶⁴. Wydaje się, że, analogicznie do teatru międzykulturowego, przybiera on jedną z form – horyzontalną (spotkania współczesnych kultur), wertykalną (badania przeszłości kultury własnej) albo oscylacyjną, powstałą z połączenia obu nurtów. Nawiązania wertykalne ujawniają się m.in. w czasie wykonywania dawnych utworów muzycznych na współczesnych instrumentach, we współczesnym rytmie, natomiast wpływy horyzontalne są skutkiem poszukiwań brzmień oryginalnych i egzotycznych.

W widowiskach globalizacji i aktywnego budowania tożsamości kompozytorzy chętnie sięgają po mechanizmy transgresji czy karnawalizacji, typowe dla „sztuki na opak”. Współcześnie pojawiają się pastisze i parodie muzyki ludowej, muzyki należącej do innego obiegu (do filharmonii, przybytku muzyki wysokiej, została dopuszczona muzyka popularna, rozrywkowa, czego dowodem są m.in. widowiska przygotowywane przez Malickiego łączące muzykę z tańcem, śpiewem oraz popularyzatorską gawędą). Wśród sposobów cytowania można wyróżnić: modelowanie, parafrazowanie, ujęcie kulminacyjne, *quodlibet*⁶⁵. Ostatnia z wymienionych form to żart muzyczny, który może być polifoniczny (gdy fragmenty melodii brzmią jednocześnie), monofoniczny (jedna za drugą) oraz tekstowy.

Dialog międzystylistyczny wyraża się na wiele sposobów. W VIII symfonii Gustav Mahler wykorzystał hymn religijny *Veni Creator Spiritus*. To także połączenie rocka z tzw. muzyką klasyczną, by wymienić choćby koncert Deep

⁶³ Zob. J. Blacking, *Muzyka, kultura i doświadczenie*, przeł. E. Dahling, „Muzyka” 1997, nr 2, s. 80.

⁶⁴ Zob. S. Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995.

⁶⁵ Techniki cytowania wymieniam za: A. Jarzębska, dz. cyt., s. 70.

Purple w Royal Albert Hall (4 września 1969), koncerty zespołu Metallica i San Francisco Symphony Orchestra czy koncerty symfoniczne polskich zespołów. To również sposób na poszerzanie instrumentarium – The Beatles wykorzystywali w swoich aranżacjach flet, fortepian akustyczny, instrumenty smyczkowe, a np. Pink Floyd czy Genesis tworzyli rock symfoniczny. Korespondencje i nawiązania między nurtami muzycznymi są niemal nieograniczone. Ciekawym zjawiskiem były nagrania Franka Zappy, w których poza instrumentami można usłyszeć zniekształcony głos (samplery), odgłosy industrialne oraz dźwięki natury.

Czasami różnorodność stylistyczna budowała znaczenia utworu. Międzyscylistyczna i międzygatunkowa *Msza uroczysta* (1971) Leonarda Bernsteina, przygotowana na otwarcie Centrum Kulturalnego im. Johna Fitzgeralda Kennedy’ego, korzystała z tekstów Stephena Schwartz’a i zawierała elementy jazzu, bluesa i rocka, by wyeksponować demokratyczny światopogląd centrum oraz tradycję Stanów Zjednoczonych. Formę utworu Marek Bielacki opisywał następująco:

Utwór Bernsteina był wyrazistym przykładem korespondowania tych gatunków, które już niegdyś w przeszłości nawzajem się przenikały (struktura mszy, wątki oratoryjne i pasyjne, konwencja operowa), jednak tworzywo dźwiękowe dzieła uosabiało na wskroś współczesne nurty muzyczne⁶⁶.

Teoretycy muzyki, analizując relacje między kulturami, rozróżniają akulturację symetryczną, gdy obie kultury mają podobny poziom siły oddziaływania, asymetryczną oraz transkulturację, obserwowaną przede wszystkim w epoce mass mediów, gdzie możliwy jest wpływ bez rzeczywistego spotkania kultur⁶⁷. Przyczyny poszukiwań międzykulturowych mogą być rozmaite; to efekt kolonizacji (dominujący jest wówczas model europejski) i element polityki przymusu albo przeciwnie fascynacja egzotyką. W ten sposób określony system muzyczny nabywa dodatkowych znaczeń i jest wartościowany według alternatywy: lepszy – gorszy. Wpływ może dotyczyć zarówno cech dominujących określonego systemu muzycznego, jak i cech drugorzędnych (następuje wtedy modernizacja cech podstawowych), przejmowania instrumentów wraz z ich charakterystycznymi brzmieniami (to np. współczesne projekty, np. płyta *Songs of Glory* (2008) nagrana przez Trebunie-Tutki i jamajski zespół Twinkle Brothers). Taką muzykę międzykulturową, horyzontalną (zawierającą brzmienia współczesnej Afryki, Australii, Azji), wertykalną (z dźwiękami przeszłości), a nawet oscylacyjną tworzy Philip Glass, współpracownik Roberta Wilsona, m.in. w swojej *Symfonii nr 5*.

Okoliczności muzycznych spotkań kulturowych mogą być rozmaite. Przede wszystkim to kontakt z kulturą w jej środowisku naturalnym (skutek podróży), objazdowe występy zespołów, a także rozmaite festiwale – Światowy Fe-

⁶⁶ M. Bielacki, *Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*, Łódź 1994, s. 136.

⁶⁷ S. Żerańska-Kominek, dz. cyt., s. 305–306.

stiwal Młodzieży organizowany od 1955 roku w Warszawie, imprezy Instytutu Muzykologii Porównawczej w Berlinie Zachodnim, czy Jazz-Meets-the-World (zapoczątkowane w latach 60. XX wieku przez Joachima E. Berendta), na których wspólnie występowali muzycy różnych kultur – Amerykanie, Japończycy czy Indonezyjczycy, albo od 2008 roku EthnoPort w Poznaniu. Ważną imprezą propagującą muzykę świata były również igrzyska olimpijskie. W Monachium w 1972 roku prezentowano folklor, a muzycy przygotowali także widowisko *Weltkulturen und Moderne Kunst*. Ciekawą imprezą była również *Spielstrasse* wokół Jeziora Olimpij, gdzie więcej niż tuzin teatrów ulicznych wystawiło na małych scenach m.in. etapy historii igrzysk olimpijskich, a „Tenjo Sajiki” Terayamy z Tokio zaprezentował pantomimiczny musical rockowy⁶⁸.

Muzyczna debata z innymi kulturami wynikała z potrzeby agresywnej konfrontacji, poszukiwania nowej wrażliwości, a także z przeciwdziałania nudzie i stagnacji. Wzmożone zainteresowanie wschodnią kulturą (muzyką i teatrem) wystąpiło na przełomie XIX i XX wieku (europejskie tournée m.in. teatru Sad-dayakko) oraz w II połowie XX wieku (do Polski przyjeżdża m.in. Opera Pekińska). Wpływ Wschodu, zarówno w tematyce, jak i brzmieniach, ujawniały już kompozycje romantyczne, a trend ten utrzymał się w kolejnych latach, np.: *Chiński tamburyn* Fritza Kreislera, *Symfonia Szkocka* Feliksa Mendelssohna-Bartholdy’ego, *Symfonia Hiszpańska* Edouarda Lalo, *Szeherazada* (1888) Nikołaja Rimskiego-Korsakowa, *Szeherazada* (1899) Maurice’a Ravela, *Lied von der Erde* (1909, na motywach poezji chińskiej) Gustava Mahlera, *Trzy liryki japońskie* (1912–1913, na motywach haiku z VIII i IX wieku) Igora Strawieńskiego czy *Pieśni miłosne Hazifa* (parafraza tekstów perskich Hansa Bethgego) Karola Szymanowskiego, *Suita scytyjska* (1915) Siergieja Prokofiewa. Również Olivier Messiaen w latach 30. XX wieku wsłuchiwał się w rytmy starohinduskie i metrykę antycznej poezji greckiej, co wyznał w komentarzu do *Kwartetu na koniec czasu*⁶⁹. W kompozycjach stosował charakterystyczne wschodnie rytmy oraz typowe brzmienia kojarzące się z mistyką. Europejczycy byli także zafascynowani poszczególnymi instrumentami i ich rolą w kulturze, np. gongiem teatralnym zachwycił się Iwo Gall.

Po II wojnie światowej muzyka Wschodu i krajów pozaeuropejskich wciąż zyskiwała popularność, co świadczyło także o narastającym kryzysie cywilizacji starego kontynentu. Temat zapożyczeń między Wschodem i Zachodem podjął Międzynarodowy Kongres Muzyczny w 1948 roku⁷⁰. Okazało się jednak, że porozumienie między muzykami nie jest możliwe, ponieważ każda z grup pró-

⁶⁸ Informacje podają za: P. M. Hamel, dz. cyt., s. 242.

⁶⁹ A. Jarzębska, dz. cyt., s. 219.

⁷⁰ I. Massaka, *Muzyka a charakter narodowy*, [w:] *taż, Muzyka jako instrument...*, s. 200.

bowała obronić własny model. Obecnie w Europie można posłuchać wschodnich wirtuozów w widowiskach międzykulturowych, podczas koncertów klasycznej muzyki wschodniej, a orientalni muzycy prowadzą cieszące się popularnością szkoły i kursy mistrzowskie. W latach 60. i 70. XX wieku po muzykę Wschodu sięgnęli również twórcy muzyki popularnej – Beatlesi uprawiali medytację transcendentalną według Maharishiego Mahesh Yogi oraz zachwycili się grą Raviego Shankara na sitarze (występował z nim także wirtuoz skrzypek, Yehuda Manuhin), a George Harrison spróbował nawet swoich sił na tym indyjskim instrumencie strunowym w *Norwegian Wood*. Ze wschodniej kultury czerpali również The Rolling Stones oraz John Cage.

Ten ostatni poznawał filozofię zen i kulturę Wschodu m.in. dzięki wykładom Daisetze T. Suzukiego na Uniwersytecie Columbii⁷¹. W jego kompozycjach można usłyszeć egzotyczne instrumenty: khuuczir, morin-khuur, jatgi, szudragi, dilruba, a ich ostateczny kształt wyznaczyła *Księga przemian (I Ching)*, dzięki której proces tworzenia został podporządkowany przypadkowi (rzut kostką decydował o wszystkich podstawowych zmiennych, takich jak głośność i wysokość dźwięku) i uwolniony od subiektywizmu. Metodę tę zastosował m.in. w kompozycji *Music of Changes*, a wcześniej także w trzeciej części *Concerto*⁷². Cage stworzył również *Seven Haiku* (1952), w których zastosował proporcje podziału znane z literackiej formy: 5, 7, 5.

Wschodnie dźwięki można usłyszeć w utworach polskich kompozytorów współczesnych, np. *Quartetto per strumenti*, *Thang-ka*, *Beg-se na perkusję solo* Macieja Żółtowskiego, który dzieciństwo spędził w Mongolii⁷³, oraz *Ikebania na sopran i akordeon* Marcina Wierzbickiego z wykorzystaniem haiku Maciejki Mazan.

Coraz większe wpływy muzyki Wschodu są spowodowane wzrastającym tempem życia, materializmem i automatyzacją Zachodu. To poszukiwanie nie tylko egzotyki, ale przede wszystkim wartości bardziej tradycyjnych i pierwotnych, by zrewitalizować muzykę i kulturę europejską (Alain Daniélou). Może temu towarzyszyć pragnienie zmiany wrażliwości, także muzycznej, np. dzięki narkotykom. Trzeba jednak pamiętać, że takie zainteresowania spowodowały również naukowe studia nad muzyką Afryki i Azji, ich instrumentami oraz rytmem.

Transfer muzyczny następował, oczywiście, również w przeciwnym kierunku. Craig Latrell, cytowany przez Richarda Schechnera, posługuje się przykładem zespołu grającego muzykę tradycyjną Minangkabau na Sumatrze, który dla

⁷¹ Por. J. Kutnik, *Gra słów. Muzyka poezji Johna Cage'a*, Lublin 1997, s. 61.

⁷² Zob. tamże, s. 63.

⁷³ Zob. A. Gronau-Osińska, *Echa innych kultur w polskiej muzyce współczesnej*, [w:] *Muzyka pomiędzy kulturami. Okcydent i Orient*, red. J. Chaciński, Słupsk 2005, s. 63.

turystów postanowił wykonać na swoich gongach *Rivers of Babylon* Boney M., zmieniając tym samym rytm przeboju disco⁷⁴. Wydaje się, że podobne transfery międzykulturowe rozgrywają się na co dzień niemal niezauważalnie.

Zaletą muzycznych spotkań międzykulturowych jest odnowienie brzmień i rytmów muzyki określonego obszaru kulturowego i uświadomienie możliwości innego sposobu komponowania. Naśladowanie egzotycznych rozwiązań nie zawsze zostaje zaakceptowane i docenione przez badaczy. Najczęściej pojawia się zarzut powierzchowności, gdy twórcy, odrzucając tradycyjny model o ustalonych znaczeniach, wybierają z innego systemu jedynie pojedyncze elementy (np. brzmienia, rytm). Taką postawę prezentuje wypowiedź J. Katarzyny Dadak-Kozickiej na temat cytowania i trawestacji muzyki Pigmejów:

Choć intencją tych muzyków [*Deep forest* Michela Sancheza i Erica Mouqueta] było odwołanie się do wielu tradycji, to żadnej z nich nie rozumieli. Wymieszali zatem elementy rozmaitych tradycji, nie bacząc, że są odmienne w wymowie i znaczeniach. Nie utworzyli żadnej spójnej całości, ale też nie o to im chodziło. Przeciwnie, coraz powszechniejsze jest dziś przekonanie, że można dowolnie wykorzystywać wszelkie tradycje, niejako grając nimi. Jest to wielce niebezpieczne, taki bowiem pseudopluralizm oznacza, że właściwie nie mamy do czynienia z żadną tradycją. Kto bowiem – nie pojmując sensu – chce czerpać z wszystkiego, ten nie czerpie z niczego. Wyraża jedynie swoje wykorzenienie i próby desperackiego zaradzenia temu. A kto nie czuje się związany z konkretną tradycją, za żadną też nie czuje się odpowiedzialny⁷⁵.

Od tej wypowiedzi minęło już prawie dwadzieścia lat. Mechanizm kolażu zadomowił się w naszej globalnej kulturze na dobre, choć o niebezpieczeństwie takiego postępowania i związanych z nim wątpliwościach warto może czasami przypominać.

Już romantyzm zwrócił uwagę na ludowość, poszukując w tradycyjnych pieśniach „ducha narodu”. Również współcześnie folklor często nabywa znaczeń nacjonalistycznych⁷⁶ i staje się elementem polityki. W USA zainteresowanie dotyczyło też kultury afroamerykańskiej. Nadanie wolności osobistej czarnoskórym mieszkańcom w XIX wieku doprowadziło do upowszechnienia ich kultury, tym bardziej że wielu z nich postanowiło zarabiać na życie muzyką – od 1828 roku Thomas Rice oraz Daniel Decatur Emmett występowali z pierwszym zespołem minstreli, a najbardziej znaną grupą byli Christy Minstrels z Edem Christy. Tym sposobem na przełomie XIX i XX wieku nobilitowano także

⁷⁴ C. Latrell, *Interkulturalizm nie jest ulicą wielokierunkową*, cyt. za: R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, red. M. Rochowski, Wrocław 2006, s. 345.

⁷⁵ J. K. Dadak-Kozicka, *Obrzęd i spektakl muzyczny. O dwóch odmianach kultury obrazkowej*, „Ruch Muzyczny” 1997, nr 20, s. 10.

⁷⁶ Zob. *Tradycja i „Pogranicze”. Rozmowa z Krzysztofem Czyżewskim*, [w:] T. Kornaś, dz. cyt., s. 175–176.

cake-walka, ragtime i jazz, a fascynacja nimi dotarła również do Europy. W 1892 roku Antonin Dvořák pod wpływem wyprawy do Stanów Zjednoczonych napisał *IX Symfonię Z Nowego Świata*. W 1898 r. na stary kontynent przyjechał zespół Afroamerykanów z widowiskiem *Clorindy, or the Origin of the Cakewalk*. Na rezultaty nie trzeba było długo czekać. Już na początku wieku cake-walki tworzył Debussy.

Elementy jazzu pojawiły się również w operze Ernsta Křeneka wystawionej w Lipsku *Johny spielt auf* (1927), a w *Uwerturze kubańskiej* (początkowo zatytułowanej *Rumba*) Gershwina, wykonanej 16 czerwca 1932 roku w amfiteatrze Lewisohn Stadium, można było usłyszeć reminiscencje z podróży na Kubę – folklor oraz instrumenty: conga, marakasy, dwumembranowe bębny bata, usytuowane tuż obok dyrygenta.

Spotkanie kultur sprawiło, że w XX wieku powstały pierwsze opery murzyńskie Gershwina *Blue Monday* (1922, libretto Buddy'ego DeSylvy), *Porgy and Bess* (na podstawie powieści Du Bose'a Heywarda *Porgy*, 1925; w kolejnej wersji 30 września 1935 roku w Colonial Theatre w Bostonie uzupełniono orkiestrę o dodatkowe instrumenty perkusyjne, ustną harmonijkę, grzebienie i tarkę. Wprowadzono także odgłosy rzeczywistości murzyńskich miast i charakterystyczny dla jazzu sposób śpiewania).

Współcześnie folklor przestał być przeciwieństwem ucywilizowania i kultury, a stał się elementem dziedzictwa, które należy chronić przed agresywną globalizacją i uniformizacją. Od 1979 roku w Berlinie Zachodnim co dwa lata odbywał się festiwal „Horizonte”⁷⁷. Inspiracje muzyki etnicznej doprowadziły do powstania pojęć: „world music”, „sono mondiale” albo „son mondial”, czyli muzyki świata. Od 1980 roku odbywa się World of Music Arts and Dance (WOMAD), organizowany m.in. przez Petera Gabriela, Thomasa Broonana, Boba Hootona oraz Marka Kidela. Oprócz koncertów odbywają się wówczas warsztaty, wspólne gotowanie i sprzedaż tradycyjnych wyrobów. W efekcie takich spotkań powstały nowe nurty muzyczne – bhangra (hinduska muzyka pop wykonywana w Wielkiej Brytanii), rai (muzyka algierska w Europie), dark folk (sięgająca do korzeni pozachrześcijańskich).

Wspomniane już wcześniej poszukiwania wertykalne pozwalają na nowo zachwycić się wielokulturową przeszłością Polski, którą przemilczano w okresie socjalizmu. Współcześnie jest to jedna z ważniejszych inspiracji muzycznych, co potwierdza wciąż rosnąca liczba takich zespołów. Oczywiście, grupy folklorystyczne działały w socjalizmie, ale podlegały wówczas cenzurze Centrali. Folklor miał przede wszystkim świadczyć o polskości poszczególnych terenów. Korzystali z niego również artyści zawodowi.

⁷⁷ Zob. P. M. Hamel, dz. cyt., s. 66.

Jedną z najbardziej znanych imprez tego rodzaju jest Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych odbywający się w Kazimierzu nad Wisłą od 1967 roku. Zespoły ludowe przypominają nieco wyroby cepeliowskie, gdy mają jedynie realizować nostalgię mieszczuchów za wiejską idyllą. Ich główną funkcją jest jednak budowanie i utrwalanie tożsamości wspólnoty. Zespoły upowszechniają tradycje regionu, np. Zespół Pieśni i Tańca „Częstochowa” założony przez Edwarda Mąkoszę przy Politechnice Częstochowskiej, albo formy muzykowania i tańca poszczególnych społeczności nawet mimo zmiany ich miejsca zamieszkania, przesiedleńców czy emigrantów (np. Zespół Górali Czadeckich „Watra” z Brzeźnicy działający od 1967 roku w dawnym województwie lubuskim⁷⁸). Tradycje ludowe podtrzymują również koła gospodyń wiejskich.

Po muzykę ludową od dawna sięgali kompozytorzy muzyki poważnej. W Polsce to m.in. Kazimierz Sikorski (*Suita ludowa*, 1921, pieśni kurpiowskie), Karol Szymanowski (*Harnasie, Pieśni kurpiowskie*), Jan Maklakiewicz (*Suita łowicka* 1948, *Suita tańców łowickich* 1951), Tadeusz Szeligowski (*Wesele lubelskie*, 1948, opracowanie litewskich i białoruskich pieśni ludowych: *Przepióreczka, Kupalowa noc*), Tadeusz Paciorkiewicz (*Suita kurpiowska*, 1948), Wojciech Kilar. Ostatni z wymienionych kompozytorów współpracował z Zespołem Pieśni i Tańca Śląsk, a motywy ludowe wykorzystał w suicie *Pieśni i tańce górali Beskidu Żywieckiego, Krzesanym, Orawie czy Kościelcu 1909* (upamiętniającym Mieczysława Karłowicza).

Utworki inspirowane ludowością oraz piosenki dawne w nowych aranżacjach śpiewali twórcy popularni, m.in. Maryla Rodowicz, Marek Grechuta, Czesław Niemen, No To Co, Skaldowie, Niebiesko-Czarni, Czerwone Gitary, Dwa Plus Jeden. W latach 70. XX wieku z folklem kojarzono też zespoły: Osjan, Kwartet Jorgi (debiut na Pikniku Country w Mrągowie), Atman. Sięgali oni po egzotyczniejsze brzmienia, korzystali z cytry, cymbałów polskich, mandoliny czy ksylofonu, stosowali inne zasady harmonii, skalę, metrum, tempo, modernizowali brzmienia tradycyjnych utworów. Popularność tej muzyki wzrosła jeszcze w latach 90. ubiegłego stulecia, o czym świadczy zorganizowanie dnia folkowego na Festiwalu w Sopocie. To wtedy powstały takie zespoły, jak m.in. Brathaniki, Golec uOrkiestra, a Kayah zaśpiewała z Goranem Bregovićem.

Ciekawym przykładem nawiązania do folkloru góralskiego było widowisko przygotowane przez Andrzeja Zielińskiego (z zespołu Skaldowie) *Po górach, po chmurach* do tekstu Ernesta Brylla (1968, reż. Irena Jun, Teatr Ludowy w Nowej Hucie) czy śpiewogra *Na szkle malowane* (muzyka Katarzyna Gärtner, tekst Ernest Bryll, 1970, Operetka Dolnośląska we Wrocławiu, reż. Jan Skotnicki).

⁷⁸ Zob. L. Kataryńczuk-Mania, *Wybrane zespoły folklorystyczne na ziemi lubuskiej – Zespół Górali Czadeckich „Watra”*, [w:] *Muzyka pomiędzy kulturami...*, s. 227–236.

Formą ujawniania związków horyzontalnych są również upowszechniane w Europie i na świecie poszczególne tańce – walc (Wiedeń; Josef Lanner, Johann Strauss i jego brat Joseph), tango (Argentyna, kultura tzw. gauchos – farmerów pasterzy), flamenco (Hiszpania), samba (Brazylia), rumba, mambo (Kuba), salsa, cza-cza (Ameryka Środkowa), charleston, fokstrot, jive, boogie-woogie, rock and roll, twist (Stany Zjednoczone). Kojarzony z kabaretem francuskim i teatrem rewiowym kankan przybył do Francji z Afryki za panowania Ludwika Filipa jako parodia tańców tubylczych, a upowszechnił go Offenbach. Dziś na całym świecie tańczy się to, co modne – salsę, zumbę, albo egzotyczne, a przez to interesujące – w Częstochowie można np. uczyć się katalońskiego tańca Bastoners, tańca z kijami, pochodzącego od greckich wojowników albo rolników dbających o urodzaj.

Znacznie bardziej skomplikowane są wpływy wertykalne. Można do nich zaliczyć przede wszystkim rekonstruowanie dawnej muzyki oraz instrumentów, o co dopominał się m.in. Arnold Dolmetsch, który w 1925 roku zorganizował w Haslemre Festiwal Historycznego Wykonawstwa. Wcześniej, w XIX wieku, Wanda Landowska przypominała zapomniany już wówczas klawesyn. Współcześnie działania tego rodzaju obejmują wszelkie koncerty z wykorzystaniem dawnych instrumentów, np. Barokowe Five O'clocki w Katowicach, ale także spektakle Stowarzyszenia Teatralnego „Chorea” Tomasza Rodowicza i Macieja Rychłego, wywodzących się z „Gardzienic” i próbujących zregenerować choreję za pomocą współczesnych środków teatralnych, by zapewnić jej żywotność kulturową:

„Rekonstrukcja pieśni” oznaczałaby przywrócenie jej do pełnego życia, by mogła „dotykać znaczeniami”. Ani słuchacz ani wykonawcy nie mają dzisiaj takich kompetencji. „W koktajlu multikultur”, którego zasoby zostały poprzez „antyczne pieśni” kosztownie powiększone, akceptujemy wielość, oczekując od wykonawców emocjonalnej prawdy⁷⁹.

Warto pamiętać również o prapremierach utworów odnalezionych albo przedstawieniach rekonstruowanych. 25 kwietnia 1984 roku Teatr Wielki w Warszawie przygotował *Ludua Danielis* wg rękopisu z Beauvais (XIII wiek), kier. muzyczne – Marcin Bornus-Szczyckiński, insc. i reżyseria Hanna Chojnacka, scen. Marian Kołodziej. Przedstawienie utrzymane w konwencji średniowiecznego teatru mansjonowego korzystało z instrumentów będących kopią z epoki. Wcześniej, w 1971 roku, Teatr Starej Pomarańczarni przygotował *La serva padrona* z muzyką Giovanniego Paisiello, według partytury odnalezionej w Bibliotece w Łańcucie. Przekładu libretta i tekstów interludium podjęła się Joanna Kulmowa. Podobne zabiegi przeprowadzane są na dawnych formach tańca, zarówno obrzędowych, jak i tych estetycznych.

⁷⁹ M. Rychły, *Pterodaktyl w kompozycji*, „Konteksty” 2006, nr 2, s. 88; zob. także T. Rodowicz, *Stowarzyszenie Teatralne „Chorea” 2004-06 i dalej...*, „Konteksty” 2006, nr 2.

Innym sposobem nawiązań wertykalnych jest projekt R.U.T.A. (Ruch Utopii, Transcendencji, Anarchii albo Relacyjna Unia Terrorystyczno-Artystowska), którego repertuar składa się z pieśni chłopów przeciwko feudałom, wykonywanych z towarzyszeniem instrumentów etnicznych (fidele, lira korbowa, trombity). Punkowe brzmienia realizują zainteresowania artystów, a jednocześnie podkreślają postawę buntu. Inicjatorem projektu jest Maciej Szajkowski, a efektem płyta *Gore – Pieśni buntu i niedoli XVI–XX wiek* (2012).



Zagadnienia: socjomuzykologia, muzykosocjologia, muzyczny transfer międzykulturowy (horyzontalny, wertykalny, oscylacyjny), dialog międzystylistyczny, akulturacja, transkulturacja, *world music*.

IV. Muzyka widowisk religijnych

Związki muzyki z religią są wielorakie. Ograniczają się do inspiracji albo prowadzą do przygotowania oprawy dla obrzędów i rytuałów. Taka sztuka religijno-użytkowa, zdaniem Andrzeja Nikodemowicza, istniała od zawsze, choć różniła się proponowanym instrumentarium czy preferowaną estetyką. Między tymi biegunami mieści się ogrom zjawisk opisywany za pomocą dwóch terminów – muzyka religijna albo muzyka sakralna. Według Aleksandry Bubicz-Mojsy, muzyka sakralna jest wykonywana przez wierzących podczas uroczystości religijnych w wyznaczonych do tego przestrzeniach; to także swego rodzaju wyznaczenie wiary. W utworach tego rodzaju odbiorca szukał odpowiedzi na nurtujące go pytania⁸⁰. Pojęcie „musica sacra” analizował także Mirosław Perz⁸¹. Inni zastępowali je „muzyką kościelną” czy „muzyką liturgiczną”⁸².

Obecnie niewielu kompozytorów tworzy muzykę liturgiczną (użytkową) – przykładem może być introit *Protector noster* Tadeusza Paciorkiewicza (1973) na chór mieszany *a cappella* przeznaczony na XIV niedzielę po Zesłaniu Ducha Świętego, znacznie więcej powstaje muzyki koncertowej inspirowanej tematyką, motywami religijnymi, ale także kontynuującej liturgiczne gatunki. Pojawiają się zatem stylizacje na chorał gregoriański czy nawiązania do polifonii chóralnej. Towarzyszy im jednak zmiana stylu odbioru na tzw. estetyczny, typowy dla człowieka kulturalnego, choć i wówczas można mówić o jakiejś odmianie *katharsis*. Wskazana zmiana może wystąpić bez względu na miejsce wykonania – sala koncertowa albo kościół. Zofia Helman podkreśla jednak możliwość

⁸⁰ Zob. A. Bubicz-Mojsa, *Głos ludzki jako żywy instrument w dziele wokalnoinstrumentalnym współczesnego kompozytora na przykładzie „Missa brevis” Bogusława Grabowskiego*, Lublin 2007, s. 56–57.

⁸¹ Zob. M. Perz, *Interpretacje muzycznego „sacrum” w kontekście polskiej tradycji*, [w:] *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii. Zakres pojęciowy, możliwości badawcze. Materiały z sympozjum zorganizowanego przez Instytut Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 16–17 lutego 1989 r.*, red. B. Bartkowski, S. Dąbek, A. Zoła, Lublin 1992, s. 21–35.

⁸² Zob. *Muzyka*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, red. E. Giglewicz. T. XIII: *Modlitwa – Notyfikacja*, Lublin 2009, s. 554.

odwrotnej sytuacji – gdy muzyka świecka zostaje wtórnie zaklasyfikowana jako wzbudzająca religijne przeżycia⁸³.

Przez wieki muzyka liturgiczna, a także współtworząca wszelkie inne widowiska religijne (pielgrzymki, ceremonie, przedstawienia) miała za zadanie oddziaływać na wiernych, bez względu na ich pochodzenie klasowe, oraz budować i umacniać strukturę czasu cyklicznego. Podczas obrzędów i nabożeństw wykorzystywano tradycyjne instrumenty oraz pieśni dostosowane nastrojem, a także treścią zarówno do rodzaju ceremonii (ślub, pogrzeb), jak i okresu roku liturgicznego. Muzyka pełni tu przede wszystkim funkcje obrzędowe, integracyjne i edukacyjne (ewangelizacja oraz utrwalanie światopoglądu religijnego).

Analizując widowiska religijne, nie można zapomnieć, że wiele z nich stało się elementem narodowej tradycji (*Te Deum* weszło w program ceremoniału koronacyjnego, wzmacniając nastrój uwielbienia i oddawania czci), patriotyzmu (w XVII wieku Polska stawała się przedmurzem chrześcijaństwa, a w czasie zaborów widowiska religijne były elementem budowania tożsamości wobec prawosławnej Rosji i protestanckich Prus). Warto pamiętać choćby o *Bogurodzicy*, jednej z pierwszych polskich pieśni, która przez wieki pełniła rolę pieśni bojowej, a w czasach Jagiellonów także pieśni koronacyjnej⁸⁴. Czasami przenikanie między religią a polityką przybierało odwrotny kierunek. Pieśń *Boże, coś Polskę*, napisana przez Alojzego Felińskiego w 1816 na zamówienie księcia Konstantego, miała uświetnić koronację cara Aleksandra I na króla Polski. Losy tego utworu są jednak dość szczególne. Z biegiem lat zapomniano o okolicznościach jego powstania i w czasach socjalizmu traktowano go jako formę protestu przeciwko władzy. Oczywiście, było to możliwe dzięki zmodernizowaniu tekstu.

Wyznawcy poszczególnych religii odmiennie traktują muzykę. Podczas gdy Afrykańczycy wierzą, że „duch nie zstąpi bez pieśni”⁸⁵, wiele sekt islamistycznych wyklucza ją ze świątyni, z wyjątkiem śpiewu koranicznego (którego nie zaliczają do muzyki)⁸⁶. W starożytnej Grecji oraz w kulturach niecywilizowanych rytuał zawierał, oprócz muzyki i śpiewu, także taniec, który odgrywał ważną rolę w kultach płodności czy obrzędach przejścia. I choć tradycja ta zaginęła w Kościele Katolickim, wielu teologów chętnie posługiwało się metaforą taneczną (Jan Złotousty czy Grzegorz z Nyssy), a w krajach chrystianizowanych, m.in. w kultach makumby w Brazylii, taniec wciąż jest ważnym elementem obrzędów.

⁸³ Zob. Z. Helman, *O muzyce religijnej Romana Palestra. (Artystyczna świadomość i niepojęta tajemnica)*, [w:] *Współczesna polska religijna kultura muzyczna...*, s. 59.

⁸⁴ I. Massaka, *Instrumenty polityczne a porządek społeczny i polityczny*, [w:] *taż, Muzyka jako instrument...*, s. 277.

⁸⁵ M. Bielacki, dz. cyt., s. 26.

⁸⁶ Zob. J. Blacking, dz. cyt., s. 74.

W chrześcijańskiej tradycji wielu Ojców Kościoła jawnie sprzeciwiało się także muzyce, np. Hieronim ze Strydonu, Teodoret z Cyru, Metody z Olimpu, Bazyle Wielki z Cezarei, Huldreich Zwingli z Zurychu⁸⁷. Ostatecznie jednak muzyka zwyciężyła, a nawet powstały osobne gatunki – msze, pasje, motety, nieszpory, które zanikają wraz z postępującą sekularyzacją społeczeństwa. Również niektóre nurty są szczególnie silnie zakorzenione w religii, np. jazz i wywodzące się z niego spirituals, jubilee i gospels. Współczesna muzyka religijna wielbi Boga, a jednocześnie jest wyrazem wiary kompozytora i wiernych. Staje się sposobem ustanowienia modlitewnej wspólnoty, ale także oznaką otwarcia się Kościoła na nie-Europejczyków. Jednym z ważnych wydarzeń II połowy XX wieku były przecież przygotowane w Londynie *Black Nativity* (1962) Jamesa Langstona Hughesa.

Muzyczna oprawa liturgii ewoluowała wraz z gustem wiernych, a przede wszystkim dostojników. Początkowo w kościołach rozbrzmiewała muzyka tradycyjna, przywołująca epoki dawne, jednak już od XVI wieku coraz silniej oddziaływał styl epoki⁸⁸, co rozpoczęło trwającą do dziś dyskusję między muzycznymi reformatorami i konserwatystami. Na początku XX wieku Pius X cenił przede wszystkim muzykę gregoriańską, stopniowo jednak przeważał postulat zaangażowania wszystkich wiernych w śpiew. Kierunek zmian zatwierdził Sobór Watykański II, dopuszczający także śpiew w języku narodowym, a nawet muzykę ludową⁸⁹. W związku z tym wydano szereg szczegółowych instrukcji, m.in. *Konstytucję o liturgii św.* (4 grudnia 1963) oraz *Instrukcję Kongregacji dla Spraw Kultu* (5 marca 1967). Nie oznacza to jednak, że zakazano chorału gregoriańskiego. Dokumenty uznawały różne style i rodzaje muzyki liturgicznej: instrumentalnej, śpiewu jednogłosowego i wielogłosowego. Potwierdzają to organizowane festiwale pieśni i piosenki religijnej. Ważne jednak, by prezentowane formy muzyczne odpowiadały świętości miejsca i godności obrzędu. Codziennosc muzyki kościelnej nie zawsze reprezentuje wysoki poziom. Coraz rzadziej oprawę obrzędów zapewniają chóry, zastępowane scholami młodzieżowymi o różnym stopniu profesjonalizmu. I choć wirtuozeria nie jest tu może najważniejsza, to właśnie ona pomaga innym wiernym doświadczyć *sacrum*⁹⁰. Współcześnie zmiany muzyki liturgicznej postępują wskutek komercjalizacji oraz ewoluowania nurtów muzycznych. Po wyraźnej fascynacji muzyką współ-

⁸⁷ Zob. I. Massaka, *Instrumenty polityczne a porządek społeczny i polityczny*, [w:] też, *Muzyka jako instrument...*, s. 271.

⁸⁸ Zob. B. Bartkowski, *Muzyka kościelna w Polsce. Między normami a praktyką*, „Ruch Muzyczny” 1982, nr 3, s. 5.

⁸⁹ Zob. M. Bielacki, dz. cyt., s. 132.

⁹⁰ Krytycznie o muzyce kościelnej zob. B. Bartkowski, dz. cyt., s. 6.

czesną obecnie obserwujemy wzrost zainteresowania pieśniami dawnymi i tradycyjnymi, nawet jeśli ich teksty nie zawsze są zrozumiałe. To jednak potęguje tajemnicę wiary.

Na temat muzyki religijnej wypowiadali się także poszczególni papieże, m.in. Pius X – *Motu proprio* z 22 XI 1903. *O muzyce i śpiewie kościelnym. Inter pastoralis officii sollicitudines*, Pius XII – *Encyklika Musicae Sacrae Displina* (1955), Jan Paweł II – *List Apostolski Tertio Millenio Adveniente* (1994) czy *List do artystów*, oraz ich współpracownicy, np. Joseph Ratzinger *Duch w liturgii* (2000), *Nowa pieśń dla Pana. Wiara w Chrystusa a liturgia dzisiaj* (2005). W Rzymie odbywają się Międzynarodowe Kongresy Muzyki Kościelnej. Temat ten podejmują również episkopaty kościołów narodowych, które określają formy dopuszczalne w liturgii i ewangelizacji młodych (np. *Instrukcja Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze watykańskim II z 1979 roku*; przy Konferencji Episkopatu Polski działa zresztą Podkomisja ds. Muzyki Kościelnej), oraz współcześni teologowie (np. ks. J. Waloszek⁹¹).

Jak już wspominałam, obrzęd chrześcijański dopuszczał początkowo wyłącznie śpiew solowy, jednak z czasem zwiększano zaangażowanie wiernych. Najpierw powtarzali refren, następnie sekwencje tłumaczone od XIII wieku na języki narodowe, a od XV wieku wprowadzono kolędy oraz inne pieśni okolicznościowe, m.in. na Boże Ciało czy Zielone Świątki. W XVII wieku zaczęto również wykorzystywać melodie tańców (polonezów, mazurków, oberków), do których dopisywano słowa. Piotr Skarga napisał kolędę *W żłobie leży* do melodii poloneza koronacyjnego króla Władysława IV⁹². W ten sposób kościół przejmował tradycje narodowe i przestawał być instytucją ponadetniczną, a kierunek ten potwierdziły, o czym już pisałam, regulacje Soboru Watykańskiego II. Obrzędom nie powinny towarzyszyć piosenki religijne; według *Instrukcji Episkopatu Polski o muzyce liturgicznej po Soborze Watykańskim II* mają one zbyt popularne melodie i banalny tekst⁹³.

W chrześcijaństwie ważnym instrumentem stał się dzwon, ze względu na jego wcześniejszą użyteczność w praktykach egzorcyzmów i działań magicznych⁹⁴ (instrument skonstruowano w Chinach w II tysiącleciu p.n.e.). Jego dźwięk przypominał o modlitwie i wyznaczał rytm życia społeczności. Od X wieku najważniejszym dzwonom nadawano imiona – w 968 roku papież Jan XIII

⁹¹ J. Waloszek, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1997.

⁹² Zob. I. Massaka, *Instrumenty polityczne a porządek społeczny i polityczny*, [w:] taż, *Muzyka jako instrument...*, s. 276.

⁹³ Zob. *Muzyka*, [w:] *Encyklopedia katolicka...*, s. 568.

⁹⁴ Zob. I. Massaka, *Instrumenty polityczne a porządek społeczny i polityczny*, [w:] taż, *Muzyka jako instrument...*, s. 284.

w Bazylice Laterańskiej nazwał dzwon imieniem „Jan”, w 1521 w katedrze wawelskiej zawisł dzwon „Zygmunt” i odzywa się w momentach najważniejszych dla narodu (to jeden z tematów rozmów m.in. w dramatach Stanisława Wyspiańskiego). Jednak od 2004 roku największym polskim dzwonem jest „Bogurodzica Maryja” w sanktuarium w Licheniu. Także w prawosławiu dzwony odgrywają ważną rolę i do dziś pielęgnuje się technikę grania na dzwonach w cerkiewnych dzwonicach.

W VI wieku Grzegorz I Wielki założył w Rzymie Szkołę Kantorów, co dało początek rozwojowi i popularności chórów, przypisywano mu także ułożenie ośmiu hymnów⁹⁵. Wkrótce potem pojawił się chorał gregoriański, rozpowszechniony w Europie przez benedyktynów i cystersów, następnie do obrzędów próbowano włączyć fanfary, które wciąż pełnią podobną funkcję jak na średniowiecznym dworze rycerskim, o czym świadczyć może ceremonia odślaniania i zasłaniania cudownego obrazu na Jasnej Górze. Niestety, są to instrumenty zbyt głośne. Obecnie w kościele słychać również gitary i rozmaite bębny, zwłaszcza na mszach młodzieżowych, obserwuje się także ekspansję instrumentów elektronicznych (organy, syntezatory, sygnaturki). Sporadycznie oprawę ceremonii i obrzędów mogą budować niemal wszystkie instrumenty, zarówno z kultury popularnej, jak i z filharmonii.

Przez długi czas nowożytna muzyka kościelna kojarzyła się przede wszystkim z organami. Był to pierwszy instrument włączony do liturgii. Początkowo miał on negatywne konotacje, ponieważ wykorzystywano go w starożytnym teatrze rzymskim (miejsce kaźni wielu chrześcijan). W zachodnioeuropejskich obrzędach religijnych organy pojawiły się w VI w. Nie przyjęło ich chrześcijaństwo na Wschodzie, a w XVI wieku zrezygnował z nich Kalwin. Przez długi czas organy milkły w okresie Wielkiego Postu oraz podczas mszy odprawianych za zmarłych⁹⁶.

Brzmienie organów Ludwik XIV uzupełnił, a nawet zastąpił wprowadzoną do kościołów kapelą królewską. Dzięki temu *Te Deum* pojawiło się również w wersji instrumentalnej. Kolejnym ważnym etapem było wprowadzanie w baroku elementów muzyki operowej (oratoria i pasje Heinricha Schütza, Giovanniego Baptisty Pergolesiego, Johanna Sebastiana Bacha, Georga Friedricha Haendla, Wolfganga Amadeusza Mozarta czy Ludwiga van Beethovena), co jeszcze bardziej upodobniło obrzęd do widowiska scenicznego, tym bardziej że muzyka ta zapewniała odbiorcom niemal fizyczne doznania – słuchając muzyki Bacha, kobiety podobno wzruszały się aż do omdlenia⁹⁷.

⁹⁵ Zob. *Muzyka*, dz. cyt., s. 564.

⁹⁶ Zob. tamże, s. 567.

⁹⁷ Zob. I. Massaka, *Instrumenty polityczne a porządek społeczny i polityczny*, [w:] *taż, Muzyka jako instrument...*, s. 275.

Analizując muzyczną oprawę widowisk religijnych, należy pamiętać o popularnych w Polsce pastorałkach oraz młodzieżowych piosenkach religijnych, które stanowią oprawę mszy świętych dla młodych (kościół zaczyna również budować widowiska ze względu na określoną grupę docelową) oraz element pielgrzymek, gdzie poza pełnieniem funkcji ewangelizacyjnej zapewniają także odpowiedni rytm. Wśród pieśni młodzieżowych⁹⁸ znajdziemy takie, które przejęto z musicalu *Jesus Christ Superstar (Wszystkie moje troski)*, z repertuaru Bułata Okudźawy (*Modlitwa*), Przemysława Gintrowskiego (*Hymn o wschodzie słońca*), piosenki napisane do muzyki Boba Dylana (*Przez ile dróg*) do melodii ludowych różnych grup etnicznych (m.in. murzyńskiej – *Gdy kiedyś Pan*, hiszpańskiej – *Potrzebuje cię Chrystus*, izraelskiej – *Jeden jest tylko Pan*), tradycyjnej muzyki kościelnej, m.in. melodia gregoriańska (*Zbliżam się w pokorze*), pieśni patriotycznych – parafraza *Roty (Nie rzucim, Chryste)* czy pieśni napisanej specjalnie na Kongres Eucharystyczny odbywający się w 1976 roku w Filadelfii (*Panie, pragnienia ludzkich serc*).

Widowiska religijne stały się także inspiracją dla wielu utworów. W XIX wieku za przykład „muzyki czystej” uznano tradycyjną muzykę sakralną (np. utwory XVI-wiecznego Giovanniego Pierluigi da Palestriny, kapelmistrza przy bazylice św. Piotra w Rzymie i kościele św. Jana na Lateranie. Sobór trydencki ustanowił jego dzieła wzorem muzyki katolickiej, gdyż komponował on chóralne utwory wykonywane *a capella*). Ideałem stawała się muzyka pozornie niezwiązana z politycznym i społecznym kontekstem (zmiennym i niepewnym), ale wyrażająca niezmiennie trwałe wartości.

Na przełomie XIX i XX wieku muzyka miała wzorować się na gatunkach religijnych, co zdaniem Bohdana Pocięja wynikało z potrzeby większego zaangażowania słuchacza⁹⁹. Do chrześcijańskiej mszy nawiązywały m.in. dzieła Richarda Wagnera, stanowiące swego rodzaju misteria sceniczne, np. *Parsifal*, czy utwory Gustava Mahlera. Także inni kompozytorzy korzystali z tradycji różnych obrządków, np. Igor Strawiński sięgał po teksty biblijne (np. *Symfonia psalmów*), muzyczne dziedzictwo kościoła prawosławnego (*Otcze nasz*, *Wieruju*, *Bogorodice Dięwo radujsia*), rzymskokatolickiego (*Msza*) oraz protestanckiego. W ten sposób realizował muzyczny ekumenizm.

Biblia stała się zresztą jednym z ważniejszych źródeł twórczości muzycznej, bez względu na wyznanie kompozytora. Czerpali z niej m.in. Frank Martin (*Msza*, *Golgota*, *Requiem*), Olivier Messiaen (*Kwartet na koniec świata*, *Święty Franciszek z Asyżu*), Roman Palester – *Requiem*, *Missa brevis*, czy Wojciech Ki-

⁹⁸ Analizie poddano śpiewnik *Uwielbiajcie Pana. Modlitewnik i śpiewnik*, red. Z. Kras, Tarnów 1993.

⁹⁹ Por. A. Jarzębska, dz. cyt., s. 73.

lar. Ten ostatni wielokrotnie deklarował swoją religijność, co potwierdzają m.in. *Angelus*, *Missa pro pace* (inspirowana chorałem gregoriańskim), *Magnificat* czy *Te Deum* poświęcone zmarłej żonie Barbarze. Do *Biblii* i gatunków religijnych sięgał również Krzysztof Penderecki; tworzył hymny, antyfony czy sekwencje oraz wykorzystywał tradycje różnych wyznań – katolicko-protestanckiej (*Pasja*) oraz prawosławnej (*Jutrznia*)¹⁰⁰. Jedną z aluzji liturgicznej staje się także język utworu (zwłaszcza jeśli nie występuje on współcześnie w sytuacjach naturalnych, np. łacina czy starocerkiewny).

Szczegółne zainteresowanie tematami religijnym nastąpiło w Polsce w latach 80. i 90. XX wieku z powodu przemian społecznych i politycznych. Dowodzą tego utwory najważniejszych polskich kompozytorów – Witolda Lutosławskiego, Andrzeja Panufnika, Romana Palestera, Krzysztofa Pendereckiego, Henryka M. Góreckiego, Wojciecha Kilara czy Juliusza Łukciuka. Wiele kompozycji zostało dedykowanych Janowi Pawłowi II – *Hymnus pro gratiarum actione (Te Deum)* Palestera (1979), *Te Deum* K. Pendereckiego (1983), *Totus Tuus* Góreckiego (1987).

Wśród gatunków religijnych popularnością cieszy się msza, zwłaszcza w swojej krótkiej odmianie bez *credo (missa brevis)*, a XX-wieczną twórczość tego rodzaju opisał Stanisław Dąbek¹⁰¹; to m.in. *Missa pontificalis* Witolda Maliszewskiego, *Requiem polskie* Pendereckiego, *Missa brevis* Barbary Puchalskiej, *Missa tempore Adventus* Piotra Mossa czy *Missa brevis* Bogusława Grabowskiego. W powstających mszach wykorzystane zostały teksty łacińskie (R. Palester *Requiem*, *Missa brevis*; B. Schaeffer *Missa alettronica*) albo polskie. Stopniowo gatunek ten zmienia rejestr stylistyczny i zgodnie z zaleceniami soboru trydenckiego dopuszcza inne odmiany muzyki. W Polsce powstają m.in. składająca się z siedmiu części *Msza jazzowa* (1967) Tomasza Stańki napisana na zamówienie ojców dominikanów z Krakowa, następnie pierwsza msza rockowa *Pan przyjacielem moim* (1968) Katarzyny Gärtner, którą wykonywali Czerwono-Czarni oraz grupa Trapiści z Podkowy Leśnej. Warto pamiętać też o *Bluselkach* (1969) przygotowanych przez Grupę Bluesową Gramine, działającą przy klubie Stodoła (Władysław Dobrowolski, Bogusław Choiński, Tomasz Bielski, jedną z solistek była Ewa Bem). W widowisku oratorium wzięli udział także: Czesław Niemen, Marek Grechuta, Mira Kubasińska, Jerzy Grunwald, Tadeusz Woźniak oraz zespoły, m.in. Dwa Plus Jeden, Skaldowie, Breakout.

Polscy twórcy wciąż chętnie sięgają po tradycyjne teksty religijne. Nieustanną popularnością cieszy się pieśń wielkopostna *Stabat Mater* – Karol Szymanowski (1925–26), K. Penderecki (1962), J. Oleszkowicz (1971), Cz. Grudziński (1972,

¹⁰⁰ Zob. tamże, s. 281.

¹⁰¹ S. Dąbek, *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa 1996.

1978), ale także *Magnificat* – K. Penderecki (1974), A. Nikodemowicz (1978) S. Czarnecki (1981) czy *Te Deum* – A. Kurylewicz (1979), R. Palester (1979), K. Penderecki (1979), B. Schaeffer (1979)¹⁰². Ważną inspiracją dla kompozytorów stały się również pojedyncze psalmy – R. Twardowski (Ps. 149, 1962), B. Schaeffer (Ps. 50, 1978) czy H. M. Górecki (Ps. 50, 1981) lub kompilacje tekstów – K. Penderecki *Psalmy Dawida* (1958), H. M. Górecki *Euntes ibant et flebant* (1973), *Beatus vir* (1979), E. Knapik *Psalms* (1973–1975).

Powstaje również muzyka do poezji religijnej, np. Marka Skwarnickiego – H. M. Górecki *Dwie pieśni sakralne* (1971), Romana Brandstaettera – J. Bauer *Msza* (1974), Juliusza Słowackiego – Juliusz Łukciuk *Pieśń nadziei (o papieżu słowiańskim)*¹⁰³ czy Czesława Miłosza – R. Palester *Trzy wiersze Czesława Miłosza* (1977).

Warto też pamiętać, że tematykę religijną podejmują gatunki muzyczne uznane wcześniej za świeckie. Premiera pierwszego musicalu religijnego odbyła się 17 maja 1971 roku na Broadwayu – *Godspell* Stephena Schwartza (muzyka i piosenki nawiązujące do dawnych angielskich pieśni religijnych) i Johna Michaela Tebelaka (reżyser i autor libretta na podstawie *Ewangelii św. Mateusza*). Utwór nawiązuje do rozmaitych form i gatunków muzycznych oraz łączy historię biblijną ze współczesnością, m.in. swego rodzaju „filozoficznym bełkotem” przez recenzentów kojarzonym z Nietzschem albo Sartrem¹⁰⁴. Inne przykłady tego gatunku to *Jesus Christ Superstar* (1973) Andrew Lloyda Webbera (muzyka) i Tima Rice’a (libretto, piosenki), uznana za pop-oratorium albo oratorium rockowe¹⁰⁵ czy *Francesco* Wojciecha Kościelniaka w Teatrze Muzycznym w Gdyni (2007, muzyka Piotr Dziubek, libretto Roman Kołakowski).

Kolejnym gatunkiem naturalizowanym przez twórców religijnych był rock-balet, np. *Próba. Wariacje na dobrze znany temat* (1983) z muzyką Gábora Pressera i Jana Sebastiana Bacha (*Msza h-moll, Pasja według świętego Jana, Toccata* i *Fuga d-moll*). Inscenizacją, choreografią i reżyserią zajęł się Antal Fodor (libretto na podstawie powieści Nikosa Kazantzakisa *Ten, który musi umrzeć*). W przedstawieniu można było usłyszeć dźwięki komputerów i instrumenty elektroniczne, a muzyka Bacha istniała jako teatr w teatrze, była elementem przedstawienia przygotowywanego przez współczesną grupę baletową.

¹⁰² Przykłady za: tenże, *Kategorie badawcze i poznawcze w procesie analizy twórczości religijnej kompozytorów polskich XX wieku*, [w:] *Współczesna polska religijna kultura muzyczna...*, s. 53.

¹⁰³ Przykłady za: tamże, s. 54.

¹⁰⁴ Zob. A. Zwoliński, dz. cyt., s. 367.

¹⁰⁵ M. Bielacki, dz. cyt., s. 131.

O festiwalach religijnych pisałam już w pierwszej części, w tym miejscu warto jednak wspomnieć o odbywającym się w Częstochowie od 1996 roku na początku maja Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Sakralnej „Gaude Mater”¹⁰⁶. Spotkaniom prezentującym wiele działań nie tylko muzycznych (to także rozmaite formy teatralne, wystawy i naukowe odczyty) towarzyszy duch ekumenizmu. W kolejnych latach odbiorcy mogli posłuchać sakralnej muzyki dawnej i współczesnej, chrześcijańskiej (niemal wszystkich religii) i niechrześcijańskiej (synagogałnej, islamskiej i in.). Było to również miejsce wielu prawykonań (m.in. 1997: *Historia śpiewana o życiu i męczeńskiej śmierci św. Wojciecha* Juliusza Łukciuka; 2005: *Missa Claromontana na chór mieszany, organy i kotły* Mariana Sawy; 2011: nieznane utwory Henryka M. Góreckiego). Podczas festiwalu następuje także rozstrzygnięcie Konkursu Kompozytorskiego „Musica Sacra” na chór mieszany *a capella*, od 2005 roku w formule międzynarodowej. W prawykonaniach nagrodzonych utworów biorą udział doskonali śpiewacy (m.in. Schola Cantorum Gedanensis), a następne koncerty odbywają się w innych miastach – w Cambridge, Wilnie i Gdańsku. W czasie istnienia konkursu nagrodzono i wyróżniono wiele utworów, m.in. Miłosza Bembinowa, Marcina Łukaszewskiego, Łukasza Urbaniaka, Daniela J. Knaggsa (USA), Mattii Culmonego (Włochy) oraz Alexandra Campkina (Wielka Brytania).

Zastanawiając się nad widowiskami religijnymi, nie sposób nie wspomnieć o działaniach niemal archeologicznych (rodzaj muzycznych poszukiwań wertykalnych; zob. cześć poprzednia). Tu wspomnę jedynie o rozpowszechnianiu dawnych liturgii przez Scholę Teatru Węgajty, popularyzowaniu śpiewu chorałowego oraz dawnych dramatów liturgicznych, m.in. *Ordo Stellae* (*Rzecz o gwieździe*) czy *Francesco*.



Zagadnienia: muzyka sakralna, muzyka liturgiczna, funkcje muzyki liturgicznej, gatunki i instrumenty muzyki religijnej.

¹⁰⁶ Zob. A. Czechak, *Majowe Sacrum*, „Ruch Muzyczny” 1997, nr 14.

V. Muzyka w teatrze

W części tej zostały uwzględnione wszystkie odmiany teatru, a także formy pograniczne – teatr instrumentalny oraz kabaret. Jan Trzynadlowski wyróżnił wśród form teatru: teatr semantyczny (literacki), semantyczno-impresyjny (opera, operetka, teatr muzyczny), ekspresyjny (balet, pantomima) oraz impresyjny (koncert i samodzielna muzyka)¹⁰⁷. Impresyjność muzyki, wynika jego zdaniem, z silnego oddziaływania na słuchacza przy jednoczesnym ograniczeniu bodźców semantycznych (słowa) i odbioru intelektualnego.

Muzyka to starsza siostra teatru, nie dziwi zatem, że między sztukami istnieją silne zależności genetyczne i semantyczne. To przecież z połączenia słowa, muzyki oraz ruchów tanecznych powstawały pierwsze przedstawienia, działania zarówno prototeatralne (obrzędy i rytuały), jak i parateatralne (gdy rytm przemienia przypadkowy tłum we wspólnotę). W starożytnym teatrze greckim chór śpiewał pieśni oraz tańczył do muzyki instrumentów, a współcześnie twórcy i teoretycy teatru chętnie przypominają o jego muzycznym pochodzeniu. Z muzyki wywodzi się również teatr chiński¹⁰⁸, w którym muzyka decydowała o podziale przedstawienia na akty, a idea „budowania spektaklu z pieśni”¹⁰⁹ kojarzy się także z „Gardzienicami”. W teatrze Włodzimierza Staniewskiego i jego współpracowników przywołane hasło oznaczało zarówno etnograficzne wyprawy w poszukiwaniu pieśni ludowych (*Gusła*) czy liturgicznych (*Żywot protopopa Awwakuma*), jak i rekonstruowanie muzyki dawnej na podstawie zachowanych świadectw kultury (malarstwa, rzeźb, przedmiotów użytkowych).

W historii teatru europejskiego można wyróżnić dwa przeciwstawne nurty: emancypację słowa aż do powstania teatru dramatycznego (literackiego) i pielęgnowanie silnych związków z muzyką. Relacje między nimi są dynamiczne.

¹⁰⁷ J. Trzynadlowski, *Teatr i muzyka w kręgu koncepcji teatru instrumentalnego*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślakowska, J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 116.

¹⁰⁸ Zob. M. Steiner, *Opowieści z tradycyjnej chińskiej sceny*, [w:] *Między teatrem a literaturą. Księga ofiarowana Profesorowi Januszowi Deglerowi w 65. rocznicę urodzin*, red. A. Jużwenko i J. Miodek, Wrocław 2004, s. 327–341.

¹⁰⁹ *Dalej niż teatr, rozmowa z Mariuszem Gołajem i Tomaszem Rodakiem*, [w:] T. Kornaś, dz. cyt., s. 133 i nast.

Ograniczając się do najważniejszych wydarzeń, warto przywołać kilka przykładów. Od XVI wieku postępowo umuzyycznienie poetyckich i komediowych tekstów (muzyka odgrywała coraz większą rolę w farsach i wodewilach). Początkowo były to rozmaite sygnały dźwiękowe, tańce, oprawa instrumentalna oraz piosenki, zwracające uwagę na ważne miejsca akcji oraz narodową przynależność bohaterów. To był początek *dramma per musica*, dramatów muzycznych¹¹⁰, które zapoczątkowały operę. Również pod koniec XVI wieku hrabia Giovanni Bardi powołuje Cameratę Florencką, by zrekonstruować występy teatru greckiego¹¹¹.

Sceny muzyczne i baletowe, stanowiące element fabuły, wprowadzał do swoich dramatów m.in. Molier (Jean-Baptiste Poquelin), wywodzący się z muzycznej rodziny (do krewnych należeli znani skrzypkowie), oraz jego współpracownik Jean-Baptiste Lully (włoski tancerz, kompozytor i skrzypek, od 1653 roku „nadworny kompozytor muzyki instrumentalnej”¹¹², odpowiedzialny również za reżyserowanie ceremonii dworskich). Epoka, w której żyli wymienieni twórcy, była rozmiłowana w muzyce – dość powiedzieć, że w przedstawieniach baletowych występował Ludwik XIV oraz dzieci arystokratów: przyszły król Karol II, księżę Conti, bratanica kardynała Mazarina, a muzyczność pojawiła się też w tragediach ze sprawą popularnej w tym czasie śpiewnej deklamacji (przypominającej starożytną melopeję). Molier wraz z Jean-Baptiste Lullym w latach 1661–1671 korzystali w teatrze z orkiestry. Wspólnie przygotowali 11 utworów, przede wszystkim komedii, m.in. *Dostojni zalotnicy* (1670), *Mieszczanin szlachcicem* (1670, komedia w 5 aktach prozą z baletem, napisana z okazji polowania królewskiego; w *Ceremonii tureckiej* w akcie IV pojawiają się wpływy Orientu) czy *Psyche* (1671). Sztuki te zawierały sceny taneczne i śpiewane, np. naukę tańca, śpiewu lub przygotowanie widowisk, czasami pozostawione inwencji artystów (improwizacja). Współpraca zakończyła się, gdy Lully przejął pomysł Moliera na prowadzenie teatru muzycznego we Francji. Ostatnią sztukę Molier przygotował z Marc-Antoine Charpentierem, Lully tymczasem stał się twórcą opery narodowej. Tradycje Moliera kontynuowali autorzy francuscy, projektując w dramatach sceny i motywy muzyczne, np. *Pigmalion* J. J. Rousseau, *Wesele Figara* P. A. Beaumarchais’go, *Świecznik* A. de Musseta, *Król się bawi* V. Hugo. Literaci wciąż współpracowali ze znanymi kompozytorami – A. Daudet z G. Bizetem, J. Cocteau, J. Anouilh z A. Honeggerem czy D. Milhaudem¹¹³.

¹¹⁰ Zob. A. Jarzębska, dz. cyt., s. 23.

¹¹¹ Zob. J. Jazownik, *Akcja sceniczna jako efekt oddziaływania koncepcji muzycznej i reżyserkiej*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2008, z. 2, s. 43.

¹¹² M. Komorowska, *Pokrewieństwo z wyboru – Strauss i Szymanowski w teatrze Moliera*, [w:] *Blżej muzyki, bliżej człowieka*, red. A. Białkowski, B. Smoleńska-Zielińska, Lublin 2002, s. 275.

¹¹³ Tamże, s. 274.

Tymczasem dramat Moliera *Mieszczanin szlachcicem* dzięki licznym adaptacjom na nowo stał się popularny w XX wieku. Kilkakrotnie sięgnęli po niego Hugo von Hofmannsthal oraz Richard Strauss, którzy wcześniej przygotowali wspólnie *Elektrę* (1909) oraz *Kawalera srebrnej róży* (1911). Początkowo zastąpili finałowy *Balet narodów* kompozycją *Ariadna na Naxos* (premiera w Stuttgarcie w październiku 1912 roku, w reżyserii Maxa Reinhardta), co spowodowało rozpad dzieła na dwie odrębne części. Po kilku latach raz jeszcze opracowali tę komedię (premiera odbyła się w Berlinie w 1918 r.)¹¹⁴.

Największe znaczenie przypisywano muzyce w romantyzmie, by przywołać m.in. Jeana Jacques'a Rousseau *List o muzyce*, przedmowę do *Alcesty* reformatora opery, Christopha Willibalda Glucka (według niego choreografia, libretto i muzyka miały tworzyć jednolitą całość, a popisy solowe nie powinny przerywać akcji; tym samym opera stawała się coraz bardziej gatunkiem dramatycznym), wypowiedzi Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, Artura Schopenhauera, a potem Richarda Wagnera, twórcy pojęcia *Gesamtkunstwerk*, autora dramatów słowno-muzycznych, które regularnie wystawiano w Bayreuth od 1876 roku.

Wielka Reforma Teatralna wykorzystała dziedzictwo Wagnera. Jeden z reformatorów, Szwajcar Adolphe Appia, był znanym interpretatorem jego dzieł. Autor m.in. *Dzieła sztuki żywej* uznawał brzmienie i rytm muzyki za budulec czasu i przestrzeni oraz czynnik dookreślający ruchy aktorów na scenie, którzy powinni być jednocześnie śpiewakami i tancerzami. Nadrzędnym twórcą spektaklu ogłosił poetę-muzyka. Również pozostali reformatorzy teatralni przełomu XIX i XX wieku byli niezwykle wrażliwi na muzykę. Edward Gordon Craig przypominał, że dramat powstał z tańca, a wielu reżyserów tego czasu otrzymało wykształcenie muzyczne, by wymienić choćby Nikołaja Jewreinowa, który studiował kompozycję u Nikołaja Rimskiego-Korsakowa. Tym samym muzyk stał się na nowo jednym z twórców teatru, podobnie jak plastyk, choreograf, choć, oczywiście, podporządkowany nadrzędnemu reżyserowi czy inscenizatorowi. Z teatrem współpracowali wówczas niemal wszyscy znani muzycy, np. Claude Debussy – autor m.in. muzyki do *Peleas i Melizandy* Maurice'a Maeterlincka (1902¹¹⁵), Erik Satie – jeden z organizatorów surrealistycznego widowiska *Parade* w 1917 roku (tekst Jean Cocteau, dekoracje Pablo Picasso, scenariusz Francis Picabia, wykonanie zespół Siergieja Diagilewa), Arnold Schönberg (do *Szczęśliwej ręki* przygotował libretto, układ pantomimy, grę kolorowych światel oraz, oczywiście, muzykę) czy Edgar Varèse, współpracownik Antonina Artauda.

¹¹⁴ Tamże, s. 280–281.

¹¹⁵ Wersja ta zdobyła akceptację autora, ale kompozytor pracował nad tym dziełem od 1895 roku; muzykę do utworu Maeterlincka przygotowywali też Gabriel Faure (1898), Arnold Schönberg (1902–1903) i Jean Sibelius (1905).

Warto pamiętać o duetach artystycznych – jak Bertolt Brecht i Kurt Weill (m.in. twórców *Opery za trzy grosze*), Oskar Kokoschka i Paul Hindemith wspólnie przygotowali operę *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1921, spektakl Kokoschki wystawiano bez sukcesu już w 1909 roku w Wiedniu) czy *Sancta Susanna* (1921, premiera 1922).

Wielka Reforma Teatralna wpłynęła również na zmianę środków artystycznych stosowanych w przedstawieniach muzycznych, także w operach. Podczas gdy Wagner podkreślał emocjonalne napięcie nasileniem dźwięku, Debussy wy-ciszał muzykę, by wprowadzić recytatywy¹¹⁶.

Wzrost znaczenia muzyki obserwujemy także w teatrze polskim po odzyskaniu niepodległości. W 1919 roku powstała Reduta, założona przez Juliusza Osterwę i Mieczysława Limanowskiego, a zespół, oprócz aktorów, reżyserów, scenografów, tworzyli także muzycy – Eugeniusz Dzewulski i Stefan Tymieniecki. Muzyczność stała się jednym z elementów postulowanego przez grupę misterium, które miało być uwieńczeniem pracy każdego zespołu.

W tym czasie związki teatru z muzyką podkreślał również Leon Schiller, początkowo śpiewak kabaretowy i student konserwatorium w Wiedniu (w 1916/1917 studiował kompozycję u Josefa Boguslava Foestera). Interesował się piosenką francuską, zwłaszcza Ivetty Guibert i Théodore'a Botrela¹¹⁷. W 1920 roku był jednym z twórców przygotowanego w Teatrze Polskim Arnolda Szyfmana wspomnianego już *Mieszczanina szlachcicem* Moliera w przekładzie Tadeusza Boya-Żeleńskiego¹¹⁸. Był to również debiut teatralny Karola Szymanowskiego, autora finałowej *Mandragory*, i, zdaniem Małgorzaty Komorowskiej, ta baletowa arlekinada ujawniła komediowe zamiłowania kompozytora¹¹⁹. Badaczka podkreślała m.in. sposób zapisania gestu aktorskiego i akcji scenicznej w muzyce:

Szymanowski w tej pospiesznie pisanej partyturze okazał się „wybornym muzykiem teatru”. Oddał dowcipnie ziewanie Króla, zgrzytanie zębami i puszczenie dymu z fajki w nos Królowej, kołysanie się Papugi na huśtawce, dygotanie tchórzliwego Kapitana, głos burzy i przekręcanie klucza. Szymanowski przypisał postaciom barwowo-melodyczne motywy (np. z sentymentalnym Arlekinem wędruje wiolonczela). Zamieścił włoską canzonetę zakochanego Arlekina (dla tenora), lubieżny taniec brzucha Królowej, płąs Kolombiny w nastroju smutnego walca z grą skrzypiec pizzicato *quasi chitarra*, i tryskającą radością polkę na finał. Pana Jourdaina wprowadził na scenę słynnym jego Menuetem z Lully'ego¹²⁰.

¹¹⁶ Por. A. Jarzębska, dz. cyt., s. 67.

¹¹⁷ J. Timoszewicz, *Leon Schiller a kultura niemiecka*, [w:] *Między teatrem a literaturą...*, s. 198.

¹¹⁸ Reż. i układ Ryszard Bolesławski, uczeń Konstantego Stanisławskiego, kompozycje i układ Leon Schiller, główną rolę w spektaklu zagrał Stefan Jaracz.

¹¹⁹ M. Komorowska, *Szymanowski w teatrze*, Warszawa 1992, s. 11.

¹²⁰ Taż, *Pokrewieństwo z wyboru...*, s. 285.

Szymanowski był kompozytorem niezwykle wrażliwym na literaturę. Nie dziwi więc, że w następnych latach planował muzykę do *Ucieczki do Bagdadu* Jarosława Iwaszkiewicza, *Nowych szat cesarza* Hansa Ch. Andersena, *Pamiętników* Benvenuto Celliniego oraz *Klątwy* Wyspiańskiego, rozmawiał też z Schilerem o *Księżniczce Brambilii* według E. T. A. Hoffmanna¹²¹.

Wrażliwość muzyczna Schillera ujawniała się coraz bardziej po zrealizowaniu *Mieszczanina szlachcicem*. Warstwa dźwiękowa była dla niego ważnym elementem zarówno w nurcie teatru monumentalnego, jak i w przedstawieniach o charakterze rewiowym, będących składankami piosenek. Reżyser komponował, zapraszał znanych artystów do współpracy, wybierał muzyczne utwory z przeszłości. Swoje międzywojenne zainteresowania kontynuował po II wojnie światowej, by wymienić m.in. *Kram z piosenkami*, *Skotopaski nadwiślańskie*, *Miotelki warszawskie*, *Kulig*, *Starą Warszawę*, *Przedmieście* czy *Krakowiaczka robociarskiego*.

W jednym z najważniejszych przedstawień Schillera, *Dziadach* wystawianych wielokrotnie ze scenografią Andrzeja Pronaszki (reprezentujących teatr monumentalny; z trzema krzyżami przywodzącymi na myśl krajobraz Wilna, ale także narodowe cierpienie), reżyser marzył o specjalnej kompozycji Szymanowskiego. Ostatecznie wykorzystał utwory muzyki poważnej pochodzące z różnych lat – *Widma* Stanisława Moniuszki, *Stabat Mater* Pergolesiego, fragmenty opery Mozarta, *Zaproszenie do tańca* Webera, pieśni Chopina, Paderewskiego, *Warszawiankę* Karola Kurpińskiego oraz fragmenty kolęd. O sposobie oddziaływania muzyki w tym przedstawieniu na odbiorcę pisał m.in. Tymon Terlecki, podkreślając jej udział w budowaniu formy misteryjnej¹²². Nic dziwnego zatem, że przedstawienia Schillera zwano także oratoriami¹²³. Dla reżysera szczególnie ważny był bowiem chór, który występował w różnych odmianach – obrzędowej (*Dziady*), rewolucyjnej (*Nie-Boska komedia*), patriotycznej (*Witaj jutrzeńko swobody*), ludowej (*Krakowiaczy i górale*) czy żebraczej (*Opera za trzy grosze*).

Ewoluujujący teatr wykorzystał wszystkie osiągnięcia muzyczne – wprowadzał muzykę popularną, elektroniczną, nurty nowoczesne, np. aleatoryzm (reprezentowany przez Johna Cage'a, Karlheinz Stockhausena, Witolda Lutosławskiego, Kazimierza Serockiego, Krzysztofa Pendereckiego, Bogusława Schaeffera). Do rozwiązań awangardy muzycznej nawiązali także Judith Malina i Julian Beck w założonym Living Theatre (1947). Role zastąpili partyturą, które aktor mógł wypeł-

¹²¹ Zob. też, *Szymanowski w teatrze...*, s. 338, 342.

¹²² Zob. T. Szulc, *Muzyka i teatr*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. T. II: *O tworzywie i twórcach dzieła teatralnego*, wyb. i oprac. J. Degler, Wrocław 1976, s. 533.

¹²³ Zob. M. Masłowski, *Dzieje bohatera. Teatralne wizje „Dziadów”, „Kordiana” i „Nie-Boskiej komedii” do II wojny światowej*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1978, s. 204.

niać według własnego pomysłu. Tym samym ujawniali wartość przypadku, a poza tym pozwalali poszczególnym wykonawcom na dużą swobodę i samodzielność.

Współcześnie muzyka w teatrze zdobywa coraz większe znaczenie. W repertuarach pojawiają się składanki piosenek, swego rodzaju rewie oparte na montażu atrakcji, np. *Dancing* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej w wykonaniu Krystyny Jandy (Teatr Polonia 2008, muzyka Jerzy Satanowski, inscenizacja i choreografia Jarosław Staniek, scenografia Katarzyna Nesteruk) czy pozycje z repertuaru Teatru im. Adama Mickiewicza w Częstochowie: *Stachuriada*, *Tacy duzi chłopcy* (piosenki Jana Wołka, reż. Piotr Machalica, muz. Janusz Grzywacz, Włodzimierz Nahorny, Jerzy Satanowski, Janusz Strobel) czy *Hemar w chmurach. Kabaret* (reż. Piotr Machalica, scenariusz, współpraca Robert Dorosławski, aranżacje Marcin Lamch). To oznaka upowszechniającej się mody, ale i zapotrzebowania widowni. Komorowska w jednym z artykułów obawia się nawet, że muzyka, wypierając ciszę z teatru, stanie się niedostrzegalna przez swoją wszechobecność. Zauważa też odwrócenie hierarchii wartości, ponieważ widz coraz częściej doświadcza, że to nie muzyka urozmaica przedstawienie, ale akcja muzykę¹²⁴. Badaczka powtarza tym samym opinię Schaeffera, który prowokacyjnie stwierdzał, że muzyka nie jest częścią teatru, ale, co najwyżej, jego dopełnieniem. Na początku lat 80. XX wieku dowodził:

Dietę zalecam. Konsumować tyle, ile organizmowi teatralnemu faktycznie potrzeba. Nie uprawiać śpiewogier okrutnych, bo nie one podnoszą rangę teatru. Nie łądować muzyki wszędzie tam, gdzie reżyser i jego teatr nie mają nic mądrzejszego do powiedzenia. Przepszram, ale muzyka nie może być zredukowana do rangi pakuł, którymi zatyka się dziury¹²⁵.

Muzyka teatralna najczęściej pełni funkcję użytkową i przemija razem z przedstawieniem, choć, oczywiście, w historii jej symbiozy z teatrem można wskazać przykłady, które przetrwały upływ czasu i są znane do dziś (utwory Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego czy suity symfoniczne Griega). Spośród polskich muzyków współpracujących po II wojnie światowej z teatrem warto wymienić m.in. Zbigniewa Turskiego, dla którego był to swego rodzaju azyl w systemie socjalizmu, Tadeusza Bairda (*Balladyna* i *Dziady* z Aleksandrem Bardinim, *Romeo i Julia* z Lidią Zamkow, *Hamlet* z Andrzejem Wajdą w Teatrze Wybrzeże), Jerzego Maksymiuka (muzyka do *Pułapki* Tadeusza Różewicza, 1984), Stefana Kisielewskiego, Krzysztofa Pendereckiego, Stanisława Radwana (*Na czworakach*, reż. J. Jarocki 1972) czy Pawła Mykietyna. Opracowanie muzyczne pozostaje w pamięci odbiorcy i wpływa na budowane przez niego znaczenia. Jeśli są to utwory rozpowszechnione już wcześniej w kulturze, funkcjonują wówczas jako cytaty, przedmiot gotowy, wnoszący w spektakl pamięć

¹²⁴ Zob. M. Komorowska, *Muzyka zamiast teatru*, „Ruch Muzyczny” 2011, nr 13, s. 21.

¹²⁵ B. Schaeffer, *O muzyce w teatrze*, „Teatr” 1983, nr 10, s. 4.

swoich wykonan, ale takze komentujacy akcje, postaci, tworzacy skrot emocjonalny itd. Tak dzieje sie np. z *Walcem François w Umarlej klasie* czy *Szara piechota w Wielopolu, Wielopolu* Tadeusza Kantora.

Jednak najwazniejszy w ksztaltowaniu muzycznej warstwy spektaklu jest poziom wzraliwosci rezysera. Za „wytrawnego melomana” uchodzi Krystian Lupa¹²⁶. Do swoich spektakli dobiera rozmaite rodzaje muzyki – klasyczna z roznych epok, szlagiery i muzyke nowoczesna. Krytyka opisywala strukture jego przedstawien za pomoca rodzajow i gatunkow muzycznych (np. *Marzycieli* porownywano do muzyki kameralnej, a *Braci Karamazow* do fugi). Trzeba jednak zaznaczyc, ze od *Kalkwerku* (1992) Lupa wspolpracuje z Jackiem Ostaszewskim, ale i Pawlem Szymańskim. Powszechnie znane byly rowniez zamirowania muzyczne Jerzego Grzegorzewskiego, a przede wszystkim jego slabosc do operetki, ktora ujawnila sie takze w wystawieniu dramatu Witolda Gombrowicza (w Teatrze Narodowym z muzyka Stanislawa Radwana w 2000 roku, rok pozniej w Teatrze Telewizji).

Muzyka w przedstawieniu istnieje na wielu poziomach znaczeniowych, a jej funkcje zaleza m.in. od aktualnego programu sztuki teatru oraz pozycji muzyki w kulturze. Jest to jednak wciaz najslabiej opisany system budujacy spektakl. Wypowiadali sie na ten temat teoretycy (m.in. Etienne Souriau, Patrice Pavis oraz przywoływana juz Malgorzata Komorowska) i recenzenci w analizach konkretnych inscenizacji. Komorowska charakteryzowala funkcje muzyki nastepujaco:

Częściej wszakże pełniła i pełni [muzyka] funkcje marginesowe, pomocnicze, sluzebne. Bywa kurtyna, kondensatorem czasu teatralnego, spoiwem materii literackiej (adaptacje powiesci), przerywnikiem, ornamentem, elementem humoru (bardzo czesto), komentatorem, aktorem, rekwizytem, maluje wraz ze scenografia tlo obyczajowe, narodowe (*Zmartwychwstanie* wedlug Tolstoja w rezyserii Hanuszkiewicza), historyczne (*Tragedia o Bogaczu i Lazarzu*), poteguje napiecie dramatyczne (bicie serca w *Król umiera* Ionesco), jak reflektor punktowac moze wazniejsze kwestie¹²⁷.

Francuski teatrolog-semiolog, Patrice Pavis, wyroznil nastepujace funkcje muzyki w przedstawieniu: ilustracyjna, scalajaca, kontrapunktowa i sygnalizacyjna¹²⁸, a Schaeffer w przywoływanej juz wypowiedzi mowil o muzyce adekwatnej do fabuly albo stosowanej persyflazowo (ironia, komentarz i in.)¹²⁹.

¹²⁶ U. Schorlemmer, *Magia zblizenia i tajemnica dystansu. Krystiana Lupy poszukiwania „nowych mitow” w teatrze*, przeł. K. Jabłeczka-Mróż, T. Jabłeczki, wstęp J. Łukosz, Kraków 2007, s. 94.

¹²⁷ M. Komorowska, *Muzyka w teatrze dramatycznym*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. T. II, s. 544.

¹²⁸ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, słowo wstępne A. Ubersfeld, przeł., oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świątek, Wrocław – Warszawa – Kraków 2002, s. 315.

¹²⁹ Zob. B. Schaeffer, dz. cyt., s. 4.

Oczywiście, jednym z podstawowych zadań muzyki w teatrze jest budowanie nastroju i asocjacji emocjonalnej, co, według Tadeusza Szulca, międzywojennego teoretyka piszącego m.in. o muzyce w literaturze i zagorzałego przeciwnika synkretyzmu, prowadzi do tzw. narkotyzowania widza¹³⁰. W analizach tej płaszczyzny spektaklu znaczący okazuje się niemal każdy wybór twórcy – muzyka „na żywo” albo z głośników, śpiew solowy albo chóralny, wykorzystane style i gatunki muzyczne, dobór repertuaru i osoba odpowiedzialna za jego przygotowanie. Czasami muzyka może łagodzić znaczenia sztuki. Taką funkcję przypisał Andrzej Wirth muzyce Tadeusza Bairda w przedstawieniu *Andorra* (Teatr Ateneum w Warszawie, reż. Janusz Warmiński, 2 maja 1962), gdy ton balladowy pozwolił, jego zdaniem, rozładować brutalność sztuki Maxa Frischa¹³¹.

Muzyka do spektaklu może tworzyć odrębną i skończoną formę, od uwertury, przez antrakty, interludia, aż do epilogu, choć czasami jej istnienie ogranicza się do sygnalizowania początku aktów pojedynczym dźwiękiem gongu, werbla czy trąbki. Po II wojnie światowej muzykę do antraktów przygotowywali w Polsce m.in. Witold Lutosławski czy Tadeusz Baird (1956, *Sonety miłosne do Romea i Julii*, reż. Lidia Zamkow). Funkcję scalającą muzyki w przedstawieniach przypomniały *Iluzje* Iwana Wyrpajewa (Teatr na Woli, w listopadzie 2012 wystawiony w Teatrze Telewizji, reż. Agnieszka Glińska, muzyka Ygor Przebindowski). Tu muzyka wykonywana „na żywo” łączyła kolejne opowieści postaci, a jednocześnie podkreślała upływ czasu. Zgodnie z uwagami Pavisa warto też pamiętać o tym, że poszczególne dźwięki i ich brzmienie dookreślają postaci i przestrzenie. To spopularyzowana teoria leitmotiwu muzycznego Wagnera, obecna m.in. w *Ożenku* Gogola w reżyserii Jerzego Stuhra (2002, muz. Abel Korzeniowski), gdy wejściu Jajecznicy towarzyszy odgłos trąby.

Oczywiście, melodia może również istnieć w świecie przedstawionym (funkcjonuje wówczas podobnie jak każdy inny rekwizyt teatralny), by przypomnieć *Warszawiankę* czy nawet *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego. Spektakl może także opowiadać o życiu artystów-muzyków (np. *Maria Callas. Lekcja śpiewu* w wykonaniu Krystyny Jandy, *Pan Satie* przygotowany przez Teatr Atofri z Poznania, przedstawienia z okazji Roku Chopinowskiego w 2010 czy monodram *Malowana lala?* o życiu Karin Stanek w realizacji Teatru Korez w Katowicach – scenariusz i reżyseria Alina Moś-Kerger). Spośród spektakli dotyczących Chopina warto przywołać przedstawienie dyplomowe Akademii Teatralnej w Warszawie *Chopin w Ameryce* (październik 2009, reż. Andrzej Strzelecki, scen. Tatiana Kwiatkowska), *Kochankowie z klasztoru Valdemosa* Marty Ptaszyńskiej (dramat Janusza Krasińskiego, 2010 Teatr Wielki w Łodzi), a także

¹³⁰ T. Szulc, dz. cyt., s. 534.

¹³¹ A. Wirth, *Andorra*, [w:] tenże, *Teatr jaki mógłby być*, Warszawa 1964, s. 268.

Stroiciel fortepianów (połączenie teatru z muzyką Chopina; libretto Jadwigi Rodowicz-Czechowskiej, na fortepianie zagrała Magdalena Lisak).

Istnieją także przedstawienia odwołujące się do gatunków muzycznych nie w treści, ale w strukturze, jak np. *Operetka* Witolda Gombrowicza. Autor marzył o muzyce Luciana Beria czy Jeana Françaix. Tymczasem utwór doczekał się wielu opracowań polskich muzyków, m.in. Tomasza Kiesewettera, Piotra Mossa, Zbigniewa Karneckiego, Jerzego Satanowskiego, Zygmunta Krauzego, Stanisława Radwana, Krzesimira Dębskiego czy Macieja Małeckiego, ale również wielu kompozytorów zagranicznych, m.in. Hansa Martina Majewskiego¹³².

Muzyka buduje postacie, wydarzenia, stanowi tło rozmowy, wyraża emocje, kształtuje społeczne i narodowe znaczenia spektaklu, wzmacnia sceny komiczne i groteskowe (Tadeusz Szulc podkreślał – „konstrukcje dźwiękowe pełnią wtedy rolę imitacji, uwytatniającej już gotowe, akustyczne zjawiska sceniczne”¹³³), stanowi kontrast do przedstawionego świata albo go uzupełnia. W *Niebezpiecznych związkach* (reż. Ingmar Villqist, Teatr Zabrze, Teatr im. Adama Mickiewicza w Częstochowie, maj–czerwiec 2012) muzykę stanowiły arie operowe, które doskonale uzupełniały nieco zmodernizowany literacki pierwowzór (wzmacniały transformację strukturalną według klasyfikacji Eriki Fischer-Lichte). Muzyka może jednak również uwspółcześniać przedstawienie. Tak postępowali np. Adam Hanuszkiewicz i współpracujący z nim kompozytorzy. W *Pani Latter* (1968, adaptacja *Emancypantek* Bolesława Prusa, muz. Janusz Kępski) pensjonarki wyglądały i śpiewały jak girlsy, *Kordiana* (1970, muz. Andrzej Kurylewicz) nazwano „musicalem beatowym”, *Nie-Boską komedię* (1969, muz. Andrzej Kurylewicz) „pastiszem opery romantycznej”¹³⁴. W adaptacjach Hanuszkiewicza udział wzięli m.in. zespół Hagaw (*Damy i huzary*, 1968) i grupa Kurylewicza (*Śmierć Dantona*, 1968). Modernizowanie przedstawienia za pomocą muzyki zdaje się praktyką bardzo powszechną – Philip Glass przygotował operę *Upadek domu Usherów* (1988, z librettem Allena Ginsberga; wykonała ją również awangardowa grupa z Pragi, Agon Orchestra), w Hamburgu, w Deutsches Schauspielhaus, rockowa grupa słoweńska Laibach przygotowała muzykę do *Makbeta*. Czasami w przedstawieniach występują także członkowie subkultur młodzieżowych, wyodrębnianych także za sprawą słuchanej muzyki, np. w 1991 roku Jerzy Fedorowicz przygotował *Romea i Julię* z udziałem skinheadów i punków¹³⁵.

¹³² Zob. „Operetka” w *Teatrze Lavellego*, z reżyserem rozmawia Irène Sadowska-Guillon, „Teatr” 1990, z. 1, s. 16.

¹³³ T. Szulc, dz. cyt., s. 535.

¹³⁴ M. Komorowska, *Muzyka w teatrze dramatycznym*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze...*, s. 545.

¹³⁵ Zob. B. Hoffmann, dz. cyt., s. 20.

W teatrze często pojawia się także odrealnienie dźwięków, przetworzenie znanych motywów, nowe aranżacje, ale także szумы, zgrzyty, odgłosy przemysłowe (np. hałas fabryczny, dźwięki samolotów) i cywilizacyjne, co jest charakterystyczne dla bruityzmu, ale także muzyki elektronicznej. Ważnym nurtem staje się również muzyka elektroniczna, tworzona m.in. przez Bionulora, aktora występującego w Teatrze im. Adama Mickiewicza w Częstochowie, Sebastiana Banaszczyka. Wydał on dwie płyty: *Bionulor* oraz *Sacred Mushroom Chant* (styczeń 2011), przygotował także muzykę do *Koriolana* Szekspira wystawianego w Teatrze Powszechnym przez Gabriela Gietzkiego.

Jednym ze sposobów istnienia muzyki w teatrze jest muzyka dramatyczna będąca intersemiotycznym przekładem dramatu, istniejącym w formie utworu dążącego do usamodzielnienia. W XVII wieku Henry Purcell przygotował muzykę do dramatów Szekspira, Moliera i Marlowe'a. Adaptacji muzycznych jest tak wiele, że nie sposób przywołać nawet tych najważniejszych. Przed laty Witold Wroński opracował zasady współpracy kompozytora z teatrem. W sześciu punktach spisał podstawowe jego obowiązki: zanalizowanie i zrozumienie wystawianego tekstu, współpraca z pozostałymi twórcami teatru, gdyż muzyka nie powinna przeszkadzać ani w sposób niezamierzony kolidować z żadnym z elementów (choć dysonans może być świadomym działaniem). Jej głównym zadaniem jest potęgowanie wrażeń dzieła, nawet muzyka antraktów powinna się łączyć z jego treścią¹³⁶. Takie zasady realizują m.in. Stanisław Radwan oraz Jerzy Satanowski. Uczestniczą w próbach, by usłyszeć muzykę w odpowiedniej przestrzeni i z wykorzystaniem wszystkich rekwizytów. Pierwszy z wymienionych był uczniem Pierre'a Schaeffera, Oliviera Messiaena, współpracował z Piwnicą pod Baranami, a w teatrze z Konradem Swinarskim (*Woyzeck, Klątwa, Sędziowie*), Maciejem Prusem, Jerzym Jarockim, Jerzym Grzegorzewskim (płyta „*Coś tu zginęło szuka tu imienia*”. *Muzyka dla teatru Jerzego Grzegorzewskiego*). Napisał również muzykę do *Rękopisu znalezionego w Saragossie* w reżyserii Tadeusza Bradeckiego w Starym Teatrze.

Innym ważnym twórcą muzyki teatralnej jest Jerzy Satanowski, filolog z wykształcenia. Pracował m.in. z Bohdanem Cybulskim, Maciejem Englertem, Erwinem Axerem, Stanisławem Hebanowskim, Gustawem Holoubkiem, Januszem Wiśniewskim oraz Maciejem Prusem. Jego zdaniem, dźwięki w teatrze (zarówno muzyka, jak i wszelkie odgłosy dochodzące z zewnątrz, np. kościelny dzwon) pełnią funkcję służebną wobec podstawowych znaczeń spektaklu.

¹³⁶ Zob. M. Wroński, *Muzyka w dramacie, tragedii i komedii*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. T. II..., s. 540.

Analizując muzyczność współczesnych przedstawień, warto także przypomnieć próby rewitalizacji chóru teatralnego. To np. *Chór kobiet*, przygotowany przez Martę Górnicką i Aleksandrę Grykę w 2010 roku; dwadzieścia osiem pań, różniących się wyglądem, wykształceniem i zainteresowaniami, wypowiada w kierunku widowni monolog składający się z fragmentów przebojów pop, arii Moniuszki, tekstów klasyki oraz teoretyków współczesności, by przedstawić w ten sposób stan świadomości współczesnej kobiety. Nie tworzą natomiast interakcji. Inny rodzaj działania zaprezentowało Studenckie Koło Teatralne „naJana”, powstałe przy Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, w spektaklu *Chór trojański*.

Odrębnym zagadnieniem są formy i gatunki pograniczne, takie jak sceniczne wystawienia dzieł muzycznych czy teatr instrumentalny. Do pierwszej grupy można zaliczyć wszelkie przypadki odgrywania muzyki koncertowej w scenografii teatralnej albo z towarzyszeniem prezentacji multimedialnych, co poszerza zakres bodźców zmysłowych, np. *Pasja* Pendereckiego ze scenografią Andrzeja Majewskiego (1979, Teatr Wielki w Warszawie), *Stabat Mater* Szymanowskiego na scenie zbudowanej na wzór ołtarz Wita Stwosza (1984, Teatr Wielki w Poznaniu). Według Alicji Jarzębskiej, koncerty z wykorzystaniem technik audiowizualnych (np. zespół Nahornego, Kurylewicza, Stańki) należą do teatru instrumentalnego¹³⁷.

Inaczej definiuje to zjawisko Jan Trzynadłowski, podkreślając symbiozę teatru i muzyki – „Chodzi zatem o muzykę rodzącą teatr, nie zaś o teatr posługujący się muzyką”¹³⁸. W takim widowisku muzyka zdaje się być przedmiotem do oglądania. Artyści zwracają uwagę odbiorców przede wszystkim na sposób tworzenia, wykonania utworu, eksponują jego brzmienia, nawet ze pomocą rozbicia uporządkowanej melodii. Na scenie odbywa się więc swego rodzaju dekonstrukcja utworu albo synteza dowolnych fragmentów, naśladowanie brzmień oraz symulacja gry na instrumentach¹³⁹. Wykonawcy posługują się także pozostałymi kodami scenicznymi – gestem, mimiką, a także scenografią. Tym samym muzyk, niejako zrośnięty ze swoim instrumentem, staje się aktorem, a znaczenia budują też instrumenty milczące, rozmaite szmery i dźwięki¹⁴⁰.

Do przedstawicieli teatru instrumentalnego można zaliczyć Johna Cage’a, Mauricia Kagela, Larry’ego D. Austina, Giuseppe Chiarego, a w Polsce – Bogusława Schaeffera (*Kwartet 2+2*, *Muzyka wizualna*, *Scenariusz dla jednego nie istniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego*, od 1976 spektakl Jana

¹³⁷ A. Jarzębska, dz. cyt., s. 272.

¹³⁸ J. Trzynadłowski, dz. cyt., s. 117.

¹³⁹ Tamże, s. 119.

¹⁴⁰ Zob. przykłady takich możliwości: tamże, s. 121.

Peszka¹⁴¹), Ryszarda Miśka¹⁴², Lecha Terpiłowskiego¹⁴³, Młodych Wykonawców Muzyki Współczesnej z Krakowa (*MW2*, 1962, grupą solistów i aktorów kierował Adam Kaczyński), Warsztat Muzyczny z Warszawy (1963, artyści skupieni wokół Zygmunta Krauzego; współpracowali ze Studiem Elektronicznym Polskiego Radia), Teatr Dźwięku Atman z Nowego Sącza¹⁴⁴, Grupa MoCarta i in. Inicjatywą promującą ten typ działań było Międzynarodowe Seminarium Teatru Instrumentalnego (od 1977 roku we Wrocławiu).

W latach 1982–1985 Teatr Instrumentalny Ryszarda „Gwalberta” Miśka działał przy Teatrze Muzycznym w Gdyni. Premierowym spektaklem był *Proces* według Franza Kafki (scenariusz Ryszard Misiek, muzyka Misiek, Helmut Naldowski, Leszek Kułakowski, scenografia Zofia de Ines-Lewczuk).

W takich przedstawieniach pojawiają się rozmaite „przedmioty dźwiękowe”. Jednym z nich było tzw. krzesło sensoryczne, zaprojektowane w 1994 roku przez Toda Machovera dla magików Penniego i Tellera na potrzeby przedstawienia *Media/Medium*, które reagowało na ruchy osoby siedzącej i za pomocą komputera tworzyło określoną melodię. Podobny przedmiot pojawił się w spektaklu *Stolik* przygotowanym przez wrocławską grupę Karbido. Poszczególne strefy blatu reprezentują styl muzyki dostosowany do odpowiedniej części świata – Wschód (etno, kultura zen, folklor), Zachód (melodie filmowe, popularne piosenki), Północ (odgłosy natury: morze, oddech, brzmienie drewna) i Południe (rytmy afrykańskie). W czasie przedstawienia artyści uderzają w stolik z różną mocą rozmaitymi przedmiotami i częściami ciała, by odegrać spotkanie kultur.

O teatrze instrumentalnym, wzorowanym na działalności Erika Satiego, marzył John Cage. W 1948 roku zorganizował festiwal utworów swojego mistrza i wspominał go w wykładzie otwierającym. Muzyka była dla niego tłem życia

¹⁴¹ Zob. J. Hador, *Bogusław Schaeffer twórca wielowymiarowy*, „Ruch Muzyczny” 1997, nr 15, s. 24–26.

¹⁴² Przygotował m.in. *Sonatę widm* (1978), *Taniec lokatora* (1983); był twórcą opery instrumentalnej. W latach 1990–1993 wykładał zagadnienia teatru instrumentalnego na uniwersytetach w Kanadzie i tam przygotował m.in. *The impossible concert* (1990) oraz *Cage* (1991).

¹⁴³ Wraz z Teatrem Muzykalnym, działającym przy wrocławskiej PWSM, przygotował m.in. *Teatr mój widzę nieduży* (1978), *Medium*, operę Giana Carla Menottiego (1978), *Barierę dźwięku. Inicjacje* na Międzynarodowe Seminarium Teatru Instrumentalnego oraz *W małym dworku* (1981, muz. Jacek Sobieski). W 1989 roku Teatr Muzykalny został przekształcony w Kompanię Teatru Muzykalnego „Conserwatorium” (Zdzisław Łączkowski).

¹⁴⁴ Teatr Dźwięku „Atman” działał w latach 1982–1998, potem nastąpił podział na Karpaty Magiczne oraz Pathman. Zespół wykorzystywał rozmaite konwencje muzyczne (folk, rock, jazz) oraz dźwięki naturalne, a w ich przedstawieniach przypominających happeningi słychać było instrumenty z wielu kultur. Grupa współpracowała m.in. z Teatrem Snów w Gdańsku podczas festiwalu Energia Sztuki w Żarnowcu (1993); zob. B. Hoffmann, dz. cyt., s. 21.

oraz sposobem na medytowanie nad światem, gdy każdy odgłos-hałas mógł za-intrygować odbiorcę po włączeniu go w kontekst sztuki¹⁴⁵. Już w 1938 roku Cage komponował utwory na preparowany fortepian (między struny upychał gumki do ścierania i druty, by wydobyć brzmienie wschodniej muzyki gamelanowej – *Amores, Music for Marcel Duchamp, Sonatas and Interludes* oraz *She Is Asleep*), pisał także utwory na instrumenty perkusyjne i przygotował *Europere I/II* (1987), na którą składały się nagrane równocześnie lub pojedynczo fragmenty znanych utworów wybranych losowo za pomocą książki *I-cing*.

Happeningi muzyczne przygotowywała także grupa The Velvet Underground współpracująca m.in. z Andym Warholem i korzystająca podczas koncertów z jego pomysłów scenograficznych oraz slajdów obrazów. Podobne performanse przygotowywał też kalifornijski teatr La Monte Young, założony w 1964 roku z żoną Marian Zazeeli – Theater of Eternal Music, któremu towarzyszyli m.in. Tony Conrad, John Cale oraz Terry Riley.

Osobnym zagadnieniem jest teatr muzyczny, którego powodzenie zależy nie tylko od rodzaju proponowanej muzyki, ale również od współautorów widowiska. W latach 80. XX wieku w Polsce działało 19 takich teatrów. Cieszyły się one szczególnym poparciem władzy socjalistycznej. W teatrze muzycznym ważną rolę odgrywa także reżyser – w międzywojniu postaciami szczególnie wyróżniającymi się byli Adolf Popławski, Josef Munclinger, po II wojnie światowej Bronisław Horowicz, Janina Jarzynówna, Witold Gruca¹⁴⁶ czy Krzysztof Zanussi. Krytyka teatru muzycznego była znacznie bardziej konserwatywna i pozostawała nieufna wobec osiągnięć Wielkiej Reformy Teatru – *Regietheater* oraz zasadności modernizacji dzieła. Kontrowersyjne pomysły traktowane były przez długi czas jako przejaw ignorancji, próżności i pychy inscenizatorów¹⁴⁷.

Autorem pierwszego polskiego dramatu muzycznego (*Hagith*) jest Karol Szymanowski, którego twórczość popularyzował Emil Młynarski, dyrektor opery Teatru Wielkiego w latach 1919–1929, a po II wojnie światowej Robert Satanowski. Sukces dzieł Szymanowskiego zależał jednak od współtwórców teatralnych, np. scenografów – Wincentego Drabika (*Mandragora, Hagith, Pieśni miłosne Hafiza czy Król Roger*¹⁴⁸), Andrzeja Majewskiego, Ottona Axera. O znaczeniu kompozytora świadczyć może fakt, że już za życia jego utwory stały się elementem ceremonii państwowych i programu jubileuszów teatrów¹⁴⁹. Następcy nawiązują do gatunków, tematyki oraz idei zapisanych w tych kompozycjach,

¹⁴⁵ Zob. A. Jarzębska, dz. cyt., s. 152.

¹⁴⁶ M. Komorowska, *Szymanowski w teatrze...*, s. 347.

¹⁴⁷ Określenia przywołuję za: tamże, s. 349.

¹⁴⁸ Zob. tamże, s. 344–346.

¹⁴⁹ Tamże, s. 353.

np. *Esik w Ostendzie* Grażyny Bacewicz, *Bardzo śpiąca królewna* Augustyna Blocha, *Wierchy* Artura Malawskiego czy *Orfeusz* Juliusza Łukciuka¹⁵⁰.

Teatry muzyczne prezentowały rozmaite związki teatru z muzyką. Do ciekawszych warto zaliczyć działalność Macieja Prusa w Słupsku (1977–1980); tu wystawiono m.in. *Cień* Macieja Małeckiego i Wojciecha Młynarskiego według Jewgienija Szwarca, *Operetkę* Gombrowicza (muzyka Jerzy Satanowski, kostiumy Irena Biegańska, choreografia Przemysław Śliwa).

Opisane powyżej zjawiska można zaobserwować także w przedstawieniach tanecznych – od klasycznego baletu (włos. *ballare* – tańczyć) aż do teatru tańca współczesnego. Ze względu na tematykę wyróżniamy przedstawienia: mitologiczne, alegoryczne, heroiczne, historyczne, baśniowe, ludowe i in. Muzyka baletowa może być, podobnie jak opera, podporządkowana librettu, jest wówczas silnie udratyzowana (muzyka typu programowego), albo tworzy ją tzw. skoczna taneczność polegająca na połączeniu numerów popisowych poszczególnych tancerzy, które różnią się stylowo i technicznie¹⁵¹.

Sztuka baletowa narodziła się we Włoszech, pierwsza wzmianka dotyczyła widowiska przygotowanego przez Katarzynę Medycejską z okazji przybycia polskich posłów do króla elekta Henryka Walezego. Na dworach polskich władców i moźnych zagościła jeszcze w XVI wieku¹⁵². Miłośnikiem baletu był na pewno Ludwik XIV, który wielokrotnie występował na scenie, a nawet powołał do życia Narodową Akademię Muzyki i Tańca. W Polsce zwolennikiem baletu był Stanisław August Poniatowski, a najbardziej znanym baletmistrem tego czasu, działającym najpierw w Grodnie, a potem w Warszawie, był F. G. Ledoux.

Na początku XX wieku taniec awansował w hierarchii sztuk. Na jego temat wypowiadali się reprezentanci różnych dziedzin, m.in. Sergiej Diagilew (kierownik słynnego baletu rosyjskiego), Filippo Tommaso Marinetti (pisarz futurysta) czy Wsiewołod Meyerhold (reżyser, jeden z reformatorów teatru). Oprócz baletu klasycznego powstaje wówczas nurt ekspresjonistyczny, wywodzący się od pokazów Isadory Duncan, a rozwijany przede wszystkim przez tancerzy niemieckich (Mary Wigman, Rudolf von Laban i jego uczeń Kurt Jooss)¹⁵³. W międzywojennej Polsce reprezentują go m.in. Jadwiga Hryniewiecka czy szkoła Stefana i Tacjanny Wysockich. W tym czasie istnieje duże zapotrzebowanie na artystów tańca rozrywkowego, a ilość kabaretów i rewii sprawia, że okres

¹⁵⁰ Zob. tamże, s. 350.

¹⁵¹ J. Berski, *Giselle czyli przygody ducha*, [w:] tenże, *W teatrze dźwięku i ruchu. Wagner, Petipa, Giselle, Moniuszko, Szymanowski, Tomaszewski, Kujawa*, Bydgoszcz 1985, s. 63–64.

¹⁵² Zob. I. Massaka, *Muzyka a władza*, [w:] taż, *Muzyka jako instrument...*, s. 226–227.

¹⁵³ Zob. na ten temat: J. Leśniewska, *Teatr tańca*, [w:] D. Kosiński, A. Wypych-Gawrońska [i in.], *Słownik wiedzy o teatrze*, s. 295–325.

ten badacze uznają za „wyjątkowo roztańczony”¹⁵⁴. Oczywiście, wciąż rozwija się taniec klasyczny, przede wszystkim za sprawą zespołu Teatru Wielkiego, ale także Polskiego Baletu Parnella (projekt autorski przygotowany przede wszystkim w celu propagowania polskiej kultury za granicą) czy Polskiego Baletu Reprezentacyjnego działającego od 1937 roku.

Po II wojnie światowej nurt tańca ekspresjonistycznego zostaje zahamowany na rzecz baletu klasycznego. W tym czasie wyróżniają się: Eugeniusz Papliński, Janina Jarzynówna-Sobczak, Conrad Drzewiecki i Ewa Wycichowska, dwoje ostatnich prowadziło Polski Teatr Tańca – Balet Poznański, wykorzystując tradycyjne (znane w międzywojniu) oraz nowoczesne (wypracowywane m.in. w USA) techniki taneczne. Współcześnie powstają spektakle o różnej tematyce, odwołujące się do literatury dawnej i współczesnej oraz do rozmaitych rodzajów muzyki, np. Gliwicki Teatr Muzyczny i Opera Śląska w Bytomiu przygotowały przedstawienie *The Beatles i Queen*.

Muzyka stała się także ważnym elementem kabaretu i teatru rewiowego jako piosenka, taniec (we Francji wizytówką stał się kankan) oraz tło parodii i skeczów. Nie dziwi więc, że w takich przedstawieniach brali udział muzycy znani do dziś, m.in. Erik Satie, Claude Debussy w Czarnym Kocie czy George Gershwin, oraz muzykujący artyści innych profesji – na różnych instrumentach przygrywał sobie w czasie recytacji Bertolt Brecht w kabarecie Valentina w Monachium (Roman Szydłowski nazwał go nawet „swego rodzaju muzycznym clownem”¹⁵⁵), a jako śpiewak kabaretowy zaczął Leon Schiller.

Piosenka (szlagier) realizowała zapotrzebowanie odbiorców na rozrywkę. Zachęcała przechodniów do wejścia i komentowała współczesność, często używając technik dowcipu i ironii. Jej ocena uwzględnia wiele czynników: muzykę, wartość literacką tekstu oraz wykonanie. Na przełomie XIX i XX wieku znani byli szansoniści francuscy, m.in. Yvette Guilbert czy Aristide Bruant (twórca kabaretu Le Mirliton), uwiecznieni przez plastyków (Henry’ego Toulouse-Lautreca) oraz literatów (np. Wacława Berenta). O interakcjach kabaretu i społeczeństwa świadczyła cyrkulacja muzyki – w kabarecie wykorzystywano melodie popularne, funkcjonujące w rozmaitych rejestrach stylistycznych, a miasto nuciło szlagiery kabaretowe. Piosenka stawała się jednym ze sposobów modernizowania poglądów i rozpowszechnienia ideologii, także artystycznej. Taką funkcję spełniał m.in. Cabaret Voltaire w Zurychu, propagujący dadaizm, założony przez Hugona Balla, pisarza i reżysera teatralnego. Skupiona wokół niego grupa uwolniła sztukę od logiki przyczynowo-skutkowej i uprawomocniła przypadek.

¹⁵⁴ J. Pudełek, *Balet*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Teatr. Widowisko*, red. M. Fik, Warszawa 2000, s. 316.

¹⁵⁵ R. Szydłowski, *Bertolt Brecht*, Warszawa 1985, s. 42.

Również wśród twórców polskich kabaretów można wskazać wielu muzyków i znanych piosenkarzy. W międzywojennej Warszawie działało mnóstwo teatrzyków, by wymienić choćby Qui pro Quo, Bandę, Cyganerię, Cyrulika, Ali Babę, Morskie Oko. Z ówczesnych gwiazd warto wspomnieć: Hankę Ordonównę, Mirę Zimińską, Zulę Pogorzelską, Eugeniusza Boda, Ludwika Sempolińskiego, Adolfa Dymśkę czy Kazimierza Krukowskiego. Dwuczęściowy spektakl miał mniejszy i większy finał muzyczny, typowany jako szlagier, który mieli nucić wszyscy. Repertuar przygotowywali znani twórcy: Henryk Wars, Julian Tuwim, Andrzej Włast, Jerzy Petersburski, Stefania Górską oraz Marian Hemar. Tradycję tę w Polsce Ludowej kontynuował przede wszystkim Kabaret Starszych Panów (Jeremiego Przybory i Jerzego Wasowskiego), ale także Elita, Piwnica pod Baranami. Popularność tych piosenek dorównuje repertuarowi rozrywkowemu. Mimo upływu lat sposoby pozyskiwania melodii do kabaretu nie zmieniły się – są to melodie już rozpoznawalne (np. *California* Jana Kaczmarka odwołuje się do melodii Erica Claptona, *Murzyn* w wykonaniu Kingi Preis do piosenki Africa Simona *Hafanana*) albo pisane na potrzeby numeru. Wśród twórców kabaretowych piosenek warto wymienić m.in. Wojciecha Młynarskiego, Jerzego Wasowskiego, Jerzego Derfla, Włodzimierza Korcza.

Osobną grupę kabaretów tworzy kabaret muzyczny, np. Grupa MoCarta, o której pisałam w związku z teatrem instrumentalnym. Warto tu jednak wspomnieć, że kwartet smyczkowy wystąpił także na 13. Przeglądzie Kabaretów PAKA (1997), a od 2000 roku, czyli od tragicznej śmierci wiolonczelisty Artura Reniona, grupa przyznaje na Rybnickiej Jesieni Kabaretowej „Ryjek”, Melodyjną Nagrodę im. Artura. Ich pierwszym programem kabaretowym był *Mozart wiecznie żywy*. Kolejnym kabaretem muzycznym jest także OT.TO, któremu popularność zapewniło tworzenie współczesnych centonów z piosenek znanych i lubianych przez społeczeństwo.

Do tradycji rewiewego teatrzyku i kabaretu wielokrotnie powracano po II wojnie światowej. W 1956 roku Państwowa Operetka w Łodzi przygotowała *Rewię* (kier. muz. Andrzej Hundziak, reż. Janusz Rzeszewski, choreografia Wiesław Głowacki) z elementami typowymi dla teatrzyków przedwojennych oraz rozrywki amerykańskiej: schody, girlsy, zespół instrumentalny (odeon). Mimo odwilży politycznej, część krytyki przywitała premierę określeniami: szmira i tandeta.

Piosenki popularne stawały się również budulcem spektaklu wystawianego w operze – Opera Dolnośląska we Wrocławiu przygotowała program *Dziś do ciebie przyjść nie mogę* Lecha Budreckiego i Ireneusza Kanickiego (1968), Teatr Muzyczny w Gdyni zaprosił na piosenki starej Warszawy – *Ferajnę z Powiśla* Teodora Mierzei (1972) czy *Niech no tylko zakwitną jabłonie*, spektakl przypo-

minający zarówno piosenki międzywojnia, jak i pierwszych lat powojennych (zrealizowany także w Teatrze Telewizji).

Muzyczne spektakle i przedstawienia ilustrowane muzyką, montaż piosenek czy rewie dostosowane są do oczekiwań publiczności. W Polsce wyraźne cezury wyznaczyły lata 1945, 1956, potem stan wojenny, a jeszcze wyraźniej rok 1989. Wcześniej to polityka decydowała o pozycji poszczególnych widowisk w kulturze i wpływała na ich program, obecnie możliwość osiągnięcia zysku.



Zagadnienia: związki teatru z muzyką, Wielka Reforma Teatralna, funkcje muzyki w spektaklu, dramat muzyczny, teatr instrumentalny, teatr muzyczny, teatr rewiowy, teatr tańca, balet, kabaret, przedmiot dźwiękowy.

VI. Formy dramatyczno-muzyczne

Wywodzą się ze starożytnego teatru greckiego, w którym ważną rolę odgrywały muzyka, śpiew i taniec. To opera, opera komiczna, operetka, wodewil, musical, śpiewogra, bajka muzyczna, rock-opera, komedioopera, rock-balet, maska, rewia, *variété*. Marek Bielacki zalicza do form dramatyczno-muzycznych także mszę¹⁵⁶. Wymienione gatunki ewoluują ze względu na „konwencje estetyczne, techniki kompozytorskie i wykonawcze, środki ekspresji”¹⁵⁷, co prowadzi do tworzenia form pogranicznych. W zależności od rodzaju widowiska, tekst może być wyłącznie śpiewany; wówczas wirtuozowskie arie ujawniają emocje postaci, recytatywy opowiadają akcję, a partie chóru, podobnie jak w tragedii greckiej, komentują wydarzenia lub prezentują ich uczestników. Inne gatunki dopuszczają ballady i piosenki (opera komiczna, musical), a nawet tekst mówiony (singspiel, opera komiczna)¹⁵⁸.

Ewolucja omawianych form spowodowana była zmianami estetyki, zarówno w muzyce, jak i w scenografii (impresjonizm, ekspresjonizm, kubizm), zastosowaniem nowinek technicznych (już w 1930 roku w *Krzysztofie Kolumbie* Dariusza Milhauda wykorzystano sceny filmowe), ale także przedefiniowaniem poszczególnych wyznaczników widowiska – zastosowanie werystycznej fabuły, np. utwory Giuseppe’a Verdiego: *Traviatta* (1853), *Rigoletto* (1851), *Bal maskowy* (1859), sposobu wystawienia (w poszukiwaniu prawdy historycznej zatrudniano wówczas rozmaitych specjalistów, np. egiptologów), albo wprowadzanie postulatów Wielkiej Reformy Teatru (symbolizm, reteatralizacja).

Przedstawienia wykorzystujące słowo i muzykę to także dramaty religijne, znane już w średniowieczu – misteria i miracle, a poza tym psalmy, mantry, melorecytacje, intermedia (wstawki muzyczne o pogodnym nastroju). Już w XIII wieku wyśpiewano dzieje miłości Robina i Marion (truper Adam de la Halle). Jedną z form pogranicznych między słowem i muzyką jest śpiewny recytatyw. Współcześnie może on przybrać m.in. formę rantingu, związaną z muzyką

¹⁵⁶ M. Bielacki, dz. cyt., s. 6.

¹⁵⁷ Tamże, s. 3.

¹⁵⁸ Zob. A. Wypych-Gawrońska, *Opera*, [w:] D. Kosiński, A. Wypych-Gawrońska, A. Stafiej [i in.], dz. cyt., s. 215.

punk, nawiązującą także do niezwykle emocjonalnych występów kaznodziejów z XVII wieku, „spoken-word”, wywodzących się z kultury rapu (budowanej na afrykańskiej literaturze mówionej) i hip hopu. Nurty te stają się swego rodzaju dziennikiem mówionym, poruszającym aktualne problemy.

Główną formą dramatyczno-muzyczną pozostaje wciąż opera, początkowo przeznaczona dla wyrafinowanej publiczności, a w romantyzmie uznana także za dzieło nobilitujące kompozytora. Niemal od początku swojego istnienia stała się gatunkiem konwencjonalnym, potem pielęgnowała przede wszystkim model narodowy, obecnie jest uwspółcześniana i upodabnia się do musicalu oraz innych widowisk teatru muzycznego.

Literatura sprowadzona do libretta okazuje się wartością drugorzędną i niemal pretekstową. Opera to przede wszystkim połączenie muzyki instrumentalnej, głosu ludzkiego, ale, co najważniejsze, wspaniałe widowisko: scenografia, balet, a nawet zaplanowane między aktami intermezza. W historii rozwoju opery elementy te miały różną wartość. Czasami ruch był ograniczany prawie do minimum – wówczas opera stawała się niemal koncertem w kostiumach i popisem statycznych śpiewaków.

W operze może wystąpić ogromna liczba chórzystów i statystów. W XVII wieku (1667) w *Il pomo d'oro* Pietra Antonia Cestiego, przygotowanym na zaślubiny księcia Leopolda z księżniczką Małgorzatą, wzięło udział ponad tysiąc uczestników. Przez długi czas gatunek uświetniał najważniejsze wydarzenia. W 1851 roku zamówiono u Verdiego *Rigoletto* na otwarcie wystawy światowej, wykonane w Teatro La Fenice w Wenecji (współcześnie podobną funkcję spełniają utwory tzw. muzyki poważnej, np. w 1996 r. na 3000-lecie Jerozolimy Krzysztof Penderecki napisał VII Symfonię *Siedem bram Jerozolimy*, wykorzystując w niej tubofony i plastikowe rury). Opery są wystawiane w scenografii przygotowanej przez znakomitych artystów (w XX wieku byli to m.in. Henri Matisse, Alfred Roller, Pablo Picasso, Oskar Kokoschka, Marc Chagall, Salvador Dali; a w Polsce w II połowie XX wieku – Stanisław Jarocki, Otto Axer, Józef Szajna, Zenobiusz Strzelecki), ze specjalnymi efektami (świetlnymi i pirotechnicznymi), maszyną, a nawet żywymi zwierzętami. Współcześnie o kształcie widowiska operowego decydują reżyserzy, także ci na co dzień współpracujący z teatrem, np. Stanisława Perzanowska (1949, *Zemsta nietoperza* Straussa, Teatr Nowy w Warszawie, scen. Jan Marcin Szancer), Iwo Gall (1949, *Halka* Moniuszki, Gdańsk, również inscenizacja i dekoracje; 1954 *Hrabina Marica* Imrego Kálmána, Dom Oficera w Krakowie), Leon Schiller (1951, *Hrabina* Moniuszki, Warszawa; 1953, *Halka* Moniuszki, Warszawa), Wilam Horzyca (1955, *Kraina uśmiechu* Franza Lehára, Kraków), Kazimierz Dejmek (1958, *Halka* Moniuszki, Opera Łódzka), Konrad Swinarski (1958, *Opera za trzy grosze*, 1969 prapremiera *Diablów z Luodun* Krzysztofa Pendereckiego w Hamburgu), Krzysztof

Warlikowski, Grzegorz Jarzyna czy Mariusz Treliński¹⁵⁹. Przede wszystkim jednak opera to wirtuozowski popis śpiewaków, solistów, co umożliwiają arie *da capo* (*belcanto*). Najbardziej cenione są współcześnie sopranistki, kiedyś także kastraci i falseści (Loreto Vittori, Baltassare Ferri czy Carlo Broschi Farinelli). Oczywiście, wśród tych głosów można wyróżnić rozmaite odmiany, np. sopran może być, w zależności od barwy, koloraturowy, liryko-koloraturowy, liryczny, spinto, dramatyczny, co zależy przede wszystkim od budowy aparatu głosowego.

Jak podkreśla Anna Wypych-Gawrońska, muzyka w przedstawieniu operowym spełnia rozmaite funkcje: tworzy i komentuje wydarzenia dramatyczne oraz buduje nastrój, a jej odbiór zależy od wrażliwości muzycznej i przygotowania odbiorców (niektóre znaczenia są dostępne jedynie dla melomanów). Operę rozpoczyna uwertura zawierająca niemal wszystkie główne motywy muzyczne. Audiosferę przedstawień tworzy jednak nie tylko melodia, ale również wszelkie odgłosy dochodzące ze sceny – kroki, taniec, tętent, oraz każdy wybór dotyczący wykonania: możliwość zastąpienia tekstu przez muzykę instrumentalną, określona forma śpiewu – solo, harmonijny duet czy chór itp.

Charakterystyka postaci operowych może odbywać się także za pomocą skali muzycznej. Nisko urodzeni mają głos niski¹⁶⁰, szlachta – wysoki (warto przy tym pamiętać, że w przeciwieństwie do teatru, partie młodych chłopców długi czas wykonywały śpiewaczki). Podobny efekt można uzyskać za pomocą określonego stylu muzycznego. W *Królu Stefanie* Gábora Koltaya buntownikom towarzyszy rock, królowi muzyka rozrywkowa, a pochlebcom wodewil¹⁶¹. Wydarzenia przedstawione na scenie mogą realizować zasadę addytywną, składać się z kolejno następujących po sobie elementów, albo kadencyjną, która ma własną strukturę. Czasami ważna jest również tonacja utworu (w twórczości Mozarta – Es-dur, A-dur i C-dur uznawane są za masońskie¹⁶²) oraz poszczególnych arii. W przypadku *Don Juana* Mozarta interpretacji podjął się Tomaszewski: Es-dur to namiętność i pasja, c-moll – napięcie, F-dur, C-dur, G-dur – idylliczność i wesołość, As-dur – uwodzenie, B-dur – gwałtowność, d-moll – tragizm, śmierć¹⁶³.

¹⁵⁹ Zob. K. Suska-Zagórska, *Inscenizacje operowe w teatrze współczesnym. O języku teatralnym Mariusza Trelińskiego*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2008, z. 2, s. 67–78.

¹⁶⁰ Zob. na temat postaci w *Don Juanie* Mozarta – M. Tomaszewski, *Don Juan według Mozarta*, [w:] tenże, *Muzyka w dialogu ze słowem...*, s. 71.

¹⁶¹ Zob. M. Bielacki, dz. cyt. s. 127.

¹⁶² Zob. M. Kapała, *Utwory wokalne Wolfganga Amadeusza Mozarta inspirowane ruchem masońskim*, [w:] *Muzyka i jej konteksty*, cz. 1, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, J. Tatarska, Poznań 2005, s. 93.

¹⁶³ Podają za: M. Tomaszewski, *Don Juan według Mozarta*, [w:] tenże, *Muzyka w dialogu ze słowem...*, s. 74.

Opera niemal od początku była gatunkiem silnie upolitycznionym – pełniła rolę propagandy, podkreślając przede wszystkim potęgę władcy (sponsora). Takie funkcje przypisano jej także w faszystowskich Włoszech, Niemczech oraz komunistycznym ZSRR. Przed II wojną światową, za czasów Stalina, adaptowano opery europejskie do warunków radzieckich, odmieniając wątki, a nawet ingerując w tytuł – taki los spotkał *Don Juana* Mozarta, utwory Wagnera (*Rienzi* zmieniono na *Babeuf*), Bizeta (*Carmen* na *Carmencitę i żołnierza*) czy Pucciniego (*Toska* zmieniła się *W walkę za Komunę*)¹⁶⁴.

Gatunek operowy powstał w Europie w XVI wieku we Włoszech, gdy podjęto próbę zrekonstruowania spektakli teatru greckiego. Jak podkreślał Tadeusz Szulc, ta archeologiczna potrzeba realizowała estetyczny program epoki oraz miała zastąpić nieistniejącą wówczas samodzielna muzykę instrumentalną¹⁶⁵. Twórcą stylu operowego był Jacopo Peri (*Dafne* (1594/1598), *Eurydyka*), jednak terminu tego użył po raz pierwszy Claude-François Menestrier wobec utworu Francesca Cavalliego z librettem Ottavia Persianiego *Le nozze di Teti e di Peleo* (1639). Opera włoska, tzw. wielka, symbolicznie rozpoczęła się od *Orfeusza* Claudio Monteverdiego (1607). W historii gatunku można wyróżnić wiele odrębnych szkół – wenecką (Francesco Manelli, Benedetto Ferrari, Francesco Cavalli), florencką, rzymską (wykorzystanie chórów). Początkowo opera była gatunkiem charakterystycznym dla kultury dworskiej (mecenasek był książę lub król), a pierwsza publiczna scena operowa powstała w Wenecji w 1637 roku.

Libretto, często pisane przez początkujących albo drugorzędnych pisarzy, miało charakter użytkowy. Utwory podejmowały tematykę zarówno świecką, jak i religijną, i korzystały z rozmaitych rejestrów stylistycznych – opera seria, opera buffo wykorzystująca techniki parodystyczne (np. *Patro Callieno della Costa*, 1709, muz. Antonio Orefice; a przede wszystkim *La serva padrona* Giovanniego Baptisty Pergolesiego, 1746) oraz opera semiseria (np. utwory Mozarta *Wesele Figara*, 1786; *Don Giovanni*, 1787). Powstawały także odmiany narodowe, m.in. opery włoskie umożliwiające popisy wokalne solistów, hiszpańskie (1662, Juan Hidalgo do tekstu Calderona), angielskie (1656, *The Siege of Rhodes*, wywodzące się z widowisk dramatycznych „masques”), francuskie, wymagające od śpiewaków także umiejętności aktorskich, niemieckie, skupiające się przede wszystkim na partiach orkiestrowych¹⁶⁶.

W Polsce opery wystawiano wyłącznie na dworach arystokratów, aż do 1725 roku, gdy August II polecił wybudować Operalnię w Warszawie. Jednym

¹⁶⁴ Zob. I. Massaka, *Muzyka a władza*, [w:] też, *Muzyka jako instrument...*, s. 256–257.

¹⁶⁵ Zob. T. Szulc, dz. cyt., s. 525.

¹⁶⁶ Zob. A. Wypych-Gawrońska, *Opera*, [w:] D. Kosiński, A. Wypych-Gawrońska, A. Stafiej [i in.], dz. cyt., s. 246.

z pierwszych rodzimych utworów była *Nędza uszczęśliwiona* (1778), wodewil Macieja Kamińskiego z librettem Wojciecha Bogusławskiego (wg tekstu ks. Franciszka Bohomolca). Potem tworzyli Józef Elsner, Karol Kurpiński, Stanisław Moniuszko – *Halka* (1858), *Straszny dwór* (1865), Feliks Nowowiejski, Ludomir Różycki czy Karol Szymanowski.

Dzieła Moniuszki, zdaniem Jana Berskiego, są bardziej filharmoniczne niż teatralne, dlatego domagają się szczególnie uważnej inscenizacji i reżyserii¹⁶⁷. Libretta do jego utworów pisał m.in. Aleksander Fredro (*Nocleg w Apeninach*, 1839). W XX wieku twórczość tę upowszechniała na świecie Maria Fołtyn, śpiewaczka (zagrała m.in. w *Halce* Schillera w 1953), reżyserka wielu przedstawień zarówno w kraju, jak i za granicą, kierownik artystyczny Bałtyckich Spotkań Oper i Teatrów Muzycznych w Operze Leśnej w Sopocie, która zmarła w 2012 roku.

Model kanoniczny gatunku opery, wypracowany w XVIII wieku, ewoluował zarówno formalnie, jak i pod względem stosowanych instrumentów – w XIX wieku Ambroise Thomas w *Hamlecie* wprowadził saksofon, Giuseppe Verdi w *Aidzie* staroegipskie trąbki, a w 1971 roku Mauricio Kagel zaplanował *Państwowy teatr* na rozstrojone instrumenty. Za największego reformatora gatunku uznaje się jednak Richarda Wagnera i jego teorię dramatu muzycznego. Kompozytor wzbogacił instrumentarium, wprowadził m.in. tubę, by uzyskać nieznane dotąd wrażenia zmysłowe, zaproponował inne ustawienie orkiestry oraz zmiany w formie muzycznej (motywy przewodnie przypisane do poszczególnych postaci oraz tzw. niekończącą się melodię bez podziału na obrazy i odsłony). Poza tym kompozytor udramatyzował muzykę i śpiew, uzależnił muzykę od libretta (śpiewak miał dostosować gest i mimikę do tekstu), włączył do przedstawienia szept i krzyk. Zapowiedzi niektórych propozycji pojawiły się już u Verdiego, np. w *Otelli*, *Falstaffie*. Wagner rozbudował także widowiskowość przedstawienia, a postulowane przez niego zmiany w relacji między muzyką a teatrem w sposób syntetyczny przedstawił Szulc:

Muzyka ma ułatwić uczuciowe zrozumienie ciągłości akcji, ma wyjaśnić uczucia, których słowo nie jest zdolne wyrazić, poza tym zapowiada to, co za chwilę ujrzy się na scenie przez stałe i ciągle wyrażanie jednych i tych samych zjawisk przy pomocy tych samych motywów (Leitmotiv). W ten sposób zdolna jest muzyka sugerować uczucia i wyobrażenia drogą nawrotu wyrażających je motywów. Stwarza to ustawiczną ciągłość melodii, czyni ją niezamkniętą kompozycyjnie, nieskończoną (unendliche Melodie)¹⁶⁸.

Do ewolucji opery przyczynili się także przedstawiciele Wielkiej Reformy Teatru – Edward Gordon Craig (w 1900 wyreżyserował *Dydonę* i *Eneasza* Henry’ego Purcella), Adolphe Appia (inscenizacje dramatów Wagnera), ale także Konstanty Stanisławski, Max Reinhardt (dzieła Richarda Straussa), Bertolt Brecht,

¹⁶⁷ J. Berski, *Giselle czyli przygody ducha*, [w:] tenże, *W teatrze dźwięku i ruchu...*, s. 74.

¹⁶⁸ T. Szulc, dz. cyt., s. 528–529.

Wsiwołod Meyerhold (utwory Piotra Czajkowskiego czy Siergieja Prokofiewa), wspominany już Leon Schiller.

W wieku XX następuje kameralizacja opery, a przede wszystkim zostają spotęgowane jej erotyka oraz okrucieństwo. Jednocześnie pojawiają się nowoczesne rozwiązania muzyczne – dodekafonia (*Z dnia na dzień*, 1930, Arnold Schönberg), jazz (*Porgy and Bess*, 1935, George Gershwin) czy technika sonorystyczna polegająca na naśladowaniu życiowych odgłosów i hałasów (*Elegia dla młodych zakochanych*, 1961, Hans Werner Henze). Richard Strauss w *Tako rzecze Zaratustra* wprowadził efekt prychania i śmiechu, co miało kwestionować tradycyjne wartości, sugerowane np. cytatem z *Magnificat*. Kolejnym ważnym chwytem był tzw. *Sprechstimme*, wprowadzony m.in. przez Albana Berga w *Wozzecku* (1917–1921), przypominający rytmiczną recytację¹⁶⁹. Jednocześnie opera wciąż przypominała o źródłach, tradycjach baroku, a także korzystała z inspiracji egzotycznych teatrów, np. japońskiego teatru *nō*.

We współczesnych realizacjach oper można wyróżnić kilka trendów. To modernizacja kostiumów, dekoracji, zastosowanie nowych rozwiązań technicznych, dekonstruowanie pierwowzoru i swobodne korzystanie z niego albo archeologiczna niemal wierność dawnej inscenizacji. Przedstawienia odbywają się głównie w teatrach, ale również w przestrzeniach alternatywnych, np. w halach fabrycznych albo w plenerze.

Początkowo opery powstawały wyłącznie po włosku, z czasem brzmienie języka dochodzącego ze sceny traciło „przezroczyście”. Pierwszym etapem było tworzenie oper w językach narodowych, drugim – posługiwanie się językiem niezrozumiałym dla odbiorcy (Igor Strawieński w *Królu Edypie* wykorzystał łacinę). Warto też przypomnieć, że przez wiele lat tekst oper był tłumaczony (w Polsce m.in. przez Krystynę Chudowolską, Joannę Kulmową, Jerzego Zagórskiego, Lecha Emfazego Stefańskiego, Michała Sprusińskiego, Jana Kwosika czy Stanisława Barańczaka) i jedynie zagraniczni śpiewacy posługiwali się innym językiem, co prowadziło do powstania widowisk wielojęzycznych, a przez to międzykulturowych. W 1956 roku Herbert von Karajan wprowadził zasadę wystawiania dzieła w języku oryginału. W Polsce reguła ta zaczęła obowiązywać później. W 1961 roku Kazimierz Pustelak zaśpiewał po włosku rolę Alfreda w *Traviacie*, ale dopiero w 1970 r. wykonano operę w oryginale (Verdi w Poznaniu). Najpóźniej odśpiewano tekst po niemiecku (1985, *Fidelio* Beethovena) i po rosyjsku, o czym zadecydowały pewnie doświadczenia historyczne i konotacje przypisywane tym językom.

Dzieła operowe chętnie korzystają z klasyki literatury oraz utworów nowoczesnych; o mechanizmach konstruowania adaptacji pisała m.in. Anna Wypych-

¹⁶⁹ W *Wozzecku* na scenie pojawiają się dwa zespoły muzyczne oraz rozstrojone pianino; zob. A. Jarzębska, dz. cyt., s. 89–90.

-Gawrońska¹⁷⁰. W takich spektaklach, podobnie jak w operach oryginalnych, wątek może być ukształtowany diachronicznie (według literackiego pierwowzoru) albo synchronicznie (kompozytor dekonstruuje literacki pierwowzór według własnego pomysłu, by zbudować nową jakość). Fragmenty są oddzielone od siebie dyskretnie albo niedyskretnie (charakterystyczne dla poematów symfonicznych). Struktura może być statyczna, centralna, symetryczna i ramowa albo dynamiczna – finalna i gradacyjna.

Typowy proces adaptacji dzieła literackiego opisał Mieczysław Tomaszewski na przykładzie *Romea i Julii*. Najpierw pojawiają się ilustracje muzyczne, które przekształcają dramat w wodewil, singspiel, śpiewogrę, następnie powstaje opera (bohaterami są główne postaci) albo gatunek kantatowo-oratoryjny (świadkowie opowiadają o wydarzeniach w Weronie), wreszcie, jako ostatni pojawia się balet, gdy muzyka i ruch mają wyrazić wszystkie emocje i uczucia postaci¹⁷¹. Jeśli kompozytor marzy o wiernym zilustrowaniu fabuły, wówczas jego wolność ogranicza się do doboru instrumentów, odpowiedniego rytmu oraz czasu trwania poszczególnych sekwencji.

W międzywojniu operze przypisano szczególne znaczenia – umacniała tożsamość narodową i budowała prestiż państwa, na co zwracała uwagę Małgorzata Komorowska¹⁷². Polski repertuar wystawiano w czasie obrad pierwszego sejmu (1919), ogłaszano liczne konkursy na libretta i partytury, przeprowadzano transmisje radiowe, także za granicę. Nic dziwnego, że Leon Schiller, teoretyk teatru monumentalnego, ale również meloman i muzyk, wyznawał w artykule *Obrona opery* (1938): „My Polacy wiemy, że [opera] jest czymś więcej jeszcze [niż czystym pięknem]. Chorałem żałoby narodowej, surmą bojową i zwycięskim hymnem¹⁷³”.

Po II wojnie światowej zmienił się przede wszystkim repertuar operowy. Socrealizm wprowadził na sceny dzieła rosyjskie, radzieckie oraz krajów obozu demokracji ludowej. Próbowano również uczynić z opery sztukę masową. W tym celu pojawiły się następujące przedsięwzięcia: Opera Polskich Rzek (w latach 1947 i 1948 na barkach pływających po Wiśle i Odrze) czy Opera Robotników Stanisława Drabika we Wrocławiu (1948 *Flis* Moniuszki) i w Krakowie (1956, *Halka* Moniuszki, współpraca z Romanem Kuklewiczem, Janem Am-

¹⁷⁰ A. Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Częstochowa 2005.

¹⁷¹ Zob. M. Tomaszewski, *Szekspirowski wątek o kochankach z Werony...*, [w:] tenże, *Muzyka w dialogu ze słowem...*, s. 100–101.

¹⁷² M. Komorowska, *Teatry muzyczne*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Teatr. Widowisko...*, s. 272.

¹⁷³ L. Schiller, *Obrona opery*, cyt. za: tamże, s. 284.

brosem czy Janem Fabianem), w której występowali amatorzy¹⁷⁴. Wystawiano także opery ludowe, co postulował m.in. Włodzimierz Sokorski w 1948 roku, np. *Chłopską krew* Alojzego Łazarka do tekstu Władysława Kurbiela, *Szalaszników* Jana Sztwiertni (opisujący życie w Beskidach) czy *Jadwiszę spod regli* Juliana Reimschüssla (z folklorem Podhala).

W socjalistycznej Polsce opera nadal uświetniała rozmaite ceremonie i obchody rocznicowe. Pierwszą polską powojenną operą był *Bunt żaków* Tadeusza Szeligowskiego z librettem Romana Brandstaettera (1953, Wrocław; wykorzystująca cytaty i stylizacje z muzyki renesansowej i ludowej), inne służyły polityce historycznej, krzepiły ducha, ale przede wszystkim utwierdzały granice (np. *Andrzej z Chelmną* Piotra Rytla, 1962, Teatr Dramatyczny w Warszawie; opowiadająca o walce z Krzyżakami na Pomorzu w XV wieku). Chętnie grywano także dzieła Moniuszki (1 stycznia 1958 z okazji 100-lecia *Halki* przedstawienie zagrały wszystkie sceny muzyczne). Ważnym obszarem były nadal adaptacje polskiej literatury (działalność m.in. Witolda Rudzińskiego i Romualda Twardowskiego).

Formę opery odnowił także Krzysztof Penderecki – *Diabły z Loudun* (1969, prapremiera w Hamburgu, w Polsce miał je reżyserować Aleksander Bardini w 1971, potem Kazimierz Dejmek w Teatrze Wielkim w Łodzi; ostatecznie operę wystawiono w 1975 w Teatrze Wielkim¹⁷⁵) czy *Raj utracony* zawierają elementy oratorium, dramatu muzycznego oraz symfonii. W dziełach można też usłyszeć maszynę do pisania, piłę elektryczną oraz syrenę alarmową.

Przedstawienia operowe wystawiane były także poza budynkiem teatru, m.in. w Sali Senatorskiej na Wawelu (18 czerwca 1982 roku rozpoczęła działalność Scena Barokowa Opery w Krakowie dziełem *Tetyda na Skyros* Domenico Scarlatti), na zamkowym dziedzińcu w Baranowie podczas Spotkań Muzycznych, w muzeach – w 1980 roku w Muzeum Narodowym w Poznaniu *Rzeka krzyczących ptaków* Benjamin Brittena, w kościołach – w kościele oo. Bernardynów *Król Roger* Szymanowskiego 1982, w auli Leopoldina we Wrocławiu, a nawet pod Krokwią w Zakopanem – 1964, 1965 *Hagith* i *Harnasie* Szymanowskiego.

Po II wojnie światowej rozpoczęto aktualizowanie utworów. W socrealizmie nadrzędną wartością była ideologia – libretto *Opowieści Hoffmana* Offenbacha uwspółcześnili Jerzy Waldorff i Ludwik Jerzy Kern, dopisując epilog nobilitujący pracę (1949, Opera Śląska w Bytomiu), Schiller poprawił *Halkę* Moniuszki zgodnie z ideologią socjalistyczną (1953, Warszawa), Zygmunt Biliński dopi-

¹⁷⁴ M. Komorowska, *Od autorki*, [w:] taż, *Kronika teatrów muzycznych PRL muzycznych PRL: lipiec 1944–czerwiec 1989*, Poznań 2003, s. 8.

¹⁷⁵ Zob. I. Massaka, *Muzyka a władza*, [w:] taż, *Muzyka jako instrument...*, s. 255.

sał w *Żydówce* Jacques'a Halévy'ego dodatkową scenę baletową *Walkę życia ze śmiercią* (1963, Opera Wrocławska). Modernizacje libretta pojawiały się także w następnych latach – *Króla wichrów* Feliksa Nowowiejskiego poprawili synowie kompozytora Feliks i Kazimierz (1963, w Bydgoszczy), a Wojciech Młynarski przygotował *Henryka VI na łowach* Karola Kurpińskiego (1972, Teatr Wielki w Łodzi). Aktywność współczesnych mogła przyjmować rozmaite kierunki – Aleksander Bardini próbował zrezygnować z polskości *Strasznego dworu*, zastępując ją modelem opery włoskiej (1963, Opera Warszawska), co naraziło reżysera na zarzut antypolskości.

Libretto mogło być również rekonstruowane. W przypadku *Axura, króla Ormusa* Antonio Salieriego (1967, Opera Poznańska) zadania tego podjął się Ludwik Erhardt na podstawie tekstu Beaumarchais'go, a Stanisława Fleszarowa-Muskat przygotowała libretto do *Tradycji dowcipem załatwionej* Macieja Kamińskiego i *Czaromysła, czyli Nimfy jeziora Gopła* Karola Kurpińskiego jedynie na podstawie szkiców i notatek Alojzego Żółkowskiego, polskiego aktora XIX-wiecznego (1968, Teatr Muzyczny w Gdyni).

Swego rodzaju formą archeologiczną było także wykorzystanie marionetek w przedstawieniach operowych. W 1981 roku w Warszawskiej Operze Kameralnej debiutowała Operowa Scena Marionetek *Aptekarzem* Haydna. Śpiewacy występowali na tle ekranu z animacjami przygotowanymi przez Białostocki Teatr Lalek. Zdaniem Komorowskiej, dla takiego właśnie teatru komponował Austriak¹⁷⁶.

Kolejną formą dramatu muzycznego jest operetka o librecie komicznym, gdzie, oprócz śpiewu, pojawia się także słowo mówione. Powstała w połowie XIX wieku, a pierwszą realizacją były *Don Quichotte et Sancho Pansa* (1848) Hervégo albo dwie jednoaktówki Jacques'a Offenbacha: *Biała noc* i *Dwaj ślepcy* przygotowane na otwarcie Bouffes Parisiens 5 lipca 1855 roku. Nazwy użył Offenbach w 1856 r. na określenie utworu *La Rose de St-Flour*.

Badacze uznają, że podstawą gatunku były angielska opera balladowa, francuski wodewil, opera komiczna czy singspiel¹⁷⁷. Operetka zdobyła popularność w II połowie XIX wieku dzięki twórczości Offenbacha (odmiana francuska), a także Franza Suppé'a czy Johanna Straussa – syna (odmiana wiedeńska). W porównaniu z operą, muzyka została wyraźniej podporządkowana słowu, by widz mógł zrozumieć komiczny tekst, często będący parodią wątków mitologicznych. Początkowo forma ta zdobyła teatr bulwarowy i ogródkowy. Zdaniem Marka Bielackiego, do rozwoju operetki mogło przyczynić się zróżnicowanie rytmu:

¹⁷⁶ M. Komorowska, *Kronika teatrów muzycznych PRL...*, s. 256.

¹⁷⁷ Por. A. Wypych-Gawrońska, *Operetka*, [w:] D. Kosiński, A. Wypych-Gawrońska, A. Stafiej [i in.], dz. cyt., s. 274.

Preferowanie melodyki – jako głównego czynnika kształtowania muzycznego – doprowadziło w świecie muzyki europejskiej XIX w. do atrofii rytmu, którego cykliczność i powtarzalność mogłyby przecież porządkować przebieg scenicznej akcji, spajając poszczególne tworzywa widowiska. Polirytmia zaś z kolei umożliwiłaby jego dynamizowanie, czyniąc teatralny spektakl bardziej wyrazisty i sugestywny przy zachowaniu dotychczasowej struktury przedstawienia¹⁷⁸.

Takie przedstawienia wykorzystywały rozmaite dominanty muzyczne: w utworach Straussa pojawia się walc wiedeński, u Offenbacha – kankan, a u berlińczyka Paula Lincke – marsz.

Pierwszą polską operetką po II wojnie światowej była *Tajemnica Dedala* Czesława Aniołkiewicza z librettem Tadeusza Cyglera (1955, Teatr Muzyczny w Łodzi), choć socjalizm, wbrew gustom widowni, uznał gatunek za „burżuazyjny przeżytek”¹⁷⁹, dość wstydliwą i niedojrzałą formę kultury. Pojawiają się także składanki, np. *Karmaniola czyli Od Sasa do Lasa* Jerzego Dobrzańskiego, pasztet (bigos, centon) z operetek Moniuszki i jego pieśni (1972, Teatr Komedia w Warszawie).

Kolejnym gatunkiem teatru muzycznego jest musical. Jego początki sięgają połowy XVIII wieku w USA. Jednym z protoplastów była *Opera żebracza* poety Johna Gaya i muzyka Johna Christophera Pepuscha, którą wystawiono 29 stycznia 1728 roku w Lincoln’s Inn Field Theater. Początkowo miała być satyrą na operę poważną, tymczasem wyznaczyła nowy nurt rozwoju gatunku – operę balladową. Zamiast arii pojawiły się piosenki, będące często parafrazami lub trawestacjami innych utworów o wymowie satyry społecznej, i śpiewany przez wszystkich finał. W tym samym czasie w Niemczech powstawał singspiel (Johann Adam Hiller), a we Francji *comédieen chansons* (*vaudeville*, Charles Favart). Wodewil upowszechnił się w USA jako *variété*, a do programu włączono również elementy żonglerki, akrobatyki i występy iluzjonistów. Kolejny etap wyznaczył utwór *Evangeline* (libretto Johna Cheevera Goodwina, muzyka Edwarda E. Rice’a), w którym muzykę skomponowała po raz pierwszy jedna osoba. Wcześniej gatunek ten wykorzystywał rozmaite melodie.

Po latach swego rodzaju parafrazą *Opery żebraczej* była *Opera za trzy grosze* Brechta i Weilla, silnie zainspirowana jazzem oraz piosenką kabaretową¹⁸⁰ (31 sierpnia 1928, w Theater am Schiffbauerdamm, scen. Caspar Neher, reż. Erich Engel). Brecht uwzględnił tłumaczenie pierwowzoru Elizabeth Hauptmann, ale także fragmenty dzieł François Villona i Rudyarda Kiplinga. Muzyka pełniła tu raczej rolę wstawek, interludiów, co realizowało ideę *Gebrauchsmusik*

¹⁷⁸ M. Bielacki, dz. cyt., s. 42.

¹⁷⁹ Określenie za: M. Komorowska, *Teatry muzyczne*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej...*, s. 294.

¹⁸⁰ M. Bielacki, dz. cyt., s. 52.

(muzyki użytkowej). Na utwór Brechta i Weilla złożyły się proza mówiona, *songi* oraz współczesne tańce: tango, fokstrot, shimmy¹⁸¹.

Musical zaczął się rozwijać wraz z otwarciem Tony Pastor's Music Hall na Union Square w Nowym Jorku (1881). Ważną rolę odgrywali wówczas songpluggerzy, którzy w czasie przedstawienia i bezpośrednio po nim nucili grane melodie. Spektakle wkrótce zaczęły też wykorzystywać elementy amerykańskiej kultury i historii – Georg M. Cohan wprowadził obyczaje i narodowe symbole (hymn, sztandar), a w komedii *Little Johnny Jones* (1904) nowy krok kangaroo dance step.

Stabilizacja nowych form nastąpiła jednak dopiero na początku XX wieku, przede wszystkim na Broadwayu, gdzie działali m.in. Jerome David Kern, Irving Berlin czy George Gershwin. Nazwa gatunku wywodzi się z dwóch wcześniejszych terminów – *musical comedy* i *musical play*, które oznaczały utwory z rozbudowaną warstwą muzyczną o tonacji komicznej albo poważnej. W przeciwieństwie do opery, musical należał do współczesnej muzyki rozrywkowej, sięgał po piosenkę, taniec oraz lokalny folklor. Melodramatyczną akcją rozpisywano zazwyczaj na dwa akty. Ważnym etapem rozwoju był *Król włóczęgów* Rudolfa Frimla (21 września 1925, libretto Brian Hooker i Willmarth H. Post na podstawie dramatu Justina McCarthy'ego o życiu François Villona).

Pierwszą realizacją musicalu był jednak *Statek komediantów* (27 grudnia 1927, muzyka Jerome Kern, libretto Oscar Hammerstein II na podstawie powieści Edny Ferber, reż. Florenz Ziegfeld), który odniósł ogromny sukces. Forma ta może korzystać z oryginalnego libretta, albo sięgać po klasykę, często uwspółcześniając wątek, np. *Romeo i Julia* (2004) Janusza Stokłosa, Janusza Józefowicza, Jana Wermiera i Bartosza Wierzbęty, albo budować składanki, np. teksty Stanisława Ignacego Witkiewicza zaprezentowano w *Szalonej lokomotywie* (1977) Marka Grechuty i Jana Kantego-Pawluśkiewicza. Musical chętnie odwołuje się do pamięci gatunku za pomocą mechanizmów intertekstualności – *Madame Butterfly* Pucciniego stała się fundamentem dla *Miss Sajgon* (1989) Claude'a-Michela Schönberga, Richarda Maltby'ego Juniora i Alaina Boublila, a dzieła Offenbacha dla *Can-Can* Cole'a Portera (7 maja 1953, libretto Abe Burrows)¹⁸², równie chętnie posługuje się scenami muzycznymi w świecie przedstawionym.

Ważne musicale lat 60. ubiegłego wieku to: *Hello, Dolly* (1964, Jerry Herman, Michael Stewart), *Skrzypek na dachu* (22 września 1964, muzyka Jerry Bock, libretto Joseph Stein, piosenki Sheldon Harnick na podstawie opowiadania Szolema Alejchema *Anatewka*), *Kabaret* (20 listopada 1966, muzyka John Kander,

¹⁸¹ Zob. A. Jarzębska, dz. cyt., s. 156. W Polsce podjęto też próbę wystawienia *Opery za trzy grosze* bez muzyki, np. w Teatrze Studyjnym im. Juliana Tuwima w reż. Karola Obidniaka (1982).

¹⁸² Zob. M. Bielacki, dz. cyt., s. 83.

Joe Masteroff, Fred Ebb, przedstawiający klub „Kit-Kat”), *Człowiek z La Man-czy* (1965, muzyka Mitch Leight, libretto Dale Wasserman, piosenki Joego Dariona; oparty na rytmie flamenco; w Paryżu główną postać zagrał Jacques Brel) czy *Zorba* (1952, Broadway 1968; Fred Ebb, John Kander, libretto Joseph Stein). Piosenki z musicali zyskały popularność także dzięki wykonaniom m.in. Louisa Armstronga, Elli Fitzgerald, Lizy Minnelli, Franka Sinatry, Barbry Streisand.

Gatunek rozwijał się dzięki ewolucji muzyki oraz wykorzystanym instrumentom, brzmieniu i rytmowi, ale także dzięki innowacjom w formie inscenizacji, np. za czasów Freda Astaire’a popularne było stepowanie (*Oklahoma!*). W latach 60. i 70. XX wieku ideologia hipisowska wpłynęła na powstanie musicalu rockowego *Hair* (1967) Galta MacDermota, Jerome’a Ragni, Jamesa Rado, który, zamiast typowego libretta, miał jedynie scenopis¹⁸³. Reżyser Tom O’Horgan korzystał z modelu „teatru natychmiastowego”, teatru akcji. Przedstawienie inspirowało się również kulturą Wschodu (m.in. pieśń *Hare Krishna*). Zapowiedzią musicalu rockowego był utwór *Your Own Thing* (1966, premiera na Broadwayu 1968) Denny’ego Apolinara i Hala Hestera, będący adaptacją *Wieczoru Trzech Króli*. W ten sposób musical, rezygnując z akcji przyczynowo-skutkowej, zaczął realizować ówczesną filozofię, a jednocześnie złożony z songów i tanecznych numerów przypominał rewię na zadany temat. Tak powstawały rock-opery, pop oratoria, oratoria rockowe.

Jednymi z głównych rewelatorów byli Andrew Lloyd Webber i Tim Rice (rock-opera misteryjna *Jesus Christ Superstar* 1971, *Evita* 1978, melodramatyczna biografia Ewy Peron, czy *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* 1967). Webber przygotował też *Starlight Express* (1984) do libretta Trevora Nunna, a aktorzy na wrotkach prezentowali różne typy lokomotyw. Ważniejsze od muzyki były tu efekty świetlne, plastyczne i choreograficzne. To jedno z widowisk *high-tech*. Rock-opery podejmowały także tematy historyczne (np. *Król Stefan*, 1984, reż. Gábora Koltaya), aktualne, a często nawet polityczne.

Pierwszym musicaliem, który otrzymał Nagrodę Pulitzera, był *Of Thee I Sing* muzyka George’a Gershwina (nie umieszczono go na liście), libretto George’a S. Kaufmana, Morrie’go Ryskinda, piosenki Iry Gershwina (brata kompozytora). Obecnie musicale komponują także dawni członkowie zespołu ABBA – Björn Ulvaeus i Benny Andersson (m.in. *Chess* (1984) z librettem Tima Rice’a oraz *Mamma mia!* (2008) z piosenkami zespołu).

Amerykańskie musicale pojawiły się w powojennej Polsce najpierw na scenach teatrów dramatycznych (po odwilży, od 1958), ale w swojej pełnej oprawie dopiero po 1983 roku, m.in. w tłumaczeniu Antoniego Marianowicza i Janusza Minkiewicza (wydarzeniem stał się *Skrzypek na dachu* w Teatrze Muzycznym

¹⁸³ Zob. tamże, s. 112–113.

w Łodzi). Warto jednak zaznaczyć, że polskie musicale komponowano wcześniej. Pierwszy to *Miss Polonia* Marka Satera, z librettem Jerzego Jurandota, ze znaną piosenką *Każda miłość jest pierwsza*; kolejny – *Białowłosa* Henryka Czyża, Wowo (Włodzimierza) Bielickiego i Witolda Grucy (1962, również Opera Warszawska).

Wśród polskich musicali można wyróżnić rozmaite odmiany tematyczne: historyczny – *Pani Walewska* Tomasza Kiesewettera, libretto Stanisława Powołockiego (1982, w Teatrze Muzycznym w Lublinie); folklorystyczny – *Najpiękniejsza* Mariana Lidy, libretto Jana Majdrowicza (1972, Operetka w Krakowie), w którym nowoczesna wieś próbuje dla turystów zachować swoje tradycje. Istnieje również musical z udziałem karatek – *Drugie wejście smoka czyli Franek Kimono* Andrzeja Korzyńskiego (1984, Teatr Muzyczny w Gdyni). Polską rock-operą była *Naga* (1973, reż. Jerzy Krechowicz), libretto Grzegorz Walczak, muzyka – Janusz Koman, Wojciech Korda, Zbigniew Namysłowski, Zbigniew Podgajny, Janusz Popławski, Mateusz Świącicki, Andrzej Zieliński. Podobnie jak w *Hair*, fabuła nie tworzyła jednolitej akcji. Wystąpili w niej: Ada Rusowicz, Wojciech Korda, Stan Borys oraz muzycy z zespołu Niebiesko-Czarni. Bielacki nazywa ten spektakl prototypem musicalu *high-tech*, podkreślając również zastosowane efekty świetlne¹⁸⁴.

Jednym z gatunków dramatu muzycznego, choć pozbawionym słów, jest także widowisko baletowe (uznane za choreograficzny dramat). Taniec dowartościowali na przełomie XIX i XX wieku Fryderyk Nietzsche (*Pieśni taneczne* oraz *Tako rzecze Zaratustra*) oraz przedstawiciele Wielkiej Reformy Teatru, uznając go za początek sztuki teatru (E. G. Craig, Ryszard Ordyński). Widowiska takie wystawiane są w teatrach albo miejscach alternatywnych – np. Hali Mirowskiej w Warszawie, siedzibie klubu sportowego „Gwardia” (m.in. balet *Pan Twardowski* Różyckiego w 1951) albo w Skansenie Górniczym „Królowa Luiza” w Zabrze – *Chodnik 05* (Gliwicki Teatr Tańca).

Wśród widowisk baletowych możemy wyróżnić kompozycje będące realizacją intencji autorskiego projektu scenicznego. Takie są np. *Kopciuszek* czy *Romeo i Julia* Siergieja Prokofiewa albo *Spartakus* Arama Chaczaturiana. Postacie są charakteryzowane wówczas za pomocą tonacji i motywów muzycznych. Często jednak krótkie formy baletowe zostają połączone; spektakl może składać się z utworów jednego autora, np. *Szymanowski – Wieczór baletowy* (Teatr Wielki w Warszawie, 1966), choć nie jest to konieczne – powstają wówczas takie widowiska jak, np. *Wieczór baletowy* czy *Wieczór baletów polskich*. Czasami muzyce poważnej towarzyszą utwory popularne, np. w Teatrze Wielkim w Poznaniu – *Stabat Mater* K. Pendereckiego, *Yesterday* Beatlesów, *Ad Matrem* Psalm H. M. Góreckiego (1983).

¹⁸⁴ Tamże, s. 156.

Wielu choreografów sięga także po muzykę, która nie była pierwotnie przeznaczona do scenicznego przedstawienia, choć wymaga to wzmożonego trudu, przede wszystkim analitycznego, co podkreślała Teresa Kujawa w rozmowie z Janem Berskim¹⁸⁵. Należy wówczas dopasować gesty i ruchy postaci do fragmentów muzyki. Tak spektakle tworzyli m.in. Balanchine (tzw. balety symfoniczne do muzyki m.in. J. S. Bacha, Czajkowskiego, Bizeta, Webera), ale także Maurice Bèjart, John Cranko, Glen Tetley, Jirigo Kilian, Roland Petit. Również w ten sposób Michał Fokin przygotował balet do muzyki Fryderyka Chopina *Sylfidy* czyli *Chopiniana*, a Gábor Oresser w balecie *Próby* połączył swoją muzykę beatową z motywami pasyjnymi Bacha (libretto, inscenizacja, reżyseria i choreografia Antal Fodor). W Polsce wydarzeniem był także balet *Polonia* do Symfonii h-moll oraz *Andante* Paderewskiego, libretto Małgorzaty Komorowskiej wykorzystujące motywy dramatów Wyspiańskiego (1978, Opera Wroclawska; kier. muzyczne Robert Satanowski, inscenizacja i choreografia Teresa Kujawa, scen. Władysław Wigura).

Spośród baletów w polskich teatrach powojennych warto przywołać m.in. *Miłość i ból, i świat i marzenie* do muzyki Mahlera w Teatrze Wielkim w Warszawie (1984) czy spektakl *Republika rzecz publiczna* w Teatrze Wielkim w Łodzi, balet do muzyki Grzegorza Ciechowskiego i *Republiki* (1984), scenariusz według opowiadania Samuela Becketta *Wyludniacz*, inscenizacja i choreografia Ewa Wycichowska.

Oczywiście, formy muzyczno-dramatyczne ewoluowały także pod wpływem zmiany zainteresowań muzycznych i gustu społeczeństwa (Scott Joplin wprowadził ragtime do baletu *Ragtime* oraz opery – *Dance A Guest of Honor* (1903) i *Treemonisha* (1911); jazzman Jan Tomaszewski komponował musicale, m.in. *Testament dziwaka* (1968, Teatr Muzyczny w Gdyni)). Pojawiały się również różnorodne kolaże muzyczne, składanki musicali, piosenek, fragmentów oper, itd. Typowym dla ponowoczesności staje się także widowisko muzyczne *soap opera* bez akcji, ale z jasno określonymi postaciami. Jako pierwszy wprowadził je Robert Ashley *Music with Roots in the Aether* (1976) czy *Perfect Lives* (1973–1983)¹⁸⁶.



Zagadnienia: opera, operetka, musical, ewolucja gatunków.

¹⁸⁵ Zob. J. Berski, „Ruch – musisz go sobie wyobrazić”. Rozmowa z Teresą Kujawą, [w:] tenże, *W teatrze dźwięku i ruchu...*, s. 207.

¹⁸⁶ A. Jarzębska, dz. cyt., s. 277.

VII. Muzyka widowisk politycznych

Muzyka tworzyła widowiska polityczne już w czasach starożytnych – w Grecji, Rzymie czy Chinach, przybierając rozmaite formy: to muzyka instrumentalna, ale przede wszystkim rozmaite pieśni, oklaski i okrzyki wyrażające uznanie i poparcie dla mówcy, a także rytm wspólnoty, marsze, pochody, zbiorowe tańce.

Już wówczas powierzano jej funkcje wychowawcze oraz wiercono, że ma wpływ na podejmowanie codziennych decyzji. Te zadania nie zmieniły się do dziś. Iwona Massaka opisywała je przede wszystkim z perspektywy władców autorytarnych (choć model ten powiela każda władza) i charakteryzowała je następująco: „oślnić poddanych, zademonstrować siłę, zasugerować konieczność akceptacji istniejącego porządku politycznego, wymusić podporządkowanie”¹⁸⁷. Muzyka widowisk politycznych oddziałuje podobnie jak muzyka widowisk religijnych, jej zadaniem jest wytworzenie wspólnoty wokół upowszechnianego programu. Pełni więc funkcje: dekoratywną, ludyczną, reprezentacyjną, afirmującą władzę, gloryfikującą, legitymizującą, propagandową, konsolidacyjną i mobilizującą społeczeństwo, dyscyplinującą, budowania wspólnoty, utwierdzania światopoglądu i patriotyzmu, upowszechniania określonej kosmologii¹⁸⁸. W szczególnych przypadkach może stać się narzędziem opresyjnym, zniewalającym, a nawet eksterminacyjnym¹⁸⁹.

Analizując muzykę w widowiskach politycznych, należy uwzględnić następujące zagadnienia: znaczenie muzyki w społeczeństwie, jej role obywatelskie – kontrolera, obserwatora, komentatora albo tuby władzy (opłacanej mniej lub bardziej jawnie), wybór określonych i nacechowanych ideologicznie rodzajów i gatunków (np. komedia muzyczna w ZSRR; w celu upowszechnienia gatunku w 1932 Stalin spotkał się w dacy Maksyma Gorkiego z Grigorijem Aleksandrowem, współpracownikiem Meyerholda¹⁹⁰), a nawet znaczenia przypisywane

¹⁸⁷ I. Massaka, *Wstęp*, [w:] *taż, Muzyka jako instrument...*, s. 31.

¹⁸⁸ Zob. *taż, Muzyka a władza*, [w:] *taż, Muzyka jako instrument...*, s. 239.

¹⁸⁹ Zob. *taż, Muzyka w sowieckich i niemieckich obozach koncentracyjnych*, [w:] *taż, Muzyka jako instrument...*, s. 366–387.

¹⁹⁰ *Taż, Użyteczność muzyki (z uwzględnieniem założeń marksistowskiej estetyki muzycznej)*, [w:] *taż, Muzyka jako instrument...*, s. 102.

poszczególnym instrumentom. Polityka podporządkowała sobie niemal wszystkie przejawy muzycznego życia – nazizm preparował program kabaretów dla wojska, wprowadził rejestr kompozytorów akceptowanych, a występy chórów i orkiestr były elementem widowisk plenerowych czy defilad.

Warto jednak pamiętać, że ten sam utwór może być wykorzystywany przez wrogów politycznych. *Eroice* Beethovena (którą autor poświęcił Napoleonowi, o czym świadczyła jego własnoręczna dedykacja podarta w momencie rozczarowania polityką francuskiego cesarza) czy *Koncertom brandenburskim* Jana Sebastiana Bacha w czasie II wojny światowej nadano szczególne znaczenie zarówno w ZSRR, jak i w III Rzeszy. To potwierdza, że sensy utworu nie tkwią w jego formie, ale raczej w pamięci poszczególnych wykonań. W kulturze nieustannie rozgrywa się więc muzyczna wojna, a piosenki i melodie są ośmieszane, parodiowane, ale również przejmowane przez wrogi obóz.

Polityczność muzyki często obejmuje proces tworzenia. W faszystowskich Niemczech kompozytorzy musieli uzyskać aprobatę Izby Kultury Rzeszy, ale niemal w każdym systemie istnieje hierarchia rodzajów i gatunków muzycznych, zgodna z gustem rządzących i uzależniona od modelu politycznego i obowiązujących w nim wartości. W ten sposób nieustannie tworzony jest ranking twórców popieranych i wyklętych.

Wśród muzyków akceptowanych przez totalitaryzm I połowy XX wieku można wskazać m.in. Hansa Pfitznera, Richarda Straussa (przewodniczący Izby Muzyki Rzeszy), Carla Orffa, Dmitrija Szostakowicza, Dmitrija Kabalewskiego, Siergieja Prokofiewa, Arama Chaczaturiana, Romana Palestera, Andrzeja Panufnika, a nawet Witolda Lutosławskiego, choć ich współpraca z systemem z perspektywy czasu często okazuje się niejednoznaczna i w konsekwencji trudna do oceny. Sprzeciw wobec reżimów tych czasów zademonstrowali m.in. Artur Toscanini, Artur Rubinstein czy Karl Amadeus Hartmann, który pozwolił grać w Niemczech wyłącznie utwór oparty na motywach semickich.

Trzecia Rzesza potępiła zarówno propozycje dodekafoniczne, jazz, utwory kompozytorów pochodzenia niearyjskiego, jak również taniec wywodzący się z kultur nieeuropejskich (choć władcy deklarowali swój zachwyt baletem), podobnie jak saksofon i instrumenty perkusyjne. W 1938 roku w Düsseldorfie przygotowano Wystawę Zdegenerowanej Muzyki.

Powszechnie znane jest uwielbienie Hitlera dla muzyki Wagnera, choć przyczynił się do tego również przypadek – 1933 to rok nie tylko objęcia władzy przez wodza, ale także 50. rocznica śmierci kompozytora (13 lutego) i 120. rocznica jego urodzin (22 maja). Warto też pamiętać, że zwolenniczką polityki Hitlera pozostawała Winifred, żona Siegfrieda Wagnera (syna Ryszarda), która po śmierci męża podporządkowała festiwal w Bayreuth propagandzie III Rzeszy.

Udział w spektaklu Wagnera *Rienzi* o średniowiecznym powstańcu stał się dla Hitlera doświadczeniem niemal mistycznym, przepowiednią jego losu¹⁹¹. Nie dziwi więc, że przywódca marzył o śmierci przy dźwiękach arii z *Tristana i Izoldy*, a w sali kinowej w prywatnej posiadłości w Obersalzbergu umieścił popiersie Wagnera dłuta Arna Brekera. Poza tym w czasie swojego przywództwa dbał o tradycjonalizm i monumentalizm inscenizacji dzieł ulubionego kompozytora (w 1933 usunięto z opery w Berlinie Otto Klemperera po jego nowatorskiej wersji *Tannhäusera*). Przy dźwiękach marsza z *Tannhäusera* dyktator pojawiał się na wiecach i spotkaniach (innym motywem muzycznym był chorał Beethovena). W czasie II wojny światowej muzyka Wagnera towarzyszyła oficjalnym informacjom z frontu, łagodziła gorycz klęski, a nawet wybrzmiała podczas ostatniego koncertu w Filharmonii Berlińskiej (12 kwietnia 1945, *Zmierzch bogów*). Hitler cenił też muzykę Johannes Brahmsa, Antona Brucknera, Richarda Straussa, Edvarda Griega czy Hansa Pfitznera. Artystą reprezentacyjnym pozostawał skrzypek Georg Kulenkampf.

Pozycja muzyki Wagnera w III Rzeszy doprowadziła do jej wtórnego zideologizowania, na skutek czego przez długie lata kojarzono ją z faszyzmem. W Izraelu od czasów kryształowej nocy (1938) obowiązywał zakaz wykonywania jego utworów, a nawet obecnie wciąż budzą kontrowersje¹⁹². Również ich obecność w teatrach ZSRR była barometrem stosunków międzynarodowych (Wagnera wystawiał m.in. Wsiewołod Meyerhold, zabity przez rodaków w 1940 roku).

W faszystowskich Włoszech pojawiły się natomiast „wozy Tespisa”, propagujące muzykę operową i instrumentalną wśród robotników i ludności wiejskiej także poza przeznaczonym do tego budynkiem¹⁹³. Na frontach działały również swego rodzaju „brygady estradowe”, by podnieść morale żołnierzy i przekonać ich, że naród o nich pamięta.

Podane przykłady dowodzą, jak trudno oddzielić jawne zaangażowanie polityczne muzyków od szeroko rozumianej polityczności utworów. Przywoływane w tym rozdziale kompozycje oddziałują na słuchaczy nie tylko na poziomie estetycznym. Ich polityczne znaczenia tworzą zaangażowany tekst oraz wykonanie podczas ważnych wydarzeń, zwłaszcza tych odbywających się cyklicznie z udziałem społeczeństwa. Według Mieczysława Tomaszewskiego, muzykę zaangażowaną można podzielić na: twórczość autentyczną (to przekonania twórcy), retoryczną (obowiązujący program ideologiczny), hiperboliczną oraz panegiryczną¹⁹⁴.

¹⁹¹ Tamże, s. 92.

¹⁹² Tamże, s. 97.

¹⁹³ Zob. też, *Muzyka a charakter narodowy*, [w:] *taż, Muzyka jako instrument...*, s. 203.

¹⁹⁴ Klasyfikacja za: M. Tomaszewski, *O twórczości zaangażowanej: muzyka polska 1944–1994 między autentyzmem a panegiryzmem*, [w:] *Muzyka i totalitaryzm*, red. M. Jabłoński i J. Tatarska, Poznań 1996, s. 140–141.

Widowiska polityczne realizują określoną politykę muzyki. Po II wojnie światowej w krajach obozu socjalistycznego opera stała się ważnym elementem ceremonii i obchodów rocznicowych, premiery przygotowano m.in. na 60-lecie Niepodległości Polski, 40-lecie PRL, 50. rocznicę Wielkiej Rewolucji Październikowej czy 50-lecie ZSRR (w Warszawie *Borys Godunow*). Nic dziwnego, że teatry muzyczne silnie zareagowały także na kres epoki komunizmu. W 1980 roku Teatr Muzyczny w Gdyni przygotował *Kolędę-nockę* Ernesta Brylla z muzyką Wojciecha Trzcńskiego. W bożonarodzeniowym misterium, pełnym aluzji politycznych do wydarzeń grudniowych, wystąpiła m.in. Krystyna Prońko. W wolnej Polsce teatry zaczęły poszukiwać nowej formuły widowiska.

Muzyka wyznacza oprawę i element ceremoniału uroczystości i świąt, bez względu na obowiązujący system polityczny. Tworzyła pochody pierwszomajowe, demonstracje, pogrzeby polityków i znanych osób. Koncerty uświetniają rocznice odzyskania niepodległości, wstąpienia do Unii Europejskiej, odsłonięcia szczególnie ważnych obiektów i pomników. Występem Jeana-Michela Jarre'a w Stoczni Gdańskiej *Space of Freedom* uczczono 25-lecie Solidarności i porozumień sierpniowych. Muzyka tworzy także nastrój żałoby (bez względu na polityczne ideały; od Bolesława Bieruta po Lecha Kaczyńskiego), a śmierć ważnej osoby może stać się inspiracją dla kompozytora – w 2005 roku, po śmierci Jana Pawła II, Wojciech Kilar napisał V symfonię, która jest przypominana podczas kolejnych żałobnych rocznic. Muzyka została również zaangażowana w poszukiwanie cech rdzennych i charakterystycznych dla narodu. Takie postulaty przedstawiają zwłaszcza politycy nacjonalistyczni.

Politycy mają różne upodobania muzyczne, które wykorzystują również w kreowaniu swojego wizerunku publicznego. Mussolini podobno grał na skrzypcach i cenił utwory da Palestriny, Antonia Vivaldiego, Giacoma Pucciniego, Giuseppe'a Verdiego¹⁹⁵, współcześnie wielką popularność zdobyły zdjęcia grającego na saksofonie Billa Clintona, śpiewających Baracka Obamy czy Władimira Putina. Politycy śpiewają i grają na wiecach wyborczych, którym często towarzyszą koncerty utrzymane w stylu muzycznym zgodnym z programem partii i kandydata. Takie działania wpisują wybory w formułę *show*, festyn muzyczno-taneczny i przekształcają je w jedną z form zabawy¹⁹⁶. W czasie kampanii muzyka nie tylko staje się sygnałem rozpoznawczym, ale także zawiera skrót programu – w wyborach parlamentarnych w 2011 roku Platforma Obywatelska przypomniała piosenkę zespołu Tilt *Jeszcze będzie przepięknie*. Oczywiście, także politycy stają się tematem piosenek.

¹⁹⁵ I. Massaka, *Estetyzacja i erotyzacja przymusu przy pomocy bodźców muzycznych*, [w:] *taż, Muzyka jako instrument...*, s. 320

¹⁹⁶ *Zob. też, Epifenomenalny i substancjalny...*, [w:] *taż, Muzyka jako instrument...*, s. 143.

Masowe widowiska polityczne o charakterze pararytualnym podkreślały rolę muzyki pełniącej zarówno funkcję scenografii, jak i „wyznania wiary” uczestników. To swego rodzaju propaganda obecna w pieśniach obu totalitaryzmów, ale również polityczność każdej piosenki (rozumiana jako popularyzacja określonego światopoglądu). Jarzębska wymieniła podstawowe typy piosenek zaangażowanych: *Appellied* (pieśni-apele), *Bekenntnislied* (pieśni-deklaracje), *Gelobnislied* (przysiężenie wierności), *Kampflied* (pieśni bojowe) oraz *Weihelied* (pieśni uroczyste, wykonywane w czasie świąt i rocznic)¹⁹⁷.

W widowiskach politycznych ważną rolę odgrywają pieśni okolicznościowe oraz programowe. Upowszechniają ideologię, wykorzystując przyjemne brzmienia oraz rytm i zachęcając zebranych do wspólnego wykonania. W faszyzmie to m.in. *Pieśń Horsta Wessela* (funkcjonujący jako hymn nazistów), *Straż nad Renem*, *Pieśń Niemiec*, *Mocny zamek* czy *Giovinezza*, w komunizmie – *Międzynarodówka*, pieśni socjalistyczne powstałe po II wojnie, w III Rzeczypospolitej to np. *Rota* (pełniąca rozmaite funkcje, to także hymn PSL).

Muzyka ujawnia stosunek społeczeństwa do polityki i aktualnych wydarzeń¹⁹⁸, a jednocześnie jest jednym z najważniejszych systemów modelujących jego świadomość (także polityczną)¹⁹⁹. W Polsce Ludowej socrealizm w muzyce wprowadzono w 1949 roku podczas spotkania kompozytorów i muzykologów w Łagowie Lubuskim, preferujący panegiryzm i masową muzyką zaangażowaną. Postulowano muzykę niezwykle optymistyczną, zachęcającą do identyfikacji z obowiązującym systemem oraz do walki o nowy, lepszy świat (zgodny z socjalistycznym programem). Miała ona zapowiadać nową rzeczywistość i wytyczać program działania. Kompozytorzy mogli wówczas przyjąć jedną z możliwych postaw wymienionych przez Alicję Jarzębską: uległa i hołdownicza (jak *Słowo o Stalinie* Władysława Broniewskiego z muzyką Alfreda Gradsteina), ugoda, poszukująca swojej enklawy muzycznej (Witold Lutosławski), zamilknięcie (Artur Malawski) albo emigracja (Roman Palester, Andrzej Panufnik).

W tym czasie popularnością cieszyły się piosenki pełne optymizmu i zapału do pracy, oparte często na motywach ludowych, np. *Hejże młoty do roboty* Jerzego Młodziejowskiego, *Kantata o traktorach*, *Śląsk śpiewa* czy *Zabrze* Jana Maklakiewicza, *Murarz warszawski* Kazimierza Serockiego. W muzyce poważnej dominowały natomiast monumentalizm i patos, a jako przykład służyć mogą poemat symfoniczny *Grunwald* Maklakiewicza, *Uwertura bałtycka* Witolda Rudzińskiego czy *Kantata o dwu miastach* Jana Krenza.

¹⁹⁷ A. Jarzębska, dz. cyt., s. 207.

¹⁹⁸ Za pomocą dominujących w społeczeństwie i postulowanych przez władzę stylów i nurtów muzycznych opisał historię Polski po II wojnie światowej Mieczysław Tomaszewski; zob. tenże, *O twórczości zaangażowanej...*, s. 139–147.

¹⁹⁹ John Blacking badał wpływ muzykowania na Afrykańczyków; zob. tenże, dz. cyt., s. 81.

Po odwilży w 1956 roku została zaakceptowana dodekafonia, zainicjowana przez Josepha Matthiasa Hauera, a upowszechniona przez Arnolda Schönberga, Antona Weberna i Albana Berga. W międzywojniu styl ten zaakceptowali w Polsce Józef Koffler oraz Tadeusz Majerski, choć wówczas utożsamiono atonalność z bolszewizmem.

Muzyka staje się również elementem kontestacji zastanego porządku, a także sposobem wyrażenia protestu. Jedną z najprostszycy metod jest wykorzystanie melodii rozpowszechnionych w określonym systemie (muzyka teatralna, melodie ludowe lub z jakiegoś powodu szczególnie uprzywilejowane) do przekazywania nowych treści (już w średniowieczu w ten sposób powstawały parodie przeciwko Kościołowi). Taki mechanizm obowiązywał w czasie rewolucji francuskiej, rewolucji 1905 czy rewolucji październikowej²⁰⁰. W czasie zaborów polityczne znaczenia przypisano również muzyce uznanej za najbardziej narodową, np. Stanisława Moniuszki, Fryderyka Chopina.

Innym sposobem walki z systemem było tworzenie rytmów i brzmień uznanych za nieestetyczne albo niemoralne. W państwach obozu socjalistycznego po II wojnie światowej taką rolę odgrywały jazz, potem rock, punk, hip hop. Podobnie traktowano taniec pogo (z podstawowymi figurami: młynem, tangiem, łańcuchem czy kujawiakiem), występujący podczas koncertów rockowych. Wyrażał on agresję i bunt młodzieży, a przede wszystkim stał się przeciwieństwem tańca dyskotekowego.

W latach 60. XX wieku w ZSRR muzyczny sprzeciw wobec systemu prezentowały teatry Sowriemiennik i Na Tagance, które, wbrew preferowanemu patosowi, podejmowały tematy codzienne i intymne. Podobną rolę pełniła też piosenka autorska (m.in. Włodzimierza Wysockiego, Bułata Okudźawy; w Polsce Przemysław Gintrowskiego czy Jacka Kaczmarskiego – jego *Mury* przypominają katalońską balladę²⁰¹). Podczas nieoficjalnych koncertów, niezgodnych z estetyką władzy, wykonywano wiersze Josifa Brodskiego, Osipa Mandelsztama, Aleksandra Puszkina czy Siergieja Jesienina. Piosenki te spełniały także funkcję perswazyjną. Trzeba jednak podkreślić, że formy muzycznego protestu ulegają ciągłej przemianie. Muzyczne style i piosenki tracą siłę oddziaływania wskutek upowszechnienia, ale także zmian wrażliwości pokoleń. Młodzi nie identyfikują się z repertuarem rodziców i dziadków. Dziś utworów Kaczmarskiego, barda Solidarności, można posłuchać w rytmie reggae, a moda na przeróbki nawet piosenek politycznych albo uznawanych w pewnych kręgach za święte stała się powszechna.

To jednak nie oznacza, że współcześnie zabrakło piosenek politycznie zaangażowanych. Przykładem mogą służyć Kazik Staszewski czy Paweł Kukiz.

²⁰⁰ Zob. I. Massaka, *Forma i treść dzieła muzycznego...*, s. 62.

²⁰¹ Zob. też, *Muzyczne warianty protestu*, [w:] też, *Muzyka jako instrument...*, s. 401.

Pierwszy z nich nagrał m.in. piosenkę *Wałęsa, dawaj moje sto milionów* (wykonaną na XXIX Festiwalu Piosenki w Sopocie w 1992), *Hanna Kronkowiec walczy* – utwór przeciwko Hannie Gronkiewicz-Waltz, 45–89 (składankę przemówień polityków i fragmentów socjalistycznych hymnów), *Łysy jedzie do Moskwy* (1995, o Józefie Oleksym), piosenkę do filmu *Układ zamknięty* (reż. Ryszard Bugajski).

Natomiast z muzycznej twórczości Pawła Kukiza warto przypomnieć, np. *Heil Sztajnbach* (dla Powiernictwa Polskiego). Muzyk w ten sposób bardzo jasno określa swoje poglądy – napisał piosenkę przeciw paradiemu mniejszości seksualnych EuroPride, z Małgorzatą Godlewską wystąpił w projekcie Fundacji „Sztafeta”, przygotowanym w Muzeum Powstania Warszawskiego *Ziutkowi na urodziny* (dla autora słów *Palacyk Michla*, Józefa Szczepańskiego).

Poszczególne protesty polityczne także miały swoje piosenki. Strajk w Stoczni Gdańskiej w 1970 roku będzie kojarzył się z *Balladą o Janku Wiśniewskim* Krzysztofa Dowgiałły (w *Człowieku z żelaza* Andrzeja Wajdy zaśpiewali ją Krystyna Janda i Jacek Kaczmarski, a w *Czarnym czwartku* Antoniego Krauzego Kazik). Nieformalnym hymnem Solidarności roku 1980 została piosenka Jana Pietrzaka *Żeby Polska była Polską*, która w 2010 r. towarzyszyła uczestnikom Marszu Wolności i Niepodległości w Warszawie. W ten sposób utwór dookreślił tradycję wydarzenia.

Jednym z najważniejszych elementów wszystkich widowisk politycznych jest hymn narodowy, zgodnie z etymologią pieśń uroczysta. Tworzy ceremoniał: państwowy, dyplomatyczny, a nawet sportowy, gdyż przypomina o przynależności etnicznej zwycięzców²⁰². Oprócz hymnów narodowych i państwowych (pojęcia te nie muszą być synonimami, o czym przekonują hymny Basków, Katalończyków czy Romów), należy pamiętać także o hymnach organizacji ponadpaństwowych (1945 ONZ – *Piosenka na dzień dobry* Dmitrija Szostakowicza z filmu *Turbina 50 000*, Unia Europejska – *Oda do radości* z IX symfonii Beethovena ze słowami Friedricha Schillera, wcześniej, od 1972 roku, był to hymn Rady Europy), ruchów światopoglądowych, np. sufrażystek, stowarzyszeń, organizacji, szkół, ale także regionów czy miast. Ich podstawowymi funkcjami są budowanie wspólnoty i przekazywanie wartości.

O tym, jak trudno upowszechnić hymn ponadpaństwowy, przypominała Massaka, jako przykład podając Unię Europejską²⁰³. Przyczynia się do tego brak pamięci historycznej, anegdoty fundującej i utrwalającej tożsamość wspólno-

²⁰² Na temat hymnów zob. M. Zgliński, *Krótką historia hymnów narodowych*, „Muzyka 21” 2002, nr 1–9.

²⁰³ Zob. I. Massaka, *Muzyka jako emblemat narodu i państwa*, [w:] *taż, Muzyka jako instrument...*, s. 360–361.

ty oraz alternatywne wersje językowe. Natomiast ograniczenie hymnu do wersji instrumentalnej przekształca go w przedmiot estetyczny, który nie potrafi wytworzyć odpowiednio silnej więzi emocjonalnej. Hymn wykonywany jest w Brukseli, podczas uroczystości z okazji kolejnych rocznic przystąpienia do Unii poszczególnych krajów członkowskich oraz w czasie Igrzysk Olimpijskich, by reprezentować państwa w danym momencie pozbawione hymnu, np. kraje tworzące dawniej ZSRR czy Jugosławię. Tak działo się kolejno w Barcelonie (1992), Atlancie (1996) czy Nagano (1998).

Hymny odgrywają przede wszystkim rolę spajająco-reprezentatywną, utrwalają historię oraz uznane wartości. Rozważania na ten temat Massaka podsumowuje następująco:

Hymn może dobrze funkcjonować w wielu wariantach słownych, ale nie w wielu wariantach muzycznych. Melodia hymnu powinna być prosta, by każdy mógł ją zaśpiewać. Aby dobrze spełniać swoją rolę, hymn musi być narzędziem nieskomplikowanym, ogólnodostępnym. Samo słuchanie hymnu, nawet z gestami szacunku dla tego, co symbolizuje, nie wystarczy, by wywołać pożądane uczucia oraz postawy narodowe i patriotyczne. Musi być pieśnią. Hymny czysto instrumentalne są z przyjętego punktu widzenia niefunkcjonalne²⁰⁴.

Wśród hymnów można wyróżnić oficjalne i nieformalne, jakim pozostaje np. pieśń Irvinga Berlina, który w 1938 roku wykorzystał melodię z widowiska *Yip, Yip Yaphank* (1918) i napisał do niego tekst *God Bless America*, wykonaną przez Kate Smith; po II wojnie światowej kompozytora odznaczono medalem.

Jedną z najstarszych jest pieśń holenderska z XVI wieku, choć hymnem uznano ją dopiero w 1932 roku. Hymny mają upowszechniać wartości uznane przez państwo oraz wyznaczać akceptowaną tradycję (obecny hymn Japonii korzysta z fragmentu pieśni z VIII wieku *Umi Yukaba*). Nie dziwi więc fakt, że wraz z ewolucją narodu oraz ustroju państwowego także hymn może ulec zmianie w wyniku suwerennej decyzji rządzących albo sugestii ich „zewnętrznych opiekunów”. Taki hymn narzucony często uznawany jest za formę opresyjną, a pamięć jego muzycznego poprzednika jest sposobem kontestacji. Skomplikowaną historię po II wojnie światowej miał hymn niemiecki. Najpierw zmianę wprowadziła NRD, a RFN skreśliła jedynie pierwszą strofę, uznaną za najbardziej faszystowską. Po zjednoczeniu zaproponowano jako tekst wiersz Brechta *Hymn dzieci*.

Wyraźną cezurę w rozwoju hymnów narodowych narzuciła epoka romantyzmu. Obok pieśni wiernopoddańczych, modlitw o pomyślność króla (angielski *God save the King*, 1743, Henry Carey; francuski autorstwa Jeana-Baptiste'a Lully'ego; austriacki do muzyki Haydna; angielska melodia została przejęta przez Rosję, Szwajcarię i Danię) pojawiają się wówczas hymny rewolucyjne – *Marsylianka* (1792, znana początkowo jako *Pieśń Armii Nadreńskiej*, Claude Joseph Rouget

²⁰⁴ Tamże, s. 364.

de Lisle), *Mazurek Dąbrowskiego* (1797), a także hymn Stanów Zjednoczonych (tekst stworzył Francis Scott Key po ataku floty brytyjskiej na port McHenry w 1814 roku).

Niektóre hymny zostały napisane do melodii już rozpowszechnionych – hymn Austrii powstał do kompozycji nieznanego autora, która towarzyszyła kantacie Mozarta *Eine kleine Freimaurerkantate*, a wcześniej wraz z tekstem *Brüder, reicht die Hand zum Bunde* stanowiła hymn austriackiej masonerii²⁰⁵.

Funkcję hymnu Polski pełniła do XVI wieku *Bogurodzica*, ale wraz z narastającą falą reformacji stawała się zarzewiem konfliktu społecznego. Zastąpiono ją w XVIII w. pieśnią do słów Ignacego Krasickiego *Święta miłości kochanej Ojczyzny*, utworu napisanego z inspiracji Stanisława Augusta Poniatowskiego. Z tego powodu w czasie zaborów kojarzono ją z upadkiem Rzeczypospolitej. Legiony chętnie śpiewały popularne pieśni operowe (m.in. marsz z opery *Lodoiška* Luigi Cherubiniego), aż do napisania *Mazurka Dąbrowskiego* (melodia ludowa, słowa Józef Wybicki²⁰⁶, konfederat barski i były adiutant Tadeusza Kościuszki). Po II wojnie światowej próbowano utwór zastąpić – przez kilka lat publicznie wykonywano *Pieśń patriotyczną* Michaiła Glinki, następnie zwrócono się do Władysława Broniewskiego, by napisał nowy tekst do muzyki mazurka, ale ten odmówił²⁰⁷.

Dowartościowanie hymnu przez wspólnotę może wykluczać jego parodiowanie i wykonywanie niekanonicznych, autorskich wersji. Przekonuje o tym dyskusja po występie Edyty Górniak w 2002 roku podczas Mistrzostw Świata w Piłce Nożnej w Korei Południowej. Warto jednak pamiętać, że podobne działania są dopuszczalne w USA. Hymny uczestniczą także w budowaniu tradycji muzycznej, gdy stają się elementem muzycznych relacji intertekstualnych, np. Charles Ives czy Harald Saeverud (1948), który w IV akcie *Peer Gynta* Ibsena zastąpił *Poranek* Edvarda Griega wariacją na temat hymnów, niemal dosłownie ilustrując w ten sposób didaskalia dramaturga – „mieszane towarzystwo”.

Hymn nie jest jednak jedynym sposobem budowania tożsamości narodowej za pomocą muzyki. Służy temu również poszukiwanie cech typowych dla poszczególnych narodów, przede wszystkim w pieśniach ludowych, i tworzenie ich na podstawie widowisk muzycznych odwołujących się do tradycyjnych mitów i legend. Muzyką ludową i etniczną zainteresowano się szczególnie w romantyzmie. Badania takie prowadził m.in. Oskar Kolberg. Zdaniem Zdzisława Jachimieckiego, w polskiej muzykologii podstawowymi źródłami muzyki narodowej

²⁰⁵ M. Kapala, dz. cyt., s. 95.

²⁰⁶ W dworcu Wybickiego w Będominie znajduje się Muzeum Hymnu Narodowego; istnieją również czasopisma poświęcone polskiemu hymnowi.

²⁰⁷ Zob. I. Massaka, *Muzyka jako emblemat narodu i państwa*, [w:] *taż, Muzyka jako instrument...*, s. 332.

były twórczość ludowa oraz tradycja religijna, z *Bogurodnicą* na czele²⁰⁸. Po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku zagadnienie polskości muzyki powróciło. Zastanawiali się nad tym m.in. Karol Szymanowski oraz Henryk Opieński, autor międzywojennej biografii Fryderyka Chopina (1925), a w 1927 roku zagadnienie to wypełniło specjalny numer „Muzyki” pod redakcją Mateusza Glińskiego.

W czasach zaborów funkcję nośnika pamięci pełniły także tańce narodowe, pojawiające się również w dziełach muzycznych, np. *Moniuszki* czy Karola Kurpińskiego (balet *Wesele krakowskie w Ojcowie*, 1823; opera *Zabobon czyli Krakowiacy i Górale albo Nowe Krakowiacy*, 1816). Rolę szczególną odgrywał folklor góralski – Szymanowski, Władysław Żeleński (opera *Janek*, uwertura *Tatry*), Zygmunt Noskowski (*Fantazja góralska*), Ignacy Paderewski (*Album tatrzański*).

Szymanowski zakwestionował tzw. dawny styl narodowy przede wszystkim z powodu banalności formy i pojawiającego się patosu. Dla niego twórczość religijna, folklor góralski oraz Chopin miały być jedynie inspiracją, a nie wzorem do wiernego naśladowania. Postulował więc doskonałość formalną dzieł, która stanie się najlepszym świadectwem polskości. Podobnie muzykę narodową definiowali Jan Maklakiewicz czy Tadeusz Szeligowski.

O tańcach charakterystycznych dla poszczególnych nacji współcześnie pisała m.in. Anna Pyda-Grajpel²⁰⁹. Jej zdaniem, poszczególne narody, a nawet grupy społeczne wypracowują typowy dla siebie sposób poruszania się, specyficzny rytm zgodny z warunkami ich życia oraz historią. Oprócz tańców narodowych równie ważne są tzw. tańce charakterystyczne, które społeczeństwo potrafi rozpoznać i przypisać innym kulturom.

Również emigranci podejmują wzmożone działania utrwalenia tożsamości narodowej, sięgając po folklor oraz tradycyjną muzykę. Massaka wymienia następujące funkcje muzyki w ich życiu: nostalgiczną (muzyka zbliża ich w sposób metaforyczny do kraju ojców), ceremonialną (staje się ozdobą tworzonych przez nich świąt i uroczystości, kształtuje rytuały i tradycje), edukacyjną (przygotowuje młode pokolenia do podjęcia ciągłości kulturowej)²¹⁰.



Zagadnienia: muzyka zaangażowana, muzyka narodowa, ceremoniał, hymn, polityczność muzyki.

²⁰⁸ Zob. A. Jarzębska, dz. cyt., s. 118.

²⁰⁹ A. Pyda-Grajpel, dz. cyt.

²¹⁰ I. Massaka, *Muzyka a charakter narodowy*, [w:] *taż, Muzyka jako instrument...*, s. 205.

VIII. Muzyka widowisk sportowych

O muzyce sportowej, katalogowanej w Polsce przez Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, pisała przede wszystkim Iwona Gmys²¹¹. Badaczka uwzględniła w swoich rozważaniach muzyczną oprawę ceremonii sportowych, piosenki towarzyszące poszczególnym imprezom (igrzyskom olimpijskim, mistrzostwom świata czy Europy w różnych dyscyplinach) oraz utwory podejmujące temat sportu i sportowców. O obszarze swoich zainteresowań pisała w następujący sposób:

W praktyce muzyka rozbrzmiewa w sporcie często i głośno, ale bliższe przeanalizowanie ich wzajemnych relacji wskazuje, że dotychczasowy dorobek wybitnych twórców duchowo pozostaje na jego obrzeżach. Dla współczesnych artystów sport jest problemem marginalnym, umykającym twórczej uwadze. [...] Tylko okazjonalne zapotrzebowanie ożywia pamięć i przywołuje nazwiska-symboly: Turski, Bacewicz, Penderecki²¹².

Muzyka towarzyszy sportowi od dawna. W starożytności w ten sposób dopinowano atletów i dyskoboli, wyznaczano rytm, a w 676 roku w Sparcie muzyka została uznana za jedną z dyscyplin olimpijskich²¹³. Potwierdzają to zachowane malowidła oraz wyroby ceramiczne. Koncerty i festiwale były organizowane także w celu uświetnienia zawodów sportowych. Nic dziwnego, że ideę symbiozy sportu i muzyki przywrócono wraz z igrzyskami nowożytnymi.

Pierre de Coubertin marzył o monumentalnym hymnie skomponowanym przez Richarda Wagnera, choć ostatecznie napisali go w 1896 roku Spiros Samara i Kastis Palamas. Po raz pierwszy zabrzmiał on 5 kwietnia tego samego roku w wykonaniu stuosobowego chóru z towarzyszeniem trzystu instrumentów. Oficjalnie hymn stał się własnością MKOl-u dopiero w 1957 r., gdy wdowa po Samarze przekazała komitetowi prawa autorskie. Wcześniej hymn kolejnych igrzysk wyłaniano w drodze konkursu, m.in. w Berlinie (1936) zwyciężył utwór Richarda Straussa do słów Roberta Lubahna (przypomniano go potem podczas igrzysk w Innsbrucku w 1964 r.), a w 1955 roku kompozycja Michała Spisaka.

Ważnym momentem olimpiady, któremu towarzyszy muzyka potęgująca podniosły nastrój, jest zapalenie znicza. Może to być pojedynczy instrument (np.

²¹¹ I. Gmys, *Muzyka i sport*, Warszawa 1998; też, *Sport i muzyka*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Kultura fizyczna. Sport*, red. Z. Krawczyk, Warszawa 1997.

²¹² I. Gmys, *Sport i muzyka*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku...*, s. 337.

²¹³ I. Massaka, *Muzyka a charakter narodowy*, [w:] też, *Muzyka jako instrument...*, s. 181.

bębny w Meksyku), dźwięk naturalny (np. bicie serca w Grenoble), ale również specjalnie skomponowany utwór (kantata Edwarda Artemieva *Oda do sportu* do słów Pierre'a de Coubertina, nagrodzona złotym medalem podczas festiwalu V Igrzysk). Ważnym akcentem muzycznym igrzysk od 1924 roku są także fanfary, wykorzystywane w ceremonii dekorowania zwycięzców i proponowane przez organizatora.

Idei zorganizowania igrzysk nowożytnych towarzyszył pomysł utworzenia festiwalu sztuk jako imprezy towarzyszącej. Muzyka stała się wówczas jedną z konkurencji. W 1906 roku odbyły się m.in. konkursy w dziedzinie choreografii i kompozycji. Rywalizacja w dziedzinie muzyki nie cieszyła się jednak zbyt wielkim zainteresowaniem, choć w jury zasiadali najwybitniejsi muzycy swoich czasów. Na przypomnienie zasługuje przede wszystkim konkurs towarzyszący wydarzeniom sportowym w Paryżu (1924), podczas którego wśród oceniających znaleźli się Maurice Ravel, Béla Bartók, Igor Strawiński, a także Karol Szymanowski. Cztery lata później, w Amsterdamie, w jury zasiadali Kazimierz Lubomirski oraz Zdzisław Jachimecki. Od 1928 roku w Polsce organizowano preeliminacje krajowe.

Polscy muzycy zostali wyróżnieni w muzycznych konkursach olimpijskich dopiero po II wojnie światowej. W 1948 roku w Londynie złoty medal przyznano Zbigniewowi Turskiemu za *Symfonię olimpijską* (wykonana przez Orkiestrę Symfoniczną BBC pod dyrekcją Grzegorza Filelberga), a wyróżnienia w kompozycjach orkiestrowych przyznano też Stanisławowi Wiechowiczowi za utwór *Kantata żniwna* ze słowami Kazimierza Wierzyńskiego z tomiku *Laur olimpijski* oraz Grażynie Bacewicz za *Kantatę olimpijską* z tekstem Pindara. Niestety, rok później podczas sesji MKOl w Rzymie podjęto uchwałę o zniesieniu konkursów. W 1951 roku przywrócono wprawdzie festiwal sztuk jako imprezę towarzyszącą igrzyskom, ale już w odmiennej formule. W Helsinkach (1952) swoje utwory zaprezentowali m.in. Andrzej Panufnik (*Uwertura bohaterska*), Zygmunt Mycielski (*Symfonia śląska*) oraz Tadeusz Baird (*Sonatina nr 2*), a podczas olimpiady w Monachium (1972) miało miejsce prawykonanie *Ekecheirii* Krzysztofa Pendereckiego (modlitwę do Apollina w formie wokalizy wykonał Bernard Ładysz). Imprezę sportową uświetniło również wykonanie *Carmina Burana*.

Muzyka odgrywa ważną rolę w widowiskach towarzyszących ceremoniom otwarcia i zamknięcia. Programy artystyczne, czasami niezwykle efektowne, zawierają utwory instrumentalne, wokalne oraz układy taneczne. W historii igrzysk wśród występujących pojawiali się znani muzycy różnych nurtów, m.in. trębacz jazzowy Maynard Fergusson (Monachium, 1972), Jose Carreras i Plácido Domingo, którzy w Barcelonie (1992) zaśpiewali *Marsz triumfalny* z *Aidy* Verdiego, czy Gloria Estefan, Céline Dion, BB King, Wynton Marsalis (Atlanta, 2002).

Programy artystyczne czasami są dedykowane pamięci muzyka, np. zmarłemu André Mathiew (w Montrealu, dyrektorem artystycznym i jednocześnie dyrygentem projektu był Victor Vogel) czy W. A. Mozartowi (w Melbourne uczczono jego 200-lecie urodzin). Analizując rolę muzyki w wydarzeniach sportowych, nie sposób nie przywołać olimpiady w Berlinie (1936), gdy niemal każdy jej element pełnił funkcję propagandową. Połączono ją wówczas z Festiwałem Wagnerowskim oraz Berliner Kunstwochen. 31 lipca na stadionie zaprezentowano program *Muzyka i tańce narodów* w opracowaniu Hansa Niedecken-Gebharda, dyrektora Metropolitan Opera, oratorium Georga Friedricha Händla *Heracles* oraz balet *Zaloty* Szymanowskiego (przygotowany przez Teatr „Wielka Rewia” w 1935 roku). Spośród wielu muzycznych programów inaugurujących igrzyska warto także wspomnieć o kolażu muzycznej historii USA – od pieśni pionierów i kowbojów aż do *Błękitnej rapsodii* George’a Gershwina czy utworów Leonarda Bernsteina (1984, Los Angeles).

Oczywiście, każda olimpiada ma swoją piosenkę promującą. Dla Barcelony przygotował ją wspominany już Andrew Lloyd Webber, ale przebojami okazały się także utwory *Can't you feel it* Davida Fostera dla Calgary (1988) czy *Hand in Hand* wykonana w Seulu (1988). Piosenki poświęcone igrzyskom powstają nie tylko w kraju organizatora, by przywołać np. polską piosenkę *To Atlanta* Edyty Górniak (muz. Rafał Paczkowski, słowa Jacek Cygan).

Muzyka jest także integralnym elementem niektórych dyscyplin sportowych, m.in. łyżwiarstwa figurowego (tańce pojawiły się na olimpiadzie w Innsbrucku dopiero w 1976 roku), gimnastyki artystycznej, zawodów ujeżdżania konia wierzchowego, pływania synchronicznego, snowboardu czy narciarstwa akrobatycznego. Wyznacza rytm, tworzy nastrój oraz potęguje wrażenia artystyczne. Początkowo zawodom łyżwiarskim towarzyszyła przede wszystkim muzyka fortepianowa, obecnie to wszystkie style i rodzaje w wykonaniach instrumentalnych; piosenki pojawiają się wyłącznie w czasie pokazów mistrzów.

To również doskonały sposób na budowanie wspólnoty widzów. Za pomocą odpowiednio dobranej muzyki zatrudnieni fachowcy tworzą dramaturgię wydarzenia. To oni inicjują śpiewy rozgrzewające zespół do walki. Zazwyczaj taka muzyka jest niezwykle dynamiczna, choć czasami ważny jest przede wszystkim tekst. Nieformalnym hymnem polskiej drużyny siatkówki jest *Pieśń o małym rycerzu* z filmu *Pan Wołodyjowski* (tekst Jerzy Lutowski, muzyka Wojciech Kilar), co przypomina początki lat 90. ubiegłego stulecia, gdy polska drużyna nie była faworytem w spotkaniach międzynarodowych.

Oprawę muzyczną mają niemal wszystkie wydarzenia sportowe. Mistrzostwa Świata w Piłce Nożnej w RPA (2010) promowała piosenka Shakiry *Waka, Waka*, Mistrzostwa Europy w Piłce Nożnej w Polsce i na Ukrainie (2012) Oceany *Endless Summer*, wbrew wcześniejszemu plebiscytowi Telewizji Polskiej, w którym najwięk-

szą ilość głosów otrzymał ludowy zespół Jarzębina i ich piosenka *Koko Euro spoko*. W 1990 roku we Włoszech z koncertem wystąpili Plácido Domingo, Jose Carreras oraz Luciano Pavarotti. Jedną z bardziej znanych piosenek sportowych pozostaje także *Let's get Loud* (1999), przygotowana na Mistrzostwa Świata FIFA Kobiet. Warto przypomnieć także Mistrzostwa Świata w Piłce Nożnej (1974), gdy każdy z uczestników przygotował minirecital muzyczny. Polskę reprezentowała wówczas Maryla Rodowicz z piosenką *Futbol, futbol, futbol* (Leszka Bogdanowicza i Jonasza Kofty).

Swoje piosenki mają również poszczególne kluby piłkarskie, m.in. Liverpool – *You will never walk alone* m.in. Paula McCartneya, Legia Warszawa – *Sen o Warszawie* Czesława Niemena, Cracovia – utwór Macieja Maleńczuka (*Hymn Cracovii*), Ruch Chorzów – *Ruchu nasz kochany*..., o którego nowe brzmienie zadbał DJ Cube.

Sport w muzyce istnieje także jako temat. Z utworów klasycznych to m.in. *Olimpiada* Antonio Caldara, *Olimpiada* Antonio Vivaldiego czy *Olimpiada* Giovanniego Battisty Pergolesiego, a w XX wieku m.in. *Gry* Clauda Debussy'ego, *Fantazja miesięśni*, *Sport i muzyka* Erika Satiego czy *Złoty wiek* Dymitra Szostakowicza. Również muzyka rozrywkowa chętnie sięga po temat sportu, poszukując w ten sposób bohaterów współczesności. Pierwsze takie piosenki powstały w dwudziestoleciu, np. *Kusy* (muz. Kazimiera Wirska, słowa Walery Jastrzębiec-Rudnicki) ku uczczeniu Janusza Kusocińskiego, mistrza z Los Angeles (1932). Po II wojnie światowej nurt ten kontynuowali m.in. Alibabki (o Wojciechu Fortunie; muz. Wojciech Młynarski, słowa Antoni Kopf), Kazik Staszewski, Gang Olsena. Ale najwięcej chyba polskich piosenek sportowych dotyczy wciąż naszej narodowej niespełnionej miłości – piłki nożnej. Wśród najważniejszych można wymienić – *Mój chłopiec* Marii Koterbskiej (muz. Jerzy Harald, słowa Ewa Wnukowska), *Trzej przyjaciele z boiska* Chóru Czajanda (muz. Władysław Szpilman, słowa Artur Międzyrzecki), *A ty się bracie nie denerwuj*, *Polska gola* Andrzeja Dąbrowskiego (muz. Włodzimierz Korcz, słowa Andrzej Zaorski; w chórkach zaśpiewali piłkarze Kazimierza Górskiego), *Entliczek, pentliczek* Bohdana Łazuki (muz. i słowa Stefan Rembowski), *Orły do boju* zespołu Dwa Plus Jeden czy *Mundialeiro* Macieja Maleńczuka. Powstały również piosenki o poszczególnych zespołach, np. *Górniki Zabrze*, a także Anny German, *Górą Górnik* Skaldów. W związku z omawianym tematem należy również wspomnieć o sportowcach śpiewających, m.in. Carlu Lewisie czy Marcinie Urbasiu, który w 2000 roku razem z Patrycją Markowską nagrał piosenkę *Musisz być pierwszy*.



Zagadnienia: funkcje muzyki w wydarzeniach sportowych, muzyczne konkursy olimpijskie, tematyka sportowa utworów muzycznych.

IX. Brzmienie ulic

Jak już pisano, muzyka kreuje rytm wydarzeń specjalnych, ale również codzienności, tworząc poczucie zadomowienia. Współcześnie najbliższe dźwiękowe otoczenie jest kształtowane indywidualnie dzięki przenośnym radiom i odtwarzaczom. Uczestniczenie w dźwiękowej przestrzeni miasta staje się wyborem. Warto jednak pamiętać o tym, że brzmienie ulic także ewoluuje. Jednym ze sposobów jego utrwalenia był projekt, o którym pisałam we *Wprowadzeniu (Pejzaż dźwiękowy Częstochowy)*, wykorzystujący teorię kanadyjskiego kompozytora i filozofa muzyki, Raymonda Murraya Schafera. Według badacza, coraz bardziej zurbanizowane przestrzenie wytwarzają swego rodzaju gąszcz dźwiękowy, trudny do zidentyfikowania. To nasze naturalne środowisko zastępujące wyodrębnialne odgłosy przyrody. W przestrzeni częstochowskiej Miejskiej Galerii Sztuki można było zastanowić się nad brzmieniem miasta, a właściwie nad zaproponowaną przez studentów jego dźwiękową mapą. Były więc dźwięki jasnogórskiego klasztoru (apel, nabożeństwa transmitowane przez głośniki), warkot toru żużlowego, gwar restauracji, rynekczków, tramwajów, imprez kulturalnych. Natomiast w zainstalowanych domofonach brzmiało normalne życie – szmer wody, pieczonych potraw, tykanie zegara i in.

W naturalnej dźwiękosferze miast, uzależnionej od natężenia ruchu, zaludnienia, a nawet stylu życia mieszkańców, muzyka jest próbą podporządkowania sobie przestrzeni. Wydobywająca się z głośników pełni przede wszystkim funkcje dekoracyjne – wprawia ludzi w nastrój pożądany przez decydentów i zachęca do podjęcia działań przez nich akceptowanych, ale również eksponuje hegemonię rządzących. W zależności od ustroju, przestrzeń ulicy może być homofoniczna lub programowo polifoniczna, dzielona według zasady tolerancji; to przestrzeń pochodów, manifestacji (politycznych, społecznych, świątopogładowych), zabaw oraz działań ewangelizacyjnych rozmaitych wyznań. Muzyka miast to także przejaw zaangażowania w kulturę – w 2006 roku w wileńskich autobusach rozbrzmiewali Wagner i Mozart, co miało promować kandydaturę miasta na stolicę kulturalną Unii Europejskiej 2009.

Jednym z wydarzeń ulicznych jest karnawał, choć w Polsce korowody nie są powszechnym zwyczajem. O typowych dla poszczególnych kultur instrumen-

tach karnawałowych pisał obszernie Wojciech Dudzik, to np. bębny powstałe z beczek po ropie w Trynidadzie, werble i flety piccolo w Bazylei, instrumenty dęte w Maastricht, klarnety i bębny w Styrii, gitary i bębny w Kadyksie, werble i katarynki w Binche, grzechotki i perkusja w Kostaryce, flety, tuby, akordeony, skrzypce w Panamie, instrumenty perkusyjne w Argentynie czy dzwonki w krajach bałkańskich. Omawiane karnawały różnią się również dominującym rytmem oraz tańcem: Brazylia – samba, Trynidad – calypso, Karaiby – salsa, Szwabia – muzyka marszowa²¹⁴. W tym czasie może pojawić się również tzw. kocia muzyka, czyli fałszywa i nierytmiczna melodia wykonywana na instrumentach dętych i perkusyjnych w celu wywołania jak największy hałasu²¹⁵.

Ważnym wydarzeniem muzycznym ulic jest również taniec. To brzmienia i rytmy dobiegające z dyskotek, będących, zdaniem wielu teoretyków, wydarzeniami pararytualnymi, nastawionymi na swego rodzaju *katharsis* i wytworzenie wspólnoty. W latach 60. XX wieku nastąpiła zmiana stylu tańca i znaczenie wciąż zyskuje taniec solowy²¹⁶. O funkcjach dyskotek pisał Roderyk Lange:

Współcześnie jednak w środowiskach miejskich pojawiły się zupełnie nowe przejawy tańca rytualnego. Obserwuje się obecnie kolektywne pogrążanie się w tańcu w dyskotekach, prowadzące do odprężenia się i przeżywania swoistego *katharsis*. Jest to odpowiedź na zapotrzebowanie na środki równoważące nadmierne stresy życia w obrębie cywilizacji. Dla młodych ludzi jest to również rodzaj „ucieczki” od sytuacji dzisiejszych czasów. Może też zawierać przejawy społecznego protestu²¹⁷.

Trzeba także pamiętać o tańcach, które rozwijały się w przestrzeni ulic jako spontaniczna kultura mieszkańców. Współcześnie więzi społeczne tworzą się za sprawą tzw. rytmów grupowych²¹⁸. Taniec może również wyrażać protest albo poparcie; m.in. 14 lutego 2013 roku na ulicach polskich miast zatańczono taniec przeciw przemocy „Nazywam się Miliard”.

Współcześnie na placach i miejskich deptakach coraz częściej odbywają się imprezy muzyczne (festiwale, koncerty), a święta miast i zabawy sylwestrowe obchodzone są coraz huczniej. Sylwestrom towarzyszą wrzawa, okrzyki, wiwaty oraz pokazy pirotechniczne, co jest typowe niemal dla każdego rytuału przejścia. W przestrzeni miast odbywają się także widowiska budujące tożsamość i ujawniające świadomość polityczną, historyczną, religijną, uznanie dla wartości tradycyjnych lub nowoczesnych.

Ulica nadal jest doskonałą sceną dla grajków oraz performerów, zwłaszcza w dużych miastach, odwiedzanych przez turystów. W międzywojennych kapelach

²¹⁴ W. Dudzik, *Karnawały w kulturze*, Warszawa 2005, s. 170.

²¹⁵ Zob. tamże, s. 183.

²¹⁶ A. Zwoliński, dz. cyt., s. 406.

²¹⁷ R. Lange, *Taniec Obrzędowy*, [w:] *Taniec, rytuał i muzyka...*, s. 22.

²¹⁸ A. Pyda-Grajpel, dz. cyt., s. 59.

miejskich (np. Warszawa, Lwów) występowali: gitarzysta, skrzypek, akordeonista, bandzolista i bębniarz, podobnie jak w czasie II wojny światowej, co utrwalił film *Zakazane piosenki*. Działające obecnie kapele podwórkowe często wyrażają tęsknotę za przeszłością i pełnią funkcje typowe dla zespołów ludowych.

Rozwój cywilizacji ujawnia się w muzyce na różne sposoby. Po pierwsze, powoduje zniechęcenie i coraz silniejszą chęć powrotu do natury (Messiaen studiował i notował śpiew ptaków²¹⁹ i przygotował „ptasie utwory” na fortepian – *Oiseaux exotiques* 1956 oraz *Catalogue d’Oiseaux* 1958). Po drugie, przyczynił się m.in. do rozwoju sonorystyki (termin Józefa Michała Chomińskiego), wykorzystującej ludzki głos, proste instrumenty, sprzęty codziennego użycia, cywilizacyjne szумы oraz dźwięki wywołane za pomocą techniki²²⁰. Prekursorem muzyki cywilizacji był John Cage, czego dowodzi jego wykład z 1937 roku *The Future of Music: Credo*. Po II wojnie światowej taki nurt kontynuowała muzyka konkretna, polegająca na nagraniach rozmaitych dźwięków jako „przedmiotów dźwiękowych”. Takie efekty można usłyszeć w dziełach Pierre’a Schaeffera oraz Iannis Xenakisa, Janusza Hajduna, w operze *Quadrophenia* Pete’a Townshenda i zespołu The Who (generatory dźwięku, 1965, zekranizowana w 1979 roku). Tworzenie muzyki z niemuzycznych dźwięków to bruityzm (Richard Huelsenbeck, Edgar Varèse), ważny dla dadaistów i futurystów, wykorzystujący wszelkie zgrzyty i odgłosy.

²¹⁹ A. Jarzębska, dz. cyt., s. 221.

²²⁰ Zob. tamże, s. 233.

Zakończenie

Opisane powyżej widowiska, realizujące rozmaite zadania i funkcje społeczne, na wiele sposobów wykorzystują muzykę, śpiew i taniec. Ich twórcy korzystają z doświadczeń starożytnych, ale również z badań prowadzonych nad oddziaływaniem muzyki na człowieka²²¹, które uwzględniają aspekty: psychologiczny, socjologiczny i estetyczny. Kompetencje odbiorców zależą m.in. od wykształcenia, ale także przynależności do określonej grupy, wyodrębnionej także na podstawie uznawanego przez nią za naturalny typ muzyki. Podkreślał to John Blacking:

Może się wydawać, że wszyscy słyszą i widzą „obiektywne fakty” struktur muzycznych, ale w rzeczywistości tak nie jest. Znaczenia znaków muzycznych są niejasne: bardziej zakorzenione kulturowo, niż obiektywnie oczywiste²²².

Wprawdzie minął już czas socjalistycznych widowisk masowych, muzycznych obrazków przygotowywanych z okazji różnych świąt i rocznic (podejmowanych m.in. przez Eugeniusza Paplińskiego), ale muzyka wciąż jest obowiązkowym elementem wszystkich widowisk, bez względu na ich temat.

Wszechobecność dźwięków i, jak się wydaje, dość ograniczona, a może raczej zbyt jednorodna współczesna kultura muzyczna sprawiają, że muzyka może stać się niemal niedostrzegalnym podkładem życia, czynnikiem kreującym odpowiedni nastrój i działającym na podświadomość słuchacza. I nawet jeśli ze względu na brak kompetencji albo uwagi odbiorcy nie uruchomi ona procesu semiozy i nie przekształci się w znak, to jednak pozostanie ważnym elementem widowisk. Współczesność kocha przecież muzykę i taniec, o czym przekonują programy niemal wszystkich stacji telewizyjnych, a ich formuła zdominowała akademie szkolne i festyny. To także współczesna forma *agon* (według klasyfikacji Rogera Caillois’go), czyli konfrontacja pozwalająca ocenić możliwości i sposób wykonania poszczególnych osób.

Współcześnie muzyka instrumentalna jest zastępowana piosenką spełniającą przede wszystkim funkcje upowszechniania określonej ideologii, nawet jeśli są

²²¹ Por. T. Misiak, *Typologie odbiorców muzyki. Koncepcje psychologiczne, socjologiczne i estetyczne*, „Muzyka” 1985, nr 2.

²²² J. Blacking, dz. cyt., s. 77.

to teksty zachęcające do braku politycznego zaangażowania. Wielokrotnie powtarzane, a przy tym kojarzone z przyjemną muzyką, zaczynają funkcjonować jako skrzydlate słowa, cytaty na miarę złotych myśli i dawnych mądrości wyszywanych pieczołowicie na makatkach.

Bibliografia do części pierwszej

1. Barańczak A., *Jak muzyka znaczy*, „Teksty” 1976, nr 6.
2. Bartkowski B., *Muzyka kościelna w Polsce. Między normami a praktyką*, „Ruch Muzyczny” 1982, nr 3.
3. Berski J., *W teatrze dźwięku i ruchu. Wagner, Petipa, Giselle, Moniuszko, Szymanowski, Tomaszewski, Kujawa*, Bydgoszcz 1985.
4. Bielacki M., *Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*, Łódź 1994.
5. Bilica K., *Melos polski u Chopina*, „Muzyka” 1997, nr 4.
6. Blacking J., *Muzyka, kultura i doświadczenie*, przeł. E. Dahling, „Muzyka” 1997, nr 2.
7. *Bliżej muzyki, bliżej człowieka*, red. A. Białkowski i B. Smoleńska-Zielińska, Lublin 2002.
8. Bubicz-Mojša A., *Głos ludzki jako żywy instrument w dziele wokalnoinstrumentalnym współczesnego kompozytora na przykładzie „Missa brevis” Bogusława Grabowskiego*, Lublin 2007.
9. Caillois R., *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997.
10. Csikszentmihalyi M., *Przepływ. Psychologia optymalnego doświadczenia*, przeł. M. Wajda-Kacmąjor, Taszów 2005.
11. Czechak A., *Majowe Sacrum*, „Ruch Muzyczny” 1997, nr 14.
12. Dadak-Kozicka J. K., *Obrzęd i spektakl muzyczny. O dwóch odmianach kultury obrazkowej*, „Ruch Muzyczny” 1997, nr 20.
13. Dąbek S., *Kategorie badawcze i poznawcze w procesie analizy twórczości religijnej kompozytorów polskich XX wieku*, [w:] *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii. Zakres pojęciowy, możliwości badawcze. Materiały z sympozjum zorganizowanego przez Instytut Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 16–17 lutego 1989 r.*, red. B. Bartkowski, S. Dąbek, A. Zoła, Lublin 1992.
14. Dąbek S., *Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa 1996.

15. Dudzik W., *Karnawały w kulturze*, Warszawa 2005.
16. Ekiert J., *Bliżej muzyki. Encyklopedia*, Warszawa 1994.
17. *Encyklopedia katolicka*, red. E. Giglewicz. T. XIII: *Modlitwa – Notyfikacja*, Lublin 2009.
18. *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Kultura fizyczna. Sport*, red. Z. Krawczyk, Warszawa 1997.
19. *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Teatr. Widowisko*, red. M. Fik, Warszawa 2000.
20. *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodakowski, Warszawa 1995.
21. Filipiak G., *Perspektywy socjologicznych badań muzyki*, Poznań 1997.
22. Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiery, Kraków 2008.
23. Flader K., *Boży wesolek*, „Teatr” 2011, nr 2.
24. Fubini E., *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997.
25. Gall I., *Pisma teatralne. Budowniczy tła scenicznego. Scena „Białej Ściany”*. *Wspomnienia. Szkice i notatki*, Wrocław 1993.
26. Gmys I., *Muzyka i sport*, Warszawa 1998.
27. Gmys I., *Sport i muzyka*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Kultura fizyczna. Sport*, red. Z. Krawczyk, Warszawa 1997.
28. Gronau-Osińska A., *Echa innych kultur w polskiej muzyce współczesnej*, [w:] *Muzyka pomiędzy kulturami. Okcydent i Orient*, red. J. Chaćciński, Słupsk 2005.
29. Gucałski K., *Znaczenie muzyki – znaczenie w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków 1999.
30. Gwizdałanka D., „*Warszawskie Jesienie*” w cieniu polityki, „*Ruch Muzyczny*” 1997, nr 18, 19.
31. Hador J., *Bogusław Schaeffer twórca wielowymiarowy*, „*Ruch Muzyczny*” 1997, nr 15.
32. Hamel P. M., *Przez muzykę do samego siebie. O nowym przeżywaniu muzyki*, przeł. P. Maculewicz, Wrocław 1995.
33. Harnoncourt N., *Muzyka mową dźwięków*, Warszawa 1995.
34. Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002.
35. Helman Z., *O muzyce religijnej Romana Palestra. (Artystyczna świadomość i niepojęta tajemnica)*, [w:] *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii. Zakres pojęciowy, możliwości badawcze. Materiały z sympozjum zorganizowanego przez Instytut Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 16–17 lutego 1989 r.*, red. B. Bartkowski, S. Dąbek, A. Zoła, Lublin 1992.
36. Hoffmann B., *Rock a przemiany kulturowe XX wieku*, Warszawa 2001.

37. Ingarden R., *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973.
38. Jarzębska A., *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004.
39. Jazownik J., *Akcja sceniczna jako efekt oddziaływania koncepcji muzycznej i reżyserskiej*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2008, z. 2.
40. Kapała M., *Utwory wokalne Wolfganga Amadeusza Mozarta inspirowane ruchem masonskim*, [w:] *Muzyka i jej konteksty*, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, J. Tatarska, cz. 1, Poznań 2005.
41. Kataryńczuk-Mania L., *Wybrane zespoły folklorystyczne na ziemi lubuskiej – Zespół Górali Czadeckich „Watra”*, [w:] *Muzyka pomiędzy kulturami. Okcydent i Orient*, red. J. Chaciński, Słupsk 2005.
42. Kofin E., *Semiologiczny aspekt muzyki*, Wrocław 1991.
43. Komorowska M., *Kronika teatrów muzycznych PRL: lipiec 1944–czerwiec 1989*, Poznań 2003.
44. Komorowska M., *Muzyka w teatrze dramatycznym*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze. T. II: O tworzywie i twórcach dzieła teatralnego*, wyb. i oprac. J. Degler, Wrocław 1976.
45. Komorowska M., *Muzyka zamiast teatru*, „Ruch Muzyczny” 2011, nr 13.
46. Komorowska M., *Pokrewieństwo z wyboru – Strauss i Szymanowski w teatrze Moliera*, [w:] *Bliżej muzyki, bliżej człowieka*, red. A. Białkowski i B. Smoleńska-Zielińska, Lublin 2002.
47. Komorowska M., *Szymanowski w teatrze*, Warszawa 1992.
48. Komorowska M., *Teatrów lęk przed ciszą*, „Ruch Muzyczny” 2011, nr 13.
49. Komorowska M., *Teatry muzyczne*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Teatr. Widowisko*, red. M. Fik, Warszawa 2000.
50. Könczei C., *Taniec jako multimedialny przekaz poetycki*, [w:] *Taniec, rytuał i muzyka*, red. L. Bielawski i G. Dąbrowska, Warszawa 1997.
51. Kornaś T., *Aniołom i światu widowisko. Szkice i rozmowy o teatrze*, Kraków 2009.
52. Kornaś T., *Oficja Wschodu i Zachodu*, „Teatr” 2011, nr 2.
53. Kosiński D., Wypych-Gawrońska A., Stafiej A. [i in.], *Słownik wiedzy o teatrze*, Bielsko-Biała 2009.
54. Kozińska D., *Biuro rzeczy znalezionych*, „Teatr” 2011, nr 2.
55. Krawczyk D., *Czas i muzyka. Koncepcje czasu i ich wpływ na kształtowanie formy w muzyce współczesnej*, Warszawa 2007.
56. Kula M., *Nośniki pamięci historycznej*, Warszawa 2002.
57. Lange R., *Taniec Obrzędowy*, [w:] *Taniec, rytuał i muzyka*, red. L. Bielawski i G. Dąbrowska, Warszawa 1997.

58. Leśnierowska J., *Teatr tańca*, [w:] D. Kosiński, A. Wypych-Gawrońska, A. Stafiej [i in.], *Słownik wiedzy o teatrze*, Bielsko-Biała 2009.
59. Lipka K., *Teatr słuchu absolutnego*, „Teatr” 1990, nr 6.
60. Masłowski M., *Dzieje bohatera. Teatralne wizje „Dziadów”, „Kordiana” i „Nie-Boskiej komedii” do II wojny światowej*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1978.
61. Massaka I., *Muzyka jako instrument wpływu politycznego*, Łódź 2009.
62. *Między teatrem a literaturą. Księga ofiarowana Profesorowi Januszowi Deglerowi w 65. rocznicę urodzin*, red. A. Juzwenko i J. Miodek, Wrocław 2004.
63. Matuszewicz C., *Widowisko sportowe*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Kultura fizyczna. Sport*, red. Z. Krawczyk, Warszawa 1997.
64. Misiak T., *Typologie odbiorców muzyki. Koncepcje psychologiczne, socjologiczne i estetyczne*, „Muzyka” 1985, nr 2.
65. *Muzyka i jej konteksty*, cz. 1, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzevska, J. Tatarska, Poznań 2005.
66. *Muzyka i totalitaryzm*, red. M. Jabłoński i J. Tatarska, Poznań 1996.
67. *Muzyka pomiędzy kulturami. Okcydent i Orient*, red. J. Chaciński, Słupsk 2005.
68. *Muzyka rodzi się na scenie*, rozmowa Barbary Osterlaff z Jerzym Santanowskim, „Teatr” 1983, nr 10.
69. *Muzyka w kontekście kultury*, red. L. Polony, Kraków 1978.
70. *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
71. Niziołek G., *Narodziny teatru z ducha muzyki*, „Teatr” 1990, nr 6.
72. Opalski J., *„Warszawianka” Tomaszewskiego*, „Teatr” 1976, nr 17.
73. Opalski J., *Krystian Lupa i kanapa*, „Teatr” 1990, nr 6.
74. Opalski J., *Mroźek i Eurypides w „Miniaturze”*, „Teatr” 1976, nr 19.
75. *„Operetka” w Teatrze Lavellego*, z reżyserem rozmawia Irène Sadowska-Guillon, „Teatr” 1990, z. 1.
76. Pavis P., *Słownik terminów teatralnych*, słowo wstępne A. Ubersfeld, przeł., oprac. i uzupełnieniami opatrzył S. Świontek, Wrocław – Warszawa – Kraków 2002.
77. Penderecki K., *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Warszawa 1997.
78. Perz M., *Interpretacje muzycznego „sacrum” w kontekście polskiej tradycji*, [w:] *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii. Zakres pojęciowy, możliwości badawcze. Materiały z sympozjum zorganizowanego przez Instytut Muzyko-*

- logii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 16–17 lutego 1989 r., red. B. Bartkowski, S. Dąbek, A. Zoła, Lublin 1992.
79. Pleśniarowicz K., *Przestrzenie deziluzji. Współczesne modele dzieła teatralnego*, Kraków 1996.
80. *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław 1980.
81. Pudełek J., *Balet*, [w:] *Encyklopedia kultury XX wieku. Teatr. Widowisko*, red. M. Fik, Warszawa 2000.
82. Pyda-Grajpel A., *Charakter narodowy w muzyce i tańcach polskich – implikacje pedagogiczne*, ilustr. K. Szwałkowska, Częstochowa 2009.
83. Rodowicz T., *Stowarzyszenie Teatralne „Chorea” 2004-06 i dalej...*, „Konteksty” 2006, nr 2.
84. Rychły M., *Pterodaktyl w kompcie*, „Konteksty” 2006, nr 2.
85. Schaeffer B., *O muzyce w teatrze*, „Teatr” 1983, nr 10.
86. Schechner R., *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, red. M. Rochoński, Wrocław 2006.
87. Schorlemmer U., *Magia zbliżenia i tajemnica dystansu. Krystiana Lupy poszukiwania „nowych mitów” w teatrze*, przeł. K. Jabłecka-Mróż, T. Jabłecki, wstęp J. Łukosz, Kraków 2007.
88. Skórzyńska I., *Widowiska przeszłości. Alternatywne polityki pamięci (1989–2009)*, Poznań 2010.
89. *Słownik kultury antycznej. Grecja, Rzym*, red. L. Winniczuk, Warszawa 1991.
90. *Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska*, red. J. Wertenstein-Żuławski, M. Pęczak, Wrocław 1991.
91. Stęszewski J., *Parę myśli o relacji taniec – muzyka*, [w:] *Taniec, rytuał i muzyka*, red. L. Bielawski i G. Dąbrowska, Warszawa 1997.
92. *Struktura klejnotu*. Ze Stanisławem Radwanem rozmawia Łukasz Maciejewski, „Teatr” 2011, nr 2.
93. Supičič I., *Wstęp do socjologii muzyki*, przeł. S. Zalewski, Warszawa 1969.
94. Suska-Zagórska K., *Inscenizacje operowe w teatrze współczesnym. O języku teatralnym Mariusza Trelińskiego*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2008, z. 2.
95. Szulc T., *Muzyka i teatr*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze*. T. II: *O twórcywie i twórcach dzieła teatralnego*, wyb. i oprac. J. Degler, Wrocław 1976.
96. Szum M., *Światło Antyku. „Hode Galaton” – Earthfall/Chorea – pierwsza część trylogii*, „Konteksty” 2006, nr 2.

97. Szydłowski R., *Bertolt Brecht*, Warszawa 1985.
98. *Taniec, rytuał i muzyka*, red. L. Bielawski i G. Dąbrowska, Warszawa 1997.
99. Tomaszewski M., *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*, Kraków 2003.
100. Trzynadłowski J., *Teatr i muzyka w kręgu koncepcji teatru instrumentalnego*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław 1980.
101. Waloszek J., *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1997.
102. Wertenstein-Żuławski J., *Karnawał szarych ludzi: Jarocin 1980–1986*, [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa. Wybrane zjawiska*, red. J. Wertenstein-Żuławski, M. Pęczak, Wrocław 1991.
103. *Widz może zamknąć oko, ale nie wyłączy ucha, rozmowa Andrzeja Multanowskiego ze Stanisławem Radwanem*, „Teatr” 1983, nr 10.
104. Wierszyłowski J., *Psychologia muzyki*, Warszawa 1981.
105. Wirth A., *Teatr jaki mógłby być*, Warszawa 1964.
106. *Wprowadzenie do nauki o teatrze. T. II: O tworzywie i twórcach dzieła teatralnego*, wyb. i oprac. J. Degler, Wrocław 1976.
107. *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii. Zakres pojęciowy, możliwości badawcze. Materiały z sympozjum zorganizowanego przez Instytut Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 16–17 lutego 1989 r.*, red. B. Bartkowski, S. Dąbek, A. Zoła, Lublin 1992.
108. Wroński M., *Muzyka w dramacie, tragedii i komedii*, [w:] *Wprowadzenie do nauki o teatrze. T. II: O tworzywie i twórcach dzieła teatralnego*, wyb. i oprac. J. Degler, Wrocław 1976.
109. Wypych-Gawrońska A., *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Częstochowa 2005.
110. Zgliński M., *Krótką historią hymnów narodowych*, „Muzyka 21” 2002, nr 1–9.
111. Zwoliński A., *Dźwięk w relacjach społecznych*, Kraków 2004.
112. Żerańska-Kominek S., *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995.

Adam Regiewicz

**Muzyka w dobie reprodukcji
technologicznej wobec kultury
audiowizualnej i nowych mediów**

część II

I. Wprowadzenie

Omówienie zasygnalizowanej w tytule problematyki relacji muzyki i sfery technologii, która współcześnie determinuje szereg procesów z nią związanych, poczynając od powstawania, a skończywszy na jej odbiorze, warto zacząć od loga niemieckiej wytwórni płytowej „Deutsche Grammophon Gesellschaft”, założonej przez Emila Berlinera – wynalazcę gramofonu – pod koniec XIX w. *His Master's Voice* – bo tak nazywa się przywołany przez mnie obraz słynnej firmy muzycznej, namalowany przez Francisca Barrakuda, przedstawia psa, foksteriera słuchającego gramofonu¹. Nipper (tak wabił się czworonóg Marka Barrakuda – brata artysty) zagląda do środka tuby, z której wydobywa się dźwięk głosu jego właściciela. Zgodnie z intencją malarza, na obrazie pies przekrzywia głowę, rozpoznając głos swego właściciela, który już zmarł, a pozostawił po sobie gramofon i kilka nagranych na płytach zapisów swego głosu. Ten funkcjonujący od 1899 r. znak towarowy firmy muzycznej wydaje się doskonałym przyczynkiem do dalszych rozważań nad miejscem i znaczeniem technologii w doświadczaniu muzyki i całej melosfery w życiu człowieka w ostatnim stuleciu. Ukazuje on bowiem zmieniającą się całkowicie sytuację kontaktu z muzyką i dźwiękiem, które przestają być determinowane czasem i przestrzenią, a zaczynają zależeć od środków technicznych zapośredniczających przekaz dźwiękowy. Parafrazując *Dziewczynę* Bolesława Leśmiana, można by sytuację obrazu porównać do zaproponowanej przez poetę koncepcji metafizycznej, gdzie za murem „to był głos i tylko głos, i nic nie było oprócz głosu”. Technologia wkraczająca na przełomie XIX i XX wieku w świat muzyki nie tylko pozwoliła na nieograniczone możliwości reprodukcji, archiwizowania czy tworzenia i dystrybuowania dźwięku, ale także dokonała prawdziwej rewolucji w postrzeganiu muzyki i jej relacji między autorem czy wykonawcą jako źródłem wydawanych dźwięków a odbiorcą. Uchwycona na obrazie Barrakuda sytuacja doskonale oddaje istotę pewnego złudzenia, któremu uległo XX-wieczne industrialne społeczeństwo: słyszy się coś, czego nie ma, podobnie jak Nipper słyszy głos Pana, który umarł niemal dekadę wcześniej. Ponadto przedstawiona relacja pies–gramofon jako metafora

¹ Podaję za: <http://www.designboom.com/history/nipper.html> [dostęp: 16.08.2012].

sytuacji odbioru dzieła muzycznego wydaje się właściwa dla XX-wiecznej percepcji, w której czynnik ludzki zostaje ograniczony (jeśli nie wyeliminowany w ogóle). Szum ocierającej się igły o płytę gramofonową czy obracającego się mechanizmu łączy się z melodią, która wydobywa się z tuby, tworząc jeden przekaz. Dźwięki muzyki i głosu ludzkiego zaczynają funkcjonować na tych samych prawach za przyczyną technologii: rejestrowane i odtwarzane dźwięki skomponowane oraz mowa funkcjonują na tych samych zasadach. Co więcej, wiążą się one z dźwiękami technicznymi, tworząc obraz nowej rzeczywistości audialnej. Powyższe refleksje nie są bynajmniej przypadkowe, jeśli przyjąć bowiem antropologiczno-socjologiczną perspektywę analizy powyższego zagadnienia, która zakłada, że pomiędzy faktami muzycznymi a zdarzeniami społecznymi i sytuacją człowieka zachodzi poważna interakcja², należy spojrzeć na zjawisko reprodukcji technicznej w muzyce właśnie w kontekście antropologicznym, a co za tym idzie, wpisać najpierw relację człowieka i muzyki w szerszy kontekst audiosfery, zmieniającej się także pod wpływem czynników technologicznych.

Przyjmując za Marią Gołaszewską definicję audiosfery jako pojęcia nadrzędnego względem pozostałych (fonosfery, sonosfery i melosfery), które w sposób najogólniejszy charakteryzuje środowisko dźwiękowe człowieka, należałoby zwrócić uwagę na jej aspekty percepcyjne. Trudno nie zgodzić się bowiem z przeświadczeniem, że sfera wpływu dźwięku jest niezwykle rozległa i właściwie poza technologicznie spreparowaną przestrzenią bezpogłosową nie ma możliwości ucieczki od dźwięku. Wiąże się to z właściwościami akustycznymi fal dźwiękowych rozchodzącymi się w powietrzu, a tym samym zawsze odbieranymi przez układ słuchowy, i co za tym idzie – istnieje w percepcji coś, co można określić „ciągłością pola słyszenia”³. Obok dźwięków naturalnych, które towarzyszą człowiekowi: począwszy od szumu wiatru, a skończywszy na dźwiękach głosu ludzkiego, audiosferę współtworzą przekazy audialne, komponowane celowo jako muzyka poważna i popularna, instrumentalna i wokalna, konkretna i elektroniczna⁴ i to właśnie ten rodzaj tekstu audialnego będzie podstawą do dalszej analizy prowadzonej z perspektywy rozwoju technologii w wieku XX. Jak zauważa bowiem Maryla Hopfinger, uniwersum muzyczne tworzone współcześnie zdeterminowane jest przez technikę:

Studia nagraniowe wyposażone w technologię zapisu nagrań wielośladowych, stoły montażowe i mikserskie, inne urządzenia do elektroakustycznej i elektronicznej obróbki dźwięku stały się standardowym miejscem twórczości i produkcji przekazów audialnych. Do tego dołączyły efekty rewolucji cyfrowej. Rozwój syntezatorów sterujących analogową syntezą

² I. Supičič, *Wstęp do socjologii muzyki*, przeł. S. Zalewski, Warszawa 1969.

³ W. Kotoński, *Muzyka elektroniczna*, Kraków 1989, s. 160.

⁴ Zob. L. Erhardt, *Sztuka dźwięku*, Warszawa 1980.

dźwięku, pobieranie próbek dźwięku i ich przetwarzanie za pomocą samplerów oraz inne komputerowe techniki symulacji rzeczywistości audialnej znacząco rozszerzyły dotychczasowe spektrum akustyczne i muzyczne. Innowacyjne rozwiązania do społecznego funkcjonowania audiosfery wniósł Internet, który dał początek nowej erze w technologii audio. Obok magnetofonów i odtwarzaczy kompaktowych upowszechnił nowy standard zapisu dźwięku – MP3, który ponaddziesięciokrotnie zmniejsza rozmiar plików dźwiękowych, właściwie bez pogorszenia jakości nagrania. Dzięki systemowi *real audio* powstały strony internetowe oferujące rozmaite przekazy audialne, radiowe strony internetowe pozwoliły na rozwój niezależnej produkcji dźwiękowej. Do wcześniejszych form obcowania z muzyką – koncertu, nagrania radiowego, płyty analogowej, filmu muzycznego – dołączyły płyty CD, telewizja muzyczna, wideoklipy, MP3, odtwarzanie w komputerach osobistych oraz Ipodach, a także muzyka w telefonii mobilnej⁵.

Ten obszerny fragment jest właściwie streszczeniem historii rozwoju wzajemnych relacji muzyki i technologii w ostatnim stuleciu i pokazuje zakres zależności: począwszy od samej struktury utworu, przez sposoby zapisu i przekazywania tekstu muzycznego, a skończywszy na kwestii percepcji dzieła muzycznego. Zarysowana tu problematyka będzie podstawą do dalszych rozważań, zanim jednak tak się stanie, warto wpisać te zagadnienia w szerszy kontekst – właśnie audiosfery, której właściwości pozwolą na lepsze zrozumienie omawianych zagadnień, szczególnie pojmowania miejsca muzyki w szeroko ujętym świecie dźwięku.

Maria Gołaszewska, dokonując klasyfikacji audiosfery, wyróżnia w niej trzy kręgi: „audiosferę potoczną”, rozumianą jako całokształt dźwięków najbliższego, prywatnego i oswojonego otoczenia, „audiosferę zorganizowaną”, ujmowaną jako odgłosy otoczenia, w którym znajduje się słuchacz, oraz „audiosferę wyspecjalizowaną”, definiowaną jako specyficzne dźwięki i odgłosy charakterystyczne dla danej przestrzeni czy środowiska, dzięki którym słuchacz rozpoznaje daną przestrzeń⁶. A zatem w konstruowaniu audiosfery ważne zdaje się doświadczenie słuchowe, które pozwala na odbieranie i rejestrowanie przez człowieka wszelkich dźwięków z jego otoczenia. Oznacza to, że zarówno cała gama dźwięków powstających w danej przestrzeni, jak i sam sposób ich odbioru oraz rejestrowania ze względu na rozwój techniki są współcześnie silnie zdeterminowane przez działania technologiczne. Jak zauważa Raymond Murray Schafer, rzeczywistość współczesna – mocno zindustrializowana, powoduje, że w środowisku rodzi się coraz więcej dźwięków pochodzenia technicznego – maszynowego, żeby wymienić chociażby warkot maszyn, silników, ryk syren fabrycznych, wycie alarmów, piszczenie hamulców, stukot szyn itd. Dźwięki pochodzenia technicznego zajmują w obecnej audiosferze ok. 70%, zagłuszając

⁵ M. Hopfinger, *Literatura i media. Po 1989 roku*, Warszawa 2010, s. 142.

⁶ M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu myśłów*, Warszawa – Kraków 1997, s. 78–81.

dźwięki pochodzenia naturalnego⁷, jednocześnie to właśnie te dźwięki są wyznacznikiem przestrzeni etnograficznej, czego wyrazem może być chociażby określenie „muzyka miasta”, odnoszące się do zbioru dźwięków pochodzenia technicznego. Zagadnienia to doskonale ilustruje film Oli Simonssona oraz Johanna Stjärne’a Nilssona pt. *Nieściszalni (Sound of Noise)*, w którym grupa zbuntowanych muzyków – perkusistów – używa miasta jako instrumentu muzycznego. Przygotowują i wykonują utwory z wykorzystaniem urządzeń szpitalnych, kas bankowych, narzędzi budowlanych oraz instalacji wysokiego napięcia, uwypuklając tym samym muzyczność miejskiego hałasu. Dźwięki respiratora, szuflady w kasie czy bilonu, wreszcie młota pneumatycznego, łyżki koparki uderzającej o bruk korespondują z klasycznym rozumieniem muzyki wyrażonej przez koncert filharmonii. Ten niezwykle fragment, w którym dźwiękom wykonania filharmonijnego towarzyszą industrialne dźwięki wydobywające się z maszyn obsługiwanych przez muzycznych terrorystów, ukazuje prawdę, że coraz trudniej dziś wskazać granicę między muzyką a hałasem. Jak zauważył bowiem już John Cage w 1937 r., pisząc w swoim manifestie:

Wierzę, że użycie dźwięków niemuzycznych (*noise*) w muzyce będzie kontynuowane. Będzie ich coraz więcej. Kiedyś stworzymy muzykę za pomocą urządzeń elektrycznych, dzięki którym możliwe będzie wykorzystanie wszystkich dźwięków, które możemy dziś usłyszeć⁸.

To prorocze zdanie Cage’a realizuje się właśnie w możliwościach rejestracji i transmisji, a co za tym idzie – także samej percepcji dźwięku oraz muzyki, tworzących współczesną audiosferę. Technologia nie tylko wpływa bowiem na rodzaj dźwięków środowiska, ale determinuje jego odbiór poprzez szereg wynalazków technicznych, począwszy od zwykłego megafonu wzmacniającego głos, a skończywszy na samodzielnym projektowaniu wykonania symfonii Beethovena za pomocą wirtualnego programu muzycznego. Już to pobieżne spojrzenie na audiosferę daje pewne wyobrażenie na temat wpływu technologii na jej konstruowanie.

Zaproponowane na początku rozgraniczenie audiosfery jako najszerszego znaczeniowo pojęcia od pozostałych⁹: sonosfery, fonosfery i melosfery, domaga

⁷ Dane pochodzą z lat 80. ubiegłego wieku, stąd można założyć, obserwując nieustający trend rozwoju technologicznego, że relacja ta zwiększyła się na korzyść dźwięków pochodzenia technicznego. Podaję za: R. M. Schafer, *Muzyka środowiskowa*, przeł. D. Gwizdalanka, „Res Facta” 1982, nr 9, s. 289–315.

⁸ A. Ross, *Reszta jest hałasem. Słuchając dwudziestego wieku*, przeł. A. Laskowski, Warszawa 2011, s. 389.

⁹ Propozycję tę przyjmuję za T. Misiak, *Od przestrzeni akustycznej do akustycznej cyberprzestrzeni. Słyszenie w refleksji filozoficznej a muzyka elektroniczna*. Wykład wygłoszony podczas konferencji „Muzyka jako medium komunikacyjne” w Poznaniu w listopadzie 2007 r.; http://kaleka.net/files/od_przestrzeni_akustycznej_do_akustycznej_cyberprzestrzeni.%20doc [dostęp: 16.08.2012].

się także krótkiego ich omówienia w kontekście podejmowanego tematu oddziaływania technologicznego. Warto zatem zwrócić uwagę na pewne różnice w konstruowaniu obszaru znaczeniowego tychże terminów. Pojęcie sonosfery (*sono* – z łac. wydawanie tonów, dźwięczenie) odnosi się przede wszystkim do samego dźwięku: zarówno do sposobów jego wydobywania, jak i do właściwości tegoż dźwięku. Biorąc pod uwagę zdeterminowanie współczesnego środowiska przez technologię, można analizować sonosferę jako poszukiwanie warstwy brzmieniowej czy wartości muzycznych w odgłosach środowiska industrialnego, np. w pisku hamulców samochodowych czy szumie kserokopiarki, co w pewien sposób uzmysłowili twórcy wspomnianego już filmu *Nieściszalni*. Ale jak zauważa Iwona Lindstedt¹⁰, rozwój sonosfery pod wpływem technologii dotyczy także samych praktyk artystycznych, czyli tworzenia warstwy brzmieniowej: melodii, harmonii, rytmu, generowanych za pomocą urządzeń elektronicznych. Dźwięki konstruowane dzięki syntezatorom czy samplerom spowodowały zrównanie dźwięku muzycznego mającemu swe źródło w instrumencie ze szmerem odpowiedniej wysokości, co dało początek nowoczesnym działaniom kompozytorskim, otwierając muzykę na nowe gatunki, a także poszerzyło skalę brzmień¹¹. Pod wpływem technologii zmienia się zatem nie tylko środowisko dźwiękowe czy przestrzeń akustyczna, ale także sposób rozumienia, rozpoznawania, konstruowania i odbierania dźwięku, co modyfikuje nie tylko tradycyjne podejście do dźwięku, ale także poprzez nowe technologie, wspomagające słyszenie, przekształca strategię percepcji dźwięku i jego brzmienia.

Kolejne pojęcie – fonosfery (*fono* – z grec. głos) pierwotnie odnosiło się do zjawisk dźwiękowych związanych z ludzkim głosem: od wypowiedzianych słów po niewerbalne odgłosy, z czasem jednak zmieniło swoje znaczenie właśnie pod wpływem technologii. Otóż Edison, konstruując urządzenie mające na celu utrwalenie mowy, nazwał je „fonografem”, w efekcie czego termin ten został skojarzony z procesem nagrywania czy zapisywania dźwięku w ogóle, a nie tylko ludzkiej mowy. Tym samym pojęcie fonosfery zaczęto odnosić do zbioru dźwięków utrwalonych dzięki urządzeniom rejestrującym, poddanych obróbce technologicznej. Pod wpływem rozwoju tychże technologii fonosfera rozszerzyła zakres zainteresowań z technik rejestrowania i odtwarzania na problematykę nowej audialności związanej z problematyką człowieka w zdigitalizowanej rzeczywistości. Co ciekawe, niektórzy badacze pojęcie to odnoszą do zjawisk szmerowych, podporządkowują je także działaniom technologicznym¹². Analogicznie definiuje się trzeci

¹⁰ I. Lindstedt, *Jak dobrnęliśmy do sonoryzmu i jak z niego wybrnąć?*, „Glissando” 2005, nr 4, s. 2–7.

¹¹ J. Paja-Stach, *Dziela otwarte w twórczości kompozytorów XX wieku*, Kraków 1992, s. 15.

¹² Zob. M. Gołąb, *Próba definicji fonosystemu przedstawienia teatralnego. Na przykładzie TIS MW2 Bogusława Schaeffera*, „Pamiętnik teatralny” 2003, nr 3–4 (LII), s. 305–319.

z terminów – melosferę (*melikós* – z grec. dotyczący śpiewu, muzyczny), której obszar zainteresowania rozciąga się na zjawiska *stricte* muzyczne, aczkolwiek w kontekście działań kompozytorskich łączących muzykę instrumentów z brzmieniami elektronicznymi, zacieranie granic między melodią a szumem, dźwiękiem a hałasem, wreszcie, biorąc pod uwagę omówione przed chwilą rozprzestrzenianie się sfery technologicznej na działania muzyczne, zaproponowany podział wydaje się zbyt sztuczny i niemożliwy do obronienia.

Ukazane pokrótce oddziaływanie technologii na kolejne przestrzenie dźwiękowe współczesnej rzeczywistości daje pewne wyobrażenie na temat powagi podejmowanych w tej części książki zagadnień, których celem jest wielopoziomowy opis człowieka poddanego działaniu technologii i zmieniającego się pod jej wpływem: zarówno z powodu percepcji muzyki, jak tworzenia takiego przekazu. Trzeba jednocześnie pamiętać, że człowiek zanurzony w świat dźwięków jest w podobny sposób jak one poddany wpływom technologii (zarówno poprzez percepcję, jak i ich konstruowanie), a co za tym idzie – zrozumienie świata dźwięków pozwala mieć nadzieję na zrozumienie samego człowieka. Dlatego też, mając na uwadze te zależności oraz świadomość coraz silniejszej emanacji technologii w różnych przestrzeniach audiosfery, należy podjąć próbę opisu sytuacji audialnej człowieka w jego rzeczywistości, zwracając uwagę na ewolucyjny charakter zarówno samej technologii, jak i kultury oraz sytuacji egzystencjalnej, w której znalazł się człowiek w ostatnim stuleciu.



Zagadnienia: środowisko dźwiękowe w dobie technologii: audiosfera, sonosfera, fonosfera.

II. Muzyka pod wpływem technologii – historia i ewolucja dźwięku

W 1922 r. Tadeusz Peiper w krótkim tekście pt. *Radiofon* pisał:

Dzięki swym zaletom radio pogłębiać będzie pojednanie człowieka z techniką, oczyszczając równocześnie stosunek artysty do cywilizacji z kurzu przestarzałych przesądów i z plam trwóg tchórzliwych¹³.

Ta profetyczna zapowiedź rozwoju wzajemnych relacji między techniką i sztuką, ale także wpływem determinizmu technologicznego, jak określa to zjawisko Marshall McLuhan, na percepcję słuchacza, możliwości odbioru przez niego muzyki, może stanowić dla niniejszych rozważań pewien punkt odniesienia. To, co polski twórca awangardowy zauważa w odniesieniu do wynalazku radia, może dotyczyć wszystkich zjawisk powstających pod wpływem technologii, a ich oddziaływanie na rozwijającą się kulturę – także twórczość muzyczną – jest bezsprzeczny. Niewątpliwie, wiek XX ugruntował miejsce technice, która wpłynęła zarazem na sposoby tworzenia i odbierania przekazów artystycznych, między innymi dzięki przyjęciu na siebie znaczeń wynikających z samego oprzyrządowania. Mówiąc językiem McLuhana, „przełącznik staje się przekazem”¹⁴, i co za tym idzie – sama technologia użyta przy kreowaniu przekazu czy jego odbiorze już nadaje wyrazowi artystycznemu pewne znaczenie, a zatem tekst muzyczny w wieku XX – jego konstrukcja, znaczenie, odbiór – będą silnie zeterminowane przez możliwości techniczne. Oczywiście, konstatacja ta nie jest niczym odkrywczym, wszak, jak pokazują to zarówno McLuhan, jak i Walter J. Ong, od momentu oddzielenia dźwięku od jego wymowy semantycznej i ekspresyjnej, co ujawniło się w „alfabecie fonetycznym”, ale także stało się przedmiotem eksperymentów muzycznych na przestrzeni wieków związanych chociażby z rozwojem instrumentów, pojawia się bariera między człowiekiem a przedmiotem wyrazu muzycznego. Możliwość konstruowania dowolnego przekazu z pojedynczych elementów muzycznych przypisanych konkretnym instrumentom, wyrażona chociażby w zapisie nutowym, spowodowała rozczłonkowanie

¹³ T. Peiper, *Radiofon*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2005, s. 98.

¹⁴ M. McLuhan, *Wybór tekstów*, przeł. E. Różalska, J. M. Stokłosa, Poznań 2001, s. 212–228.

„alfabet fonetyczny”

– pojęcie wywiedzione z teoretyków mediów, Marshalla McLuhana, Waltera J. Onga czy Derricka de Kerckhove’a, którzy analizując ewolucję komunikacji międzyludzkiej, zwrócili uwagę na zmianę paradygmatu kulturowego poprzez wprowadzenie myślenia symbolicznego. Pierwszym krokiem ku temu był alfabet fonetyczny, który oderwał znaczenie od dźwięku i przełożył dźwięk na wizualny kod (symbol pikto-gramowy); tym samym zdystansował człowieka do otaczającej go rzeczywistości i wzajemnych powiązań tworzących sieć słuchową.

przekazu na drobne elementy, uzależnienie ich od dominującej w danym czasie technologii muzycznej (np. instrumentarium), wreszcie przeżycie na poziomie intelektualnym, nie zaś emocjonalnym. Jednak to rozwój technologii uzmysłowił dopiero współczesnemu człowiekowi te zależności, a także wskazał na istniejące relacje między muzyką a dźwiękiem, czego efekty widoczne są tak dobrze w przemianach muzycznych XX wieku. Wraz z koncepcją determinizmu technologicznego w muzyce zmienia się także pojęcie audiosfery, którą w tym kontekście definiuje się jako technologicznie zapośredniczoną część uniwersum dźwiękowego¹⁵. Tym samym to właśnie nowe rozwiązania techniczne: możliwości produkcji, reprodukcji, dystrybucji, transmisji stanowią dziś o istocie przekazu muzycznego. Mając zatem na uwadze powyższe rozważania, należałoby pokrótce opisać ewolucję rodzących się w wieku XX rozwiązań technologicznych mających wpływ

zarówno na możliwości generowania dźwięku, jak i transmisji oraz percepcji przekazu muzycznego. Zależność ta pozwoli także określić relacje między opisanymi kwestiami a samą muzyką – jej brzmieniem, poszukiwaniami artystycznymi, gatunkami itd.

1 Od gramofonu do mikrofonu

Przemiany muzyki w wieku XX zaczynają się właściwie wraz z eksperymentami fonograficznymi już w XIX w.: badania nad akustyką, pierwsze próby graficznego zapisu fali dźwiękowej czy zastosowania membrany w procesie zapisu dźwięku otworzyły drogę do prawdziwego przełomu w branży muzycznej, którego punktem centralnym było wynalezienie fonografu. Poprzedziły go bezpośrednio dwa bardzo istotne wynalazki: telefon Aleksandra Bella, w którym zastosowano pierwszy przetwornik elektro-mechaniczno-akustyczny, pozwalający na przesyłanie na odległość informacji dźwiękowych, oraz zapisywacz sygnałów telegrafu Thomasa Edisona, rozpoczynający całą falę działań mających na celu nagrywanie i odtwarzanie zapisanego dźwięku. Te powstałe w odstępie jednego roku (1886–1887) odkrycia w gruncie rzeczy rozpoczęły technologiczną rewolucję akustyczną w kolejnym stuleciu. Powstające wówczas pierwsze urządzenie zdolne zapisać

¹⁵ W. Siwak, *Audiosfera na przełomie stuleci*, [w:] *Nowe media...*, s. 153–177.

i odtworzyć dźwięki, nazwane fonografem, potwierdziło swoje możliwości dzięki nagraniu przez jego wynalazcę dziecięcego wierszyka *Mary Had a Little Lamb*. Już ten z pozoru nieistotny fakt daje pewne wyobrażenie kierunku dalszego rozwoju technologicznego, którego celem będzie z jednej strony ulepszanie jakości dźwięku, upraszczanie budowy i poprawianie trwałości materiałów, a z drugiej rozszerzanie potencjalnych możliwości zastosowania tego urządzenia w celach rozrywkowych. Warto tu wspomnieć, że od samego początku prezentacji wynalazku towarzyszą tzw. spektakle fonograficzne, podczas których demonstruje się zalety urządzenia, ale także odtwarza głosy w przyspieszonym lub zwolnionym tempie, budząc zdumienie, ale i wywołując uśmiech oraz zapewniając rozrywkę. Funkcjonowanie fonografu przedłużającego istnienie dźwięku w czasie nie pozwoliło jednak na nagrywanie muzyki (czas trwania w sposób nieprzerwany nagrania mógł wynosić zaledwie minutę, a jakość była dość słaba i ledwie słyszalna), dlatego niemal dekadę później wynalazek Edisona został zastąpiony prototypem gramofonu wynalezionym przez Aleksandra i Chicheстера Bellów oraz Charlesa Sumnera Taintera, który pozwalał na wyraźniejszy odbiór zapisanego dźwięku i redukował szумы spowodowane przesuwaniem się igły. Wzajemna rywalizacja wynalazców powodowała niezwykle szybkie ulepszenia stosowane w pierwotnych gramofonach i fonografach, tj. zastosowanie silnika na baterie, co pozwoliło nadać stałą szybkość obrotów, wprowadzenie woskowego cylindra czy zastąpienie gumowej słuchawki metalową tubą. Jej efekty wykorzystuje konkurent – Emile Berliner, którego działania zmierzają do rozpowszechnienia gramofonu przede wszystkim jako narzędzia rozrywki. W swojej wytwórni zamiast metalowego cylindra wykorzystuje płytę jako nośnik zapisu, w konsekwencji łatwość powielania płyt gramofonowych (płaskich, o średnicy 7 cali, zrobionych z gumy) przyczynia się do popularyzacji nagrań i odtworzeń muzycznych. W pracy gramofonu zastosowano standaryzację obrotów (78 obrotów na minutę), wyciszono szумы wynikające z pracy urządzenia, przez co gramofon stał się urządzeniem masowym, czemu dodatkowo sprzyjały łatwa obsługa i tani koszt produkcji. Jednak zanim fonograf Edisona odchodzi do lamusa, znajduje także swoje zastosowanie w rozrywce, czego wyrazem jest niezwykle popularność szaf grających umożliwiających słuchanie marszów i polek granych przez orkiestry wojskowe lub piosenek z akompaniamentem fortepianu¹⁶. Z czasem cylindryczne szafy grające zostają zastąpione gramofonowymi jukeboxami, opartymi na nowszej i ekonomiczniejszej technologii, a co za tym idzie – bardziej opłacalnej. Widać zatem, że od samego początku myśli technicznej towarzyszy tendencja do wykorzystania nowych rozwiązań w zakresie utrwalania i przekazywania dźwięku w branży rozrywkowej (nawet jeśli Edison widział zastosowanie jej w poważniejszy sposób). To właśnie popularność rozryw-

¹⁶ Podaję za M. Kominek, *Zaczęło się od fonografu...*, Kraków 1986, s. 38.

ki, jaka stoi za urządzeniami odtwarzającymi muzykę, staje się podstawą do pracy nad poprawą jakości brzmienia i zapisywanego dźwięku, które staje się coraz wyraźniejsze, mocne i dynamiczne, wreszcie – długości możliwości odtwarzania (na początku to zaledwie jedna minuta, z czasem zastosowane cylindry pozwalają na dwu- i czterominutowe nagrania). Ponadto, rozrywkowy charakter działań fonografu, a potem gramofonu rodzi masowy charakter produkcji zarówno samych urządzeń, jak i nagrań dostępnych dzięki nim. I tak pod koniec XIX wieku firma United States Gramophone Co. wypuszczała na rynek co miesiąc kilkadziesiąt nowych płyt oraz publikowała nowy katalog tytułów, wśród których znajdowały się przede wszystkim nagrania śpiewaków operowych, a także muzyki poważnej wykonywanej przez orkiestry symfoniczne (szczególnie w oddziałach europejskich wytwórni), które to otworzyły drogę do kariery nagraniom instrumentalnym. Nieco wyprzedzając chronologię, można jedynie wspomnieć, że popularność płyt gramofonowych, związana na początku z rozwojem muzyki wokalne, z czasem, gdy dzięki Duke'owi Ellingtonowi, Aaronowi Coplandowi czy George'owi Gershwinowi zostaje po raz pierwszy zniwelowana granica między muzyką klasyczną a jazzową, przechodzi na wykonania jazzowe wokalnie-instrumentalne. Jednak od roku 1963 płyta gramofonowa zaczyna mieć konkurencję w postaci innych nośników: taśm magnetycznych, szpulowych, nie tracąc jednocześnie na swej popularności¹⁷. Jednak dopiero pojawienie się cyfrowej technologii zapisu dźwięku doprowadzi do załamania się rynku gramofonowego, co nastąpiło w latach 80. ubiegłego wieku. Co ciekawe, swój renesans „czarny krążek” odnotowuje dekadę później, kiedy to nowa estetyka rapu i hip hopu oraz kultura klubowa wejdą na scenę muzyczną, posługując się odtwarzanymi na gramofonach fragmentami.

Innym niezwykle ważnym zjawiskiem, na które warto zwrócić uwagę, był sam proces nagrywania. Wczesne rozwiązania opierały się na wykorzystywaniu membrany akustycznej do przenoszenia drgań na rysik, który utrzymywał ślad w trwałym materiale, bądź w gramofonach na zastosowaniu tuby nagrywającej, która działała w podobny sposób. Opis pracy nad nagraniami z wykorzystaniem tuby w studio przekazuje Herbert C. Ridout, który zwraca uwagę, że

tuba nagrywająca wystawała za ścianki, która oddzielała pokój nagrań od pomieszczenia, gdzie znajdowała się maszyna nagrywająca. Tutaj pracowali operatorzy i panowała atmosfera tajemniczości. Nikomu nie wolno było wchodzić. Niewiele zresztą było tam do oglądania: talerz zamontowany na solidnej metalowej podstawie, pływające ramię z membraną nagrywającą¹⁸.

¹⁷ Pojawienie się nowych nośników muzycznych nie zdetronizowało winyli, których popularność sprzężona jest zarówno z brytyjską inwazją spod znaku The Beatles, The Rolling Stones czy The Who, jak i z estetyką psychodelii spod znaku Pink Floyd i innych twórców tzw. albumów koncepcyjnych.

¹⁸ Cyt. za: M. Kominek, dz. cyt. s. 55.

Sytuacja ta była o wiele bardziej skomplikowana, niż mogłoby się wydawać, biorąc pod uwagę konieczność nagrania jednocześnie kilkudziesięciu instrumentów w orkiestrze, z których każdy ma swoją określoną dynamikę, częstotliwość i głośność. Można sobie jedynie wyobrazić, jak trudno było ustawić nagranie, które zawsze było jednorazowe, z wykorzystaniem instrumentów smyczkowych lub strunowych w połączeniu z dźwiękiem waltorni czy tuby, nie wspominając o kotłach. Jedyną możliwością, jaka zostawała realizatorom dźwięku, była manipulacja tubą nagrywającą, w stosunku do której rozmieszczano instrumenty orkiestry w studio nagraniowym. Prawdziwą rewolucją w nagraniach okazuje się wykorzystanie elektryczności, która determinuje odąd rynek gramofonowy, zarówno samo odtworzenie płyt, jak i sposób ich nagrywania: mechaniczno-akustyczna relacja membrana-rylec zostaje wzmocniona elektrycznością poprzez wprowadzenie mikrofonu. Paradoksalnie, użyty już w telefonie Bella w ostatnim dwudziestoleciu XIX wieku, znalazł swoje zastosowanie w przemyśle dźwiękowym dopiero w latach 20. XX wieku. Użycie mikrofonu pozwoliło na przetworzenie sygnału akustycznego na sygnał elektryczny, który można było dowolnie wzmocnić dzięki kolejnemu wynalazkowi, jakim był wzmacniacz, a następnie był przekształcony w działanie mechaniczne, polegające na drganiach ryłka zapisującego nagranie. Zastosowanie mikrofonu nie tylko pozwoliło na wyeksponowanie dotychczas mało słyszalnych instrumentów lub pojedynczego głosu na tle orkiestry, zazwyczaj niknącym w silnym strumieniu akustycznym, ale także na wprowadzenie do wykonań elementów ekspresyjnych (śpiew półgłosem czy szept), które teraz dzięki wzmocnieniu mikrofonowemu mogły być słyszalne. W efekcie użycie mikrofonu pozwoliło na manipulację emocjami słuchaczy, o czym pisał McLuhan, analizując oddziaływanie przemówień wiecowych Adolfa Hitlera, jawiących się jako porywające i gorące, pełne namiętności, jaka jest charakterystyczna dla sytuacji intymnych¹⁹. Mikrofon zatem nie tylko umożliwił łatwiejszą rejestrację materiału muzycznego, ale przede wszystkim zmienił jego kształt, ingerując w przekaz, wchodząc w rolę pośrednika między nadawcą

album koncepcyjny

– album muzyczny, który ze względu na zamieszczone na nim utwory i ich kompozycję stanowi pewną spójną muzyczno-znaczeniową całość. Zazwyczaj owa kompozycyjna spójność odnosi się do tematu pozamuzycznego związanego z elementami ideologicznymi, estetycznymi czy wręcz fabularnymi. Najbardziej znanymi realizacjami albumów koncepcyjnych są produkcje muzyczne grupy Pink Floyd czy Dream Theatre.

¹⁹ McLuhan nazywa przekaz za pomocą mikrofonu, szczególnie radiowy, gorącym środkiem przekazu, to znaczy takim, który oddziałuje na jeden zmysł z wysoką wyrazistością, czyli posiadającą dużą ilość konkretnych danych. Zob. M. McLuhan, *Środki zimne i gorące*, [w:] tenże, *Wybór tekstów...*, s. 229–241.

a słuchaczem, to znaczy stając się poniekąd jego interpretatorem. Wzmocnione dzięki mikrofonowi i urządzeniom wzmacniającym z nim skorelowanym głos czy brzmienie instrumentów w dużym stopniu ukształtowały losy przekazu muzycznego w XX wieku, czego wyrazem może być niezwykła popularność jazzu na przełomie lat 20. i 30. ubiegłego stulecia. Oczywiście, złote czasy tego gatunku w dużym stopniu związane są z oddziaływaniem radia, jednak trudno nie zauważyć wpływu elektrycznej techniki nagrywania na rozwój właśnie tej muzyki. Jazzowe wykonania standardów były w pewien sposób konsekwencją rozwoju niezwykle popularnych autorskich wykonań muzyki poważnej nagrywanej na zamówienie powstających firm fonograficznych. Kolejne nagrania znanych utworów klasycznych (na rynku pojawiały się następne antologie muzyki poważnej w wykonaniu ówczesnych kompozytorów) pełne innowacji interpretacyjnych nie tylko spopularyzowały samo zjawisko muzyki, czyniąc je bliższym każdemu ówczesnemu odbiorcy, ale także otworzyło możliwości muzyce popularnej, korzystającej z dokonań awangardy muzycznej. Zbliżenie muzyki poważnej z jazzową, które następuje w latach 20. XX wieku, może mieć zatem nie tylko podłoże estetyczne za przyczyną „ultramodernistów” łączących elementy operowe z muzyką współczesną czy wprowadzających elementy perkusyjne i dysonanse do swoich utworów²⁰, ale i technologiczne, zważywszy na amerykańskie źródło jego pochodzenia. Trudno przecenić rolę mikrofonu i jego wpływ na rozwój muzyki rozrywkowej; niewątpliwie to właśnie dzięki wzmocnieniu mikrofonowemu kolejne zjawiska muzyczne wykorzystują krzyk jako element przekazu muzycznego, otwierając drogę dla estetyki rock’n’rolla i jego późniejszych przekształceń rockowych, punkowych czy heavy metalowych.



Zagadnienia: techniczne możliwości nagrywania dźwięku, spektakle fonograficzne, fonograf, gramofon, proces nagrywania, mechaniczno-akustyczna relacja membrana–rylec, rola mikrofonu.

²⁰ Zob. A. Ross, dz. cyt., s. 150–158.

2 Złote czasy radia²¹

Przyglądając się historii radia, można dostrzec pewną analogię do historii nagrań w samym postępie prac nad przekazywaniem dźwięku na odległość (koniec XIX w.) oraz z wykorzystaniem istniejących już w powszechnej świadomości wynalazków. Takim z pewnością był telefon, którego idea przekazywania informacji głosowych na odległość dała początek myśli radiowej, ale dopiero poszukiwania telegrafu bez drutu zainspirowały Marconiego do zastosowania fal elektro-magnetycznych w dziedzinie komunikacji masowej²². Mimo że radio powstało na bazie radiotelegrafu i podporządkowane było pierwotnie przekazywaniu głosu na odległość, a więc pełniło przede wszystkim funkcję informacyjno-komunikacyjną, bardzo szybko stało się medium masowym zapewniającym rozrywkę swoim odbiorców. Ten rozrywkowy rys widoczny jest już od samego niemal początku istnienia radia w jego masowym wymiarze, gdy w 1920 r. dziennikarze „Daily Mail” organizują transmisję koncertu sopranistki Nallie Melby do słuchaczy Wielkiej Brytanii, a także USA, Kanady i Australii. Tym samym powstające od 1922 roku stacje radiowe (Radio Corporation of America, National Broadcasting Company, Columbia Broadcasting System i inne) rozpoczynają masową produkcję przekazów, czego wyrazem jest przede wszystkim produkcja muzyczna – transmisje koncertów muzycznych oraz prezentacja nagrań płytowych. Oczywiście, początkowo jakość dźwięku i odbiór nie mogą równać się z nagraniami studyjnymi, ale wciąż podejmowane wysiłki mające na celu polepszenie jakości odbioru dają w końcu efekty, żeby wspomnieć chociażby o zmianie częstotliwości nadawania z fal AM na FM, co było spowodowane wymogiem odpowiedniej jakości dźwięku związanego z nadawaną w eterze muzyką.

Od lat 30. XX wieku daje się zaobserwować gwałtowny wzrost znaczenia przekazu radiowego w komunikacji społecznej oraz silną pozycję rozgłośni radiowych w systemie medialnym, które trwają przez dwie kolejne dekady. Z czego wynika niezwykła fascynacja tym gorącym medium? Marshall McLuhan zauważa, że radio pozwala na osobisty, wręcz intymny kontakt ze słuchaczem²³, dzięki czemu graniczy wręcz z przeżyciem wewnętrznym, wywołując stare

²¹ Śródtytuł jest nawiązaniem do jednego z pierwszych filmów Woody’ego Allena *Złote czasy radia* (*Radio Days*) USA 1987, upamiętniającego amerykańską kulturę radia, jego środowiskową i kulturotwórczą rolę. Co ciekawe, reżyser wykorzystał wiele znanych z lat 40. ubiegłego stulecia melodii w wykonaniu m.in. Glenna Millera, Harry’ego Jamesa i Benny’ego Goodmana oraz dawne nagrania Carioki, Tico Tico czy La Cumparsity.

²² P. Levinson, *Miękkie ostrze*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 1999, s. 129.

²³ M. McLuhan, *Radio bęben plemienny*, przeł. K. Jakubowicz, [w:] *Nowe media...*, s. 102.

wspomnienia i stając się rezonatorem podświadomości. W dużej mierze jest to zasługa samego głosu emitowanego przez radio, a wzmocnionego przekaźnikiem mikrofonowym²⁴, z drugiej jednak to efekt odpowiedzi na indywidualizację potrzeb odbiorców, która wyraża się w niezwykle bogatej ofercie programowej, począwszy od zwykłych informacji, przez słuchowiska, reportaże, a skończywszy na szeregu audycji muzycznych odpowiadających gustom słuchaczy. Przejawem tej personalizacji przekazu radia stała się potrzeba umieszczania odbiorników w dość niezwykłych miejscach – już nie tylko w salonie, ale w kuchni, łazience, sypialni, wreszcie w samochodzie, telefonie komórkowym czy w jakimkolwiek urządzeniu telematycznym. Jak już wspomniano, jednym z przejawów indywidualizacji była oferta rozrywkowa skierowana do zróżnicowanej publiczności i mająca na celu dotarcie do wszystkich. Z drugiej strony, słuchanie radia stawało się czynnością zbiorową, co doskonale ilustruje wspomniany na początku film Woody'ego Allena, gdy cała rodzina zbiera się, by wysłuchać kolejnego odcinka słuchowiska *Mściciel w masce*. Można zatem powiedzieć, że zaspokajanie przez radio indywidualnych potrzeb emocjonalnych nie wywoływało konieczności indywidualnej percepcji tego medium, wręcz przeciwnie – jak pisze McLuhan, w momentach największej słuchalności pustoszały kościoły²⁵.

To masowe oddziaływanie radia chyba najlepiej oddaje plemienny charakter tego medium, czego najpełniejszym wyrazem jest prezentowana w eterze muzyka pozwalająca także na identyfikację społeczną, środowiskową czy kulturową. Wszak aż dwa główne tematy z pięciu najpopularniejszych prezentowanych w rozgłośniach amerykańskich dotyczą właśnie muzyki (w Stanach Zjednoczonych to przede wszystkim muzyka country oraz tzw. stare przeboje). Ponadto, gdy słuca się dowolnego programu radiowego, trudno nie zgodzić się z McLuhanem, który zauważa w nim połączenie radia jako takiego z fonografem²⁶, dostrzegając tym samym, że składnikiem każdego niemal programu radiowego jest przekaz muzyczny. Niewątpliwie, to właśnie radio jako medium przyczyniło się do rozwoju muzyki rozrywkowej, popularyzując najpierw styl jazzowy, by potem stać się zarzewiem kontrkultury lat 60. XX wieku, czego wyrazem były nadające na falach międzyterytorialnych pirackie stacje radiowe²⁷ lub niekon-

²⁴ O oddziaływaniu ludzkiego głosu przez radio, które tworząc silne więzi emocjonalne, potrafi wywierać ogromny wpływ na masy, pisał zarówno Marshall McLuhan w odniesieniu do postaci Adolfa Hitlera, jak również Paul Levinson, ukazując rolę radia w konstruowaniu polityki przez Winstona Churchilla, Theodore'a Roosevelta i Józefa Stalina. Zob. tamże, s. 102; P. Levinson, dz. cyt., s. 139–146.

²⁵ M. McLuhan, dz. cyt., s. 107.

²⁶ Tamże, s. 108.

²⁷ Zjawisko to doskonale ilustruje film Richarda Curtisa *Radio na fali (The Boat That Rocked)* z 2009 r., prezentujący historię jednej z wielu rozgłośni radiowych, która, uciekając przed

trowane przez aparat państwowy festiwale muzyki popularnej (awangardowej czy alternatywnej), jak chociażby Woodstock czy polski Jarocin, wspomagane przez rozgłośnie radiowe. Ale przede wszystkim transmisja radiowa pozwoliła prezentować muzykę na żywo zgromadzonej przed odbiornikami publiczności. „W pierwszym dwudziestolecu sieci radiowe szczyły się wręcz, że nie nadają na falach żadnej muzyki z «drugiej ręki»”²⁸. Jeszcze dotąd w historii nie było tak szerokiego audytorium, które w tym samym momencie mogłoby uczestniczyć w odbiorze tego samego wykonania muzycznego, żadna sala koncertowa nie pomieściłaby takiej ilości publiczności, na jaką pozwoliła liczba zgromadzonych przed odbiornikami słuchaczy. Początkowo w repertuarze radiowym gościły przede wszystkim wykonania orkiestrowe i operowe, co było konsekwencją przyjętej przez rozgłośnie misji propagowania kultury wysokiej. Jednocześnie raz po raz pojawiały się na antenie nagrania swingowe czy jazzowe, goszczące w eterze dzięki muzykom zarówno wykonującym repertuar klasyczny, jak i grającym muzykę rozrywkową. Trzeba podkreślić bowiem, że „radio nierozzerwalnie łączy się z powstaniem kultury jazzowej”²⁹. Poniekąd to właśnie możliwość koncertowania na żywo przed zgromadzoną przed odbiornikami publicznością pozwoliła na wprowadzanie do klasycznego repertuaru śmiałych rozwiązań rytmicznych: bluesowych riffów, jazzowych wycieczek improwizacyjnych, jak chociażby w przypadku Aarona Coplanda³⁰. Zresztą wielu ówczesnych muzyków amerykańskich próbowało łączyć współczesne im techniki muzyczne i kompozytorskie z tradycyjnym materiałem ludowym, co w konsekwencji zaowocowało rozwojem stylu country i pojawieniem się na antenie utworów o rodowodzie ludowym. Z taką samą mocą oddziaływało później radio w latach 50. XX wieku na rodzącą się muzykę rock’n’rollową, promując kolejne single i kształtując notowania list przebojów publikowanych na łamach amerykańskiego „Billboardu” czy brytyjskiej listy przebojów „British chart”, działającej od 1952 roku³¹. Co za tym idzie, radio uwolniło się od konieczności prezentowania treści muzycznych wynikających z instrumentalnego traktowania tego medium, a stało się uze-

rockową prohibicją w mediach publicznych, dryfuje po Morzu Północnym, nadając muzykę ówczesnych gwiazd kultury hipisowskiej: The Who, The Rolling Stones, Jimiego Hendrixa, Cream, Davida Bowiego i innych.

²⁸ P. Levinson, dz. cyt., s. 150.

²⁹ M. McLuhan, *Wybór tekstów...*, s. 418.

³⁰ A. Ross, dz. cyt., s. 286–289.

³¹ Trzeba jednocześnie podkreślić, że publikowane w zestawieniach radiowych i prasowych wyniki popularności utworów (czasem singli) wpływały na przemysł rozrywkowy, sprzedaż płyt i częstotliwość prezentowania nagrań w radio; można zatem mówić o wzajemnej zależności box office’ów i radia w roli kształtowania popularności muzyki rozrywkowej. Zob. *Brytyjska lista przebojów*; <http://www.srodka.pl/blp.php?e=3> [dostęp: 18.08.2012].

wnętrznieniem marzenia o *vox populi*, odpowiadającym gustom i oczekiwaniom odbiorców. Można zatem powiedzieć, że obok wynalazku nagrania elektrycznego, radio stało się drugą niezwykle ważną innowacją techniczną, która zmieniła krajobraz muzyczny XX wieku.



Zagadnienia: radio jako zjawisko cywilizacyjne i techniczne, masowość komunikacji jako efekt pojawienia się radia, sieci radiowe a kultura jazzowa.

3

Technika nagrań wielośladowych, czyli czas rock'n'rolla

Przełomem dla dalszego rozwoju muzyki w wieku XX okazało się wprowadzenie do praktyki nagrań techniki nagrań wielośladowych, które pozwalało na nagrywanie osobnych ścieżek instrumentów, obrabianie dźwięku już nagranych, poprawianie i dogrywanie kolejnego. Dzięki pionierskiemu wynalazkowi muzyka zyskała nowy instrument, wykorzystywany przy nagrywaniu i produkowaniu nagrań muzycznych. Jednak nagrania wielośladowe nie były możliwe, gdyby nie dwa inne zjawiska temu towarzyszące.

Bezpośrednio nową technikę poprzedziło wprowadzenie w 1946 roku zapisu magnetofonowego, wykorzystującego do nagrań taśmę magnetyczną. Technika ta, nad którą prace trwały niemal od samego początku istnienia fonografii (wszak zaproponowane przez Edisona urządzenie do zapisu i odtwarzaniu dźwięku oparte było na technice elektro-magnetycznej), szybko wyparła technikę gramofonową i zawiadnęła studiami muzycznymi. Bardzo szybko dostrzeżono zalety stosowania taśmy jako nośnika nagrania: była nie tylko tania, ale i modalna, podatna na ingerencję z zewnątrz: cięcie, sklejanie itp. Początkowo taśmę i odtwarzacz magnetofonowy traktowano jako elementy eksperymentu wojskowego (olbrzymi wkład w rozwój miały tu Niemcy, warto zaznaczyć, że po raz pierwszy ujawniono działanie taśmy na wystawie radiowej w Berlinie w 1936 roku), z czasem jednak zaczęto stosować je w studiach radiowych, m.in. Bing Crosby jako jeden z pierwszych nagrywał swoje audycje właśnie na taśmę. I chociaż na początku w taśmie magnetycznej widziano alternatywę dla fonografii, a magnetofon traktowano jako urządzenie do nagrywania mowy, to dość szybko zaczęto rozważać możliwość stosowania wynalazku do nagrań muzycz-

nych. Pierwsze takie wydarzenie odnotowano już w 1936 roku, kiedy w Ludwigshafen – w zakładach BASF – Londyńska Orkiestra Symfoniczna wykonała i nagrała na taśmę symfonię *Es-dur* Mozarta³². Mimo że efekty tego eksperymentu nie były zadowalające, samo wydarzenie otworzyło drogę dla poszukiwań miejsca taśmy magnetofonowej w świecie nagrań. Jej prawdziwa kariera zaczęła się pod koniec lat 40. ubiegłego stulecia, kiedy trafia na rynek amerykański i staje się przedmiotem zainteresowań wytwórni muzycznych, takich jak EMI, czy rozgłośni radiowych, jak chociażby RCA. Tę niezwykłą popularność taśma magnetofonowa zawdzięcza swym właściwościom: pozwalała na 30-minutowe nagranie (płyta gramofonowa wówczas nadal oferowała jedynie 4 minuty nagrania), była tania i trwała w porównaniu z nośnikiem płytowym, a sam proces nagrywania i odtwarzania był prostszy i wygodniejszy. Ponadto, magnetofon dawał możliwość natychmiastowej kontroli zapisu i to właśnie ta cecha wywołała prawdziwy przełom w technice nagrywania i produkowania nagrań muzycznych w latach 50. XX wieku, ustalając pewien kanon zachowań muzycznych aż do momentu rewolucji cyfrowej. Co ciekawe, ze względu na ówczesną masowość produkcji gramofonowej oraz dość wysokie koszty samego odtwarzacza magnetofonowego, zapis taśmowy wykorzystywały wyłącznie studia muzyczne; dopiero rok 1963 – czyli moment wprowadzenia do obiegu kasyety magnetofonowej – stanie się przełomem dla produkcji muzycznej dla zwykłego masowego odbiorcy. Wracając do taśmy elektro-magnetycznej, stała się ona dla studia nagraniowego nowym instrumentem służącym do ulepszenia jakości dźwięku czy stworzenia oczekiwanego efektu. Pozwalała na wielokrotne powtarzanie tego samego fragmentu bez konieczności nagrywania całości utworu, fragment ów sklejało bowiem z całością metodą montażową.

Tym samym należałoby wspomnieć o drugim poprzedzającym rozwój tej technologii audialnej zjawisku, wykorzystywanym od lat 20. ubiegłego wieku w kinie, czyli o montażu. Kino, począwszy od eksperymentów Georges'a Méliés, a skończywszy na dokonaniach szkoły radzieckiej, w tym Siergieja Eisensteina, szybko zrozumiało, że montaż, obok pracy kamery, jest jednym z najważniejszych instrumentów służących do przekazu treści i ich interpretacji. Początkowo montaż stosowano poprzez włączanie i wyłączanie kamery, w tym czasie zmieniając i aranżując na nowo sceny, z czasem jednak po wprowadzeniu taśmy celuloidowej zaczęto eksperymenty z cięciem i sklejeniem taśmy, tym samym odchodząc od idei filmu jako „fotografii” ku fabularności³³. Montaż w filmie pozwalał rozdzielać następujące po sobie sceny innymi historiami, mógł także

³² M. Kominek, dz. cyt., s. 86.

³³ Zob. J. Wojnicka, *Kino – świat w obiektywie kamery*, [w:] *Media audiowizualne*, red. W. Godzic, A. Drzał-Sierocka, Warszawa 2010.

scalać odległe od siebie wydarzenia, ukazując zbieżność pewnych wydarzeń. Wszystko to stało się możliwe dzięki odpowiedniemu połączeniu – sklejeniu taśmy filmowej. Do metody tej niemal ćwierć wieku później będzie odwoływać się twórczość muzyczna, w której zastosowana nowa technika zrewolucjonizuje stosunek do utworu audialnego. Towarzyszy bowiem temu zupełna zmiana podejścia do utworu, już nie dzieła wykonywanego przez artystów, ale produktu, w którym na równi swój udział mają zarówno muzycy, jak i realizatorzy dźwięku. O sporach wokół wykorzystywania techniki montażu pisał wybitny pianista Glenn Gould:

Pozornie celem sklejanania jest naprawianie niedociągnięć wykonania. Posługując się nim, można zaradzić źle zagranej frazie, niepewnemu trylowi (chyba że uniemożliwia to natchodzenie na siebie dźwięków lub podobne okoliczności braku akustycznej równowagi) poprzez ponowne ich nagranie albo poprzez nagranie całego fragmentu taśmy, którego są częścią. Lobby antynagraniowe uważa sklejanie za nieuczciwą i dehumanizującą technikę, celowo eliminuje te elementy przypadku i ryzyka, na których, jak można śmiało przyznać, opierają się pewne z bardziej odpychających tradycji zachodniej muzyki. Przeciwnicy nagrań twierdzą też, że powszechnie stosowana metoda sklejanania zaburza spójną architektoniczną koncepcję, jaką miałby mieć wykonawca³⁴.

W odpowiedzi Gould podważa istnienie tejże jedności architektonicznej, która jest w umyśle twórcy zbiorem segmentów, pojedynczych linii melodycznych, a także nie dostrzega zagrożenia w korzystaniu z techniki montażowej przy mówieniu o stylu, który wydaje się być strukturą nadrzędną wobec samych części czy partii muzycznych. Pomijając sam spór między zwolennikami a przeciwnikami metody montażu muzycznego zastosowanego na początku lat 50. ubiegłego wieku w studiach muzycznych, można skonstatować, że montaż objawił olbrzymi potencjał tkwiący w technice i pokazał szeroki wachlarz zastosowania różnych jej wariantów w produkcji muzycznej.

To, na co z pewnymi oporami reagowała scena muzyki poważnej, zostało bardzo szybko wykorzystane przez wciąż ewoluującą scenę rozrywkową i rodzące się brzmienia rock'n'rollowe. Energia drzemiąca w tym nowym brzmieniu, które początkowo mogło w pełni objawiać się tylko podczas koncertów, dzięki zastosowaniu taśmy elektro-magnetycznej oraz techniki montażu stała się udziałem każdego, kto odsłuchiwał nagranie za pomocą płyty lub słuchając radia. Konsekwencją tych zjawisk było wprowadzenie do realizacji nagrań techniki wielośladowej, czyli nagrania, w którym poszczególne instrumenty lub linie wokalne mogły być nagrywane osobno. Metodę tę zastosowali już w latach 50. XX wieku Mary Ford i Les Paul, śpiewając przy akompaniamencie własnych, nałożonych

³⁴ G. Gould, *Perspektywy nagrań*, przeł. M. Matuszkiewicz, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 154.

wcześniej głosów³⁵, jednak prawdziwą rewolucją w tym zakresie było nagranie przez The Beatles płyty *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, którzy w możliwości wykorzystania nagrań wielościeżkowych dostrzegli olbrzymi potencjał twórczy. W tym czasie „czwórka z Liverpoolu” zrezygnowała już z odbywania trans koncertowych, widząc w nowej technologii sposobność konstruowania takiego nagrania, które jakością brzmienia nie odbiega od doświadczenia audialnego na koncercie. Nagrywając album, muzycy zastosowali technikę zapisu wielośladowego opartego na czterech ścieżkach, a także wykorzystali wszelkie dostępne wówczas technologie nagraniowe: urządzenia przetwarzające, elektroniczne instrumentarium oraz zasady montażu. Podczas nagrania Beatlesi nie tylko wielokrotnie powtarzali określone momenty muzyczne, poszukując odpowiedniego rozwiązania czy jakości, ale także podczas sklejania i obrabiania utworu pracowali nad proporcjami rozmieszczenia dźwięków poszczególnych instrumentów, których głośność czy barwę dzięki technice wielośladowej można było dowolnie ustawiać³⁶. Co więcej, raz nagrałą ścieżkę można było poddawać różnym przekształceniom: przyspieszeniu, zwolnieniu, można było nałożyć kamerę pogłosową, a także wykorzystać nagranie jako matrycę, na którą nagrywa się kolejną warstwę muzyczną, tworząc nową ścieżkę. Nowatorskie rozwiązania techniczne w dziedzinie montażu muzycznego korespondowały z rozwijającym się nurtem muzyki rozrywkowej – przede wszystkim rock'n'rollem. Oczywiście, nie byłoby tej estetyki gdyby nie wzmacniacz i przetworniki mikrofonowe, a później elektryczne, które pozwoliły na konstruowanie nowego typu instrumentarium, jednak ich rozwój bardziej sprzężony jest z jazzem. Trzeba pamiętać zatem, że zarówno pod względem technologicznym, jak i ideologicznym rock'n'roll, podobnie jak jazz, był muzyką *stricte* amerykańską, będąc przede wszystkim wytworem kultury afroamerkańskiej i jej poszukiwań tożsamościowych. *Nota bene*, ten związek jazzu i rock'n'rolla jest także widoczny w sposobie wykorzystywania medium radia: o ile jednak to jazz zawdzięcza swoją popularność radiu, to radio szukające sposobu na utrzymanie się w świecie masowych mediów w sytuacji popularności telewizji zbijało kapitał na prezentowaniu nowych dźwięków, jakimi były nagrania rock'n'rollowe. Wracając jednak do samej technologii i jej wpływu na estetykę muzyczną, po pierwsze, technika zapisu na taśmie elektro-magnetycznej pozwalała oddać podobną do grania „na żywo” dynamikę, co było niezmiernie ważne dla rock'n'rolla. Po drugie, możliwość korygowania ścieżek, nadawania im określonego brzmienia, zgłaśniania i ściszenia w trakcie utworu poszczególnych partii instrumentalnych czy wokalnych ukształtowało w pewien sposób konstrukcję utworu opartego na

³⁵ P. Levinson, dz. cyt., s. 154.

³⁶ W. Siwak, dz. cyt., s. 155.

mocnym gitarowym riffie, wyraźnym i zdecydowanym wokalu oraz wplecionej w całość partii solowej: gitary, harmonijki ustnej czy innego instrumentu (fletu, skrzypiec, organ Hammonda i innych). Z czasem muzyka rock'n'rollowa zaczęła korzystać z techniki wielośladowej, włączając do swoich utworów różne urządzenia przetwarzające dźwięk, szczególnie kamerę pogłosową. Rozwiązania te dały początek rozwijającemu się pod koniec lat 60. ubiegłego stulecia nurtowi progresywnemu³⁷, który w sposób jawny zaczął angażować nowoczesne technologie w proces twórczy. Coraz częściej w przekazie muzycznym liczy się nie tyle wartość czy treść przekazu, co sama jakość nagrania, na co zwracają uwagę zarówno producenci muzyczny, jak i twórcy audycji radiowych. Kolejne nagrania wówczas powstające wydają się faworyzować te przekazy, które, po pierwsze, prezentują doskonałą jakość techniczną, a po drugie, wprowadzają nowoczesne elementy technologiczne, m.in. motywy elektroniczne. Od tego momentu do nowej elektronicznej rzeczywistości muzycznej pozostał tylko krok.



Zagadnienia: nagrania wielośladowe, technika elektro-magnetyczna nagrań i odtwarzania dźwięku, magnetofon i taśma magnetofonowa, montaż jako nowy sposób budowania przekazu muzycznego, realizacja dźwięku, kultura rock'n'rolla.

4 Konsekwencje muzyki elektronicznej

W jednej z wypowiedzi Brian Eno dowodzi, że współczesny człowiek spędził większość swojego życia, słuchając muzyki elektronicznej, gdyż doświadczenie odbioru kogoś, kto śpiewa lub gra na żywo bez nagłośnienia, jest dziś niemal niemożliwe³⁸. Z tym niezwykle szerokim pojęciem muzyki elektronicznej przyjętym przez tego kompozytora, obejmującym zarówno instrumenty posłu-

³⁷ Marshall McLuhan, pisze, że stylistyka rockowa jest zorientowana przede wszystkim na przekaz telewizyjny, tak jak jazzowa na przekaz radiowy. Rozwój i wpływ technologii na ewolucję estetyki muzycznej pokazują jednak, że stylistyka rock'n'rollowa, a w konsekwencji i rockowa, są efektem przekształceń w sferze audialnej, podporządkowanej nowym technologiom. Można, oczywiście, zgodzić się z McLuhanem, gdy weźmie się pod uwagę samą konstrukcję utworu rock'n'rollowego z wyeksponowanym wokalem lub gitarą jako substytutem liderów, na których skupia się uwaga charakterystyczna idolom kreowanym przez media audiowizualne, nie zaś przez samą audialność.

³⁸ Podają za: *Kultura dźwięku...*, s. 449.

gujące się sygnałem elektronicznym, jak i system nagłaśniający muzyków czy przekaźniki, dzięki którym współcześnie odbiera się przekaz muzyczny (radio, CD, MP3) można się, oczywiście, nie zgodzić, nie zmienia to jednak faktu, że elektryczność, a w konsekwencji i elektroniczność, stały się determinantami rozwoju muzyki (przede wszystkim rozrywkowej) w wieku XX. Dla potrzeb zarysowania pewnej drogi, którą przechodzi muzyka pod wpływem rozwijającej się technologii, muzyka elektroniczna zostanie zdefiniowana przede wszystkim w perspektywie historycznej jako zjawisko wyrastające w latach 50. ubiegłego stulecia z poszukiwań awangardowych kompozytorów i nowo powstających możliwości technicznych przekształcania dźwięku. Szczególnie te ostatnie rozwiązania spopularyzowane przez włączenie elektronicznego instrumentarium do wykonywanych utworów rocka progresywnego i elektrycznego jazzu (nieocenioną rolę w tym zakresie odegrali Herbie Hancock, Keith Emerson czy Rick Wakeman) miały wielkie znaczenie dla dalszego rozwoju relacji między muzyką a techniką.

Niewątpliwie swój rozwój i pozytywną ocenę muzyka elektroniczna zyskuje przede wszystkim dzięki niemieckim kompozytorom: Herbertowi Eimertowi, Karlheinzowi Stockhausenowi oraz francuskim twórcom: Pierre'owi Schaefferowi i Pierre'owi Henry'emu, którzy jako pierwsi dostrzegli w nowinkach technicznych możliwość rozwoju muzyki poważnej. To właśnie na początku lat 50. XX wieku powstaje pierwszy utwór muzyczny (*Sound in Unlimited Space*), skomponowany wyłącznie za pomocą syntezatora, tworząc „bulgoczącą i jęklivą gmatwaninę matematycznych odgłosów”³⁹. Można jednak zauważyć, że muzyka elektroniczna z początku kojarzona jest wyłącznie ze studiem, w którym można opracowywać utwory z wykorzystaniem nowej technologii, warto wspomnieć chociażby o amerykańskich kompozytorach Vladimirze Ussachevskym i Otto Lueningu, którzy jako pierwsi po tej stronie oceanu posłużyli się taśmą magnetyczną w celu uzyskania efektu echa dla głosu i instrumentów. Wielkie zasługi dla rozwoju muzyki elektronicznej miał Milton Babbitt, który objąwszy studio nagraniowe, wyposażył je jako pierwszy w syntezator posiadający binarny sekwencer do programowania dźwięków, tworząc tym samym podwaliny pod przyszłe centrum muzyki elektronicznej Columbia-Princeton. Z czasem – pod koniec lat 60. ubiegłego stulecia – pod wpływem rozwijającej się równolegle muzyki rozrywkowej wykorzystującej coraz częściej w swoim instrumentarium dźwięki elektronicznego syntezatora, elementy elektroniczne wychodzą poza ramy studyjne, zaczynając towarzyszyć wykonaniom na żywo. Wykorzystanie syntezatora i dźwięków przez niego generowanych staje się prawdziwym przełomem w samej klasyfikacji muzyki, której podział na klasyczną i popularną

³⁹ A. Ross, dz. cyt., s. 420.

przestaje być możliwy. Z jednej strony muzyka rozrywkowa (szczególnie rock progresywny z jego skłonnością do wykorzystywania elektroniki) sięga bowiem po elementy symfoniczne (repertuar, instrumentarium) – wystarczy wspomnieć o estetycznych poszukiwaniach Beatlesów wykorzystujących dokonania Stockhausen czy inne zespoły wykonujące utwory muzyki klasycznej z instrumentarium rockowym lub wprowadzające elementy symfoniczne właśnie dzięki wykorzystaniu syntezatora (np. John Lord z Deep Purple). Z drugiej zaś strony muzyka klasyczna wprowadza do swoich dzieł, budowanych na pozór tradycyjnie, elementy elektroniczne: puszczone z taśmy fragmenty przebojów muzyki popularnej, rytmiczne comba jazzowe, nagrania tekstu mówionego i audycji radiowych, odgłosy miejskiej audiosfery i inne, np. słynne *Requiem dla młodego poety* (*Requiem für einen jungen Dichter*) z 1969 roku Bernd Aloisa Zimmermanna⁴⁰. W tej drodze burzenia tradycyjnych podziałów Stockhausen idzie jeszcze dalej, tworzy bowiem dzieło muzyczne nie tyle z wykorzystaniem urządzeń elektronicznych, co wykonywane przez tradycyjną orkiestrę konstrukcją, przypominającą technikę elektroniczną: poszczególne linie melodyczne, partie instrumentów prowadzone są po różnych śladach w wielorakim tempie, akordy przeskakują z jednego kanału w drugi, imitując wykonanie stereofoniczne. Ten niezwykle utwór *Gruppen* ukazuje, jak głęboko sięga wówczas relacja muzyki i techniki, dokonująca się nie tylko na poziomie instrumentalnym, ale i dotykająca kwestii strukturalnych, kompozycyjnych, czyli istotowych.

Trzeba jednocześnie podkreślić, że powstanie muzyki elektronicznej wiąże się przede wszystkim z wykorzystaniem w produkcji muzycznej brzmień generowanych za pomocą urządzeń elektrycznych, których symbolem stał się niezwykle popularny w latach 70. ubiegłego stulecia syntezator. Jego powstanie poprzedzają dokonywane we Francji w latach 1952–1953 eksperymenty związane z analizą dźwięków instrumentalnych, zwłaszcza perkusyjnych i wokalnych, których właściwości akustyczne określano przy użyciu urządzeń elektroaku-

⁴⁰ Wielu muzyków rockowych nie tylko wykorzystuje dokonania minimalizmu czy muzyki tonalnej, włącza fragmenty współczesnych dzieł muzyki klasycznej do swoich piosenek, jak John Lennon, ale także wykorzystuje koncepcyjne rozwiązania, do czego przyznawali się m.in. członkowie grup Grateful Dead, Jefferson Airplane czy Frank Zappa. „Grupa The Velvet Underground przyswoiła sobie «brzęczącą estetykę» Younga. Ambitni rockersi, tacy jak David Bowie czy Brian Eno, byli widywani na koncertach Reicha i Glassa”. Co ciekawe, motywy obu kompozytorów pojawiały się w hitach disco w końcu lat 70. XX wieku, a później w mrocznych brzmieniach techno, house i rave. Jednocześnie pod koniec lat 60. ubiegłego stulecia młoda generacja kompozytorów upraszcza swój język i wprowadza utwory oparte na miarowym pulsie, powtarzalności, czerpiąc inspiracje z bebopu i modern jazzu. Tamże, s. 494, 503–505, 543.

stycznych⁴¹. Badania te pokazały, że konkretnym tonom odpowiadają drgania mające określoną strukturę, którą można zrekonstruować za pomocą odpowiedniego urządzenia. Pod wpływem tych odkryć pojawiła się myśl, by odtworzyć gotowe dźwięki instrumentalne w sposób sztuczny dzięki technologii. Ideę tę wcieli w życie Radio Corporation of America, które w 1955 roku zastosowało urządzenie złożone z tub sumujących fale sinusoidalne przy różnych interwałach harmonicznym, formując tym samym odpowiedni dźwięk. Zjawisko to nazwano syntezą dźwięku, z czego wywiedziono termin dla powstałego urządzenia – syntezatora⁴². Z początku był on wyposażony wyłącznie w filtry statyczne, których parametry określano zewnętrznie; ponadto miał dość duże gabaryty, z powodu czego raczej wypełniał studia muzyczne, niż stanowił część instrumentarium zespołów. Dopiero zastosowana pod koniec lat 60. XX wieku miniaturyzacja urządzenia i obniżenie kosztów wywołały prawdziwą popularność w zastosowaniu syntezatorów w twórczości muzycznej. Przyczyniły się do tego między innymi nagrania The Beatles, którzy na *Abbey Road* wykorzystali nową technologię Mooga – syntezator zaprojektowany przez Roberta Mooga. O popularności tego urządzenia świadczy fakt, że wśród użytkowników instrumentu Mooga znaleźli się tacy wykonawcy, jak: The Rolling Stones, Tangerine Dream, Yes czy Klaus Schulze – twórca muzyki elektronicznej. W tym czasie z firmą Mooga zaczynają konkurować duże firmy elektroniczne, takie jak Roland, ARP, Yamaha i inne, które wręcz masowo produkują i dostarczają elektronicznego sprzętu dla sceny muzycznej. W efekcie na początku lat 70. ubiegłego stulecia w muzyce zachodzi znacząca zmiana polegająca na zdetronizowaniu gitarowego brzmienia na rzecz syntezatora, który staje się wiodącym instrumentem w stylistyce rockowej. Z czasem rodzi się osobny nurt muzyki elektronicznej powstającej wyłącznie przy użyciu syntezatorów i sekwencerów, co było konsekwencją drugiego wielkiego wydarzenia technologicznego – powstania maszyny perkusyjnej, której działanie opierało się na sekwencerze krokowym z programowalnym pokrętkiem typu „pitch”. To właśnie zastosowanie automatu perkusyjnego ze stałym bitem dało początek takim gatunkom, jak acid house, techno czy trance, a także stanowiło podstawę do wielu funkcji wykorzystywanych w późniejszych samplerach i groove boxach, ale o tym za chwilę. W tym momencie można jedynie dodać, że powstająca wówczas muzyka korzystała z wszelkich dostępnych osiągnięć technologicznych, widząc w nich możliwość wyjścia poza schemat muzyczny. Między innymi eksperymentowano z fazowaniem, czyli wykorzystaniem przesunięcia akustycznego polegającego na odtwarzaniu tego samego nagrania

⁴¹ Badania w ramach *Groupe pour Musique Concrète* prowadził sam Karlheinz Stockhausen.

⁴² K. Sabat, *Historia syntezatorów analogowych*; <http://www.promusic.pl/artykuly/artykuly-single-view/artikul/historia-syntezatorow/> [dostęp: 20.08.2012].

z kilku taśm z drobnym przesunięciem czasowym. W efekcie uzyskano zjawisko akustyczne, w którym dźwięk wychodzący z jednego głośnika był powtarzany przez drugi głośnik z sekundowym opóźnieniem, co wywoływało u słuchacza wrażenie przechodzenia dźwięku przez ciało⁴³. Zjawisko to bardzo silnie wpłynęło na rozwój późniejszej muzyki techno, co pokazuje chociażby słynne hasło Love Parade z 1999 roku, ogłoszone przez jednego z organizatorów Dra Motte – *Muzyka jest kluczem*, które otwiera ciało na rytm, mając nad nim kontrolę. Ponadto dzięki temu eksperymentowi zaczęto częściej wykorzystywać maszyny w procesie twórczym, aranżując sytuację muzyczną i pozostawiając sprzężone ze sobą syntezatory, sekwencery i inne coraz to nowsze urządzenia elektroniczne, które budowały w sposób przypadkowy utwór muzyczny. Tym samym muzyka elektroniczna jawiła się ówczesnym twórcom jako prawdziwa, wolna od rygorów działalność artystyczna będąca najbardziej osobistą formą wypowiedzi. Można bowiem zauważyć, że w samym podejściu do dźwięków generowanych za pomocą elektroniki także nastąpiła zmiana. Początkowo, ideą wprowadzenia syntezatora było tworzenie sztucznych dźwięków, konstruowanych za pomocą urządzeń technicznych, które imitowałyby oryginalnie brzmiące instrumenty czy głos. Z czasem jednak zaczęto podkreślać odmiennosć źródła dźwięku elektronicznego, domagając się, by muzyka elektroniczna nie imitowała barw tradycyjnego instrumentarium czy innych znajomych dźwięków lub hałasów⁴⁴. Co za tym idzie, jeśli w rocku progresywnym elektronika pełniła raczej funkcję służebną, podobnie jak w estetyce punkowej sprowadzając dźwięki syntezatora do hałasu, a w muzyce klubowej do nadawania pulsu i utrzymania ludzi na parkietach, to w klasycznej muzyce elektronicznej chodziło przede wszystkim o „eksplorowanie światów czystych tonów sinusoidalnych oraz elektronicznej syntezy dźwięku”⁴⁵. Powstająca w ten sposób muzyka uciekała od sensu, jakiegokolwiek narracji, zrywając odniesienia do tradycyjnych barw czy struktur kompozycyjnych, jednocześnie zmierzając do odkrywania dźwięków, których nigdy nie słyszano. Jednak prawdziwa rewolucja muzyczna nastąpi wraz z digitalizacją dźwięku i rewolucją cyfrową, które następują na przełomie lat 80. i 90. XX wieku.

⁴³ Chodzi tu o Steve’a Reicha, który odkrywa mechanizm fazowania właściwie przez przypadek, puszczając z taśmy nagranie słów *It’s gonna rain*. Artysta chciał nałożyć na siebie tę samą wypowiedź w tym samym czasie z kilku źródeł, w efekcie jeden z odtwarzaczy nieco opóźnił odtwarzanie, w efekcie czego Reich dostrzegł możliwość nowego zastosowania technologii dla potrzeb twórczych. Zob. A. Ross, dz. cyt., s. 530.

⁴⁴ Zob. K. Stockhaussen, *Muzyka elektroniczna i instrumentalna*, przeł. J. Kutyla, [w:] *Kultura dźwięku...*, s. 460–462.

⁴⁵ *Muzyka elektroniczna i electronica. Wprowadzenie*, [w:] *Kultura dźwięku...*, s. 452.



Zagadnienia: sygnał elektroniczny w muzyce, muzyka elektroniczna – generowanie dźwięku za pomocą urządzeń elektrycznych, syntezatory i sekwencery w muzyce, rola maszyn perkusyjnych, fazowanie.

5 Muzyka w świecie cyfrowym

Konsekwencje digitalizacji przekazów kulturowych w świecie muzyki widać chyba najwyraźniej, to właśnie poszukiwania artystyczne muzyki elektronicznej pozwoliły bowiem na wprowadzenie nowych rozwiązań technologicznych opartych na działaniu urządzeń cyfrowych. Warto pokrótce wymienić te najważniejsze, których powstanie rzutowało na rozwój muzyki współczesnej, gdyż

rewolucja cyfrowa zerwała więzy linearności i usankcjonowała powszechność tworzenia przekazów metodą nieciągłości, nawarstwiania, inkrustacji elementów, zestawianych ze sobą w sposób dowolny, często bez wyraźnego początku i końca⁴⁶.

Na wstępie trzeba by odnieść się do opisanego już urządzenia, syntezatora, którego wersja cyfrowa w sposób znaczący przyczyniła się do rozwoju sceny elektronicznej. Syntezator cyfrowy, wytwarzając dźwięki poprzez przetwarzanie cyfrowych reprezentacji fal dźwiękowych zapisanych w systemie zero-jedynkowym, uwolnił muzykę od konieczności obcowania z instrumentem. Początkowo syntezator cyfrowy pobierał analogową wartość dźwięku danego instrumentu, przekształcając go w odpowiednią wartość cyfrową, z czasem jednak urządzenia te wyspecjalizowały się w generowaniu dźwięków, których brzmienie niczym nie różni się od dźwięku akustycznego instrumentu⁴⁷. Co więcej, syntezator oferuje możliwości rozbudowywania archiwum dźwięków, jego baza nigdy nie jest skończona, oferując muzykom nieograniczone wręcz możliwości brzmieniowe. Zapisane w pamięci komputerowej reprezentacje dźwięków można

digitalizacja

– inaczej ucyfrowienie; polega na przekształceniu analogowej reprezentacji rzeczywistości w bity danych, które na nowo zostają złożone w cyfrowy tym razem obraz rzeczywistości i w takiej postaci przekazane użytkownikowi urządzenia komputerowego.

⁴⁶ W. Siwak, dz. cyt., s. 158.

⁴⁷ Analogicznie dzieje się z maszyną perkusyjną, która przechodzi podobną przemianę, stając się podstawą współczesnych brzmień elektronicznych typu techno, dance, house, rave i in.

poddawać dowolnym przekształceniom, a zatem cechą konstruowanego za pomocą syntezatora cyfrowego dźwięku jest jego modularność, podatność na zmiany: wszystkie parametry: barwę, dynamikę, wysokość dźwięku, tempo można zmienić, stosując odpowiedni program, czyli poddając dany zapis przekształceniom algorytmicznemu, co jest skrzętnie wykorzystywane przez twórców nowej muzyki elektronicznej. Możliwości rewolucji cyfrowej w pracy nad muzyką ukazała dopiero amerykańska firma Sequential, która, wprowadzając nową technologię MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*), dała wręcz nieograniczoną możliwość generowania dźwięku za pomocą technologii: połączone ze sobą w bloki syntezatory sterowane za pomocą master keyboardu pozwoliły na zapis aż do 128 informacji dla każdego emitowanego dźwięku. Konsekwencje dla rozwoju muzyki wynikające z zastosowania rozwiązań cyfrowych są ogromne. Po pierwsze, wykorzystanie systemu cyfrowego w muzyce wpłynęło na rozwój działań indywidualnych, czego wyrazem jest pojawianie się artystów korzystających wyłącznie z techniki przy tworzeniu i odtwarzaniu (nagrywaniu i podczas koncertów) utworów muzycznych. Jest to szczególnie widoczne w kulturze techno, rave czy house, w których niepodzielną kontrolę nad dźwiękami i falującym tłumem ma tylko jeden didżej. Po drugie, powszechny dostęp do technologii cyfrowej sprawił, że współcześnie do komponowania muzyki nie jest potrzebne profesjonalne studio muzyczne, w zaciszu domowym można bowiem przy użyciu odpowiedniego sprzętu i programów komponować oraz nagrywać utwory muzyczne. Po trzecie, dawną umiejętność wirtuozerską gry na instrumencie zastępuje dziś znajomość technologii i umiejętność posługiwania się konsolą czy klawiaturą, które doskonale imitują dźwięk wybranego przez siebie instrumentu.

Innym niezwykle ważnym zjawiskiem reprezentatywnym dla rewolucji cyfrowej było wprowadzenie techniki wytwarzania i przetwarzania dźwięku zwanego *digital sampling*. Polegało ono na nagrywaniu próbki dowolnego dźwięku, zazwyczaj jakiegoś fragmentu audiosfery codziennej, po zdigitalizowaniu stającym się jednym z brzmień syntezatora, zasilając tym samym bazę dostępnych muzykowi dźwięków. Opisane zjawisko mogło funkcjonować dzięki urządzeniu zwanemu samplerem, które zapisywało w kodzie cyfrowym nagrany dźwięk, a potem odtwarzało, przekształcając ponownie ciąg bitów w określony dźwięk. *Sampling* okazał się niezwykle pomocny w procesie komponowania, pozwalał bowiem w dowolnym momencie nagrywać fragmenty utworu, ale także stał się nieocenioną pomocą w czasie koncertów, gdy można było korzystać z nagranych studyjnie partii muzycznych wybranego instrumentu, np. sekcji dętej lub smyczków, nie mając tychże muzyków do dyspozycji „na żywo”. Ponadto *sampling* stał się inspiracją dla rodzącego się w latach 90. XX wieku rapu, który strukturę swoich utworów opierał zazwyczaj na rozpoznawalnym fragmencie

muzycznym innego artysty, zapętlonym za pomocą programu stającym się tłem muzycznym dla mówionego tekstu lub wyśpiewywanego refrenu. Wykorzystanie techniki samplowania ma swoje bardzo poważne konsekwencje muzyczne. Po pierwsze, dzięki możliwości korzystania z dowolnie nagranych fragmentów muzycznych możliwe jest wykorzystywanie we współczesnych utworach wykonanych sprzed kilkudziesięciu lat, partii instrumentalnych, cyfrowo wydzielonych od pozostałych linii melodycznych i wpisanie ich w nowy kontekst muzyczny. Można także wspomnieć o fackie samplowania samego brzmienia, to jest wykorzystywania charakterystycznej dla danego artysty barwy i wgrywania jej w archiwum brzmień, z których można korzystać przy komponowaniu własnego utworu⁴⁸. Opisana praktyka polega zatem na miksowaniu dostępnych elementów dźwiękowych, by stworzyć nową kompozycję muzyczną, jak broni bowiem zjawiska Brian Eno: „repetycja też jest formą zmiany”⁴⁹. To nowatorstwo widoczne jest w trzech różnych podejściach do konstruowania utworu za pomocą *samplingu*. Pierwsze to rodzaj ironicznego komentarza autorskiego polegającego na cytowaniu wybranych fragmentów muzycznych i zestawianiu ich w sposób jednoznacznie wartościujący. Drugie podejście polega na deformowaniu gotowego materiału muzycznego poprzez zastosowanie różnego rodzaju programów zapętlających dźwięk oraz wprowadzanie w obce nagranie szmerów lub szumów, nagrań otaczającej audiosfery. Trzecie podejście to wydobywanie z nagranego materiału usterek i parafrazowanie ich za pomocą dostępnego instrumentarium⁵⁰. We wszystkich opisanych tu przypadkach można mówić o swoistej reinterpretacji jakiegoś wybranego utworu muzycznego, jak dowodzi jeden z didżejów: „wydobywasz obiekt z kultury globalnej i wkładasz weń siebie. Zamiast odbierać jako pasywny konsument, zaczynasz transmitować”⁵¹. Jakkolwiek twórcze nie wydawałyby się te podejścia, ich konsekwencją wydaje się silna fragmentaryzacja dzieła muzycznego, składająca się w całość brzmieniową w sposób nieco kalkulacyjny, matematyczny, nakładając na siebie nie tylko kolejne warstwy czy struktury, ale także sklejając w całość określone fragmenty tonalne. Wszak didżeje grający muzykę elektroniczną postrzegają pojedyncze utwory jako fragmenty muzyczne, które w dowolny sposób można nakładać, miksować, ciąć i sklejać. To atomowe cząstki, którym artyści podczas wykonywania nadają całości kształt.

⁴⁸ Najślawniejsze sample brzmień dotyczyły perkusji Phila Collinsa i Petera Gabriela, trąbki Milesa Davisa, smyczków filharmoników orkiestry wiedeńskiej czy gitary Andreego Segovii, Jimmy’ego Page’a, Jimiego Hendrixa, Carlosa Santany itp. Zob. W. Siwak, dz. cyt., s. 162.

⁴⁹ A. Ross, dz. cyt., s. 543.

⁵⁰ Podaję za: R. Bromboszcz, *Intermedialność. Pewne podejście do zagadnienia*; <http://medium.perfokarta.net/pdf/intermedia.vr.flash.pdf> [dostęp: 21.08.2012].

⁵¹ Tą wypowiedzią DJ Spooky interpretuje zjawisko *scratchingu*. Cyt. za: W. Siwak, dz. cyt., s. 169.

plądrafonia

– określenie to (ang. *plunderphonics*) stworzył i zaproponował jako określenie stylu kompozytorskiego kanadyjski muzyk Joe Oswald w swoim esejie *Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative*. Odnosi się ono do praktyki ingerowania przez artystę w gotowy materiał muzyczny i przekształcania go zgodnie z twórczym zamierzeniem poprzez obróbkę dźwięku lub manipulacje dokonywane na urządzeniach odtwarzających znany utwór muzyczny.

Jak pisze Neil Postman, „każda technologia jest zarazem ciężarem i błogosławieństwem; nie albo-albo, lecz tym i tym jednocześnie”⁵², podobnie w przypadku *samplingu* można wskazać zarówno pozytywne, jak i negatywne skutki dla funkcjonowania przekazu muzycznego. Z jednej strony *digital sampling* przyczynił się do powstania swoistego kierunku czy stylu muzycznego opartego na ingerencji twórcy w gotowy materiał muzyczny i przekształcania jego formy, brzmienia za pomocą dostępnych narzędzi technologicznych. Ten interesujący styl kompozytorski kanadyjski muzyk Joe Oswald nazwał plądrafonią (ang. *plunderphonics*), a wśród zwolenników tej praktyki znaleźli się: Christian Marclay, Roberto Musci&Giovanni Venosta czy Otomo Yoshihide⁵³. Artyści reprezentujący ten kierunek balansują pomiędzy rozpoznaniem „oryginalnego źródła dźwię-

ku” (choć nie zawsze do niego dochodzi ze względu na różne lektury muzyczne) a poczuciem obcości i nowości, a nawet szoku u słuchacza (z powodu zniekształcenia oryginalnego utworu, w którym często trudno doszukać się pierwotnych założeń estetycznych): w efekcie powstaje jednak całkiem nowa jakość⁵⁴. Z drugiej strony można zaobserwować w muzyce zjawisko „zapożyczania”, a właściwie bezkrytycznego wycinania obszernych, łatwo rozpoznawalnych fragmentów oryginałów i włączania ich do swych produkcji. Charakterystyczny może być tu przykład wybitnego perkusisty z zespołu Jamesa Browna, Clyde’a Stubblefielda, którego solowy fragment z kompozycji *Funky Drummer* jest jednym z najczęściej samplowanych utworów w muzyce popularnej, wykorzystywany przede wszystkim w kompozycjach hiphopowych (*Stubblefield’s eight-bar unaccompanied „solo”, a version of the riff he plays through most of the piece, is (...) one of the most sampled recordings in music*)⁵⁵.

Wprowadzenie próbek dźwiękowych, będących zapisem audiosfery potocznej, pozwala na nowe odczytywanie muzyki jako połączenia brzmień muzycznych i szumów, na które niegdyś zwracali uwagę awangardowi twórcy muzyki klasycznej, jak

⁵² N. Postman, *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, przeł. A. Tanalska-Dulęba, Warszawa 2004, s. 16.

⁵³ J. Oswald, *Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative*, 1987; <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html> [dostęp: 10.06.2013].

⁵⁴ Analizę tego zjawiska przeprowadza Bartłomiej Dobraczyński w recenzji płyty Christiana Marclaya, *More Encores*, „Tygodnik Powszechny”, 1998, nr 10, s. 15;

⁵⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Funky_Drummer [dostęp: 8.06.2013].

Henry czy Stockhausen, eksperymentując w podobny sposób z nagraniem na taśmę dźwiękami włączanymi do swoich utworów, o czym była już mowa. Co ciekawe, to właśnie rozwój techniki cyfrowej, w tym syntezatorów i samplerów, wywołał olbrzymie zainteresowanie zjawiskiem szumu audialnego definiowanego jako włączenie w utwór muzyczny na zasadzie kolażu nagrań i dźwięków z innych źródeł, czego wyrazem było powstanie w obrębie stylistyki muzycznej nurtu *grindcore* oraz nowojorskiej i japońskiej sceny *noise*. Wreszcie możliwość przekształcania nagrania dźwiękowego na informację zapisaną cyfrowo doprowadziło do niezwyklej minimalizacji w zakresie koniecznego sprzętu nagraniowego, czego wyrazem może być dziś notebook. To objaw nowego minimalizmu, jak dowodzi Alex Ross, pisząc:

każdy nowy wynalazek – *sampling* cyfrowy, MIDI dla komputerów i syntezatorów, komputerowe programy muzyczne, interaktywne łącza internetowe – narzucają im zmianę techniki kompozytorskiej⁵⁶.

Tak też dzieje się ze współczesną muzyką i jej twórcami oraz wykonawcami. A oznaką tego minimalizmu, według Bena Neilla, jest wprowadzenie beatu i powtarzalnych struktur rytmicznych i melodyjnych⁵⁷. Tym samym zwraca on uwagę na fakt, że wyznacznikiem współczesnego nowatorstwa rozwiązań muzycznych jest właśnie szeroki wachlarz propozycji rytmicznych opartych na zmianach tempa, wtórnych podziałach, manipulacji dźwiękiem czy złożonych strukturach ilościowych, które są możliwe dzięki cyfryzacji dźwięku. Jednocześnie przedstawiciele nowej estetyki spod znaku techno, electrohouse, groove czy rave wielokrotnie podkreślają swój związek z dokonaniem Cage'a, Subotnika czy Stockhausena⁵⁸. Wielu z nich na początku lat 90. XX wieku nie tylko zapoznawało się z twórczością minimalistów, ale i przerabiało ich artystyczne dokonania, wykorzystując oscylatory fal sinusoidalnych, z których korzystali w latach 50. ubiegłego stulecia ówczesni eksperymentatorzy dźwięków elektronicznych.



Zagadnienia: digitalizacja dźwięku, syntezator cyfrowy, technologia MIDI, samplowanie, szum i audiosfera potoczna w muzyce, utwór muzyczny jako kolaż dźwięków.

⁵⁶ A. Ross, dz. cyt., s. 554.

⁵⁷ B. Neill, *Przełomowe beaty: rytm i estetyka współczesnej muzyki elektronicznej*, przeł. J. Kutyla, [w:] *Kultura dźwięku...*, s. 475.

⁵⁸ Zob. *Rady od zdolnych dzieciaków: „technokraci” o Stockhausenie*, przeł. J. Kutyla, s. 471–473.

6 Wirtualizacja muzyki, czyli dźwięk w sieci

Ostatnim zjawiskiem, na które warto zwrócić uwagę przy wstępnym rozważaniu ewolucji estetyki muzycznej w ostatnim stuleciu, jest przenoszenie rozwiązań twórczych na płaszczyznę wirtualną – do sieci internetowej. Tak jak komputer stał się najważniejszym narzędziem w komponowaniu i wykonywaniu muzyki, tak Internet został podstawowym medium dystrybuowania przekazów muzycznych. Sieć nie tylko zmieniła kwestie związane z rozpowszechnieniem czy odbiorem muzyki, ale także poprzez ograniczenia pamięci serwerów wpłynęła na nową jakość zapisu dźwięku, a co za tym idzie – także i estetyki muzycznej. Zanim jednak stanie się to przedmiotem opisu, warto przyjrzeć się ewolucji form zapisu i dystrybucji przekazu muzycznego, które przez II połowę XX wieku determinowały style muzyczne.

Wstępne rozważania niniejszego rozdziału pokazały, w jaki sposób radio i płyta gramofonowa zdominowały przekaz muzyczny aż do końca lat 40. XX wieku. To właśnie między innymi popularność tego typu dystrybucji przyczyniła się do rozwoju jazzu i upowszechnienia tej estetyki, co w pewien sposób potwierdził przywoływany już Marshall McLuhan. Jednocześnie dzięki ograniczeniom czasowym na płycie (zawierała ona wówczas zaledwie 4 minuty nagrania), rodzi się zwyczaj odsłuchania piosenek, które z czasem stają się przebojami. W efekcie po wielu latach, to właśnie kategoria „top”, czyli lista popularnych przebojów, jest dziś w grupie najczęściej wymienianych oczekiwań słuchaczy radiowych. Jednak ograniczenia techniczne płyty gramofonowej zmuszały przemysł muzyczny do poszukiwań lepszych rozwiązań, w efekcie czego w 1948 roku firma Columbia Records zaprezentowała nowy nośnik: płytę długogrającą, tzw. *longplay*. „Czarny krążek” liczył 30 cm średnicy (12 cali) i mógł pomieścić 20 minut nagrania z jednej strony, odtwarzano go z mniejszą jak dotąd prędkością – 33 $\frac{1}{3}$ na minutę. Popularność i powszechność tego nowego wynalazku zapewnił także nowy materiał, z którego zrobiono krążek – winyl; poprzednie materiały, tj. szelak, który okazały się zbyt kruchy, czy wosk, który był zbyt podatny na zmiany temperatury, nie dawały gwarancji stałej jakości odtwarzania. Winyl spełniał wszystkie te oczekiwania, włącznie z tym, że wytłoczona w tym materiale płyta charakteryzowała się zmniejszonym poziomem szumów i trzasków a zwiększonym zakresem częstotliwości⁵⁹, dlatego też *longplay* bardzo szybko podbił rynek muzyczny i królował na nim niepodzielnie aż do momentu wprowadzenia kasety magnetofonowej. Warto nadmienić, że dawne krążki 7-calowe bynajmniej nie wyszły z użycia, wszak zakorzeniły się one bardzo mocno

⁵⁹ M. Kominek, dz. cyt., s. 93.

w kulturę muzyczną, szczególnie radiową. Korzystając z odkrytego polichloru winylu, rozgłośnia radiowa i zarazem wytwórnia RCA podjęła walkę o utrzymanie małych dysków na rynku. Ze względu na ograniczone możliwości czasowe nagrania zyskały one status *singleplay* i bardzo szybko stały się standardem wyposażenia szaf grających. Ponadto podtrzymywały one w rozgłośniach radiowych tradycję odtwarzania „przebojowego”, które przetrwało do dziś w postaci wszelakich list przebojów. Konsekwencje dystrybuowania muzyki za pomocą małych płyt widać także w samym systemie reklamowania nowych wydawnictw muzycznych, których promocja opiera się właśnie na wyborze dwóch reprezentacyjnych piosenek mających na celu zapowiedź płyty długogrającej. Co więcej, wiele firm muzycznych przekonywało odbiorców, że nie warto trwonić pieniędzy na krążki długogrające z powodu wygodnictwa, skoro dostępny na rynku zbiór płyt gramofonowych jest daleko bogatszy od tego, co może dziś zaferować *longplay*⁶⁰. Jak widać, rywalizacja między zwolennikami dawnych i nowoczesnych rozwiązań, obejmująca między innymi „wojnę prędkości”, była dość długa i zażarta, ale szala zwycięstwa zdecydowanie przechyliła się na stronę płyt długogrających w połowie lat 50. XX wieku. Możliwości *longplaya* zostały szybko docenione i pozwoliły na dynamiczniejszy rozwój rynku muzycznego, związany z produkcją już nie poszczególnych utworów, ale pomyślanych jako całość kompozycji muzycznych. Początkowo, podobnie jak w przypadku wczesnych przekazów muzycznych, produkowano płyty zawierające muzykę poważną, wykonania całych symfonii, koncertów fortepianowych, oper i innych⁶¹, potem przyszła kolej na musicale, łączące elementy klasyczne z rozwiązaniami rozrywkowymi, z czasem jednak muzyka ta ustąpiła nagraniom rock’n’rollowym. Od 1955 roku widać wyraźny wpływ muzyki rozrywkowej, szczególnie dokonań Elvise Presleya, na sprzedaż fonograficzną⁶². Ten fenomen socjologiczny, jakim był zwykły kierow-

⁶⁰ Roland Gellat, wspominając ówczesne obiekcje, cytuje jeden z artykułów Compotona Mackenzie, w którym ten pisze: „Zapytuję czytelników, czy chcą uważać swoje zbiory płyt za zdezaktualizowane, czy naprawdę chcą szastać pieniędzmi, kupując płyty, które oszczędzą im kłopotów ze wstawianiem z fotela, by je zmieniać na gramofonie, i czy rzeczywiście chcą czekać lata na repertuar tak dobry, jak ten, dostępny im teraz?”. R. Gellat, *The Phabulous Phonograph*, London 1977, p. 296; cyt. za: M. Kominek, dz. cyt. s. 101.

⁶¹ Warto wspomnieć, że w danym momencie o popularności płyty decydowali dyrygenci przygotowujący z orkiestrą określony materiał muzyczny, to oni stali się wówczas gwiazdami fonografii, czego przykładem może być niezwykle popularność austriackiego dyrygenta Herberta von Karajana, który związał swą karierę z wytwórnią Deutsche Gramophon. Nagrane wraz z wiedeńską orkiestrą wykonania w jego aranżacjach do dziś stanowią łakomy kąsek dla kolekcjonerów płyt długogrających.

⁶² Niemalą rolę w promocji *longplayów* odegrały rozgłośnie radiowe, szczególnie didżeje, czyli prezenterzy muzycni, których kariera na antenie rozwija się równoległe z popularnością muzyki rozrywkowej (zwłaszcza rock’n’rollowej). Puszczając podczas prowadzonych przez

ca ciężarówka stający się idolem nastolatek, przełożył się na sukces komercyjny i dalszy rozwój *longplayów*. Pierwsza, nagrana w lokalnym studio w Memphis płyta szybko zainteresowała wielką wytwórnię RCA, która na mocy kontraktu wypuszcza w ciągu roku aż dwa jego krążki sprzedane w kilkumilionowym nakładzie. Od tego momentu rozwiązuje się worek z nagraniami rock'n'rollowymi, a dalej i rockowymi, które już nie tyle promują pojedyncze przeboje, ale proponują swoim słuchaczom spójny kilkudziesięciminutowy przekaz na podobnym artystycznym poziomie. Idzie za tym pewna zmiana myślenia o muzyce rozrywkowej: artysta, komponując utwór, nie próbuje go sprzedać jako osobny twór – wynik swojego działania, ale stara się wpisać go w estetykę całej płyty, tworząc wrażenie spójnej estetyki. Takie podejście sprzyja rozwojowi zespołów – *bandów*, które powoli zastępują na scenie muzycznej indywidualności muzyczne pokroju Presleya, żeby wspomnieć The Beatles czy The Rolling Stones. Sama idea zespołu rock'n'rollowego czy rockowego, składającego się z kilku indywidualności i tworzącego jeden spójny przekaz, zwraca uwagę na sposób myślenia o muzyce – nie jako o zbiorze pojedynczych piosenek, przebojów, ale o pewnym wspólnym wyrazie, estetyce łączącej kolejne dokonania twórcze członków zespołu.

Ta wciąż rosnąca popularność płyt długogrających zaowocowała jeszcze jedną bardzo ważną zmianą technologiczną: otóż konkurujące ze sobą wytwórnie płytowe nieustannie poszukiwały rozwiązań, które zapewnią nagraniom jak najlepszą jakość dźwięku, a tym samym „przywiążą” odbiorcę do ich produkcji. Jak już wspomniano, płyta winylowa jako materiał pozwoliła na nagranie takiej jakości, które w sposób znaczący obniżyło szumy i zwiększyło częstotliwość, ale przemysł fonograficzny nieustannie podejmował starania na rzecz ulepszenia jakości dźwięku, co w końcu doprowadziło do zastosowania w nagraniach stereofonii. To niezwykle ważne wydarzenie z 1958 roku zrewolucjonizowało podejście do nagrywanego dźwięku, pokazało ono bowiem, że muzyka zaczyna być zależna od struktury przestrzeni, nie tylko zaś od czasu. Nagrania stereofoniczne uzmysłowiły słuchaczom, że w tym samym czasie dźwięki podejmują zupełnie inne działania, a to, co odbiorca słyszy, jest w pewien sposób syntezą dokonującą się już na poziomie odczuwania – interpretacji. Tym samym technologia wypukliła dokonywane przez ludzkie ucho „oszustwo”, polegające na centralizowaniu źródła dźwięku bez konieczności określania jego położenia. Stereofonia ponownie umożliwiła słuchaczowi przestrzenne odtworzenie dźwięku – przede wszystkim instrumentów, których linia melodyczna pobrzmiwa dzięki możliwościom nagraniowym z lewej lub prawej strony. Jednak rynek płytowy nie był

siebie audycji wybrane nagrania z płyt długogrających, komentowali prezentowany przez muzyków przekaz, odnosząc się nie tylko do granego utworu, ale i do całej płyty. W rzeczywistości wpływali silnie na ranking sprzedaży. Zob. M. Kominek, dz. cyt., s. 109.

gotowy do wprowadzenia tego rozwiązania: brakowało zarówno dopracowanych technologii produkcji płyt, które oddałyby istotę nagrania stereo, jak również odbiorców, którzy musieliby w odstępie kilku lat dokonać kolejnej wymiany swoich zbiorów fonograficznych⁶³. Dlatego też walory nagrania stereofonicznego objawia się w pełni słuchaczom dzięki kasecie magnetofonowej.

To właśnie kasetka stała się dla kilku pokoleń najważniejszym nośnikiem muzycznym, której popularność jest, niewątpliwie, związana z rozwojem muzyki rockowej. Jej funkcjonowanie opierało się na istniejącej od dekady technologii taśmy elektro-magnetycznej, którą wykorzystywano do nagrań studyjnych i wszelkiego rodzaju eksperymentów muzycznych. Tyle czasu musiało minąć, aby na rynku pojawił się odtwarzacz z podwójną głowicą, dający możliwość nagrywania i odtwarzania sygnału dźwiękowego, czyli magnetofon⁶⁴. Kasetka magnetofonowa, podobnie jak jej poprzedniczki, oferowała większe możliwości: dłuższy czas nagrania i jego lepszą jakość, poręczność, dłuższą trwałość, wytrzymałość na zniszczenia, możliwość samodzielnego nagrywania i kasowania nagrań, wreszcie – stereofonię. I chociaż początkom taśmy (z początku szpulowej) towarzyszą zmagania ze zwolennikami *longplayów*, to od 1964 roku, czyli od momentu zaprezentowania przez firmę Phillips kasetki magnetofonowej (*compact cassette*), jej znaczenie na rynku muzycznym wydaje się nie do przecenienia. Kasetka, ze względu na swe gabaryty, łatwość w użyciu, a przy tym dobrą jakość dźwięku, znajduje zastosowanie nie tylko w domu, ale także samochodach, a z czasem na zewnątrz w przenośnych odtwarzaczach typu boombox czy walkman. W 1966 roku na rynku pojawiają się pierwsze kasetki z zapisanymi nagraniami muzycznymi (*music cassettes*), które początkowo są jedynie kopiami nagrań płytowych, jednak po zredukowaniu szumów zepchniętych poza system słyszalności dzięki zastosowaniu „Dolby Noise Reduction System” w 1970 roku i dzięki temu wzmocnieniu dynamiki odtwarzanego nagrania, stają się znaczącym kierunkiem w rozwoju reprodukcji technicznej w muzyce rozrywkowej. Po-

⁶³ Warto podkreślić, że bardziej otwarty pod tym względem okazuje się rynek europejski niż amerykański, który notuje sprzedaż płyt stereofonicznych zaledwie na poziomie 6%. Producenci wytwórni europejskich wykorzystują wówczas szansę, zalewając produkcjami muzycznymi stereo rynek amerykański. Narzędziem tej ekspansji okazał się zespół The Beatles i ich płyta *Love Me Do* z 1962 roku. Milionowe nakłady płyt napędzały popularność zespołu, ale także przyczyniły się do rozwoju rynku fonografii stereofonicznej oraz do powstawania kolejnych zespołów nie tylko bazujących na brzmieniu Beatlesów, ale proponujących swoje rozwiązania estetyczne.

⁶⁴ Pomijam w tym miejscu kwestie techniczne związane z początkową niemożliwością przewijania taśmy, cofania, samego nagrywania itp. Rozwój tej technologii opisuje M. Kominek, dz. cyt., s. 131–134.

pularność swą kasetą oraz magnetofonem zawdzięczają jednak przede wszystkim możliwości nagrywania, co dało masowemu odbiorcy szansę na dowolne kopiowanie nagrań płytowych i radiowych. Ich mobilność sprawiła ponadto, że zaczęto wykorzystywać magnetofony do nagrań koncertowych, co przyczyniło się do powstawania nieoficjalnych produkcji muzycznych, zwanych *bootlegami*, które z czasem, ze względu na cieszącą się popularność wśród odbiorców, wchodziły do dyskografii danego zespołu. Po raz pierwszy wówczas wytwórnie muzyczne traciły kontrolę nad wypuszczanym materiałem muzycznym, zaczynającym krążyć wśród odbiorców w licznych kopiach magnetofonowych⁶⁵. Tym samym rozwój tego przekąźnika rodzi drugi obieg muzyczny, który da początek niezależnej produkcji muzycznej w latach 80. XX wieku, Trudno przecenić rolę kasyety magnetofonowej w rozwoju muzyki rozrywkowej, której ta towarzyszy. Możliwość nieograniczonego jak na owe czasy kopiowania całych płyt i zgrywania zawartości *longplayów* na taśmę pozwoliły na upowszechnienie różnorodnej i bogatej oferty muzycznej. Jeśli dodać do tego łatwość w obsłudze magnetofonu, jego dostępność w dowolnym miejscu (wszak samo urządzenie zajmuje niewiele miejsca i nie wymaga specjalnej umiejętności obsługi, czego nie można powiedzieć o gramofonie), wreszcie wielość nagrań i wersji tychże nagrań, otrzyma się właściwy obraz rewolucji, jaką dokonała taśma elektro-magnetyczna.

Patrząc na historię rozwoju nośników muzyki w ostatnim stuleciu, można zauważyć pewną prawidłowość: nowo wprowadzanemu przez wytwórnie muzyczne przekąźnikowi muzycznemu towarzyszy wcześniejsza zmiana technologiczna wynikająca z chęci korekty dźwięku. Jeśli zatem za popularnością kasyety magnetofonowej stały stereofonia i system „dolby”, tak płyty z nagraniem w wersji cyfrowej towarzyszą rozwiązaniom akustycznym wykorzystującym najnowocześniejsze osiągnięcia elektroniczne. Nieustająca tendencja do poprawiania jakości dźwięku, eliminacji szumu, wprowadzania rozwiązań dźwięku przestrzennego (np. kwadrofonii, której rozwój związany był przede wszystkim z przemysłem płytowym, nie zaś kasetowym) z jednej strony doprowadziła do skomplikowania procesu nagraniowego, który okazywał się niezwykle żmudnym i długotrwałym przedsięwzięciem, z drugiej jednak strony przyczynił się do stworzenia nowej technologii cyfrowego zapisu magnetycznego⁶⁶. Wprowadzony w 1979 roku za-

⁶⁵ Warto w tym miejscu zaznaczyć, że odpowiedzią na zaistniałą sytuację jest przyjęcie w 1971 roku przez Kongres Stanów Zjednoczonych poprawki do prawa o ochronie praw autorskich, która obejmuje także nagrywanie dźwięku. Przyjęte rozwiązanie było spowodowane skargą szefów wytwórni płytowych, narzekających na nieograniczone kopiowanie płyt przez nastolatki i domagających się wprowadzenia podatku od pustych taśm magnetofonowych.

⁶⁶ Technologia *digital recording* została poprzedzona nową techniką nagrywania *direct-cut*, której celem była redukcja szumów powstających przy montażu taśmy wielościeżkowej w studio. Polegała ona na jak najmniejszej ingerencji inżynierów dźwięku w nagranie oraz

pis cyfrowy polegający na przetworzeniu analogowego sygnału dźwiękowego w zakodowaną informację o dźwiękach zapisaną w serii liczb, stał się początkiem nowej jakości nagrań i nowego standardu – *compact disc* (CD), zaprezentowanego wspólnie przez trzy znaczące firmy: Philips, Sony i PolyGram. Pierwszym krążkiem wydanym w tej technologii i za pomocą tego nośnika była płyta *52nd Street* Billiego Joela w 1982 roku w Japonii. Od tego momentu rozpoczyna się wielka kariera dysku CD, który w latach 80. XX wieku osiągnął najwyższy w historii wskaźnik sprzedaży. Odbiorcy masowo zaczęli bowiem wymieniać swoje zbiory fonograficzne i zastępować je nowymi nośnikami. Stało się to dzięki kilku zaletom tej nowej technologii. Po pierwsze, *compact disc* korzystał z technologii *digital recording*, która dzięki metodzie cyfryzacji dźwięku niwelowała szумы powstające przy dotychczasowym montażu taśmy w studio. Po drugie, dawała możliwość odtwarzania 72 minut muzyki bez przerwy. Niebagatelne znaczenie miało także odwołanie się CD do tradycji gramofonowej, którą wypierała kasetka magnetofonowa, z tym jednak, że nowy nośnik, łatwy w obsłudze, o małych gabarytach (12 cm średnicy), dawał lepszą niż kasetka jakość dźwięku. Po trzecie, popularność *compact disc* była także efektem wzajemnie respektowanej umowy między producentami, których płyty były możliwe do odtworzenia w każdym urządzeniu odtwarzającym, a każdy odtwarzacz był gotowy współpracować z dowolnym zestawem nagłaśniającym. Krążek CD oferował także większą odporność na uszkodzenia zewnętrzne niż jego poprzednicy. Ale przede wszystkim o popularności tego nośnika zdecydowała niepowtarzalnie krystaliczna jakość nagrania, którą zapewniła nowa technologia produkcji płyty, polegająca na zapisie fonicznego sygnału cyfrowego na światłoczułej powierzchni szklanej płyty za pomocą strumienia laserowego światła. Rozwiązanie to niemal eliminuje zniekształcenia muzyczne, które dotąd powstawały zarówno przy nagrywaniu, jak i odtwarzaniu nagrania. Ta niezwykła klarowność dźwięku oferowana przez *compact disc* spowodowała falę operacji przegrywania przez wytwórnie płytowe analogowych oryginałów na taśmy cyfrowe, które w kolejności nagrywano na płytach CD. Tym razem w ofercie muzycznej kompaktów w tej samej ilości znalazły się nagrania muzyki poważnej, co rozrywkowej. Szybkiej ekspansji płyt CD na rynku muzycznym niektórzy upatrują w jakości nagrania, w promocji nowego nośnika i w tym, że wrażenia dźwiękowe są o wiele realniejsze niż na płytach gramofonowych⁶⁷. Oczywiście, wprowadzenie cyfrowego nośnika miało i nadal

staranne tłoczenie w specjalnych masach winylowych. W efekcie wypuszczono na rynek nagrania w tej technice, przeznaczone przede wszystkim dla audiofilów, jednak pojawiająca się nowa technologia zapisu cyfrowego uniemożliwiła dalszy rozwój tego przedsięwzięcia. Zob. tamże, s. 181–205.

⁶⁷ Zob. tamże, s. 219.

ma swoich zagorzałych przeciwników, którzy kwestionują ową jakość, wskazując na sztuczność dźwięku. Jeśli zatem płyta gramofonowa przegrywała kolejno z taśmą elektro-magnetyczną czy płytą CD, to nie wiązało się to z poprawą jakości brzmienia, ale raczej z łatwością w obsłudze oraz ekonomicznością. Kolejne nośniki okazywały się bowiem tańsze, poręczniejsze, a poprzez to mobilniejsze.

Trudno nie zauważyć, że rozwój technologii cyfrowej nagrania koresponduje z rosnącą w latach 80. XX wieku popularnością muzyki elektronicznej: począwszy od electropopu, przez new romantic, synth pop aż do techno czy house. Szczególnie interesujący z perspektywy rozwoju nośnika, jakim był *compact disc*, wydaje się mariaż muzyki elektronicznej z brzmieniem pop. Coraz częściej dokonywane przez awangardę muzyczną w latach 50. i 60. ubiegłego wieku eksperymenty z brzmieniami elektrycznymi, podczas których dźwięki poddaje się różnego rodzaju modulacjom, przekształceniom, działaniom filtrów itp., wykorzystywane są przez muzyków korzystających z brzmień popowych. Olbrzymi wpływ na tę jakość ma zarówno metoda *samplingu*, jak i wykorzystanie aparatu perkusyjnego, o czym była już mowa. Używanie instrumentów elektronicznych przez muzyków zbiega się z upowszechnieniem pod koniec lat 70. XX wieku zapisu cyfrowego, co w konsekwencji prowadzi do coraz powszechniejszego korzystania z rozwiązań komputerowych, zastępujących żywe instrumenty. Ponadto nagrywane na płycie CD poszczególne ścieżki dźwiękowe mają równie dobrą jakość, co generowane przez urządzenia cyfrowe brzmienia, a wprowadzony do użytku w 1983 roku standard MIDI wykorzystuje już możliwości oferowane przez *compact disc*. Ponadto płyta kompaktowa odpowiada na dwie niezwykle ważne potrzeby odbiorcy: jest łatwa w obsłudze i daje dźwięk bez „zabrudzeń” czy zniekształceń, tym samym staje się symbolem popkultury lub, idąc tropem Baumanowskim, kultury konsumpcyjnej, której emblematem właśnie jest muzyka pop.

Opisany już wcześniej proces digitalizacji tekstów kultury, który objął także przekazy muzyczne, a którego płyta CD jest jedynie niewielkim objawem, nie pozostał bez wpływu na rodzące się nowe gatunki muzyczne. Dzięki cyfryzacji bowiem, dźwiękowi można było przypisać określoną wartość bitu, a co za tym idzie – za pomocą komputera można było wydzielić ten bit niczym atom w strukturze organizmu. „Atomowe” cząstki – muzyczne fragmenty czy próbki – stały się fundamentem kompozycji elektronicznych. Zjawisko to wykorzystali twórcy muzyki elektronicznej, szczególnie nowe pokolenie, które swoją twórczość oparło na działaniu komputera. Rodzące się w ostatnich dekadach XX wieku style techno, house, elektro, drum'n'bass czy ambient, mimo że związane były przede wszystkim z rynkiem tanecznym, wykorzystywały cyfrowe manipulacje dźwiękiem. Polegało to między innymi na budowaniu rytmu perkusyjnego, opartego na brzmieniu wy-

destylowanym z cyfrowo rozpisanego istniejącego utworu, by wpisywać w niego dźwięki wysokich fal sinusoidalnych lub niskich pulsujących dronów, czego najlepsze dokonania prezentuje popularna w latach 90. XX wieku estetyka *glitch*⁶⁸.

Rozpoczęta w latach 80. ubiegłego stulecia rewolucja cyfrowa przyniosła kolejne owoce w latach 90., gdy pod wpływem nowej technologii komputerowej, a co ważniejsze – sieci internetowej – pojawia się nowy format zapisu – MP3 (MPEG layer 3). Polega on na kompresji danych audio, wcześniej przekształconych za pomocą procesu digitalizacji do formy cyfrowej zapisu dźwięków. Plik muzyczny, sprowadzony do zapisu cyfrowego, zajmuje w pamięci urządzenia określony rozmiar wynikający z jakości i złożoności nagrania audio. W czasie kompresji, odkrytej przez grupę badawczą Moving Picture Experts Group w 1990 roku, plik zostaje zmniejszony dziesięciokrotnie poprzez usunięcie tych informacji dźwiękowych (zapisanych w pamięci dysku), które dla ludzkiego ucha są niewykrywalne. W efekcie odbiorca otrzymuje ten sam przekaz muzyczny („oszukujący” ucho) przy jednoczesnym zmniejszeniu ilości danych odpowiadających danemu nagraniu. Dla porównania, dzięki zastosowaniu nowego standardu MP3, można było na płycie CD umieścić już nie 72 minuty muzyki, ale 15 godzin nagrania. Nowa technologia, będąca konsekwencją rozwoju sieci internetowej, która na początku lat 90. XX wieku nie była w stanie pomieścić tak dużych pojemności nagrań audio, zrewolucjonizowała rynek muzyczny. Po pierwsze, oderwała przekaz muzyczny od nośnika, to znaczy dała odbiorcy możliwość korzystania z utworu w dowolny sposób. Kompresując przekaz audio do standardu MP3, odbiorca sam decyduje, co ma zamiar zrobić z tym plikiem, tym samym technologia ta zaferowała podobne do kasyety magnetofonowej narzędzie konstruowania przekazu audialnego zgodnego z własnymi upodobaniami, z tym że zaproponowała słuchaczowi lepszą jakość dźwięku i uprościła sam proces kompilacji. Po drugie, MP3 zmieniło zupełnie oblicze dystrybucji, plik o tak niewielkim rozmiarze można umieścić w sieci, co powoduje jego natychmiastową multiplikację (pobieranie przez innych użytkowników, kopiowanie i wklejanie, przesyłanie innym użytkownikom itd.)⁶⁹. Po trzecie, cyfrowy charakter zapisu otworzył przed użytkownikami możliwość ingerowania w gotowy przekaz muzyczny: wycinając wybrane fragmenty lub wstawiając inne, zapętlaając, nakładając na siebie kilka kolejnych itp. W efekcie standard MP3 przyczynił

⁶⁸ Zob. K. Cascone, *Estetyka błędu: „postcyfrowe” tendencje we współczesnej muzyce komputerowej*, przeł. J. Kutyla, [w:] *Kultura dźwięku...*, s. 484–486.

⁶⁹ Popularność tego typu rozwiązań ukazuje rozwój metody wymiany plików typu peer-to-peer (P2P), na której oparły swoją działalność firmy takie, jak Napster, Kazaa, Morpheus czy Grokster. Zob. B. Harding, *Beyond The Charts: MP3 and the Digital Music Revolution*, Los Angeles 2000.

się do jeszcze większej fragmentaryzacji przekazów muzycznych. A ponadto zmienił się charakter odbioru utworu muzycznego: z konsumenckiego biernego słuchania na twórcze, prosumenckie podejście do muzyki.

Jak pokazuje przykład nowego sposobu dystrybuowania muzyki, komputery jako narzędzia tworzenia i wykonywania muzyki oraz Internet jako medium ich rozpowszechniania niezwykle silnie zostały ze sobą związane, właściwie jak nigdy dotąd w historii. Za Wojciechem Siwakiem warto przywoływać kilka rozwiązań, które pokazują konsekwencje mariażu digitalizacji i wirtualizacji⁷⁰. Obok rozpowszechnienia standardu MP3, znaczącym zjawiskiem umożliwiającym odczytywanie dźwięku w świecie wirtualnym było wdrożenie systemu *real audio*, umożliwiającego kompresję sygnału fonicznego i przesłanie go jako strumienia danych do serwera, a stamtąd do innego komputera, który za pomocą karty muzycznej mógł zostać odtworzony jako dźwięk. System ten przede wszystkim zmienił zupełnie sposób funkcjonowania rozgłośni radiowych, ale także wpłynął na kształt rynku muzycznego proponujący swoim odbiorcom korzystanie z zakupów *online*: zarówno kompletnych wydań płytowych, jak i poszczególnych utworów. Obok technologii kompresji, system ten całkowicie zmienił oblicze procesu produkcji muzycznej, w której teraz istotną rolę odgrywa sam twórca. To on, pomijając przeszkody o charakterze finansowym czy marketingowym, podejmuje działania mające na celu komponowanie, nagranie oraz dystrybuowanie treści muzycznych z pominięciem udziału realizatorów dźwięku czy producentów. Można zatem powiedzieć, że w procesie tym widoczny staje się powrót do idei pierwotnych nagrań fonograficznych, w których ingerencja osób trzecich sprowadzała się wyłącznie do dbania o jakość nagrania, co można dziś porównać do technicznego zabezpieczenia łącza internetowego.

Konsekwencją wirtualizacji przekazu muzycznego jest wreszcie możliwość wykorzystywania procesu nagrywania za pomocą studia nagraniowego umieszczonego w sieci. Wirtualne studia, funkcjonujące od 1995 roku, dzięki właściwej karcie muzycznej oraz urządzeniu służącemu do wprowadzania dźwięków wraz z odpowiednim oprogramowaniem, dały możliwość użytkownikowi Internetu uczestniczyć w sesji nagraniowej. Powstały one niemal równolegle ze studiami cyfrowymi, którymi posługują się dziś kompozytorzy zarówno w profesjonalnych, jak w amatorskich studiach (zresztą dziś dokonywanie podziałów na to, co profesjonalne i amatorskie, traci rację bytu), jednak czynnikiem je wyróżniającym jest możliwość uczestniczenia w nagraniu z innymi użytkownikami, nawet oddalonymi od siebie o kilka tysięcy kilometrów. Kolejne partie instrumentów czy wokalne mogą być nagrywane przez muzyków z różnych części świata, zapisane w symulatorze cyfrowym jako kolejne ścieżki czy kolejne wersje, z których

⁷⁰ W. Siwak, dz. cyt., s. 170–177.

wybiera się tę właściwą. W rzeczywistości powstający w sieci utwór jest zawsze otwarty, niedokończony, jakby czekający na dopełnienie przez kolejnych muzycznych użytkowników programu. Realizowany przez Res Rocket eksperyment⁷¹ zwrócił uwagę na problem o charakterze semiotycznym, wynikający z cyfryzacji dźwięku: zerwanie wszystkich powiązań między *signifiant* a *signifié*. Funkcjonujący w przestrzeni cyfrowej obraz akustyczny dźwięku nie ma już swojego odniesienia do znaczenia pochodzącego czy to od określonego zapisu dźwięku, czy brzmienia instrumentu, a jedynie zostaje przyporządkowany mu określony algorytm odnoszący go do zupełnie innego systemu znaków. Zjawisko to dobrze ilustruje inny z eksperymentów muzycznych – projekt *Brain Opera*, powstały i przeprowadzony w sieci w 1996 roku pod przewodnictwem kompozytora Toda Machovera. Koncepcja tej inicjatywy opiera się na wykorzystaniu przedmiotów codziennego użytku, które podłączone do czujników sensorycznych na zasadzie interfejsu wykonawca-przedmiot wydają określone dźwięki. Nie chodzi tu zatem o instrumentarium elektroniczne, w którym wykorzystywano syntezator do wydobywania odpowiednich dźwięków, ale o hiperinstrumenty, czyli przedmioty, które reagując pod wpływem czynnika ludzkiego, generują przekaz muzyczny. Tym samym to nie prosta relacja klawisz-dźwięk wyznacza drogę rozwoju wirtualnej muzyki, ale przekładanie na dźwięk zupełnie odległych wydawałoby się czynności (w tym przypadku ruchu, ale i dotyku czy samej myśli) za pomocą odpowiedniego programu.

Opisane powyżej eksperymenty muzyczne w świecie wirtualnym rzucają pewne światło na dalszy proces rozwoju tego zjawiska. Wydaje się, że konsekwencją digitalizacji i usieciowienia będzie coraz widoczniejsze oddzielanie się przekazu audialnego od czynnika ludzkiego, dotyczy to zarówno procesu komponowania, jak i produkowania nagrania czy dystrybuowania (zniesienie relacji twórca-odbiorca), a także odtwarzania i słuchania (coraz częściej wszak mówi się o cyborgizacji procesu słuchania i tworzenia muzyki). Przywołane eksperymenty jedynie potwierdzają te przypuszczenia.

Ten krótki rys historyczny ukazujący relacje zmieniającej się technologii wobec rodzącej się fascynacji poszczególnymi gatunkami muzycznymi pozwala zrozumieć, jak ważna dla ostatniego stulecia stała się technologia, a także jak istotną rolę odegrała ona w konstruowaniu przekazu muzycznego i ustanawianiu jego miejsca w kulturze na tle innych przekazów kulturowych. Jednak, aby lepiej zrozumieć tę zależność, należałoby ukazać powstające przekazy muzyczne w kontekście przypisanych XX wiekowi pojęć kultury masowej, popularnej i ponowoczesnej, czemu będzie poświęcony kolejny rozdział.

⁷¹ Więcej na: www.resrocket.com [dostęp: 22.08.2012].



Zagadnienia: dźwięk w sieci internetowej, nośniki informacji muzycznej: od płyty winylowej do strumienia wirtualnego, przekazy muzyczne a jakość odtwarzania, technologia cyfrowa a muzyka techno, system *real audio*, kompozycje i odtwarzanie *online*.

III. Kultura a muzyka reprodukowana technologicznie

Trudno nie zgodzić się z socjologicznym spostrzeżeniem, że twórczość muzyczna i technika produkcji są ze sobą wzajemnie powiązane. Można z łatwością dowieść tezy o wywieraniu wpływu technologii na twórczość i wykonawstwo muzyczne, chociażby mając na uwadze produkcję instrumentów, ponieważ

każdy instrument stworzył w dziejach myśli muzycznej swój specyficzny styl, przy czym odnosi się to nie tylko do wyrazowych właściwości instrumentu, ale również do jego strony technicznej⁷².

W pewien skrótowy sposób ukazał to rozdział poprzedni, przyglądający się ewolucji nośników muzyki w wieku XX i jego wpływowi na rozwój stylów czy gatunków muzycznych. Opisane tam relacje nie oddają jednak istoty powstających zależności między muzyką a reprodukcją techniczną, która staje się reprezentatywna dla działań podejmowanych w ubiegłym stuleciu. W tym celu warto przyjrzeć się powstającym pod wpływem tejże technicyzacji: przemysłowi, ekonomii, życiu codziennemu nurtów kulturowych, których rozwój koresponduje z ewoluującą muzyką rozrywkową.

1 Kultura masowa i muzyka dla mas

Zjawisko kultury masowej zostało już wielokrotnie opisane, zarówno na gruncie polskim, jak i światowym⁷³, stąd przywołane poniżej konstatacje odnoszą się jedynie do podstawowych ustaleń, które lepiej pomogą opisać związek tejże kultury z rozwojem muzyki reprodukowanej technicznie. I chociaż, jak pokazał to rozdział poprzedni, powstanie i ewolucja muzyki tworzonej za pomocą technologii to kwestia początku XX wieku, korzenie samego zjawiska sięgają głębiej – bo

⁷² I. Supičič, dz. cyt., s. 89.

⁷³ Poczynając od przedstawicieli Szkoły Frankfurckiej: Waltera Benjamina, Theodore'a Adorna, Herberta Markusa, przez amerykańskich krytyków kultury masowej, tj. Dwighta Macdonalda czy Clementa Greeberga, a skończywszy na polskich badaczach, żeby przywołać chociażby Antoninę Kłoskowską, pojęcie kultury masowej zostało bardzo dobrze opisane, znajdując zdecydowanie więcej krytyków niż zwolenników.

do połowy wieku XVIII. Jak zauważa Antonina Kłoskowska, to właśnie wtedy w wyniku rewolucji przemysłowej rodzi się idea zmechanizowania i zestandaryzowania produkcji, w tym także wszelkiego rodzaju przekazów kulturowych⁷⁴. Ówczesne sprzężenie nowych rozwiązań technicznych z ideologią „oświecenia” niższych warstw społecznych zaowocowało początkiem umasowienia kultury. Drugim momentem sprzyjającym powstawaniu kultury masowej była industrializacja i urbanizacja społeczeństwa w XIX wieku. Z jednej strony można zaobserwować bowiem, jak rozwijająca się produkcja przemysłowa, coraz bardziej zmechanizowana, wpływa na budowanie relacji międzyludzkich i ich komunikację, i staje się coraz bardziej zatomizowana, przypadkowa, niezdolna do budowania jakiegoś konkretnego społeczeństwa, z drugiej zaś widać konsekwencje urbanizacji⁷⁵. Wciąż poszerzające swe granice miasta przyjmują coraz to nowych przybyszów z tych części ziem, które nie są w stanie wyżywić kolejnych mieszkańców – szczególnie chodzi tu o tereny wiejskie. Tymczasem to właśnie miasto wraz z dynamicznie rozwijającą się strefą industrialną oferuje wszystkim pracę i zarobek, a co za tym idzie – utrzymanie i możliwość przeciętnego egzystowania (można pominąć w tym miejscu kwestie socjalne, które były przedmiotem wieloletnich sporów, walk i rewolucji nowo powstającej klasy robotniczej imigrantów: ludzie zazwyczaj słabo wykształconych, niezdolnych do kreowania kultury czy nawet podtrzymywania zwyczajów kulturowych wyniesionych ze swojego doświadczenia). Wrzuceni w nową rzeczywistość przemysłową członkowie industrialnego społeczeństwa, oderwani od swoich kulturowych korzeni, swoją egzystencję budują niemal wyłącznie na pracy zarobkowej; jednak w efekcie zmian, jakie dokonują się zarówno pod wpływem walk o poprawę warunków socjalnych robotników, ale także pod wpływem rozwoju techniki i udoskonalania warsztatu pracy, rodzi się nowe zjawisko – czas wolny, czas odpoczynku, który w jakiś sposób należy wypełnić⁷⁶. Ponieważ jednak nowa społeczność miejska nie jest w stanie sama tego czasu wypełnić, tworzy się zjawisko przemysłu kulturowego kreowanego na potrzeby odbiorców, co Dwight Macdonald ocenia następująco:

Sztuka ludowa wyrastała samorzutnie, od dołu. Stanowiła spontaniczny, lokalny wyraz upodobań ludu, który ją kształtował dla swoich potrzeb, na ogół bez oglądania się na wyższą kulturę. Kultura masowa jest narzucana odgórnie. Fabrykują ją technicy wynajęci przez ludzi biznesu. Jej odbiorcy są biernymi spożywcami, udział ich ogranicza się do wyboru pomiędzy kupnem a odmową kupna⁷⁷.

⁷⁴ A. Kłoskowska, *Kultura masowa*, Warszawa 1980, s. 107.

⁷⁵ D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W. J. Burszta, Poznań 1998, s. 18.

⁷⁶ Na zjawisko czasu wolnego jako konstytutywnego elementu kultury masowej zwraca uwagę Edgar Morin w książce *Duch czasu*, przeł. A. Frybes, Kraków 1968, s. 63–72.

⁷⁷ D. Macdonald, *Teoria kultury masowej*, [w:] *Kultura masowa*, przeł. Cz. Miłosz, Kraków 2002, s. 16.

W kontekście wypowiedzi amerykańskiego badacza trudno nie zauważyć, jak znaczący udział w konstruowaniu tego typu kultury miała technologia, szczególnie nowe możliwości pozwalające na reprodukowanie tekstów kultury – w tym muzycznych – jak opisane w poprzednim rozdziale fonograf, gramofon czy później taśma magnetofonowa. To właśnie w tej technologii wykorzystywanej jako medium w generowaniu rozrywki widziano „sposób zabicia czasu dla niewolników, rozrywkę dla niewykształconych, nędznych, zżeranych troskami stworzeń”⁷⁸, która nie wymagała od odbiorcy żadnych kompetencji ani koncentracji, w zamian proponując możliwość oderwania się od codzienności – rodzaj bezpretensjonalnej zabawy.

Nie można nie dostrzec, że nowe technologie rejestracji i dystrybucji muzyki miały znaczący wpływ na rozwój kultury masowej. Po pierwsze, popularyzowały w heterogenicznym, amorficznym społeczeństwie gusta muzyczne, stając się instrumentem społecznego homogenizowania, po drugie, upowszechniały nowe zwyczaje i zachowania kulturowe, sprowadzające się przede wszystkim do konsumpcji proponowanych przez przemysł rozwiązań i produktów artystycznych, po trzecie, w coraz widoczniejszy sposób wiązały oddziaływanie kulturowe z koniecznością korzystania z nowych, dostępnych technologii. To właśnie włączenie technologii w dystrybucję, odbiór, a w konsekwencji w konstruowanie przekazu muzycznego, rodzi zjawisko przemysłu muzycznego, którego istnienie jest sprzężone z rozwojem kultury masowej. Zauważa to sam Walter Benjamin, który w swoim eseju na temat auratyczności sztuki dawnej i nieauratyczności dzieł powstających współcześnie definiuje kulturę masową poprzez możliwość nieograniczonej reprodukcji i powielania treści artystycznych i masowej estetyki⁷⁹. Tym samym zwraca uwagę, że przekaz kulturowy – dzieło artystyczne, utwór muzyczny – oderwany od swego twórcy zaczyna funkcjonować jako osobny twór w postaci pojedynczych nagrań emitowanych w radio, płyt czy taśm. Rodzi to sytuację odbiorczą, w której nie tyle odbiera się konkretny przekaz muzyczny, co po prostu słucha się muzyki, zresztą jej obecność od momentu uprzemysłowienia jest zauważalna niemal w każdym miejscu: od przestrzeni domowej,

auratyczność

– pojęcie wprowadzone przez Waltera Benjamina w celu konfrontacji z wytworami kultury masowej; pewien zespół cech, w skład których wchodzi: oryginalność, niepowtarzalność, ponadczasowość, dystans wobec rzeczywistości przedstawionej, elitarność, autentyczność, osobistość przeżycia jako podstawa statusu ontologicznego – warunkujących niepowtarzalność przeżycia w kontakcie z dziełem.

⁷⁸ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, Poznań 1975, s. 69.

⁷⁹ Tenże, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, przeł. K. Krzemięń, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972, s. 151–183.

pracy, samochodu do kawiarni, korytarzy hotelowych, basenów czy hipermarketów. Ta wszechobecność muzyki, tak dobrze zauważalna współcześnie, ma swoje początki w latach 60. XX wieku, kiedy to powstają produkcje muzyczne o charakterze seryjnym, banalnym, nieangażującym odbiorcy pod żadnym względem, których celem jest permanentne odtwarzanie w przestrzeni publicznej, co nazywane jest „muzyką tła” lub „klimatyzacją dźwiękową”⁸⁰. Zwraca uwagę na to zjawisko „wszędobylskiej” muzyki sam Lutosławski, mówiąc: „Dla kompozytora jest prawdziwym przekleństwem, gdy musi słuchać muzyki na statku, w windzie, w parku, na plaży – wszędzie”⁸¹.

Rola przemysłowienia przekazu muzycznego w jego wpływie na rozwój kultury masowej wydaje się nie do przecenienia. Widać to zarówno na poziomie dystrybuowania treści kulturowych, których percepcja sprowadza się do konsumpcji, czyli zakupu kolejnej taśmy czy płyty z nagraniem, jak i standaryzowania gustów muzycznych czy w ogóle kształcenia słuchu. Na pierwszy aspekt zwrócił uwagę Dwight Macdonald, który zjawisko kultury masowej definiował między innymi jako zbiór dostępnych wytworów: filmów, nagrań, ubiorów, programów telewizyjnych itd. I trudno nie zgodzić się z tym amerykańskim badaczem mediów, patrząc na zależność rozwijającej się sceny muzycznej od notowań sprzedaży. To właśnie ilość sprzedanych egzemplarzy świadczy o popularności nie tylko zespołu, ale i proponowanej (w dużej mierze, jak pokazała to afery z radiowymi didżejami w latach 50. XX wieku, którzy za odpowiednią opłatą promowali na antenie wybrane przeboje wytwórni płytowych, także kreowanej) estetyki czy gatunku muzycznego. Jednocześnie konstatacja Macdonalda zwraca uwagę na jeszcze inny aspekt: bierny odbiór sprowadzający odbiorcę do roli konsumenta, ograniczonego w działaniu do wyboru między „kupić” a „nie kupić”. Po raz kolejny warto odwołać się do historii muzyki rozrywkowej, której kolejne osiągnięcia były mierzone przede wszystkim ilością sprzedanych płyt, a każda nowinka techniczna poprzedzona był badaniem rynku i możliwością osiągnięcia właściwego zysku, żeby przypomnieć chociażby dzieje stereofonii, która musi czekać kilka lat na wdrożenie ze względu na nie dość wysokie dochody uzyskane z poprzednio wprowadzonych rozwiązań technicznych. Zarysowana tu zależność między reprodukcją techniczną kultury masowej a czynnikami ekonomicznymi ma o wiele większe znaczenie. Wprowadzenie stechnicyzowanego umasowienia do świata przekazu kulturowego zaowocowało między innymi obniżeniem kosztów zarówno produkcji, jak i odbioru danego tworu kultury,

⁸⁰ A. Zwoliński, *Dźwięk w relacjach społecznych*, Kraków 2004, s. 307.

⁸¹ Cyt. za: P. Orlik, *Autonomizacja wartości technicznych we współczesnej praktyce artystycznej*, [w:] T. Adorno, *Między moderną a postmoderną. Rozprawy i szkice z filozofii sztuki. Wokół przełomu postmodernistycznego*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa – Poznań 1991, s. 95.

a co za tym idzie – umożliwiło nieograniczonym rzeszom społeczeństwa dostęp do tychże dzieł. Poniekąd zjawisko tej powszechnej dostępności zostało wywołane opisanym już faktem uwolnienia przekazu od jego autora, wytwórcy czy dalej wykonawcy; także zatarcia granicy między oryginałem a kopią. Stworzenie kopii, która nie różni się niczym od autentycznego dzieła, nie tylko pozwala w nieskończoność reprodukować dany przekaz, czyniąc go łatwo dostępnym, ale także zdecydowanie obniża koszty, jakie uczestnik kultury masowej musi ponieść, by w niej uczestniczyć. Przenosząc rozważania na grunt muzyczny, można zauważyć realizację opisanych powyżej kwestii przez pryzmat powstających nagrań, ich popularności w rozgłośniach radiowych czy w ilości sprzedawanych płyt gramofonowych, dającym dostęp do udziału w przeżyciu muzycznym milionom fanów, których nie pomieściłaby żadna sala koncertowa na świecie, za cenę o wiele niższą niż przeciętna cena biletu wykonania „na żywo”.

Drugi wątek podejmuje Theodor Adorno, przedstawiciel Szkoły Frankfurckiej, który zauważa, że reprodukcja techniczna, niszcząc tradycje rodzinnego muzykowania, jak i inne formy oddolnego konstruowania przekazów kulturowych, ujednolica, standaryzuje, a wręcz homogenizuje muzykę, a tym samym obniża możliwości percepcji słuchowej i niszczy gusta muzyczne. Zauważa on, że technicyzacja w służbie kultury masowej sięga bardzo głęboko, wnika aż do samej struktury kompozycyjnej:

■ formy przebojów są tak ściśle ustandaryzowane, aż po liczbę uderzeń i długości trwania dźwięków, że żaden poszczególny kawałek nie ma swojej specyficznej formy⁸².

Dla Adorna i innych przedstawicieli Szkoły Frankfurckiej jest ona objawem kryzysu cywilizacji, która nie ma już nic do zaproponowania, stała się bezpłodna, usiłując zagłuszyć rozpacz i odwrócić uwagę industrialnymi fajerwerkami⁸³. Zainicjowane przez niemieckiego krytyka już w latach 40. XX wieku potępienie umasowienia gustów znajduje swoje rozwinięcie w koncepcji masowego smaku czy banalizmu. Jak zauważają kontynuatorzy myśli Adorna, istotą kultury masowej jest powielanie identycznych wręcz wzorów, według których konstruowane są kolejne przekazy kulturowe (w tym muzyczne), co w konsekwencji prowadzi do permanentnego obniżania jakości przekazu – banalizacji, w czym istotnym udział ma właśnie stechnologizowana dystrybucja medialna. Ernest van den Haag pisze w tym miejscu o powstawaniu masowego smaku⁸⁴. Zwraca on uwagę, że przekazy kultury masowej poprzez standaryzowanie wzorów

⁸² T. Adorno, *O fetyszyzmie w muzyce regresji słuchania*, [w:] tenże, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990, s. 124.

⁸³ Por. T. Mann, *Jak powstał Doktor Faustus: powieść o powieści*, przeł. M. Kurecka, Warszawa 1962, s. 54.

⁸⁴ E. van den Haag, *Szczęścia i nieszczęścia nie umiemy mierzyć*, [w:] *Kultura masowa...*, s. 75–81.

pełnią funkcję wychowawczą, ujednolicając indywidualne gusta, które z punktu widzenia ekonomii są nieopłacalne. Kultura masowa, odpowiadając na żądania demokratyzacji, tylko pozornie stara się zaspokoić wszelkie gusta. Kierunek działań wydaje się odwrotny: działania przemysłu kulturowego mają na celu pozyskanie indywidualnych odczuć i wrażeń, sprowadzając je do wspólnego mianownika; żeby jednak było to możliwe, poprzeczkę percepcji trzeba ustawić na możliwie najbardziej przeciętnym poziomie. Przeciętność jest bowiem zawsze jakąś wypadkową indywidualnych gustów, stąd produkowany masowo przekaz kulturowy zawsze częściowo odpowiada indywidualnemu gustowi. Widać to wyraźnie na przykładzie komponowanej muzyki pop, której estetyka w całości nie odpowiada nikomu, natomiast poszczególne jej elementy są do przyjęcia dla poszczególnych jednostkowych gustów: dla jednych może to być riffowe zagranie gitarowe, dla innego „plastikowe” brzmienie syntezatora, a dla drugich linia melodyczna przypominająca dziesiątki innych utworów lub bit perkusyjny. Tym samym na końcu realizuje się powszechne dziś zjawisko: „nikt nie słucha, wszyscy znają”. Piosenki powstające w tej estetyce zdominowane są przez dwa procesy: standaryzację (jak mówił niegdyś filmowy inżynier Mamoń: „Najbardziej lubię piosenki, które już kiedyś słyszałem”) i pseudoindywidualizację, którą konotuje przypadkowy eklektyzm, jednak do samego zjawiska banalizmu i jego roli w konstruowaniu przekazu popularnego odniesie się nieco mocniej zjawisko popkultury.

Zarysowany powyżej problem promowania przeciętności gustu, pozwalający na masowe przyjęcie kolejno powstających i powszechnie przyjmowanych przekazów kulturowych (nurtów muzycznych, przebojów, nagrań płytowych), zwraca uwagę na jeszcze jeden aspekt wynikający z oddziaływania kultury masowej – homogenizacji lub zwykłego zacierania się granic. Można mówić w tym miejscu o „stępieniu wrażliwości estetycznej”, ale także o niwelowaniu różnic między kulturą niską a wysoką. Jednym z pierwszych przejawów złamania dotychczasowego podziału, zgodnego z kryteriami i miarami kultury wysokiej, było połączenie muzyki poważnej, o modernistycznej proweniencji, z jazzem. Towarzyszyły temu zjawisku nie tylko poszukiwania nowej estetyki i rozwiązań formalnych, ale także przekształcenia na gruncie społecznym. Jazzowi towarzyszyło bowiem masowe wkroczenie czarnoskórych Amerykanów w masową przestrzeń twórczą, dotychczas reprezentowaną przez „białych”. Stało się to możliwe w dużej mierze dzięki rozwojowi technologii – szczególnie radia, które jako pierwsze, najbardziej demokratyczne medium zносиło podział rasowy⁸⁵. Prezentowany na antenie przekaz muzyczny nie dbał o kolor skóry, podobnie jak

⁸⁵ Zob. D. J. Boorstin, *Amerykanie. Fenomen demokracji*, przeł. J. Kozak, Warszawa 1995, s. 296–299.

odtworzane z czasem płyty gramofonowe umożliwiły w pewien sposób jego wykonawcom ukrywanie się za samym wykonaniem, bez konieczności ekspozycji swego wizerunku. W efekcie zaproponowana przez Afroamerykanów estetyka oparta przede wszystkim na rytmie dała podstawę do stworzenia nowej wspólnoty muzycznej, opartej już nie na pochodzeniu, ale na upodobaniach. Przekroczona zarówno na poziomie estetycznym (muzyka poważna i jazzowa), jak i społecznym (biali i czarni) granica wydaje się być początkiem tak charakterystycznego dla kultury masowej pluralizmu i związanego z nim otwarcia się na różnorakie połączenia, wielopoziomowe interpretacje i syntezy, które są charakterystyczne dla rozwoju muzyki rozrywkowej powstającej przy dużym udziale technologii. Konsekwencje tego zjawiska są widoczne chociażby na poziomie konstruowania przekazu muzycznego, który niemal od samego początku łączy, nakłada, miksuje różne style i gatunki muzyczne. Można w tym miejscu odnieść się zarówno do bluesa i muzyki gospel, których połączenie zaowocowało nagraniami między innymi Raya Charlesa, jak i do późniejszych wydarzeń muzycznych: rocka progresywnego, łączącego rocka z muzyką elektroniczną czy symfoniczną, albo hip hopu, którego struktura kompozycyjna opiera się na remiksowaniu starych utworów i wmontowywaniu sampli innych fragmentów muzycznych, w które zostaje włączona melorecytacja. Jeśli jednak początkowo zjawisko cytowania czy kopiowania odnosi się bardziej do korzystania z wykonań i wymaga samodzielnego odtworzenia muzycznego (tzw. *coverów*), to wraz z rozwojem technologicznym nacisk zostaje położony na możliwość montażowej ingerencji w przekaz muzyczny. Tym samym, jak można zauważyć na przykładzie przemysłu muzycznego, reprodukcja techniczna koresponduje z najważniejszymi wyznacznikami kultury masowej: pluralizmem interpretacji, zatarciem się granic między kulturą wysoką i niską oraz wszelkimi innymi skrajnościami, replikowaniem treści kulturowych, umaszynowaniem przekazu kulturowego, wreszcie standaryzacją i homogenizacją przekazów zarówno na poziomie wytwarzania (estetycznym, strukturalnym, treściowym), jak i dystrybuowania czy percepcji. Pojawia się zatem przekonanie, że „kultura masowa jest kulturą popularną tworzoną przez masową technikę przemysłową i sprzedawaną dla zysku masowej publiczności konsumentów”⁸⁶. Jednak przyjęta za Strinatim definicja rozdziela zależność technologii, reprodukcji technicznej i kultury popularnej. Rodzi się zatem pytanie o wzajemną zależność tych dwóch zjawisk kulturowych, o ewentualne wspólne rejestry i oddziaływania, które miały wpływ na powstającą w wieku XX muzykę.

⁸⁶ D. Strinati, dz. cyt., s. 22.



Zagadnienia: muzyka popularna a kultura masowa, bierność popkultury a gatunki muzyczne, zacieranie granic między muzyką klasyczną a popularną.

2 Popkultura i muzyka pop wobec technicyzacji przekazu muzycznego

Przyglądając się historii kultury w wieku XX, trudno nie zgodzić się z konstatacją Marcina Czerwińskiego, który pisał, iż kultura w takim masowym i popularnym kształcie zawdzięcza swoje istnienie dwóm zjawiskom: kinu i muzyce pop⁸⁷. Pierwszy wybór tego wybitnego antropologa i socjologa kultury wydaje się oczywisty. Kino w początkach XX wieku ukształtowało uniwersalny język obrazu, niewymagający specjalnych kompetencji odbiorczych, wystarczyła bowiem zwykła zdolność odczytywania znaków – obrazów, które początkowo *nota bene* konstruowane były na ekranie zgodnie z ideą mimetyczną, w funkcji reprezentacyjnej. Film, w pierw postrzegany jako ruchoma fotografia, miał na celu rejestrowanie rzeczywistości, zapis autentycznych wydarzeń, które potem widz mógł odczytywać, nawet ewolucja kina od realizmu ku narracyjności czy fabularności nie zmieniła samej istoty percepcji opartej na oglądaniu obrazków⁸⁸. To właśnie ta prosta kompetencja odbiorcza przyczyniła się do spopularyzowania kina, które stawało się najbardziej demokratycznym medium w kulturze, nie wymagało bowiem znajomości języka, kultury danego narodu, ani tym bardziej kontekstu, wystarczyło jedynie patrzeć. Trudno zatem dziwić się, że jego rozwój jest tak dynamiczny w Stanach Zjednoczonych, które na początku XX wieku są mekką imigrantów z całego świata, oderwanych od swoich korzeni kulturowych, środowisk i historii. To właśnie w USA szybko dostrzeżono możliwości nowego medium, co ciekawe, tamtejsi twórcy nie podejmowali eksperymentów artystycznych, jak miało to miejsce w Europie, ale zaczęli konstruować proste fabuły, eksponując walory rozrywkowe filmu. W ten sposób kino zdominowało wszelkie inne przekazy kulturowe.

Inspirujący dla dalszych rozważań może okazać się wybór przez Marcina Czerwińskiego drugiego zjawiska kulturowego kształtującego oblicze współcze-

⁸⁷ M. Czerwiński, *Pytając o cywilizację*, Warszawa 2000.

⁸⁸ J. Wojnicka, *Kino – świat w obiektywie kamery*, [w:] *Media audiowizualne...*, s. 17–19.

snej kultury masowej czy, inaczej mówiąc, popularnej⁸⁹. Jednak, aby w pełni zrozumieć intencję autora, należałoby dopowiedzieć, że za pojęciem „muzyka popularna” kryje się nie tyle określenie estetyki muzycznej czy nawet gatunku, ale tego rodzaju przekazów muzycznych, których nie można zakwalifikować do muzyki poważnej, cezura przebiegałaby między muzycznymi dokonaniem klasycznymi a rozrywkowymi, z których te ostatnie odpowiadają za rozwój kultury popularnej. Z czego wynika powyższa konstatacja⁹⁰? Wydaje się, że wspólnym mianownikiem, do którego Czerwiński podstawia popkulturę i muzykę popularną, jest „jakość”, rozumiana nie jako poziom wykonawstwa czy technicznych możliwości dystrybuowania (nagrania, produkcji i odbioru), ale kwestia smaku lub, jak już wcześniej zostało to zasygnalizowane przez van den Haaga, przeciętnego gustu. Podstawą owego ujęcia wydaje się konsekwentnie zachowywany przez krytyków współczesnej kultury podział na kulturę wysoką i niską, a co za tym idzie – muzykę poważną i rozrywkową⁹¹. W ujęciu krytyków muzyka klasyczna uosabia prawdziwą sztukę, z którą nie może się równać „hałas, zgiełk, komercyjna tandeta (oszustwo)” współczesnej muzyki popularnej⁹². Owo rozgraniczenie wydaje się o tyle istotne, że pozwala wytłumaczyć także rodzące się w latach 60. XX wieku wraz z muzyką popularną, rozumianą tu jako zjawisko

⁸⁹ Na temat zakresu i różnorodności definiowania pojęć „kultury masowej” i „kultury popularnej” współcześnie wypowiadali się liczni kulturoznawcy, medioznawcy i antropolodzy. Poglądy i opinie te prezentuje D. Strinati w książce *Wprowadzenie do kultury popularnej*, stojąc na stanowisku nazywania wymiennie obu tych pojęć.

⁹⁰ Warto zauważyć, że poczyniona konstatacja znajduje swoje odbicie także w innych pracach teoretycznych. Termin „muzyka popularna” jest łączony z pojęciem „kultura popularna” w ujęciu Chrisa Butlera w eseju *Co to jest muzyka popularna?* opublikowanym w książce *O muzyce popularnej. Pisma teoretyczno-krytyczne*, przeł. I. Socha, Kraków 1999, a także Rogera Scrutona w *Przewodniku po kulturze nowoczesnej*, przeł. J. Prokopiuk, J. Przybył, Łódź – Wrocław 2006.

⁹¹ Odnosząc się do częstego zestawiania ze sobą muzyki klasycznej i muzyki popularnej, Sturat Hall oraz Paddy Whanell piszą: „Powodem sięgania po takie porównanie nie jest zwykła chęć odciążenia bohaterów od szaf grających, lecz uczulenia ich na poważne ograniczenia i ulotną jakość muzyki, podporządkowaną pewnej formule i bezpośrednio zharmonizowaną z rynkiem komercyjnym. Powinniśmy ukierunkować nasze wysiłki na autentyczne poszerzenie zakresu wrażliwości i emocjonalności – rozszerzenie upodobań, a co za tym idzie – zwiększenie przyjemności. Najgorszą rzeczą, jaką możemy powiedzieć o muzyce pop, stanowi nie to, że jest wulgarna czy niemoralna, lecz że w większości jest po prostu słaba”. Tym samym autorzy postulują, aby dla lepszego zrozumienia i egzemplifikowania problemu jakości estetycznej przekazu muzycznego porównywać utwory popowe raczej z jazzem niż klasyką, ta zawsze będzie bowiem dyskredytować każdy przekaz popularny: S. Hall, P. Whanell, *The Popular Arts*, London 1964, cyt. za: J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, przeł. J. Barański, Kraków 2003, s. 96.

⁹² A. Bloom, *Umysł zamknięty*, przeł. T. Bieroń, Poznań 1997, s. 87.

estetyczne, utowarowione i konsumeryczne podejście do muzyki. Jeśli jeszcze Adorno ocenia bowiem muzykę jazzową jako część kapitalistycznego przemysłu kultury, przeciwstawiając ją artystycznej wartości muzyki klasycznej, to wraz z ewolucją techniki utrwalania i odtwarzania dźwięku, a co za tym idzie – rozwojem przemysłu muzycznego i ekonomizacji procesów produkcji i dystrybucji – sam jazz zostaje przesunięty w stronę elitarności (mówi się wręcz o arystokratyczności tego gatunku), a jego miejsce na tym „antypanteonie” zajmuje w pierwszej muzyka rockowa, potem popowa i elektroniczna. Tym samym pojęciu „muzyka popularna” przypisuje się niższą wartość i stopień złożoności niż muzyce artystycznej⁹³. Za tą tezą kryje się przekonanie, że podstawą przeżywania muzyki klasycznej jest doświadczenie estetyczne wymagające przygotowania intelektualnego, gdyż zarówno proces komponowania, jak i odtwarzania nie jest czymś przypadkowym, ale zaplanowanym, do którego prowadzi długi i żmudny proces twórczy. Wreszcie sam moment przeżycia muzycznego wymaga od odbiorcy specjalnego czasu i miejsca, w przeciwieństwie do muzyki rozrywkowej, która stanowi tło dla codziennych sytuacji przeciętnego życia. W tym przypadku muzyki nie słucha się „specjalnie”, ale niejako „przy okazji”, towarzyszy ona, właśnie dzięki masowemu przekazowi i technicyzowanym nośnikom, wszystkim możliwym wydarzeniom dnia: od pobudki do wieczornej toalety. Ponadto charakter jej przeżywania nie wiąże się już z przeżyciem intelektualnym, ale wyłącznie z emocjonalnym czy komercyjnym, wynika to poniekąd z samej koncepcji powstawania tejże muzyki, zdominowanej przez pierwiastek rytmiczny i stałe powtórzenia tematów muzycznych. Te ostatnie miały służyć przede wszystkim możliwościom improwizacji, „kiedy bowiem niezający nut muzyk nie wie, co ma zagrać, to powtarzając jakąś frazę, zyskuje na czasie i może się wtedy zastanowić nad dalszym ciągiem utworu”⁹⁴. Powtarzające się w wielu wypowiedziach obrońców „okopów Świętej Trójcy” muzyki klasycznej zarzuty dotyczące przypadkowości, absurdalności (warto wspomnieć, że afroamerykański jazz w nowej łacinie kościelnej zyskał miano *symphonia absurda*) wydają się jednak nieco chybione, zważywszy na wspomniane już w poprzednim rozdziale eksperymenty i poszukiwania muzyczne twórców, takich jak Cage, Schönberg, Berio, Nono czy Stockhausen. Trudno nie zauważyć bowiem coraz silniejszych związków i relacji między muzykami, ale samą twórczością „klasyków” i twórców muzyki rozrywkowej, i nie chodzi tu bynajmniej o wzajemne sympatie, co też miało miejsce, ale raczej inspiracje. Można zobaczyć, jak wybitni kompozytorzy korzystają z jazzowych rytmów

⁹³ Roy Shaker zwraca uwagę na komercyjność oraz masowość produkcji i odbioru muzyki popularnej jako cechy konstytutywne dla tego nurtu: R. Shaker, *Understanding Popular Music*, London 1994, p. 12; por. R. Middleton, *Studying popular music*, Philadelphia 1990.

⁹⁴ B. Dobroczyński, *III Rzesza Popkultury i inne stany*, Kraków 2004, s. 139.

i powtarzalności tematów, konstruując muzykę tonalną, albo gdy wykorzystują zjawisko mechanizacji w procesie twórczym, używając maszyn do losowania kolejności czy budowania dźwięku (żeby wspomnieć o słynnych eksperymentach Cage'a). W efekcie można doszukać się wielu przykładów, w których muzycy stojący rzekomo po różnych stronach barykady estetycznej dokonują wspólnych nagrań czy korzystają ze swego dorobku. Warto przywołać w tym miejscu chociażby wspólną płytę przedstawiciela awangardy muzycznej – La Montego Younga – z Johnem Cale'em, członkiem rockowego The Velvet Underground czy współpracę Pierre'a Henry'ego z hardrockowym Spooky Tooth; oczywiście przykłady można by mnożyć i rozciągnąć także na wspólne wykonania czy używane instrumentarium⁹⁵. Nie wdając się w dalsze dywagacje na temat sensowności podtrzymywania zarysowanego podziału czy też jego zniesienia, warto jedynie podsumować, że do zbliżenia obu tych sposobów muzycznego wyrazu przyczyniła się właśnie technologia, dając muzykom podobne narzędzia kompozytorskie, wykonawcze i dystrybucyjne. To właśnie stechnicyzowanie wspomnianych procesów jest w większości przyczyną negatywnej oceny muzyki popularnej, której wyznacznikami stają się: amerykanizacja, konsumeryzm i banalizm.

Jednym z najważniejszych argumentów wysuwanych przeciwko kulturze popularnej, a tym samym muzyce rozrywkowej, jest silny związek z hegemonią kulturową Stanów Zjednoczonych Ameryki. Ta zależność nie jest bynajmniej przypadkowa, po pierwsze tak ekspansywny rozwój, jaki przeżywa Ameryka pod koniec XIX wieku, nie jest udziałem żadnego innego kraju na starym kontynencie. Jak już wspomniano, USA staje się miejscem docelowym imigracji, krajem wielu możliwości, gdzie na każdym rogu ulicy realizuje się mit „od pacybuta do milionera”. Choć jeszcze pod koniec XIX wieku Ameryka patrzy na kulturę europejską i ją naśladuje, to już na początku XX stulecia wraz z rozwojem technologii, wspomaganą przez system patentowy, to ona narzuca krajom europejskim: Wielkiej Brytanii czy Niemcom kierunek rozwoju. Ponadto gospodarka amerykań-

⁹⁵ W latach 70. XX wieku, wraz z narodzinami rocka symfonicznego, pojawiły się wykonania muzyki klasycznej w estetyce popularnej, żeby przypomnieć dokonania The Beatles, Yes, King Crimson, Electric Light Orchestra, którzy budowali swoje utwory na kształt suit z rozbudowanymi partiami orkiestry czy pasażami instrumentów klawiszowych. Jednocześnie w ostatniej dekadzie ubiegłego stulecia widoczne jest zjawisko transponowania materiału muzyki popularnej na wykonania w estetyce klasycznej, żeby przywołać Kronos Quartet czy Nigela Kennedy'ego wykonujących utwory Hendrixa czy Apokalypcię, która debiutuje wiolonczelowymi wykonaniami thrashmetalowych kompozycji zespołu Metallica. Warto jednocześnie zauważyć, że dość powszechna dziś praktyka „przerabiania” utworów klasycznych i wpisywania ich w estetykę popularną spotyka się z dość silnym sprzeciwem i rodzi oskarżenia o trywializm i banalizowanie pierwotnych idei kompozytorów. Tamże, s. 111, 121. Więcej na ten temat pisze Alex Ross w książce *Reszta jest halasem*, zob. także M. Szoka, „Mała” muzyka i wielkie tematy Philipa Glassa, „Ruch Muzyczny” 1994, nr 7.

ska, oparta na społeczeństwie kapitalistycznym, którego mechanizm funkcjonuje dzięki produkcji i konsumpcji, niezwykle szybko wykorzystwała potencjał tkwiący w masowym popycie i podaży. Już tylko przyglądając się rywalizacji między producentami sprzętu fonograficznego czy wytwórni płytowych, studiów nagraniowych, producentów muzycznych, można zaobserwować, jaką przewagę zyskuje kultura amerykańska w konstruowaniu oblicza sceny muzycznej w porównaniu z wątpliwościami, jaki przejawia rynek europejski. Poniekąd jest to efektem przywiązania do tradycji, z którą kultura amerykańska jest powiązana wtórnie; i choć na początku większość produkcji muzycznych powieli schematy estetyki europejskiej, ukierunkowanej na muzykę klasyczną, to kolejne dekady, najpierw dzięki rozgłośniom radiowym, a potem także dzięki powszechnemu dostępowi do fonografii, przynoszą coraz więcej zmian, w których widać tendencję do popularyzowania przekazu muzycznego. Rosnąca popularność brzmień rozrywkowych jest w dużej mierze efektem dochodzenia do głosu kultury afroamerykańskiej, która przez lata funkcjonuje podskórnie, by w momencie pojawienia się idei „sztuki użytkowej” czy „sztuki dla mas”, co propagują chociażby artyści awangardowi, wypłynąć na powierzchnię. Pomocna w tym technologia znosiła wszelkie istniejące bariery, zarówno finansowe (dostęp do muzyki dzięki radiu czy szafom grającym miał niemal każdy), jak i rasowe czy środowiskowe (muzyka jazzowa, a potem kolejno rock’n’rollowa, rockowa itd. tworzyła nowy rodzaj wspólnoty oparty już nie na pochodzeniu czy kolorze skóry, ale podobnym odczuciu estetyki)⁹⁶. W ten sposób objawiała się największa siła technologii – demokratyczność, która zapisana konstytucyjnie była i jest symbolem Stanów Zjednoczonych. Trudno zatem dziwić się, że rozwój kultury popularnej zbiegł się z rodzącą na początku XX wieku pozycją Ameryki na arenie międzynarodowej.

Nie można jednak powiedzieć, że amerykanizacja kultury przeszła bez echa w ocenie krytyków, wręcz przeciwnie, już na przełomie XIX i XX wieku pojawiają się pierwsze głosy niezadowolenia, które w zjawisku tym widzą efekt sprzyjania masowym gustom, wstecznictwa, obniżania poziomu i lenistwa intelektualnego⁹⁷. Z powyższymi oskarżeniami koresponduje wypowiedź Dwighta Macdonalda, który o ówczesnej kulturze masowej pisał następująco:

jest to zwyrodniała, nędzna kultura, odbierająca treść zarówno głębszej rzeczywistości (seks, śmierć, porażka, tragedia), jak prostym, spontanicznym uciechom przyjemności, ponieważ rzeczywistość byłaby zbyt realna, a uciechy zbyt żywe⁹⁸.

⁹⁶ Warto w tym miejscu wspomnieć o tym, że silną pozycję Ameryki na gruncie rodzącej się kultury masowej wypracował rozwój prasy, szczególnie powstanie i popularność tzw. żółtej prasy, która stanie się zaczątkiem późniejszych tabloidów.

⁹⁷ Poglądy te reprezentuje m.in. M. Arnold, angielski poeta i krytyk literacki, który antyameerykańskie stanowisko kulturowe przedstawia w książce *Culture and Anarchy* z 1869 roku.

⁹⁸ D. Macdonald, dz. cyt., s. 35.

Trudno zatem dziwić się, że podobne oskarżenia można usłyszeć pod adresem powstającej wówczas muzyki rozrywkowej (jazzowej), a czasem rockowej, pop i im podobnych. Towarzyszy im także obawa

przed wulgarnością, utratą zdolności odróżnień, a przede wszystkim przed dziwaczością myśli, która się pojawi, kiedy każdy człowiek, nieważne jak utalentowany, może czuć, że demokratyczna doktryna równości pozwala mu traktować własne idee jako równoprawne z ideami sąsiada⁹⁹.

Można zatem rozumieć rodzący się sprzeciw, gdy muzyka rozrywkowa na równi stawia kompozytorów, wykształconych muzycznie, mających wiedzę na temat struktury i kompozycji utworu, harmonii z jazzmanami, którzy zazwyczaj wywodzą się (przynajmniej na początku) ze środowisk, w których muzyka nie jest specjalnym przeżyciem estetycznym, ale sposobem radzenia sobie z codziennością. Stawianie obok siebie w jednym rzędzie muzyka czytającego partyturę z niewykształconym muzycznie improwizatorem budziło największe oburzenie, a właśnie ten proceder, tak powszechnie wówczas stosowany, kojarzył się z amerykanizacją kultury. Ten całkowity brak punktu odniesienia, jakiegoś centralnego autorytetu, który pozwoliłby na rozstrzygnięcie w sprawach estetyki, stał się jednocześnie siłą kultury popularnej, gdyż to już nie elita, arystokracja czy państwo miały wpływ na ustalanie standardów, ale zwykła „popularność” mas. I choć do dziś trudno to przyznać krytykom kultury masowej, to właśnie te proste, powtarzalne, rytmiczne rozwiązania zwyciężyły dzięki masowemu przyjęciu tej estetyki, dotykając także sfery kultury wysokiej. Proces ten niezwykle trafnie opisuje Stefan Kisielewski, wspominając udział w jednym z koncertów muzyki popularnej, w którym uczestniczyła intelektualna elita. Píše on o początkowym oburzeniu i zlekceważeniu, jakie towarzyszyło odbiorowi muzyki rockowej, szczególnie jeśli chodzi o sekcję rytmiczną czy dętą.

Tak trwało pół godziny. Po czym nagle stwierdziłem, że wszyscy nadal tupią, ale tupią jednakowo, jak jeden mąż do rytmu muzyki, że ja również tupię, aż sobie nogę odbiłem, że w dodatku walę rytmicznie po ramionach jakiegoś faceta siedzącego przede mną, a jakiś facet za mną robi to samo z moimi ramionami, że od czasu do czasu ryczę jak krowa i podrywam się z miejsca. Jednocześnie zrozumiałem, że jestem olśniony i przeżywam cuda, że kocham ten tłum, a tłum kocha mnie, że wszyscy razem, pod przewodem dryblasów z estrady, uczestniczymy w nie mającym sobie równych, jednoczącym nas wszystkich i porywającym misterium¹⁰⁰.

Ten sugestywny opis przeżyć publicysty a zarazem kompozytora muzyki klasycznej wydaje się być symptomatyczny dla tego, co stało się udziałem muzyki

⁹⁹ L. Johnson, *The Cultural Critics*, London – New York 1979; cyt. za: J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, przeł. J. Barański, Kraków 2003, s. 31.

¹⁰⁰ S. Kisielewski, *Przedmowa czyli piękne wspomnienia*, [w:] J. Radliński, *Obywatel Jazz*, Warszawa 1967, s. 14.

popularnej. Silne oddziaływanie rytmiczne, wspomagane przez nowoczesne rozwiązania techniczne (wzmacniacze, mikrofony, dające niezwykle wprost natężenie dźwięku), zawładnęły masową wyobraźnią, w tym także wyobraźnią muzyczną, której uległy także tzw. elity. Dlatego typowym dla zjawiska amerykanizacji symbolem staje się szafa grająca, której obecność wydaje się obowiązkowa dla każdego pubu czy koktajlbaru. Dobywająca się z niej muzyka to nie tylko emblemat wszędobylstwa piosenek, ale także charakterystyczny znak ich jakości:

niektóre melodie wpadają w ucho; wszystkie zostały odpowiednio przygotowane do prezentacji, tak że charakteryzuje je aktualnie popularny rytm (...) dźwięk można nastawić na cały regulator, tak że natężenie głosu wystarczyłoby do wypełnienia sali balowej, a co dopiero pomieszczenia będącego początkowo sklepem przy głównej ulicy¹⁰¹.

Jednak szafa grająca to nie tylko dostęp do popularnych rytmów i charakterystyczne natężenie dźwięku, ale także możliwość nieustannego wyboru piosenek, które wymieniane są co dwa tygodnie przez firmę dystrybucyjną. Kolejno wciśnięty guzik urządzenia to kolejny utwór, popularny hit lub pretendujący do tego miana przekaz, to wreszcie objaw tak związanej z amerykanizacją fragmentaryzacji. Tendencja ta to nie tylko efekt rozbicia standardów czy nieobecności autorytetu w kulturze popularnej, jak piszą Johnson czy Webster, ale także konsekwencja produkcji fonograficznej, która niepodzielnie królując w pierwszych dekadach XX wieku, ukształtowała przyzwyczajenia do odsłuchiwania pojedynczych utworów, nie zaś całych płyt (o czym była już mowa w rozdziale poprzednim). Ponadto trzeba zauważyć, że sam charakter audycji radiowych także sprzyja nadawaniu krótkich przekazów muzycznych urozmaicanych komentarzem didżejów, wreszcie sama koncepcja listy przebojów wtóruje zjawisku fragmentaryzacji, która dzięki nowym mediom nabierze jeszcze innego znaczenia. I ostatnia kwestia związana z szafą grającą to jej konsumpcyjny charakter, aby posłuchać bowiem ulubionego przeboju, trzeba wrzucić monetę. Nigdzie indziej ekonomia i kultura nie są ze sobą tak bezpośrednio związane jak właśnie w tym urządzeniu.

Na konsumeryzm kultury popularnej zwracali uwagę niemal wszyscy badacze tego zjawiska, zarówno przedstawiciele Szkoły Frankfurckiej, jak i amerykańscy krytycy kultury masowej; zarzucali jej przede wszystkim konsumpcjonizm, który objawiał się w rynkowym podejściu do kultury. Zgodnie z nim, przekaz kulturowy pojawiał się tylko ze względu na możliwe do osiągnięcia zyski, tłumiąc zarówno popędy twórcze, jak i niszcząc wrażliwość estetyczną odbiorców poddanych wyłącznie wyprodukowanym przez biznesmenów twórcom kulturowym. Mówi się między innymi o kontrolowaniu czy nawet sterowaniu gustami odbiorczymi przez koncerty muzyczne. Wszelkie rozważania na temat

¹⁰¹ R. Hoggart, *Spojrzenie na kulturę robotniczą w Anglii*, przeł. A. Ambros, Warszawa 1976, s. 312.

związków muzyki popularnej i utowarowienia przekazu muzycznego, jego ekonomizacji także oscylują wokół zarysowanych wyżej oskarżeń. Z jednej strony zwraca się bowiem uwagę na przemysłowy charakter głównego nurtu muzyki popularnej, której zarzuca się przede wszystkim wtórność, niską wartość estetyczną itp., z drugiej zaś trudno odmówić muzyce popularnej poszukiwań artystycznych (czy to sięgania do korzeni, czy też konstruowania nowej estetyki), które z czasem popularyzują gusta muzyczne. I znowu niemałą rolę w tym procesie odgrywa technologia, która dzięki masowym środkom dystrybucji potrafi w niezwykle szybki sposób spopularyzować jakieś przedsięwzięcie muzyczne czy przekaz przy jednoczesnym udziale czynników finansowych (sprzedaż płyt, praw do emisji, tantiem). Wydaje się, że to właśnie związek technologii z czynnikami ekonomicznymi wpłynął najsilniej na rozwój kultury (w tym muzyki popularnej), przyczyniając się do rozwoju zjawiska zwanego „przemysłem kulturalnym”. Jego konsekwencje dla doświadczenia muzyki bada przywoływany już przedstawiciel Szkoły Frankfurckiej – Theodor Adorno¹⁰².

Niemiecki krytyk kultury popularnej zwraca przede wszystkim uwagę na to, że muzyka popularna produkowana przez przemysł kulturalny jest zdominowana przez dwa procesy: standaryzację i pseudoindywidualizację, czego wyrazem jest produkcja utworów muzycznych brzmiących niemal identycznie. Ich kompozycja zazwyczaj opiera się na stałej strukturze (np. zwrotka–refren–zwrotka–refren–solówka–refren), w której dokonuje się niewielkich zmian, wymieniając pewne części kompozycji lub nieco je modyfikując. Standaryzacja uniemożliwia oryginalność, zawsze opiera się bowiem na powtarzalności używanych rozwiązań, tym samym rezygnuje z prowokacji czy skandalu jako sposobu oddziaływania na odbiorcę. Utwory poddane standaryzacji wykorzystują popularne rozwiązania aż do komercyjnego wyczerpania, by w odpowiednim momencie dokonać niewielkiej modyfikacji w imię wspomnianej indywidualizacji i sprzedać kolejne rzesze identycznych produktów. Trudno oprzeć się wrażeniu, że opisany proces standaryzacji przypomina strukturę produkcję maszynową, w której raz zastosowane ustawienie maszyn powoduje wytworzenie szeregu analogicznych kopii. Druga teza Adorna, związana z konsumeryzmem, dotyczy postawy biernego słuchania. Może być ono rozumiane jako efekt sprowadzenia roli odbiorcy wyłącznie do kwestii zakupu danego produktu muzycznego, do jego sposobu percepcji, który dzięki nowym rozwiązaniom technologicznym jest coraz łatwiejszy (proces ten jest doskonale widoczny na przykładzie ewoluującego sprzętu: od gramofonu, który wymagał wykonania szeregu czynności, przez magnetofon,

¹⁰² Poniższe tezy Adorno sformułował w esejach *O muzyce popularnej*, *O fetyszyzmie w muzyce i regresji słuchania*, *Starzeniu się nowej muzyki*, które zostały zamieszczone w wydaniu polskim w cytowanej już jego książce *Sztuka i sztuki. Wybór esejów* z 1990 roku.

który już upraszczał odtwarzanie, choć nadal angażował czas odbiorcy, np. przez przewijanie ulubionego fragmentu, do płyty CD czy MP3, gdzie odtwarzanie jest natychmiastowe i w wielu przypadkach programowalne, a co za tym idzie – intuicyjne, w najmniejszym stopniu angażujące uwagę odbiorcy), ale także do zmiany sposobu rozumienia muzyki. Adorno zauważa bowiem, że muzyka popularna, w przeciwieństwie do muzyki klasycznej, nie wymaga od odbiorcy intelektualnego zaangażowania, podając mu poprzez banalny często tekst i typowe rozwiązania muzyczne gotowy produkt, który wystarczy spożyć. Nie ma tu mowy o jakimkolwiek wysiłku. Muzyka popularna to raczej odpowiedź na nudę życia codziennego, bezproduktywny korelat życia w pracy, biurze, fabryce, zaspokajające pragnienie wyczekiwanej przez masowego człowieka niezwykłości – ale tylko na chwilę, by znów ludzić go kolejną obietnicą składaną przez następny produkt kulturowy. Ostatnia z konstatacji Adorna dotyczy sposobu oddziaływania muzyki na społeczeństwo, w którym pełni ona funkcje spoiwa. Prezentowana za pomocą środków masowej dystrybucji muzyka popularna nie tylko upowszechnia jednolite gusta, ale także utwierdza zbiorowe zachowania i kształtuje nowe zwyczaje. Adorno dostrzega w tym zjawisku efekt rytmicznego posłuszeństwa, którego działanie przypomina funkcjonowanie maszyny poruszającej się w określonym tempie. Tym samym, uwaga ta zgodna jest z przekonaniem Dwighta Macdonalda, który w kulturze masowej dostrzegł niebezpieczeństwo ideologicznej indoktrynacji dokonywanej za pośrednictwem masowych mediów, generujących potrzebę konsumpcji. To właśnie ona pozwala kontrolować społeczeństwo: ukierunkowywać jego potrzeby, budzić nadzieję i określać oczekiwania, a najbardziej wyrazistym sposobem uzewnętrzniania tychże potrzeb jest muzyka popularna oferująca odbiorcom powtarzalny i nudny sentymentalizm.

Sugerowany tu infantyizm przekazu muzyki popularnej nie jest bynajmniej przypadkowy, wpisuje się on bowiem w kolejny aspekt właściwości tego zjawiska, które określane jest mianem trywializacji, kiczu czy banalizmu. Trudno zatem dziwić się, że w obliczu tychże pojęć Adorno muzyce popularnej przypisuje masowego adresata, o niezbyt wyrobionym guście, raczej niewydukuwanego, skłonnego do przyjmowania przekazów o cikliwym lub mechanicznym charakterze¹⁰³. Tym samym Adorno dotyka istoty pojęcia „popularności”, którym tak często operuje się w opisie zjawisk współczesnych. Aby nie powielać przywoływanych już wcześniej oskarżeń o powtarzalność czy schematyczność rozwiązań artystycznych, warto na chwilę zatrzymać się nad samym zjawiskiem banalizmu czy kiczu. Jak dowodzi Clement Greenberg „kicz jest produktem przemysłowej rewolucji, która przeniosła do miast masy zachodniej Europy i Ameryki”¹⁰⁴, co

¹⁰³ T. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Warszawa 1974, s. 252.

¹⁰⁴ C. Greeberg, *Awangarda i kicz*, [w:] *Kultura masowa...*, s. 44.

za tym idzie – jego popularność i rozwój jest ściśle związane z technicznymi środkami produkcji zastosowanymi w przemyśle kulturowym – w tym muzycznym. Funkcjonowanie kiczu opiera się bowiem na dość prostym mechanizmie, traktuje on pewne utrwalone tradycją rozwiązania estetyczne w sposób czysto instrumentalny, wykorzystując ich często już zastygłe, przepracowane formy do nowych rozwiązań, co razi brakiem świeżości i tandetą. Inne definicje kiczu idą jeszcze dalej, określając to zjawisko estetyczne jako synonim szmiry, bezguścia czy tandety¹⁰⁵. Kicz, oczywiście, nie jest zjawiskiem nowym i zarezerwowanym wyłącznie dla zjawisk kultury popularnej, jednak jego związek z mechanicznym wręcz sposobem wykorzystywania starych mód i wzorców bez możliwości właściwego odczytania kontekstu czy nawet zwykłej wrażliwości estetycznej powoduje, że stał się nieodłącznym elementem estetyki popularnej. Poniekąd jest to efektem wdrożonego przemysłu kulturowego, gdzie przekaz wytwarza się mechanicznie, bez oglądania się na kontekst, z drugiej strony popularność kiczu wynika z kształtowanej przez kulturę masową przeciętności, która ma zapewnić odbiorcom namiastkę prawdziwych doznań. Tym samym zarówno kicz, jak i przekaz kultury popularnej łączą zdolność do podrabiania autentycznego wrażenia, pozorowania prawdziwych emocji, ukrywanych pod maską sztampy. Warto też zwrócić uwagę na to, że percepcja przekazów naznaczonych kiczem i tych zakwalifikowanych do kultury popularnej daje odbiorcy poczucie bezpieczeństwa: nie wymaga bowiem wysiłku intelektualnego ani znajomości kontekstu kulturowego przy jego odczytywaniu, operując rozpoznawalnymi i schematycznymi rozwiązaniami estetycznymi i tematycznymi. Jednocześnie oba zjawiska zaspokajają potrzebę obcowania z silnymi doświadczeniami emocjonalnymi, wywołując i zarazem zaspokajając określone nastroje i odczucia.

Zarzucający muzyce popularnej banalizm czy kicz nie jest bynajmniej zjawiskiem nieświadomym. Oczywiście, zdarzają się wśród produkcji muzycznych takie, które w sposób naiwny operują kiczem, nie zdając sobie sprawy z prezentowanej przez siebie jakości estetycznej, czego przykładem mogą być produkcje muzyczne różnej proweniencji: od dyskotekowych hitów Bee Gees czy Village People do heavy metalowych przedstawień Alice'a Coopera czy Kissów. Jednocześnie warto podkreślić, że „muzyka popularna jest zarówno wytwórcą, odtwórcą i przetwórcą kiczu”¹⁰⁶, co za tym idzie – w produkcjach muzyki popularnej można obok postawy naiwnej spotkać także ironiczną i symulacyjną.

¹⁰⁵ Zob. *Aktualizacje encyklopedyczne. Suplement do Wielkiej Ilustrowanej Encyklopedii Powszechnej Wydawnictwa Gutenberga*. T. IV, red. A. Grzegorzczak, Poznań 1996, s. 148.

¹⁰⁶ M. Rychlewski, *Kiczosfery muzyki popularnej*, [w:] *Kiczosfery współczesności*, red. W. J. Burszta, E. J. Sekuła, Warszawa 2008, s. 27. Dalszą klasyfikację postaw artystów muzyki popularnej wobec zjawiska kiczu podaje za autorem artykułu (s. 25–34).

Cechuje je pewien dystans twórców (świadomy bądź intuicyjny) do wykonywanego repertuaru, z którym podejmuje się grę albo poprzez parodię, albo pastisz, albo kolaż. Jeśli zatem podstawą do działań postawy naiwnej będzie wykorzystywanie reprodukcji technicznej do infantylnego i bezrefleksyjnego powielania pewnych schematów muzycznych i rozwiązań estetycznych, to w przypadku pozostałych technologia będzie raczej narzędziem budowania artystycznego

reprodukcja techniczna:

– proces kreowania rzeczywistości kulturowej za pomocą mechanizmów wywiedzionych z praktyk przemysłowych, traktujący dzieło sztuki jako towar, akt tworzenia zaś jako pracę standaryzowaną, podporządkowaną wymaganiom rynkowym. Pojęcie użyte w odniesieniu do utowarowienia rzeczywistości społecznej i kulturowej przez Waltera Benjamina.

dystansu, żeby wspomnieć chociażby dokonania Franka Zappy czy obecnie Marilyna Mansona. Aby lepiej zobrazować to zjawisko, można odwołać się do zainscenizowanego przez niemiecki zespół Einstürzende Neubauten eksperymentu-koncertu, podczas którego muzycy obok tradycyjnego instrumentarium (gitary, bas, perkusja) korzystają z urządzeń przemysłowych, takich jak: młot pneumatyczny, piła tarczowa, elektrycznie sterowane suwnice czy wózki transportowe do budowania przekazu muzycznego. Produkowany w ten sposób przekaz z jednej strony wpisuje się w estetykę rocka industrialnego, tak charakterystycznego dla wielkich metropolii i ośrodków przemysłowych (np. Zagłębia Ruhry), z drugiej jednak rozbija tę iluzję poprzez

niemożliwy do zaakceptowania poziom hałasu wywoływanego przez uruchamianie maszyny¹⁰⁷. Reasumując, zjawisko banalizmu w muzyce popularnej nie jest przejawem jakiejś wstydlivej przypadłości, która mogłaby służyć za „ośle uszy” popkultury, trzeba raczej widzieć w kiczu metodę i sposób wyrażania się muzyki popularnej, dla której banalizm (tematyczny czy estetyczny) staje się płaszczyzną budowania dialogu z odbiorcą, w duchu pluralizmu i demokratyzacji poglądów, na wybranym przez siebie poziomie: od naiwnego do ironicznego.

Powyższe rozważania na temat muzyki popularnej warto zamknąć propozycją klasyfikacji zjawisk popkultury przez Marka Krajewskiego, z której godne uwagi z omawianej perspektywy wydają się zagadnienia: transparentności, repetycji i aromatyzacji¹⁰⁸. Pierwszy z trendów doskonale koresponduje z technologią, która pomaga likwidować fizyczne, kulturowe, społeczne, obyczajowe, a przede

¹⁰⁷ Koncert zespołu, który odbył się w japońskiej fabryce, został zarejestrowany i prezentowany w kinach studyjnych pod postacią filmu *Halber-Mensch*. Podaję za: B. Dobroczyński, dz. cyt. s. 148.

¹⁰⁸ Krajewski dokonuje klasyfikacji zjawisk kultury popularnej, definiując je za pomocą pojęć: alienacji, okrucieństwa, transparentności, repetycji i aromatyzacji. Rozważane tu kwestie przywołuję za autorem: M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003.

wszystkim ekonomiczne bariery wyznaczające ramy uczestniczenia w kulturze. Transparencja, której istotą jest czynienie rzeczywistości przezroczystą, dzięki technologii daje ułudę zanurzenia się w przekaz kulturowy w sposób bezpośredni, bez konieczności korzystania z pośredników, tłumaczy, interpretatorów. Dzieje się tak zarówno na poziomie dystrybucji i dostępu, jak i na samej konstrukcji przekazu kulturowego, tworzonego w sposób czytelny i jasny. Działając na dwóch poziomach: percepcyjnym i poznawczym, jawi się jako „doskonałe narzędzie doświadczania rzeczywistości”¹⁰⁹, które pozwala ją zarówno zobaczyć (usłyszeć), jak i zrozumieć. Kultura transparencji staje się współcześnie główną właściwością dzisiejszej kultury przede wszystkim ze względu na media, które za pomocą coraz to nowszych rozwiązań technologicznych czynią rzeczywistość bardziej realną i namacalną, przejrzystą właśnie, bardziej niż jest ona w rzeczywistości¹¹⁰. Muzyka popularna ze swoim niewątpliwie uproszczonym przekazem wpisuje się w popkulturową potrzebę dostarczania jasnych i prostych porad, wyjaśnień i odpowiedzi na pytania dotyczące codzienności i jej problemów, w czym sekunduje jej reprodukcja techniczna. Staje się ona bowiem antidotum na wynikające z doświadczeń egzystencjalnych problemy, uspokajając odbiorcę poprzez kontrolę tej rzeczywistości, a ta jest możliwa przede wszystkim dzięki konsumpcji. Ponadto kultura transparencji redukuje ów niepokój, prześwietlając pozornie wszystkie meandry rzeczywistości, co dzieje się za pomocą medializacji życia. Wystarczy przyjrzeć się produkcjom muzycznym kolejnych dekad, aby dostrzec pewną prawidłowość: pewne tematy (zaczeniowe i muzyczne) umieszczane są w centrum zainteresowania, a niektóre wręcz marginalizowane. Co za tym idzie – aby pozostawać w głównym nurcie kulturowym, należy wpisywać się w masowo generowany przekaz, to znaczy komponować utwory w oczekiwanej estetyce. Konstatacja ta prowadzi zatem do wielokrotnie już powtarzanej refleksji na temat przekazów muzyki popularnej – do powtarzalności. Zdefiniowane przez Krajewskiego zjawisko kultury repetycji odnosi się do jednego z najważniejszych i najbardziej determinujących kulturę współczesną mechanizmów. Proceder powtarzania, oparty na nieustannym powracaniu do przeszłych wydarzeń i doświadczeń, wykorzystywaniu użytych już wcześniej rozwiązań estetycznych czy tematów, kodów reprezentacyjnych czy struktur kompozycyjnych, jest także właściwością zarezerwowaną dla muzyki popularnej. Mechanizm ten objawia jeden z najsilniejszych bodźców muzyki popularnej – rytualizację czy obrzędowość, które pozwalają spojrzeć na rock’n’rolla z perspektywy ludycznej, skarnawalizowanej. Przywołana estetyka rock’n’rolla odwołuje się do zachowań

¹⁰⁹ Tamże, s. 166.

¹¹⁰ Szerzej temat ten w kontekście nowych mediów rozwijam w książce A. Regiewicz, J. Warońska, *Widowiskowość i audiowizualność w dobie ponowoczesności*, Częstochowa 2012, s. 191 i nast.

instynktownych, wręcz pierwotnych, stąd bardzo często jest ona postrzegana przez pryzmat doświadczeń elementarnych – choć często skrajnych – jak seks a zarazem doświadczenie religijne. Z drugiej strony, owa powtarzalność i rytualizacja były niezwykle krytycznie oceniane przez przedstawicieli feudalnego idiomu estetycznego i zwolenników rozdziału elity od kultury masowej: Theodora Adorna, Waltera Benjamina czy Dwighta Macdonalda, którzy popularność muzyki rozrywkowej odczytywali jako grę, repetycję rozpoznawalnych, bo znanych motywów czy tematów muzycznych. Co ciekawe, jak dowodzili krytycy popkultury, wielokrotnie powtarzane, czy to w postaci cytatu czy parafrazy, rozwiązania muzyczne zawdzięczały swą żywotność właśnie kulturze wysokiej, z której czerpały inspiracje. Traktowały ją jak przepastne źródło motywów, na których można pasożytować i wykorzystywać do własnych celów. Z biegiem czasu zaczerpnięte z kultury wysokiej tematy, wątki, estetyki pod wpływem nieustannej powtarzalności uległy standaryzacji i zostały oddzielone od źródła, tym samym uniemożliwiając jakiegokolwiek wartościowanie¹¹¹. Same dla siebie stały się tradycją, która poprzez repetycję nieustannie się aktualizuje, co w ostatnich latach jest szczególnie widoczne właśnie dzięki nowym możliwościom technologicznym. Wystarczy wspomnieć możliwości, jakie daje dziś technika cyfrowa i konsekwencje zastosowania tychże rozwiązań w muzyce, czy to w postaci *samplingu*, który otwiera możliwości nieskończonego remiksowania utworów, czy cyfrowego nagrywania, które umożliwia włączanie we współczesne przekazy muzyczne zremasteryzowanych partii instrumentalnych dawno zmarłych muzyków, a także wgrywanie swoich rozwiązań muzycznych w uznane już i popularne przekazy. W ten sposób powstają kolejne kopie, repliki, *covery*, które – co trzeba podkreślić po raz kolejny – spletają się z przyjemnością konsumpcji będącą integralnym składnikiem codzienności. To właśnie dzięki konsumowaniu popularnych, a co za tym idzie modnych w danym momencie, towarów (przekazów), reprodukowanych i wytwarzanych masowo, można odnieść wrażenie, że odbiorca uczestniczy w wydarzeniu niezwykłym, niepowtarzalnym i jednorazowym, choć rozpoznawalnym, a co za tym idzie – także przewidywalnym.

Powtórka dokonuje kompresji przeszłości, teraźniejszości i przyszłości w postaci powszechnie dostępnego i natychmiastowego doświadczenia oferowanego nam w momencie konsumpcji. Innymi słowy – wszystko jest dane teraz, to, co było, może powrócić jutro, zaś to, co będzie jutro, już dzisiaj może zostać zapomniane. Taki stan rzeczy daje konsumentom poczucie pełnej kontroli nad czasem i zdolność do układania własnej chronologii doświadczeń (...)¹¹².

Szczególnie dobrze widoczne jest to na przykładzie fal zainteresowań konkretnymi zjawiskami w muzyce rozrywkowej, które objawiają się w kolejnych

¹¹¹ Zob. T. Adorno, *O fetyszymie w muzyce...*, s. 101.

¹¹² M. Krajewski, dz. cyt. s. 212.

pokoleniach, można na przykład obserwować, jak zwyczaje modsów realizują kolejne subkultury punkowe czy poppunkowe albo jak pewne linie melodyczne transponowane są do kolejnych rozwiązań estetycznych, na przykład riff gitarowy będący *clou* rock'n'rolla, włączany kolejno w rozwiązania elektroniczne, popowe, rapowe itp. I znów z pomocą przychodzi reprodukcja techniczna, która nieustannie, na fali zainteresowań, dostarcza na rynek kolejne reedycje płyt z minionych lat, pozwalając starym słuchaczom doświadczyć jeszcze raz lat młodości, ale i młodym przeżywać to, co mogli sobie jedynie wyobrażać na podstawie opowieści swoich rodziców. Można zatem powiedzieć, że kultura repetycji niezwykle silnie wiąże się zarówno z doświadczeniem – wszak dzięki technologii można dziś konsumować przekazy tak odległe w czasie, czynić przeszłość teraźniejszą, poczuć to, co było udziałem poprzednich pokoleń, jak i przeżywaniem przyjemności, trudno nie podkreślić bowiem, że całe opisanie tu zjawisko zasa-
dza się na konsumpcji rozpoznawalnych rozwiązań, a co za tym idzie – budzących sentymtalne odczucia. Tym samym należałoby odnieść się do trzeciego z wymienionych trendów w kulturze popularnej, związanego z doświadczeniem przyjemności – aromatyzacji. Zjawisko to Krajewski opisuje jako bezpośrednią konsekwencję procesu bezwonności kultury, to znaczy mówiąc językiem Benjamina, utratą przez zjawiska kulturowe aury. Widoczna od samego początku chęć do standaryzowania doświadczeń poprzez konstruowanie masowego, ujednoliconego przekazu spowodowała wykluczenie zjawisk granicznych, pobocznych czy marginalnych z głównego nurtu kulturowego. W ich miejsce „inżynierowie dusz” produkują przekazy, które mają zastąpić naturalne „zapachy” – znaczenie, sensy czy treści takimi, mogącymi stać się bodźcem do silniejszego przeżycia czy odczuwania. Przekładając owo spostrzeżenie na grunt muzyczny, można zaobserwować, w jaki sposób z jednej strony (mowa tu o działaniach producenckich wielkich wytwórni) wyklucza się pewne rozwiązania muzyczne jako zbyt awangardowe, eksperymentalne, prowokujące, czyniąc owe utwory gładkimi, przyjemnymi, z drugiej zaś w zamian za to proponuje się rozwiązania, które budzą o wiele silniejsze emocje, na przykład poprzez wprowadzenie większego natężenia niskich częstotliwości w utworze albo gęstszego bitu odpowiadającego biciu serca. Jednak na konstruowaniu samego przekazu się nie kończy. Wydaje się, że aromatyzacja w przemyśle muzycznym przebiega przede wszystkim na poziomie technologii odbioru muzycznego, jak pokazał to bowiem rozdział poprzedni, jedną z głównych sił napędowych rozwoju technologii odtwarzania była chęć coraz doskonalszej – zarazem łatwiejszej, jak i czystszej, percepcji. Z czasem, obok nieustannej pogoni za krystalicznym dźwiękiem, pozbawionym szumów, pojawiło się pragnienie stworzenia dzięki technologii takiego wrażenia realności dźwięku, który stałby się niemal namacalny. Począwszy od zwykłej redukcji szu-

mów przez kolejne unowocześniane wciąż systemy „dolby”, sprzężone z nimi odtwarzacze *hi-fi* z możliwością indywidualnej korekcji dźwięku na domowej wieży stereofonicznej, aż do zjawiska dźwięku przestrzennego w przestrzeni domowej z wykorzystaniem technologii *audio spotlight* reprodukcja techniczna stara się jak najsilniej oddziaływać na odbiorcę, nie tylko na słuch, ale na całe jego ciało. Stąd w ostatnich latach wyraźny w technologii dźwięku staje się nacisk na jego graniczne regresy, np. poprzez wbudowywanie dodatkowych głośników basowych, które swoimi częstotliwościami pozwalają odczuwać muzykę przez skórę, za pomocą wysyłanych drgań, ale także na relacje z innymi zmysłami, np. wzrokiem, stąd wizualizacje dźwięku spopularyzowane przez muzykę elektroniczną (słyszane w latach 70. XX wieku spektakle dźwięku i światła), a ostatnio techno, rave czy house. W rzeczywistości zrodziła się sytuacja, w której przekazywany za pomocą nowoczesnych technologii dźwięk już niczego nie re-prezentuje, nie odnosi się do żadnej rzeczywistości, ale będąc tak ludzko realnym, namacalnym wręcz, staje się częścią świata symulakrycznego, którego korzenie wyrastają z przekształceń kultury cyfrowej i rzeczywistości komputerowej. Zanim jednak zajmiemy się zjawiskami muzycznymi powstającymi pod wpływem przekształceń nowych mediów, warto zatrzymać się nad trzecim zagadnieniem związanym z rozwojem kultury w wieku XX, z którym owa tendencja do tworzenia symulacji i światów alternatywnych, wyrażona przed chwilą, dość dobrze koresponduje.



Zagadnienia: technicyzacja przekazu kulturowego a przemysł muzyczny, znaczenie na rzecz jakości przekazu muzycznego, kult techniki w muzyce awangardowej, amerykańizacja i jej wpływ na muzykę wyznaczniki kultury masowej: standaryzacja, banalizacja, homogenizacja, estetyka kiczu a muzyka, kultura transparencji, repetycji i aromatyzacji w zjawiskach muzycznych, *covery*, *sampling* i kultura popularna.

3 Po-nowoczesne konteksty muzyki technicznie reprodukowanej

Definiowanie ponowoczesności w kontekście niniejszych rozważań rodzi podobne wątpliwości, co w poprzednich przypadkach. Po pierwsze, o samym zjawisku po-nowoczesności napisano tak wiele, że jakakolwiek konstatacja na ten temat wydaje się wtórna i jałowa, aczkolwiek nadmiar ten spowodował jeszcze

jedno zjawisko – rozmycie się granic tego pojęcia i pewną mglistość samego przedmiotu opisu, przyczyniając się do powstania bardzo złożonego obrazu tego zjawiska, łączącego różne, wręcz skrajne rejestry. Po drugie, warto zauważyć za Zygmuntem Baumanem czy Anthonym Giddensem, że to, co współcześnie określa się mianem ponowoczesności, może w istocie być jedynie jakąś figurą przeżywaną w pełni moderny¹¹³. Przyjmując jednak ponowoczesność jako konstrukcję ideologiczną przeżywaną obecnie rzeczywistości i przywołując typowe dla tego nachylenia filozoficznego właściwości i rozwiązania kulturowe, warto przyjrzeć się konsekwencjom, jakie niesie ze sobą relacja tejże ponowoczesności z powstającą wówczas muzyką i rolą technologii, jaką odgrywa w budowaniu tej zależności.

Odwołując się do ideologicznych podstaw myśli postmodernistycznej, trzeba by przywołać nietzscheańskie zanegowanie uniwersalności rozumu, który według niemieckiego filozofa fałszuje rzeczywistość. Przyjmując koncepcję wielości prawd, a właściwie przedkładając kategorię „interpretacji” nad „prawdę” jako taką, Nietzsche odrzuca możliwość wspólnej wartości poznawczej na rzecz subiektywnego obrazu świata. Wyrażone na przełomie XIX i XX wieku zwątpienie w ciągłość i jednolitość rzeczywistości, a co za tym idzie – także i człowieka oraz jego wytworów, poskutkowało zatarciem się granicy między rzeczywistością a kulturą, doświadczeniem życia a zjawiskiem kulturowym, faktem a fikcją. W konsekwencji rodząca się refleksja filozoficzna zanegowała możliwość istnienia „wielkich opowieści”, zastępując je „opowieściami wolnościowymi” lub „opowieściami spekulatywnymi” konstruowanymi indywidualnie, odpowiadającymi subiektywnym interpretacjom historii indywidualnych jednostek. Rzeczywistość przedstawiona jawi się zatem nie w sposób obiektywny i jednolity, ale jako fabuła konstruowana za pomocą „małych gier językowych” poszczególnych jednostek, jak dowodzi bowiem Richard Rorty, każdy człowiek tworzy własny obraz świata, a tym samym stanowi prawdę dla siebie¹¹⁴. Ponowoczesność rezygnuje z potrzeby istnienia „wielkich narracji” czy „metanarracji”, tj. religii, nauki, sztuki, które niegdyś rościły sobie prawo do budowania uniwersalnej, absolutnej, wszechstronnej prawdy, przyznając prymat zasadom pluralizmu, tolerancji czy nawet chaosu¹¹⁵. Każda zaś próba doszukiwania

¹¹³ Zob. m.in. A. Giddens, *Konsekwencje nowoczesności*, przeł. E. Klekot, Kraków 2008; Z. Bauman, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa 2011; tenże, *44 listy ze świata płynnej nowoczesności*, przeł. T. Kunz, Kraków 2011 i in.

¹¹⁴ Zob. R. Rorty, *Pragmatyzm i filozofia post-nietzscheańska*, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 119–127.

¹¹⁵ Konsekwencją przyjęcia prymatu zróżnicowania jest absolutyzacja pluralizmu i tolerancji, co za tym idzie – nikt nie może rościć sobie pretensji do tego, że jego przekonania o naturze rzeczywistości lub o dobru moralnym są lepsze czy pewniejsze niż kogokolwiek innego. Nie istnieją też żadne kryteria weryfikacji wartości poznania albo postaw moralnych. Nie da się więc uprawomocnić ani żadnej zasady moralnej, ani żadnego sądu na temat rzeczywistości. W tej

się jednej zasady, prawdy w istniejącej rzeczywistości jest traktowana jako wyraz dążenia totalitarnego, które za pomocą przemocy czy wręcz terroru próbuje podporządkować wolne jednostki jakiejś nadrzędnej zasadzie, co, jak pisze chociażby Jean-Francois Lyotard, jest niemożliwe¹¹⁶. Dzieje się tak dlatego, że człowiek nie tyle poznaje świat, ale obraz świata, a ten poznany przez intelekt jest inny w zależności od osoby, która go poznaje, stąd jako główny postulat ponowoczesności jawi się zróżnicowanie zamiast jedności. Myśl ta odpowiada koncepcji indywidualizacji, której wydaje się hołdować scena muzyczna, jak zauważa bowiem Bernard Gendron „piosenki popularne reklamują zarówno swoją indywidualność, jak i wzajemną wymienną”¹¹⁷. Tym samym, polemizując ze stanowiskiem Adorna, kanadyjski badacz muzyki popularnej zwraca uwagę na fakt niezwykle dynamicznego rozwoju tejże muzyki i jej nieustającej ewolucji na płaszczyźnie brzmienia, widząc w tym przejaw tendencji do różnicowania gustów, a tym samym i przekazu. Jeśli technologia służy bowiem standaryzacji przekazu muzycznego, jak pisze Adorno, to ma to miejsce przede wszystkim na poziomie funkcjonalności, wszak kolejne rozwiązania techniczne ujednolicają sposób odbioru; wystarczy przypomnieć wymianę kolekcji płyt na gramofonowe czy kaset magnetofonowych na dyski CD, czy obecnie korzystanie z formatu MP3 w miejsce audio. Jednak na płaszczyźnie tekstu muzycznego innowacje technologiczne nie tyle upodobniają, co raczej różnicują przekazy, indywidualizując je. Gendron przywołuje w tym miejscu przykład grupy The Beatles, która wprowadzając technikę wielośladową do swoich nagrań, raczej odróżniła się znacząco od popularnego wówczas stylu, niż upodobniła do niego. Idąc tym tropem, można zatem zrozumieć, że nieustająca transformacja stylów muzycznych, którą Gendron opisuje następująco:

przed rock and rollem ludzie słuchali między innymi ragtime’u, dixielandu, swinga, crooningu, bebopu, rhythm and bluesa. Pomimo harmonicznym i melodycznym podobieństw, style te różniły się w sposób istotny barwą dźwięku, ewokacją, konotacją i ekspresyjnością. Z nadejściem rock and rolla tempo uległo przyspieszeniu. Trzydzieści lat ery rocka to pojawienie się i zmierzch takich zjawisk, jak doo-wop, rockabilly, the girl group sound, muzyka surf, inwazja rocka brytyjskiego, rock psychodeliczny, muzyka folk, heavy metal, punk, żeby wymienić tylko kilka przykładów¹¹⁸,

sytuacji nie pozostaje już nic innego, jak tylko uznanie prawa każdego człowieka do posiadania własnych poglądów i do postępowania według nich. Wobec prymatu pluralizmu i tolerancji czytelne staje się zjawisko alienacji, opisane przez Marka Krajewskiego i przyporządkowane objawom kultury popularnej. Polega ono na celebracji tego, co niedefiniowalne, wyrażaniu fascynacji obcością czy innością, czego wyrazem są chociażby wszelkie rodzaju nurty *queerowe*.

¹¹⁶ Koncepcję tę opisał w książce J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1997.

¹¹⁷ D. Strinati, dz. cyt., s. 66.

¹¹⁸ B. Gendron, *Theodor Adorno meets the Cadillacs*, [w:] *Studies in Entertainment*, red. T. Modleski, Bloomington, Indiana 1986, p. 32, cyt. za: D. Strinati, dz. cyt., s. 66.

jest z jednej strony konsekwencją wprowadzanych do stylistyki muzycznej rozwiązań technologicznych, z drugiej zaś odpowiedzią na ponowoczesne wyzwanie do indywidualizacji wyrażania rzeczywistości.

Wspomniane zatarcie się granic między rzeczywistością a kulturą, życiem a narracją ma także daleko idące konsekwencje dla rozwoju myśli ponowoczesnej, prowadzi ono bowiem do załamania się różnicy między tym, co realne, a tym, co jest jedynie jego obrazem. Dzieje się tak przede wszystkim dzięki mediom masowym, które zdominowały masową wyobraźnię i w pewien sposób zastąpiły rzeczywistość obrazem kreowanego przez siebie świata. Przywodzi to na myśl konstatację Jeana Baudrillarda na temat symulakryczności kultury współczesnej. Symulacja nie reprezentuje bowiem rzeczywistości, ale generuje ją za pomocą hiperrzeczywistości, czyli takiego stanu bytu, który jest bardziej rzeczywisty (odczuwalny, namacalny) niż rzeczywistość. Co więcej, hiperrzeczywistość pozwala odczuwać w sposób intensywniejszy, ostrzejszy czy nawet ekstatyczniejszy, stając się bardziej pociągającą od otaczającej człowieka codzienności.

■ Nie chodzi już o fałszywe przedstawienie rzeczywistości (o ideologię), chodzi o ukrycie, że rzeczywistość przestała być realna, ażeby ocalić zasadę rzeczywistości.

Jak dowodzi bowiem francuski filozof, w *symulakrum* nie chodzi o zanegowanie prawdy, ale o ukrycie faktu, że prawda nie istnieje. Ten rodzaj bytu właśnie, przeładowany w pewien sposób sensem, multiplikujący się dzięki mediom, Baudrillard określa właśnie *symulakrum*¹¹⁹. Zjawisko symulakryzacji można odnieść zarówno do konstruowania znaczeń w przekazach muzycznych, jak i do płaszczyzny technologicznej wspomagającej powstawanie brzmień i nagrań. Pierwszą z kwestii w pełni omawia Theodor Adorno, oceniając krytycznie rolę muzyki rozrywkowej w kształtowaniu gustów społecznych. Zarzuca on jej zarówno prymitywizm rozwiązań estetycznych, jak i infantylizm znaczeniowy, bazujący na sentymentalnych odwołaniach emocjonalnych, wyrażonych choćby przez tak ironicznie już dziś wykorzystywane wykrzyknienie „baby, baby, oh yeah”. Jak zauważa przedstawiciel Szkoły Frankfurckiej, muzyka reprodukowana technicznie nie tylko powiela utarte wzorce i schematy artystyczne, ale operuje także tandetnymi i powtarzalnymi rozwiązaniami tematycznymi. W ten sposób pojawiają się najsilniej eksponowane wątki: miłości (od pierwszego zauroczenia, przez opis ekscytacji erotycznej aż po rozstanie czy porzucenie), śmierci (tak w wymiarze fizycznym, jak i duchowym), doświadczeń socjalizujących (macierzyństwa, dzieciństwa, młodości, ale też biedy, odrzucenia społecznego czy

¹¹⁹ M. P. Markowski, *Baudrillard: Słownik*, [w:] J. Baudrillard, *Ameryka*, przeł. R. Lis, Warszawa 1998, s. 174, 178–180, 190–192.

sytuacji granicznych: stanów upojenia alkoholowego lub narkotycznego). Tak konstruowany przekaz pozwala masom na wyrażanie swoich emocji za pomocą skodyfikowanego przez muzykę rozrywkową języka, zarówno na płaszczyźnie tekstu (np. gdy mowa o rozstaniu, pojawiają się metafora pękającego serca lub obraz padającego deszczu), jak i melodii (m.in. trudno sobie wyobrazić piosenkę o doświadczeniu śmierci bliskiej osoby zagrana w tonacji durowej). W ten sposób dokonuje się zawłaszczenie przez kulturę popularną (w czym nie miały udział ma właśnie przekaz muzyczny) wyobraźni masowej, która ulega symulakryzacji. To znaczy, że społeczeństwo odbierające przekazy popkulturowe (muzyczne) dostrzega w nich większą autentyczność niż w swoich własnych przeżyciach, a co za tym idzie – konstruowany w przekazie muzycznym obraz, na przykład spotkania chłopaka i dziewczyny w kontekście zauroczenia czy zakochania tych dwojga, jest na tyle determinujący współczesnych nastolatków, że każde odstępstwo od tegoż schematu w rzeczywistości jawi się jako nieprawdziwe lub co najmniej podejrzane. Druga kwestia, związana z symulakryzacją nagrań, jest efektem rozwijającej się od samego początku historii nagrań technologicznej obróbki dźwięku. Można zauważyć bowiem, że już od pierwszych zabiegów mających na celu amplifikację głosu, technologia stara pogodzić się widoczną sprzecznością: to, co techniczne, uczynić naturalnym. Wszystkie kolejne działania: stosowanie wzmacniaczy, przetworników, a potem wprowadzenie syntezatora, wreszcie wykorzystanie sekwencerów, mikserów, kamer pogłosowych, w końcu poddanie dźwięku obróbce cyfrowej miały na celu przede wszystkim uwiarygodnić otrzymany technologicznie efekt. Odbiorca, słuchając muzyki reproduktowanej technologicznie, miał możliwość samodzielnego decydowania o iluzji, jakiej miał ulec: raz była to sala koncertowa, stąd zwiększona dynamika, raz otwarta przestrzeń z wyeksponowanym pogłosem. Symulacja objęła także rejestrowane za pomocą przekształceń cyfrowych instrumenty: klawisz syntezatora odpowiadał w bardziej lub mniej wiarygodny sposób dźwiękowi skrzypiec, waltorni czy nawet całego chóru. Jakość tej symulacji można sobie uświadomić, słuchając nagrań Jeana-Michela Jarre'a, który za pomocą techniki MIDI wyczarowywał nieskończony świat muzycznych instrumentów i dźwięków, operując wyłącznie połączonymi ze sobą syntezatorami.

Jeszcze jedna z refleksji, do której warto odwołać się w omawianym kontekście, dotyczy uwagi Johna Bartha na temat „wyczerpania” się kultury jako źródła znaczenia czy sensu¹²⁰. Jest ono wyrazem przekonania niemożliwości stworzenia czegokolwiek nowego, wynikającym z porażki, jaką poniósł modernizm. Próbuąc przełamać kryzys, w jaki weszła kultura po XIX-wiecznym realizmie, modernizm podjął próbę ratowania kultury, rozpoczynając grę konwencjami,

¹²⁰ Zob. B. Baran, *Postmodernizm*, Kraków 1992, s. 138–167.

kładąc nacisk na nowatorskie rozwiązania artystyczne, tematyzując poniekąd własne konwencje. Tym samym modernizm zapoczątkował proces przesunięcia nacisku z treści czy znaczenia na styl wypowiedzi artystycznej, który zakończył się triumfem postmodernizmu. Widząc bowiem niemożność ucieczki przed powtórzeniem, zarówno na płaszczyźnie tematycznej, jak i kompozycyjnej czy stylistycznej, postmodernizm zaczyna świadomie kopiować, naśladować schematyczne rozwiązania, aby je ośmieszyć. W ten sposób, po pierwsze, styl i artyzm stają się ważniejsze niż treści przekazu kulturowego, po drugie zaś, znakiem rozpoznawalnym staje się intertekstualność, w której zawiera się cały ironiczny autotematyzm postmodernizmu. W tym drugim zjawisku widoczna jest tak charakterystyczna dla postmodernizmu (rozumianego tu przede wszystkim jako nurt kulturowy) tendencja do gry, zabawy z konwencjami, motywami, performansami itp. Co za tym idzie, znakiem rozpoznawczym postmodernistycznego podejścia do przekazu kulturowego jest jego kontekstualizacja intertekstów wywiedzionych z innych przestrzeni rzeczywistości, np. społecznych, politycznych czy ekonomicznych, które jednocześnie konstruują parodię czy pastisz – najpopularniejsze sposoby obecności tekstu postmodernistycznego w kulturze. W rezultacie podważeniu ulega nie tylko znaczenie czy sens, które ustępują miejsca samemu wyrazowi artystycznemu, ale także takie cechy, jak: wartość artystyczna, autentyczność czy głębia. Trudno uciec bowiem przed przeświadczeniem, odbierając przekazy postmodernistyczne, że ma się do czynienia z czymś więcej niż tylko z zabawą, a nawet jeśli przez chwilę sugeruje się odbiorcy coś innego, za czym stałyby powaga lub prawość, to wrażenie owo szybko ulega rozmyciu przez kolejne zabiegi autotematyczne podważające istotność samych siebie.

Oznacza to, że w kulturze postmodernistycznej wszystko da się obrócić w żart, odwołanie lub cytaty w eklektycznej grze stylów, symulacji i cech zewnętrznych¹²¹.

Tym samym, należy stwierdzić, że owa niemożliwość rozpoznania pierwotnego wzoru od kontynuacji, sensu od parodii jest bezpośrednią konsekwencją opisanego już wcześniej odrzuceniu kryteriów wartościowania i miar, według których można by poddać ocenie powstające w tym duchu przekazy kulturowe. Opisany tu mechanizm kulturowy doskonale egzemplifikuje współczesna kultura muzyczna, w której niezwykle świadomie miesza się style i gatunki muzyczne, co dokonuje się na różnych poziomach wspomnianej intertekstualności. Można bowiem mówić o kolażach muzycznych, pastiszach czy cytatach, ale także o remiksowaniu czy *samplingu* jako metodach nawiązań kulturowych, do których używa się dziś technologii. Ten pierwszy rodzaj odniesień dokonuje się przede wszystkim na poziomie artystyczno-intelektualnym, gdy wykonawca

¹²¹ D. Strinati, dz. cyt., s. 180.

w sposób świadomy, jawny cytuje wybrany fragment muzyczny lub korzysta z wcześniej nagranych przeboju i aranżuje go na nowo – w nowej stylistyce, z wykorzystaniem innych instrumentów. Siła wydawanych w ten sposób *coverów* jest ogromna, to one stają się nośnikami znaczenia czy to całego zespołu, czy samej płyty. Wiele ze współczesnych rozwiązań muzycznych korzysta także z możliwości cytowania samego brzmienia: dźwięków poszczególnych instrumentów, które wykorzystywane są w nowych produkcjach. Ma to wreszcie miejsce chociażby w konstruowaniu tekstów muzycznych, które odwołują się do regionalnych kultur (szczególnie pozaeuroatlantyckich), wykorzystując ich instrumentarium i harmonie. Wprowadzenie do muzyki popularnej hinduskiego *sitaru* czy afrykańskich *djembe* uczyniło przekaz muzyczny bardziej eklektycznym, a co za tym idzie – różnorodnym, fragmentarycznym i zarazem synkretycznym¹²². Sami muzycy widzą w zjawisku wymieszania stylistycznego możliwość ucieczki przed „zaszufladkowaniem”, wystarczy przywołać doświadczenia Faith No More, którzy w swojej praktyce twórczej odwoływali się do różnych stylów: metalu, punka, funky, rapu, art rocka, a także sięgali do brzmień folklorystycznych Afryki czy Azji. W owym miksowaniu stylów, brzmień niektórzy dostrzegają tendencję do zacierania granic między funkcjami, jakie niegdyś muzyka pełniła: od religijnej, przez socjalizującą czy emotywną, po rozrywkową¹²³. Jakkolwiek by na to zjawisko spoglądać, fakt synkretycznego łączenia różnych estetyk, brzmień, harmonii, tematów wydaje się dziś bezsprzeczny, i, co więcej, jest on podporządkowany przede wszystkim konsumpcji, o czym była już mowa. To samo zjawisko – kolażu może się uobecnić dzięki technologii na dwóch płaszczyznach: kompozycji i dystrybucji. Można bowiem zauważyć, że współczesne wytwórnie bardzo często w eklektyczny sposób łączą nagrania jednego stylu z innym, zestawiając je na płycie obok siebie, tak aby otrzymać jak najszerszy krąg odbiorców. I tak muzyka pop zamieszcza na płytach utwory rockowe czy w stylistyce reggae (żeby wspomnieć o ostatnio kreowanym

¹²² Do zjawiska tego odnosi się Ernest van den Haag, pisząc: „Amerykańskie domy są dzisiaj udekorowane afrykańskimi maskami i posązkami meksykańskich bogów, gotyckimi krucyfikami, japońskimi drzeworytami – i wszystko to jest nie mniej dziwaczne niż cylinder na głowie wodza szczepu. Czy pochodzą one z minionej cywilizacji – włączając w to zachodnią wyższą kulturę i kulturę ludową – czy ze współczesnej Afryki, czy wiszą na ścianach, czy się je nosi, czyta, ogląda, tańczy albo ich słucha – takie fragmenty, choćby ciekawe czy nawet pouczające, są jedynie lukrem na torcie kultury popularnej. (...) Kalejdoskopiczna różnorodność ułamków, wziętych ze wszystkich niemal kultur świata, pomaga wyjałowić i zniżyć każdą z nich, podobnie jak barwy spektrum zlewają się w jednolitą białość, jeśli tarczę obracamy dostatecznie szybko. Rzecz dziwna, jesteśmy dumni z tego, że mieszamy różnorodne wzorce kulturowe”: E. van den Haag, dz. cyt., s. 103.

¹²³ Por. A. Jarzębska, *Historia i teoria muzyki popularnej. Wybrane problemy*, „Alma Mater” 2009, nr 115/116, s. 76–79.

hicie Britney Spears – *nota bene cover* zespołu Joan Jett&The Blackhearts – *I love rock'n'roll*), heavy metal korzysta z rozwiązań techno (patrz dokonania Prodigy czy ostatnio popularny mariaż metalu z dubstepem na ostatniej płycie zespołu Korn) lub rapu (warto przywołać tu słynną płytę *Judgment Night*, na której znalazły się utwory nagrywane przez przedstawicieli sceny thrashmetalowej z muzykami hip hopowymi), a stylistyka hip hopu korzysta z brzmień jazzowych (można tu wymienić zarówno dokonania trip hopu Massive Attack czy Portishead, jak i acid jazzu spod US3, Tab Two). Wymienione tu przykłady to tylko wierzchołek góry lodowej, nie ma dziś bowiem takiej estetyki, która nie korzystałaby z rozwiązań stylistycznych czy nawiązań do innego gatunku muzycznego. Z pomocą takim przedsięwzięciom przychodzi sama technologia, która od momentu wprowadzenia do praktyki nagrań wielośladowych umożliwiła kolejnym twórcom korzystanie z dotychczasowego dorobku muzycznego, czy to w postaci nagranych wcześniej oryginalnych linii instrumentalnych, czy wokalnych, które znajdowały swoje miejsce w nowych produkcjach muzycznych. Z biegiem lat i rozwojem technologicznym możliwość włączania nagranych wcześniej fragmentów muzycznych staje się coraz bardziej możliwa, a co za tym idzie – powszechna. Warto przywołać w tym miejscu chociażby słynny duet amerykańskiego jazzmana Nat „King” Cole’a i jego córki Natalie w piosence *Unforgettable*, która została nagrana w 1991 roku, niemal 25 lat po śmierci artysty. Piosenka utrwalona pierwotnie przez tego muzyka w 1951 r. została zremiksowana, w wyniku czego na istniejący podkład nałożono linię wokalaną córki. Można przy okazji wspomnieć, że wcześniej podobne eksperymenty uczyniono z utworami Elvise Presleya. Ten niezwykle na owe czasy proceder wydaje się obecnie czymś bardzo naturalnym, a stało się to między innymi dzięki zdigitalizowaniu nagrań oraz tak powszechnemu dziś *samplingowi*, o którym była już mowa. Warto jedynie wspomnieć, że dzięki zjawisku *samplingu* rozwijają się nowe style muzyczne, jak choćby hip hop, który, korzystając z fragmentów nagrań znanych przebojów poprzez włączanie albo rozpoznawalnej linii melodycznej albo cytat powtarzalnego refrenu lub śpiewu, buduje swój własny przekaz. Technika *samplingu* otworzyła przed artystami możliwości twórcze, dając im narzędzie do kreowania

nowych, często kakofonicznych brzmień, naśladowania i zmiksowania odgłosów maszyn, żywiołów przyrody, zniekształcenia ludzkiego głosu czy dźwięków tłuczonych szyb¹²⁴,

żeby wspomnieć o dokonaniach takich grup, jak Ministry czy Nine Inch Nails. Włączanie w przekazy muzyczne odgłosów industrialnych, ale także fragmentów tekstów medialnych, np. cytatów z dialogów filmowych czy prze-

¹²⁴ B. Hoffmann, *Rock a przemiany kulturowe końca XX wieku*, Warszawa 2001, s. 75.

mówień publicznych polityków, często zniekształcanych przez użyte samplery, wywołuje wrażenie budowania dystansu do prezentowanych treści poprzez tworzenie atmosfery chaosu. Przykłady można by mnożyć, warto jedynie podkreślić, że zarówno młode zespoły sięgają do różnorodnych stylów muzycznych: od heavy metalu po folk, jak i muzyczni weterani, mający za sobą lata doświadczeń, w swoich nowych dokonaniach uciekają się do popularnych obecnie brzmień, ostatnio opartych na elektronice. Tym samym scena muzyczna zdaje się potwierdzać przekonanie Bartha, że „wszystko zostało już powiedziane”, a jedyne, co pozostaje, to zabawa formą wyrazu artystycznego.

Na nieco inne zjawiska, badając wpływ ponowoczesności w muzyce, zwraca uwagę Krzysztof Moraczewski, za którym warto przywołać kilka refleksji¹²⁵. Po pierwsze, ponowoczesność w muzyce można definiować poprzez kwestionowanie dokonań awangardowych, co objawia się w reanimacji tradycyjnych, neoromantycznych najczęściej rozwiązań artystycznych albo adaptowaniu (czasem ironicznego) technicznych zdobyczy neoawangardy. Tak szeroko zarysowany zakres oddziaływania postmodernistycznego pozwala na włączenie w ten nurt zarówno działalności muzycznej Jana Sibeliusa, Luciana Beria, jak i muzyków pozostających pod wpływem Johna Cage’a (Steve’a Reicha czy Mortona Feldmana), zaliczanego przecież do twórców awangardy. Po drugie, w ramach ponowoczesności w muzyce przyjmuje się rozwiązania neotonalne, postrzegane jako antyawangardowe, powracające do tradycyjnych rozwiązań systemu durowego i molowego, cieszące się *nota bene* sporą popularnością wśród masowej publiczności. Przykładem takich zjawisk muzycznych mogą być twórczość Wojciecha Kilara czy Gia Kanczelego, ale i *Pasja wg św. Łukasza* Krzysztofa Pendereckiego. Trzeci z objawów ponowoczesności w muzyce wiąże się z pewną grupą cech utworu muzycznego, tj. intertekstualnością, wielokrotnym kodowaniem, ironią, metafikcyjnością, które zostały już omówione w kontekście muzyki popularnej, a mają także swoje reprezentacje w muzyce artystycznej, czego wyrazem może być twórczość Michaela Nymana, kompozytora współpracującego z reżyserem Peterem Greenawayem. Powstające na przecięciu sztuki i komercji utwory muzyczne z jednej strony odwołują się do wartości wyższych, z drugiej zaś odpowiadają na potrzeby masowego tekstu kultury – filmu. Pomijając inne przykłady, można jedynie zauważyć, że utwory muzyki artystycznej czy poważnej niezwykle często korzystają także z poliestetyki niejednorodnych technik kompozytorskich (żeby przywołać twórczość Alfreda Schnittkego) lub w sposób ironiczny i refleksyjny komentują europejską tradycję muzyczną (tu warto zaznaczyć dzia-

¹²⁵ Poniższe rozważania podaję za: K. Moraczewski, *Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury. Próba analizy kulturowego funkcjonowania zachodnioeuropejskiej muzyki artystycznej*, Poznań 2007, s. 98–113.

łałność muzyczną Pawła Szymańskiego czy Pawła Mykietyna). Deklarowana przez postmodernistów ironiczność wyrażająca się poprzez radykalny indywidualizm, mający na celu niesienie wszelkiego rodzaju porozumienia, wspólnej płaszczyzny odniesień, ma także swoje konsekwencje w muzyce, choć, jak dowodzą teoretycy, każdy przejaw działania awangardowego realizuje ową inność i brak reguł, żeby wspomnieć o apologii alogiczności muzyki Johna Cage'a czy dokonaniach Stockhausena, jak by nie patrzeć – symboli awangardy. Po czwarte wreszcie, ponowoczesny rys muzyki współczesnej obejmuje granice, a raczej ich brak, w odniesieniu do relacji wysokie–niskie, o czym pośrednio była już mowa. Warto jeszcze raz zatem powrócić do tej dyskusji, tym razem mając na uwadze perspektywę ponowoczesną.

Założony przez nowy nurt ideologiczny brak norm i wyznaczników estetycznych czy artystycznych niewątpliwie sprzyja zniesieniu jednego z najbardziej tradycyjnych podziałów w kulturze na „niskie” i „wysokie” czy „artystyczne” i „popularne”. Za tą nową jakością optują także sama technologia i zjawisko reprodukcji technicznej, które, wpisując twory sztuki muzycznej w mechanizm przemysłu kulturowego, prowadzą do zacierania się granic, do ich nieodróżnialności – poniekąd była już o tym mowa. Dzieje się tak za przyczyną dwóch procesów. Pierwszy to sytuacja, w której wytwory przemysłu kulturowego wykazują cechy artystyczne i dają się interpretować za pomocą takich właśnie narzędzi, nie tracąc jednak nic z charakterystycznych dla tejże reprodukcyjności cech. Przykładem takim mogą być niewątpliwie dokonania twórców muzyki rozrywkowej, którzy odwołują się do tradycji muzycznej, twórczo przepracowując artystyczne zamierzenia swoich poprzedników. Można w tym miejscu przywołać zjawisko rocka progresywnego czy rocka symfonicznego lat 70. XX wieku (Deep Purple, King Crimson, Alan Parsons Project, Jethro Tull) oraz twórców muzyki elektronicznej z kręgu minimal techno (m.in. Robert Hood, Daniel Bell), którzy zachowując cechy właściwe dla estetyki rozrywkowej, odwołują się do osiągnięć awangardy czy kontynuują pewne rozwiązania muzyczne wynikające z tradycji. Drugi proces w nieco bardziej instrumentalny sposób traktuje dzieło muzyczne posiadające wszystkie właściwości przypisywane sztuce, które zostaje podporządkowane regułom rynku i przemysłu kulturowego. Można tu zatem mówić o sytuacji, w której twórcy, wychodząc naprzeciw oczekiwaniom odbiorczych, w duchu konsumpcjonizmu, konstruują przekazy cechujące się komunikacyjnością i akceptacją sporego grona odbiorców. Przykłady można by mnożyć, choćby święcąc triumfy jeszcze kilka lat temu twórczość oratoryjna Piotra Rubika czy *Missa pro Pace* Wojciecha Kilara. Oczywiście, tak ujęta kwestia rodzi podejrzenia o zwykłą komercyjność twórczości, a każda próba łączenia sztuki z ekonomią budzi dziś negatywne skojarzenia (chyba niesłusznie, patrząc na tradycję mecenasów sztuki

zamawiających konkretne dzieła), jednak nie to jest celem niniejszego przywołania. Przyglądając się obu mechanizmom, można mówić o pewnym podobieństwie kierunku tylko o innym zwrocie: z jednej strony wytwory kultury popularnej wykorzystują bowiem odwołania do tradycji wysokiej, sięgając do takich właśnie narzędzi twórczych, z drugiej zaś wytwory sztuki artystycznej korzystają ze zdobyczy popularyzacji i umasowienia, wyrażających się chociażby poprzez korzystania z pośrednictwa mediów czy podporządkowania się regułom przemysłu kulturowego. Opisany powyżej proces zacierania się granic między kulturą wysoką a niską nie oddaje jednak w pełni wszystkich aspektów tego problemu, można bowiem zaobserwować dokonujący się nowy podział w sztuce. Nie dotyczy on już dawnej granicy między sztuką poważną a rozrywkową, ale przebiega w poprzek zsynkretyzowanych brzmień muzycznych, w ramach szeroko pojętej muzyki popularnej. Tym samym podtrzymany zostaje podział na elitę – odbiorców wyrafinowanych i odbiorcę masowego, niewykształconego i nieczulego na niuanse estetyczne. Podział ten, jak pokazuje historia muzyki, dokonał się już w latach 70. ubiegłego stulecia wraz z pojawieniem się w muzyce rozrywkowej potrzeby odróżnienia się od „zwykłego” tanecznego rock’n’rolla i zarysowania poszukiwań rozwiązań artystycznych, czego wyrazem były ówczesne eksperymenty przywołanych wcześniej zespołów reprezentujących rocka symfonicznego czy progresywnego. W kolejnych latach podział ten jeszcze mocniej się radykalizuje, warto wymienić dokonania zespołów, takich jak Pink Floyd, Queen, Rush, Yes, The Police oraz późniejsze heavy metalowe dokonania Megadeth, alternatywno-parodystyczne Primusa czy elektroniczne Briana Eno.

Zjawisko to jest efektem kompetencyjnej próżni, w której właściwa muzyka artystyczna stała się niekomunikatywna, a potrzeba oddzielenia się wykształconej elity od reszty społeczeństwa, także za pomocą muzycznych identyfikacji, bynajmniej nie zanikła. Z kolei owa próżnia kompetencyjna jest, jak można podejrzewać, efektem przesuwania nacisku ze światopoglądowo-waloryzującej funkcji muzyki na jej funkcję kompensacyjną. Nowa muzyka „wysoka” jest więc kompromisem między potrzebą kompensacji a wymogiem społecznej integracji i dyferencjacji: wystarczająco wyrafinowana, by uniemożliwić masowy w niej udział, a zarazem wystarczająco prosta, by kompensacja nie wymagała wieloletniego procesu nabywania kompetencji (...)¹²⁶.

Widać zatem, że deklarowane przez ponowoczesność zacieranie granic jest jedynie pewną figurą ideologiczną, gdyż wzajemne relacje oraz rozróżnianie tego, co wysokie i niskie, elitarne i masowe, artystyczne i popularne, nie tylko nie zanikają, ale wręcz stają się coraz radykalniejsze, tylko że przebiegają w innym miejscu niż dotychczas.

¹²⁶ Tamże, s. 216.

Jako ostatni rys ponowoczesności muzyki przyjmuje się bardzo szerokie ujęcie tegoż pojęcia, które muzykę postmodernistyczną definiuje jako „muzykę towarzyszącą kulturze ponowoczesnej”. W ten sposób obok kompozytorów, takich jak Jan Sibelius, John Cage czy Karlhainz Stockhausen, można postawić muzyków z The Beatles, Madonnę czy Joffa Millsa. A zatem dla rozważań o ponowoczesności w muzyce takie ujęcie jest tyleż prawdziwe, co raczej mało przydatne, bo, poza już wcześniejszą refleksją o zatarciu się granic między muzyką poważną a rozrywkową czy artystyczną a popularną, taka konstatacja niewiele wnosi. Podsumowując tę część, za autorem powyższej refleksji można by powiedzieć, że ponowoczesność w muzyce dała o sobie znać poprzez odrzucenie poetyki awangardowej i odrodzenie tradycyjnych niemal form muzycznych, zatarcie się granic między kulturą wysoką i niską, a co za tym idzie – konstruowanie przekazu muzycznego w oparciu zarówno o artystyczne, jak i popularne rozwiązania muzyczne oraz przenikanie innych elementów sztuk audiowizualnych (filmu, przekazów telewizyjnych) do dzieł muzycznych, które łączą różne doświadczenia i techniki kompozycyjne.

Zarysowane powyżej zagadnienia masowości, popularności czy ponowoczesności, omówione w kontekście muzyki ostatniego stulecia, szczególnie muzyki rozrywkowej, domagają się uzupełnienia o niezwykle istotne kwestie związane z rozwojem technologii i jej wpływem na zmieniającą się kulturę. Pierwszą z nich będzie zjawisko audiowizualności, z którym muzyka popularna jest silnie związana od samego początku, jak pisał bowiem cytowany Marcin Czerwiński, to właśnie kino – a więc przekaz ikonograficzny – obok muzyki popularnej stał się jedną z dwóch przyczyn tak szybkiego i powszechnego rozwoju popkultury. Drugą kwestią będzie zagadnienie związane z nowymi mediami, które od momentu poddania rzeczywistości i zjawisk kulturowych procesowi digitalizacji zmieniły ich kształt i podstawowe właściwości ontologiczne. To właśnie im poświęcone zostaną kolejne rozdziały.



Zagadnienia: ponowoczesne cechy kultury: wielość interpretacji, rzeczywistość jako gra językowa, pluralizm jako perspektywy interpretacji utworów muzycznych, muzyka w świecie symulaków, zabawa konwencjami, performanse muzyczne, *mashupy* w muzyce, ponowoczesność a dokonania awangardowe, brak norm i wyznaczników estetycznych, zatarcie granic między elitarnym a egalitarnym obiegiem muzyki.

IV. Muzyka reprodukowana wobec kultury audiowizualnej

Rozwój muzyki powstającej pod przemożnym wpływem technologii w ostatnim stuleciu niewątpliwie skorelowany jest ze zmianami, jakie zachodzą w samym rozumieniu kultury. Jak pokazał to rozdział poprzedni, dotychczasowy podział na kulturę elitarną i ludową, wysoką i niską stracił rację bytu ze względu na utowarowienie znaków kultury wysokiej i przekształcenie ich w łatwo przyswajalny produkt dla mas, a co za tym idzie – spopularyzowanie pewnych tematów. Z powyższym procesem, który dokonuje się od początku XX wieku w cywilizacji euroatlantyckiej, a potem obejmuje pozostałe części świata, wiąże się niezwykle istotna zmiana związana z typem kultury. Oto bowiem pod koniec XIX wieku pozostająca pod przemożnym wpływem typografii „era Gutenberga” przechodzi ewolucję i zostaje wyparta przez nowy typ – audiowizualny. Audiowizualność, jak pisze Maryla Hopfinger, jako cecha gatunkowego wyposażenia antropologicznego zmodyfikowała całkowicie podejście do kultury w wieku XX¹²⁷. Co ciekawe, to nie tyle sam wynalazek fotografii i kina jako technologii rejestrujących rzeczywistość, zatrzymujących i reprodukujących obraz, dał początek nowemu typowi kultury, ale dopiero sprzężenie tejże nowej techniki konstruowania wizualności z rejestracją dźwięku zapoczątkowało nowy sposób percepcji otaczającej rzeczywistości. Stało się tak, bowiem

(...) techniczna rejestracja obrazu i dźwięku ukazała materiałową niejednorodność składników naszych zachowań, uświadomiła udział tych różnorodnych elementów w budowaniu znaczeń, wzbogaciła nasze widzenie i rozumienie¹²⁸.

Dzięki wprowadzonym do komunikacji technikom mechanicznego rejestrowania i przekazywania obrazu i dźwięku, przekaz został uwolniony od swego źródła. Szczególnie dobrze jest to widoczne właśnie na płaszczyźnie technicyzacji przekazu audialnego, zarówno głos jak i muzyka nie są już związane z konkretnymi osobami, które mówiłyby lub wydobywały z instrumentów jakieś dźwięki, oderwane są od konkretnego osobistego doświadczenia twarzą w twarz

¹²⁷ M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003, s. 10.

¹²⁸ Tamże, s. 16.

na rzecz medialnego pośrednictwa. Jeśli fotografia czy kino, przynajmniej na początku, pragną bowiem budować iluzję odbijania rzeczywistości, ukrywając się wstydliwie za samym przekazem, to technika audialna wręcz przeciwnie, raczej eksponuje swe możliwości reprodukcyjne, uwypuklając rolę pośrednictwa w procesie komunikacyjnym.

Warto w tym momencie wskazać na znaczenie radia w konstruowaniu świadomości audialnej ówczesnego odbiorcy kultury. Po pierwsze, przekaz radiowy operował wyłącznie dźwiękiem – czy to w postaci słowa, czy muzyki, tym samym jako nowy przekazywacz znaczeń – medium – wymagał od swojego odbiorcy zaangażowania wyłącznie zmysłu słuchu. A jednocześnie owo zaangażowanie pozwalało radiu na intymny wręcz sposób nawiązania nici porozumienia między autorem tekstu, lektorem a słuchaczem – stąd nazywane było medium przyjacielskim czy towarzyskim (z uwagi na osobisty charakter przepływu informacji, zbliżony do komunikacji pomiędzy bliskimi sobie osobami). Ta konstatacja Marshalla McLuhana ukazuje pewne właściwości radia, wśród których ten kanadyjski piewca determinizmu technologicznego widzi wyraz działania plemiennego: jednoczącego społeczeństwo, nadającego mu wspólną tożsamość, angażującego emocjonalnie¹²⁹. Z drugiej strony, trudno nie zauważyć, że przekaz audialny w radio uwalniał uwagę odbiorcy od nośnika treści, słuchając muzyki czy słuchowiska nie trzeba bowiem angażować całego ciała w jego odbiór. Radio jako medium audialności w czystej postaci dzięki swoim właściwościom stało się medium towarzyszącym, dając szansę odbiorcy na wykonywanie szeregu czynności dodatkowych – innych niż słuchanie. Po drugie, w związku z tym, że przekaz audialny nadawany był za pośrednictwem tego masowego medium, oddzielał on ów przekaz od podmiotu, zastępując go przekazywaczem, wymuszając na odbiorcy zaangażowanie także wyobraźni, która dopełniała kreowanego za pomocą dźwięku obrazu rzeczywistości. Z tego też powodu wspomniany McLuhan postrzegał radio jako kanał komunikacji o wysokiej rozdzielczości, który nazywał „gorącym medium”, będącym elektronicznym przedłużeniem zmysłu słuchu i zapewniającym „ostrą” percepcję, bo niewymagającą udziału odbiorcy w samym procesie przekazu. Jako „medium gorące” radio ukierunkowane było na jeden zmysł – słuchu, wymuszając tym samym na odbiorcy wysoki stopień uczestnictwa. Z drugiej strony, przekaz radiowy ma wiele cech, którym można przypisać niską rozdzielczość. Wszak dokonując podziału na media „gorące” i „zimne”, McLuhan postrzega zmysł słuchu jako czynnik konstytuujący przekazy o niskiej rozdzielczości. Ponadto, właśnie ze względu na konstruowanie przekazu wciągającego odbiorcę w rzeczywistość przez siebie kreowaną i zachęcanie jej do wypełnienia pustych miejsc swoją wyobraźnią, można w ra-

¹²⁹ M. McLuhan, *Radio bęben plemienny*, s. 100–108.

diu widzieć przejaw medium „zimnego”¹³⁰. Po trzecie, komunikacja radiowa poszerzała doświadczenia audialne słuchaczy, wprowadzając słowo mówione (w postaci informacji, przemówień, słuchowiska, powieści w odcinkach czy reportażu), dźwięki naturalne (odgłosy natury), wreszcie muzykę, konstruując złożone z różnych dźwięków przekazy audialne. A zatem, techniczna rejestracja dźwięku i jego przekaz za pomocą radia nie tylko uświadomiły odrębność audialności jako doświadczenia odmiennego od typograficznej czy później wizualnej kultury powstającej pod prymatem kultury druku i fotografii, ale także przyczyniły się do rozwoju audiowizualności jako pełniejszego sposobu odbierania przekazów kulturowych. Ponadto trzeba zauważyć, że na nowy typ kultury audiowizualnej wpływ mają inne czynniki związane z reprodukcją techniczną: technika nagrywania i odtwarzania muzyki sprzężona z rozwojem przemysłu fonograficznego oraz techniki poligraficzne. Jeśli pierwsze ze zjawisk, opisane w pierwszym rozdziale, jest czymś oczywistym, to drugie może rodzić pewne wątpliwości, można zadać sobie bowiem pytanie, w jaki sposób rozwój rynku prasowego wpłynął na powstający na początku XX wieku nowy typ kultury audiowizualnej, a w konsekwencji oddziałał na muzykę tworzoną pod wpływem nowych predyspozycji odbiorczych.

Przyglądając się historii prasy, szczególnie zjawiskom mającym miejsce pod koniec XIX wieku, można zauważyć, jak wielkie znaczenie miał rozwój rynku prasowego wraz z towarzyszącą temu technologizacją produkcji na kształtowanie się kultury audiowizualnej i późniejszego przemysłu muzycznego. Warto by wspomnieć w tym miejscu o kilku z nich¹³¹. Wśród najważniejszych czynników sprzyjających rozwojowi prasy należy wymienić wprowadzenie nowych technologii druku opartych na pełnym zmechanizowaniu produkcji. Coraz to nowsze maszyny pozwalają najpierw na druk dwustronny, potem na przyspieszenie wydruku do 20 tysięcy egzemplarzy na godzinę. Konsekwencją tego procesu jest także zmechanizowanie samej pracy dziennikarskiej: rozdzielanie zadań między pracowników redakcji, wprowadzenie nowych stanowisk: sekretarzy redakcji, redaktorów, publicystów specjalistycznych, asystentów, korektorów i innych. Drugim ważnym zjawiskiem był proces ekonomizacji rynku prasowego, co wymusiło na wydawcach, po pierwsze, obniżenie cen za egzemplarz w celu

¹³⁰ Zob. tenże, *Środki zimne i gorące*, [w:] tenże, *Wybór tekstów*, przeł. E. Różalska, J. M. Stokłosa, Poznań 2001, s. 229–241

¹³¹ Poniższe informacje podaję za: T. Goban-Klas, *Cywilizacja medialna. Geneza, ewolucja, eksplozja*, Warszawa 2005; B. Golka, *System medialny Stanów Zjednoczonych*, Warszawa 2004; J. Adamowski, *Czwarty stan. Media masowe w pejzażu społecznym Wielkiej Brytanii*, Warszawa 2006; *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 2008; Z. Bajka, *Historia mediów*, Kraków 2008.

utrzymania stałego popytu na ten produkt, po drugie, poszukiwanie zastępczych źródeł finansowania, które znalazły się w postaci reklamodawców, a tym samym przyczyniły się do silnej komercjalizacji prasy. Oba mechanizmy mają na celu utrzymanie wysokiej sprzedaży i niskiej ceny, aby „każdy mężczyzna z ulicy i każda kobieta w kuchni” stali się odbiorcami przekazu prasowego. Jednocześnie trzeba zauważyć, że obniżaniu kosztów i umasowieniu odbiorcy towarzyszy zmiana jakości prezentowanych informacji: coraz mniej pojawia się tu komentarzy politycznych, opinii fachowców, w zamian za to obecne są krótkie informacje z często wyeksponowanym wątkiem sensacyjnym i graficznie wyeksponowanym tytułem. Innym zjawiskiem towarzyszącym utowarowieniu przekazu prasowego było powstanie tzw. żółtej prasy. Ta niezwykła nazwa wzięła swój początek z kreowanego przez Richarda Outculta komiksu *Yellow Kid*, którego kolejne odcinki zaczęły pojawiać się na łamach „Worlda” w latach 90. XIX wieku, wyznaczając tzw. II generację prasy. Z czasem obok komiksów pojawiają się pierwsze fotografie, otwierając prasę na przekaz obrazkowy, odpowiadający na oczekiwania tak masowego, często niewykształconego odbiorcy, jak i właściciele wydawnictw, widzących w tym nowym zjawisku możliwość zwiększenia zysków. Idąc tym tropem, wydawcy coraz częściej na łamach prasy zamieszczają sensacyjne doniesienia o trupach, skandaliki i skandale z „wyższych sfer”, czyli wszystko to, co trafiało w gusta szerokich kręgów odbiorców. W efekcie pod koniec lat 20. XX wieku powstaje nowe zjawisko – tabloid, którego reprezentantem staje się „The New York Daily News”. Ten nowy typ prasy, zwany przez niektórych „pigułką”, zaproponował nową formułę opartą przede wszystkim na kodzie obrazkowym, w myśl zasady: „wiedzieć – to dobrze, widzieć – to lepiej”. Ta „trzecia generacja” prasy zdominowała przekaz prasowy na całym świecie, wyznaczyła globalne tendencje rozwoju nie tylko wydawnictwom drukowanym, ale całemu rynkowi medialnemu. Trudno nie dostrzec bowiem analogii w prezentowanej ewolucji prasy do innych zjawisk przemysłu kulturowego, między innymi muzycznego, gdzie można zaobserwować podobne procesy technicyzowania produkcji i obróbki przekazu, ekonomizacji, wreszcie uatrakcyjnienia tegoż przekazu, a to poprzez konstruowanie muzyki odpowiadającej gustom szerokiej publiczności, albo przez wprowadzanie innych, pozaaudialnych przekazów wspomagających przekaz muzyczny, począwszy od grafiki na okładce płyty, a skończywszy na teledysku. Na fakt ten zwraca uwagę Dick Hebdige, który w odniesieniu do brytyjskiego zjawiska punka pisze o sprzężeniu, jakie występuje pomiędzy muzyką a sferą ikonograficzną, określającą z taką samą siłą jak brzmienie utworu daną stylistykę¹³². Można zauważyć bowiem, że od samego początku produkcji fono-

¹³² D. Hebdige, *Hiding in the Light: On Images and Things*, London 1988, p. 74. Zob. tenże, *Sub-culture: The Meaning of Style*, London 1979.

graficznej sfera ikoniczna towarzyszy przekazom muzycznym, czy to w postaci rysunku, zdjęcia, obrazu na okładce płyty, czy zwykłej typografii, czy wreszcie tła pocztówek dźwiękowych. Tym samym trzeba by zgodzić się z brytyjskim badaczem, który twierdzi, że przekaz muzyczny w wieku XX nie występuje w sposób samodzielny, ale towarzyszy mu cały szereg przedmiotów, artefaktów: filmów, reklam, fotosów, symboli, części garderoby, gadżetów, opakowań itp., które gromadzone i rozpowszechniane w nieograniczonej liczbie kombinacji określają przekaz muzyczny. Co za tym idzie – Hebdige uzmysławia fakt, że współczesny przekaz audialny, nie mogąc właściwie istnieć poza sferą medialną, jest w równym stopniu konstruowany przez czynniki muzyczne co przez elementy pozauadialne. W ostatnich dekadach te ostatnie wydają się nawet istotniejsze od konkretnych produkcji muzycznych, czego wyrazem jest wciąż rosnący kult idoli i celebrytów, co ciekawe, nie zawsze związanych ze sceną¹³³. Przykładem niech będzie Paris Hilton, która jako klasyczna gwiazda mediów, „znana z tego, że jest znana”, wydaje płytę z nagraniami piosenek w estetyce pop, cieszącymi się taką samą popularnością co płyty profesjonalnych muzyków.

Odwołując się ponownie do historii prasy, można by podawać przykłady powstających licznie tytułów branżowych, odpowiadających na zapotrzebowanie tak samych muzyków, którzy poszukują informacji na temat nowych technologii, instrumentów, sprzętu nagłaśniającego itp. (np. „Guitar World”, „Modern Drummer”, „Melody Maker”), jak i fanów, którzy w tego typu tytułach prasowych poszukują informacji o swoich idolach i tworzonych przez nich przekazach muzycznych (od nobliwego „Rolling Stone” do całkowicie zhomogenizowanych „Bender” czy „Pulp”). Szczególnie ten ostatni wymiar muzyki, wpisujący wykonawców do grona celebrytów, daje mediom nieograniczone wręcz możliwości kreowania przekazu, który przestaje być utworem muzycznym, a staje się zjawiskiem multimedialnym, kształtowanym w przeważający sposób przez przekazy audiowizualne. Tym samym, aby ukazać ów progres kształtowania się muzyki pod wpływem rozwijającej się kultury audiowizualnej, należałoby prześledzić relacje przekazu muzycznego z kinem, telewizją oraz wideo, posługującymi się obrazem zintegrowanym ze sferą dźwiękową. To właśnie owa integracja ruchomego obrazu z całą gamą zróżnicowanych dźwięków

werbalnych i niewerbalnych, naturalnych i muzycznych – dopełnia obraz, buduje nastrój, dopowiada znaczenia. Kolorowy, dźwięczący, ruchomy obraz stał się materiałem dla kina i telewizji¹³⁴.

stał się podstawą nowego typu kultury audiowizualnej.

¹³³ Por. M. Czubaj, *Biodra Elvisa Presleya. Od paleoherosów do neofanów*, Warszawa 2007, s. 92–95.

¹³⁴ M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne...*, s. 23.



Zagadnienia: muzyka wobec zjawisk medialnych, wpływ procesów przemysłowych na muzykę, kultura audiowizualna a muzyka.

1 Relacja muzyki i filmu wobec kultury audiowizualnej

Dwight Macdonald, podejmując krytykę kultury masowej, zwraca uwagę, że wraz z pojawieniem się filmu dźwiękowego możliwość konstruowania przekazu wysokiego, a przynajmniej wolnego od kiczu, przez kino została całkowicie zaprzeczona. Wspominając film niemy, pisze:

Film w latach dwudziestych niekiedy miał w sobie urok bezpretensjonalnej sztuki ludowej albo intensywność wyobraźni właściwą awangardzie. Dźwięk, a z nim Broadway, sprowadziły kamerę do roli instrumentu notującego obcy dla niej rodzaj, bo sztukę mówioną na scenie. Niemy film rozporządzał przynajmniej teoretyczną możliwością stworzenia czegoś znaczącego artystycznie, nawet w granicach kultury masowej. Dźwiękowy film nie rozporządza możliwością w takich granicach¹³⁵.

Ten niepochebny sąd o roli muzyki w przekazie filmowej amerykański krytyk odnosił przede wszystkim do pierwszych dwóch etapów okresu dźwiękowego kina, zamykających się w latach 1928–1955¹³⁶. W tym czasie można zaobserwować tendencję do wzajemnego powiązania muzyki obrazu głównie poprzez współzależności ruchowo-rytmiczne, dramaturgiczne i nastrojowe, oraz „orkiestrowanie” ścieżki dźwiękowej, mającej na celu przede wszystkim ilustratorską funkcję przekazu muzycznego w filmie. Tym samym muzyka

zamiast wyszukiwać w filmie jego najbardziej własne, niepowtarzalne treści i podkreślać je oryginalnym wyrazem, schematyzowała owe treści, upodabniając je do innych im podobnych¹³⁷.

¹³⁵ D. Macdonald, dz. cyt., s. 23.

¹³⁶ Alicja Helman w sztandarowej dla niniejszego tematu książce *Rola muzyki w filmie* dokonuje klasyfikacji, która obejmuje trzy etapy udźwiękowienia filmu: pierwszy (1928–1935) dotyczy próby powiązań i uwarunkowań wzajemnych muzyki i obrazu na podstawie podobieństw ruchowo-rytmicznych, drugi (1935–1955) prowadzi do maksymalnej łączności między dźwiękowymi współczynnikami dzieła: muzyki, dialogu, szmerów i ciszy; trzeci (od 1955) dokonuje syntezy warstwy wizualnej i dźwiękowej, w której elementy te traktowane są wymiennie, niekoniecznie występując razem, co cechuje przede wszystkim obraz filmowy o charakterze awangardowym. Zob. A. Helman, *Rola muzyki w filmie*, Warszawa 1964, s. 40.

¹³⁷ J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 2008, s. 339.

Konsekwencje służebnej roli muzyki wobec obrazu filmowego miało jeszcze swoje inne przejawy. Po pierwsze, warto wspomnieć, że tendencja do towarzyszenia przez muzykę każdemu fragmentowi filmowemu wynikała z dość prozaicznego powodu, mającego podłoże techniczne, a mianowicie z chęci zagłuszenia szumu projektora filmowego. Z tego też powodu na długo przed włączeniem ścieżki dźwiękowej w obraz filmowy sale projekcyjne zatrudniały taperów, a czasem małe orkiestry czy zespoły kameralne, które wykonywały utwory muzyczne w czasie projekcji filmowej. Repertuar muzyczny w większości przypadków odwoływał się do popularnych wówczas antologii fragmentów muzyki lekkiej, której klasyfikacja odpowiadała emocjonalnemu zapotrzebowaniu korespondującemu z ukazywaną na ekranie sceną. I tak pojawiały się utwory ilustrujące sytuacje dramatyczne, nastroje liryczne, momenty akcji i wydarzenia komiczne. Trudno nie oprzeć się wrażeniu, że z takiego właśnie podejścia do użycia muzyki w filmie zrodziła się późniejsza klasyfikacja odnosząca się do funkcji, jaką pełni ona w obrazie filmowym. Kategoria funkcjonalności pozwoliła wyróżnić: muzykę służącą akcji, muzykę określającą miejsce, muzykę charakteryzującą czas, muzykę podkreślającą dramatyczne napięcie, muzykę komediową, muzykę wyrażającą ludzkie uczucia oraz muzykę w filmie animowanym i innych specjalnych grupach¹³⁸. Jednak tak rozumiana rola muzyki w filmie pozostawiała wrażenie niedosytu, dlatego też obok swoistej „biblioteki” filmowych rozwiązań muzycznych od samego początku powstawały przekazy dźwiękowe komponowane specjalnie dla wybranego filmu. Ich popularność była poniekąd wypadkową dwóch zjawisk: niezwykle zainteresowania kompozytorów awangardowych nowym nurtem artystycznym, jakim było kino, a także ekspansją dziesiątej muzy, która domagała się odpowiedniej oprawy, włączając w to nie tylko *show* towarzyszący pokazom, ale i wykonania muzyczne uświetniające tak wieczór premierowy, jak i późniejsze projekcje. To właśnie w tym działaniu widziano nie tylko przyszłość muzyki w filmie, ale także możliwość indywidualnego traktowania sztuki dźwięku i obrazu. Warto wspomnieć tu o pierwszej kompozycji muzycznej stworzonej specjalnie dla filmu *L'Assassinat du Duc de Guise*, którą napisał w 1907 roku Kamil Saint-Saëns¹³⁹. Jego śladem idzie wielu wybitnych kompozytorów, takich jak Satie, Antheil, Szostakowicz, Breil, Honegger czy Meisel, których kompozycje ukazywały inny wymiar muzyki w obrazie filmowym. Wspomina o tym Eisenstein, pisząc:

Pierwsze eksperymenty z dźwiękiem winny się kierować w stronę jego zdecydowanej różnorodności z obrazami wizualnymi. Dopiero takie „natarcie” daje niezbędne odczucie, które

¹³⁸ A. Helman, dz. cyt., s. 30.

¹³⁹ B. Schaeffer, *Dzieje muzyki*, Warszawa 1985, s. 493.

w konsekwencji doprowadzi do stworzenia nowego orkiestralnego kontrapunktu obrazów wizualnych i dźwiękowych¹⁴⁰.

W tym duchu wypowiada się także Hanns Eisler, który w konstruowaniu muzyki filmowej kładzie nacisk przede wszystkim na logikę i autonomię formy, nie zaś na jej związki treściowe z obrazem. W swoich postulatach, nawiązując do swojego mistrza Schönberga, domagał się przy komponowaniu muzyki do filmu, m.in. korzystania z techniki dwunastotonowej, posługiwania się krótkimi zamkniętymi formami, łączenia dźwięków muzycznych i naturalnych¹⁴¹. Co warte odnotowania, to właśnie film stał się dla ówczesnej awangardy muzycznej Schaeffera, Schönberga, Henry'ego i innych przestrzenią eksperymentowania. To właśnie tu powstały utwory korzystające w pełni z dokonań muzyki dwunastotonowej czy konkretnej, operując dialogiem czy szmerem jako elementami dźwiękowym funkcjonującymi na równych prawach z tradycyjnie pojmowanym dźwiękiem muzycznym. Idąc za tymi wskazaniem ówczesnych kompozytorów, kompozycje muzyczne proponowały, aby przekaz muzyczny nie tyle ilustrował dziejące się na ekranie wydarzenia czy oddawał nastroje, ale podpowiadał informacje, które nie znalazły swego miejsca w kadrze filmowym, interpretował fakty, komentował elementy fabuły, dookreślał emocje itp. Już powyższe rozróżnienie między muzyką komponowaną celowo i kompilowaną z gotowych fragmentów muzycznych daje pewne wyobrażenie na temat różnorodnego podejścia do zadań i roli muzyki w przekazie filmowym.

W dużej mierze jest ona zależna od technicznych możliwości przekazu, z czego wynikają specyficzne cechy muzyki filmowej, które warto pokrótce opisać¹⁴². Do najważniejszej należy z pewnością jednorazowość wykonania, jeśli bowiem przed filmem dźwiękowym istniejąca, nawet specjalnie skomponowana na użytek danego obrazu filmowego muzyka nie zakładała, że zostanie za każdym razem podczas kolejnych projekcji odtworzona, a przynajmniej nie zawsze w ten sam sposób, to utrwalenie jej na płycie gramofonowej, a potem na taśmie zmienia całkowicie tę sytuację. Od tego momentu jednorazowe wykonanie muzyczne danego utworu zostaje związane z obrazem na stałe. Ówcześni kompozytorzy i muzycy dostrzegają także i inne mankamenty: słabą jakość muzyczną odtwarzanego w kinie dźwięku, mechaniczność i sztuczność tejże ścieżki muzycznej, brak dynamiki itp. Innym zjawiskiem towarzyszącym utrwalonej technicznie muzyce jest jej montażowy charakter. Jeśli już sam przekaz filmowy składał się z szeregu ujęć,

¹⁴⁰ S. Eisenstein, *Przyszłość filmu dźwiękowego. Innowacja*, przeł. T. Szczepański, [w:] *Europejskie manifesty kina. Antologia*, wyb. i oprac. A. Gwóźdź, Warszawa 2002, s. 60.

¹⁴¹ Por. K. Kwiatkowski, *Czy znają Państwo muzykę Hannsa Eislera*, „dwutygodnik.com” 2012, (89); <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3861> [dostęp: 29.08.2012].

¹⁴² Cechy specyficzne muzyki filmowej podaje za: A. Helman, dz. cyt., s. 162–213.

montowanych i integrowanych za pomocą odpowiednich cięć, trudno było oczekiwać, by przekaz muzyczny był jednolity i płynny, uniemożliwiało to sam sposób konstruowania fabuły filmowej, zmieniającej bieg akcji czy prezentowanych na ekranie wydarzeń. Do tego trzeba przypomnieć tendencje do synchronizacji muzyki i obrazu oraz nadrzędność montażu wizualnego nad dźwiękowym, aby uświadomić sobie, jak fragmentarycznie jednak traktuje się przekaz muzyczny. Kolejną specyficzną cechą muzyki filmowej jest jej korelacja ze wszystkimi elementami dźwiękowymi, przede wszystkim z wypowiedzianym słowem na ekranie, ale także z odźwiękami naturalnymi (zgrzytami, szumem, szmerami) i ciszą. Jednocześnie, wiążąc w całość wszystkie te typy dźwięków, muzyka traci nawet iluzję autonomiczności, okazuje się bowiem, że nie tylko musi korespondować z obrazem, ale także podporządkowywać się innym elementom dźwiękowym, których obecność jest konieczna ze względu na prymat autentyczności przekazu wizualnego (np. muzyka musi dopuścić odgłos trzaśnięcia drzwi w momencie, gdy na ekranie pojawia się taki właśnie obraz) lub przekaz treści (muzyka ścisza się lub zupełnie milknie, ustępując miejsca dialogowi). Jednocześnie do tychże cech muzyki filmowej należy zaliczyć wykorzystywanie przez nią osiągnięć i rozwiązań technologicznych. Do typowych chwytów w kinematografii należały m.in. odwracanie ścieżki dźwiękowej, wprowadzanie na wzór techniki filmowej najazdów i odjazdów – zbliżeń i oddaleń dźwięku lub nakładanie na siebie kilku nagrań równocześnie albo z lekkim przesunięciem czasowym. Z czasem zaczęto także eksperymenty z brzmieniami elektronicznymi, a co za tym idzie – zaczęto zwracać uwagę na selektywność dźwięku, który korespondował z nagraniami orkiestrowymi. Wraz z nowymi technikami kreowania dźwięku pojawiają się nowe formy przekazu audiowizualnego, co będzie przedmiotem dalszej narracji.

Odnosząc się do relacji techniki i umuzycznienia przekazu filmowego, należałoby ukazać jej korzenie i wrócić do lat 20. XX wieku. Warto w tym miejscu przypomnieć, że prace nad udźwiękowieniem obrazu filmowego trwały od samego początku kina i nie są efektem jednorazowego wydarzenia, jakim była premiera *Śpiewaka jazzbandu* w 1927 roku. Poprzedziły je wieloletnie próby zsynchronizowania dźwięku nagrywanego na płyty gramofonowe z projekcją obrazu filmowego, czego efektem były wielokrotne eksperymenty wykorzystujące fragmenty dźwiękowe w filmie. Próbując takich rozwiązań, początkowo wprowadzano do filmu udźwiękowane fragmenty muzyczne, dobrze zsynchronizowane z obrazem filmowym, jak chociażby w poprzedzającej *Śpiewaka* produkcji z 1926 roku *Don Juan*¹⁴³. Dopiero z czasem płyty gramofonowe zastąpiono nową techniką zapisu – bezpośrednio na taśmie celuloidowej, co pozwoliło na pełną synchronizację obrazu z dźwiękiem, ponadto zastosowano znany z techniki montażu obrazu

¹⁴³ Zob. J. Wojnicka, *Kino – świat w obiektywie kamery*, [w:] *Media audiowizualne...*, s. 34.

– montaż dźwiękowy, co przypieczętowało zwycięstwo filmu dźwiękowego. Jak pisze Alicja Helman, „zasadniczy przełom przychodzi wraz ze zmianą materiału dźwiękowego i techniki kompozytorskiej”¹⁴⁴, czemu towarzyszą, po pierwsze, technologia zapisu (choćby wykorzystywanie do nagrań techniki wielośladowej), po drugie zaś przejście od muzyki instrumentalnej do muzyki konkretnej i elektronicznej, które umożliwiły artystyczne zorganizowanie całej strony dźwiękowej filmu bez angażowania całej rzeszy osób (dyrygenta, muzyków i innych). Opisane powyżej ograniczenia, wynikające chociażby z braku synchronizacji między obrazem i dźwiękiem, mają jednak swoje konsekwencje dla kompozycji muzycznych. Po pierwsze, niedociągnięcia techniczne tuszowane są sposobem budowania ścieżki dźwiękowej, na którą składają się krótkie fragmenty muzyczne. Ten fragmentaryczny sposób budowania przekazu muzycznego ma uniemożliwić rozmijanie się tego, co widz odbiera wzorkiem z tym, co słyszy. Tym samym muzyczna kompilacja składająca się z krótkich, kilkuminutowych utworów przekłada się na popularyzację niektórych fragmentów, które zaczynają funkcjonować na zasadzie przeboju, oddzielając się powoli od obrazu filmowego. Ma to swoje daleko idące konsekwencje. Po pierwsze, film dźwiękowy, korzystając z takiej kompilacji, ugruntowuje popularny charakter przekazu, zrywając tym samym z muzyczną tradycją awangardy klasycznej, która jeszcze do niedawna budowała w sposób całościowy przekaz muzyczny filmu. Po drugie, budując ścieżkę muzyczną w oparciu o fragmenty, coraz częściej korzysta z gotowych rozwiązań muzycznych, adaptując istniejące już i rozpoznawalne utwory muzyki popularnej, co jeszcze bardziej przekształca film udźwiękowiony w zjawisko masowe. Dla potwierdzenia tego zjawiska można przywołać badania tendencji muzyki lat 30. XX wieku, wśród których znalazły się przede wszystkim adaptacje muzyczne piosenek wykonywanych przed laty, przeboje i szlagiery ówczesnego repertuaru muzyki rozrywkowej, pieśni masowe, a dopiero w dalszej kolejności fragmenty wykonań symfonicznych, opartych zarówno na tradycji, jak i najnowszych zdobyczach awangardy¹⁴⁵.

Zależność stylu i rodzaju muzyki od rozwiązań technicznych nie jest tylko kwestią przeszłości i niedociągnięć ówczesnego systemu produkcji filmowej, ale determinuje także późniejsze relacje przekazu muzycznego i filmu. Za Jerzym Płazewskim warto opisać dwie z nich.

Istnieją, jak wiadomo, dwie metody niesynchronicznego zapisu muzyki, tzw. *playback* (nagręcie i montowanie ujęć na podstawie uprzednio skomponowanej i nagranej muzyki) oraz *postsynchronizacja* (kompozytor pisze, nagrywa i montuje muzykę, dysponując już obrazem). Obie metody mają znaczenie raczej techniczne, dążą do osiągnięcia szczególnej zgodności efektów wizualnych i dźwiękowych¹⁴⁶.

¹⁴⁴ A. Helman, dz. cyt., s. 49.

¹⁴⁵ Tamże, s. 90.

¹⁴⁶ J. Płazewski, *Język filmu*, s. 348.

Pierwsza z opisanych metod jest stosowana w filmie wówczas, kiedy dotyczy przekazu muzycznego wynikającego bezpośrednio z fabuły (np. piosenka śpiewana przez jednego z bohaterów, melodia płynąca z instrumentu, wykonywana przez bohatera itp.). Druga z metod jest o wiele popularniejsza, daje bowiem twórca przekazu muzycznego większą wolność w interpretacji oglądanego obrazu, pozwala na uzupełnianie go, wyprzedzanie czy wręcz tworzenie do niego dystansu. Obie metody, o czym warto pamiętać, determinują w znaczący sposób rozwiązania filmowe, jednocześnie spełniając podstawową dla siebie rolę – pogłębiając wrażenia wizualne odbiorcy.

Muzyce filmowej od samego początku przypisuje się różną rolę. Siegfried Kracauer dowodził, że muzyka nie tyle ma uzupełniać przekaz obrazu, ile przygotowywać widza na psychologiczny i emocjonalny odbiór filmu¹⁴⁷, zaś Raymond Spottiswoode wyznaczał jej funkcje: imitatorską, komentatorską, wywoławczą, kontrastującą i dynamiczną¹⁴⁸. Przywoływany już Jerzy Płazewski niniejszą klasyfikację nieco upraszcza, sprowadzając ją do relacji muzyki i świata przedstawionego tekstu filmowego, która dzieli ją na muzykę immanentną i transcendentną. Pierwsza to wszystkie elementy muzyczne, których źródło znajduje się wewnątrz świata przedstawionego, stanowią one logiczny i nierozzerwalny związek z akcją fabuły; druga zaś to te ilustracje muzyczne, których źródło znajduje się poza porządkiem fabularnym¹⁴⁹. Muzyka immanentna bywa nie tylko nosicielem treści czy idei, ujawniającym się dzięki wykonywanym na ekranie piosenkom (jak *Ballada o Janku Wiśniewskim* w finałowej scenie filmu pod tytułem *Czarny Czwartek. Janek Wiśniewski padł*, śpiewana przez Kazika Staszewskiego), ale także niezwykle często staje się elementem dramatyzującym akcję (można przywołać tu scenę grającego zespołu dixielandowego na Titaniku w filmie Jamesa Camerona) czy żartu, mającego na celu wprowadzenie odautorskiego komentarza (np. wykonywane przez Tymona Tymańskiego z zespołem Transistors piosenki o discopolowej proweniencji w filmie *Wesele* Wojciecha Smarzowskiego). Przez lata wplatanie w tkanę fabularną piosenek czy innych utworów muzycznych zaowocowało powstaniem osobnego gatunku – musicalu.

Początki musicalu wiążą się nie tyle z samą obecnością muzyki diegetycznej, co powiązaniem jej ze schematami narracyjnymi i bohaterami, tworząc dość czytelnie skonstruowany schemat. Zalicza się do niego między innymi: powiązanie numerów tanecznych i wokalnych z rozwojem fabuły, obecność romantycznej pary i związanego z nimi wątku miłosnego, włączenie w warstwę

¹⁴⁷ Podaję za A. Helman, dz. cyt., s. 39.

¹⁴⁸ R. Spottiswoode, *A Grammar of the Film*, Berkeley – Los Angeles 1951, podaję za: J. Płazewski, *Język filmu*, s. 343.

¹⁴⁹ Tamże, s. 343.

diegetyczność

– w tradycji literaturoznawczej narracyjność, relacja łącząca świat realny ze światem przedstawionym; w odniesieniu do warstwy muzycznej w filmie oznacza rodzaj relacji muzyki do świata przedstawionego. Muzyka diegetyczna ma swoje źródło w rzeczywistości ekranowej, jest zazwyczaj wykonywana przez samych bohaterów lub poprzez urządzenia (instrumenty) konstruujące obraz świata filmowego, w przeciwieństwie do muzyki niediegetycznej, która zazwyczaj jako realizacja kompozytorska jest pozaekranowa, słyszalna dla widzów, ale nie stanowi integralnej części świata przedstawionego.

muzyczną dialogów bohaterów oraz obecność dualizmu męskie–kobiece¹⁵⁰. Wyliczone tu elementy struktury gatunkowej musicalu powstają niejako na przecięciu doświadczeń spektaklu teatralnego i konstruowanego przez film obrazu. Z jednej strony można zauważyć bowiem, że musical posługuje się rozwiązaniami zarezerwowanymi dla występów estradowych: kabaretu, rewii, teatru czy szeroko pojmowanego widowiska: piosenki i numery taneczne skupiają uwagę widza, konstruuja strukturę całości, wyznaczając jej bieg, posługują się charakterystycznym układem opartym na zmienności nastroju, często mocno spolaryzowanym – służy temu m.in. wprowadzanie na przemian utworów wykonywanych kolejno przez bohaterów męskich i kobiecych. Trzeba także zauważyć, że popularność musicalu łączy się bezpośrednio ze znaczącymi sukcesami przedstawień broadwayowskich, a pierwsze przykłady tego gatunku noszą znamiona filmowych rewii muzycznych (*Parada miłości* czy *Śpiewający błazen*). Przyglądając się historii musicalu, można

zauważyć zerwanie z tradycją rewiową i operetkową w połowie lat 30. XX wieku, kiedy na scenie pojawia się nowy typ aktorów, będący w stanie udźwignąć akcję fabularną, a co za tym idzie – nowy przekaz wiążący warstwę muzyczną z fabułą filmu. Tym samym musical staje się bardziej gatunkiem filmowym niż sfilmowaną rewią. Co zatem wynika z tej zmiany? Musical dzięki technice filmowej pozwala inscenizować olbrzymią ilość miejsc, także niedostępnych dla przeciętnego człowieka, a także ukazywać kilka miejsc w tym samym momencie spajanych wykonywanym synchronicznie utworem wokalnym¹⁵¹. Ponadto dzięki montażowi równoległemu film bardzo często interpretuje wykonywany na ekranie utwór muzyczny, wprowadzając wątki wizualne wynikające z treści śpiewanego utworu (np. retrospekcje albo projekcje przyszłości). To one właśnie intensyfikują przeżycia widza, co wydaje się najważniejszą kategorią musicalu. Jak pisze Wiesław Godzic, musical tradycyjny buduje fabułę w sposób nieskomplikowany, często wręcz utopijny, jednocześnie wpisując w nią proste,

¹⁵⁰ *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 659.

¹⁵¹ Można wymienić tu *Zabawną buzię* Donena, w której kamera, ukazując na przemian Audrey Hepburn, Kay Thompson i Freda Astaire'a przebywających w zupełnie innych częściach miasta, zachowuje ciągłość muzyczną utworu. Zob. A. Helman, dz. cyt., s. 199.

jednoznaczne w swoim wyrazie emocje, które dają możliwość intensywnego, nierozmytego kontekstami i odcieniami doświadczenia. A jest ono możliwe dzięki bajkowemu, mitycznemu czy widowiskowemu konstruowaniu rzeczywistości przedstawionej¹⁵², w którą widz zanurzony się, traci kontakt z fizycznym poczuciem czasu i przestrzeni. Nic więc dziwnego, że te uproszczone i zintensyfikowane emocje znalazły zrozumienie u masowego widza (warto dodać, że przede wszystkim amerykańskiego), czego wyrazem była niezwykle popularność tego typu produkcji. Począwszy od lat 40. ubiegłego stulecia, które w dużej mierze za przyczyną pary Fred Astaire i Ginger Rogers zdominowały amerykańską kulturę popularną, łącząc w pełni muzykę i piosenki śpiewane przez bohaterów z fabułą, z roku na rok stają się coraz ważniejszym składnikiem gatunku¹⁵³; a skończywszy na późnych latach 50., kiedy do głosu dochodzą gwiazdy muzyki popularnej i to one zostają wprzęgnięte w przekaz musicalowy (jak choćby Elvis Presley). Od tego czasu coraz wyraźniejsze stają się odrębność i samodzielność funkcjonowania dzieła filmowego i ścieżki dźwiękowej, która choć stanowiła integralną część fabuły, często stawała się osobnym zjawiskiem kulturowym, cieszącym się wielką estymą odbiorców. Zjawisko to jest dość dobrze widoczne od lat 60. XX wieku, czyli momentu pojawienia się w muzyce estetyki rock'n'rolla, a potem disco (można przywołać tu takie produkcje, jak *Gorączka sobotniej nocy* czy *Grease* z Johnem Travoltą) i rocka (neomusicale, tj. *Jesus Christ Superstar* Normana Jewisona czy *Hair* Miloša Formana). Efekt owego rozdzielenia przekazów zaowocuje rozwojem muzyki filmowej, traktowanej już nie jako integralna część obrazu filmowego, ale osobny produkt kultury popularnej.

¹⁵² Robert Altman, wychodząc z syntaktyczno-semantycznej definicji gatunku, proponował klasyfikację musicalu na następujące podgatunki: bajkowy (dziejący się w scenerii innej niż codzienna, w której relacje emocjonalne kompensowane są działaniami bohaterów), widowiskowy (którego akcja toczy się w środowisku teatralnym, autotematyczny, pozwalający odgrywać role innych bohaterów) i mityczny (rozgrywający się w nieokreślonym czasie i przestrzeni, przypominający opowieści ludowe, zawierający elementy folkloru). Zob. R. Altman, *The American Film Musical*, Bloomington – Indianapolis 1987, podaję za: W. Godzic, *Jak umiera gatunek? Przypadek musicalu*, [w:] *Kino gatunków. Wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998, s. 85.

¹⁵³ Warto w tym miejscu zaznaczyć, że popularność konwencji musicalu i rozwiązań proponowanych przez parę Fred Astaire–Ginger Rogers zaowocowało filmem tanecznym, będącym specjalnością amerykańską. Poniekąd w latach 50. XX wieku jest on odpowiedzią na programy telewizyjne, które obniżyły frekwencję kinową. Filmy taneczne były kreowane na wielkie widowiska z udziałem gwiazd kultury popularnej, także gwiazd muzycznych, mającymi na nowo przyciągnąć widzów do kin. Do wielkich sukcesów tego czasu należy zaliczyć *Zaproszenie do tańca* Gene'a Kelly'ego oraz *West Side Story* Roberta Wise'a. Zob. J. Płazewski, *Historia filmu*, Warszawa 2001, s. 316–318.

Inaczej ma się sprawa z muzyką transcendentną, która przede wszystkim oddziałuje na emocjonalno-psychologiczny odbiór filmu. Płazewski, w zależności od funkcji tejże muzyki, dokonuje jeszcze wewnętrznego podziału, który warto za nim przywołać. I tak, do muzyki transcendentnej zalicza on odmiany: imitatorską, ilustratorską i samoistną¹⁵⁴. Pierwsza z nich wydaje się być najbardziej naiwna, próbuje bowiem za pomocą odpowiednio zagranej partii muzycznej oddać ekranowy gest czy zdarzenie. To, co było domeną pierwszych lat kina dźwiękowego, zostało jeszcze w filmie animowanym, gdy akompaniament muzyczny towarzyszy określonym czynnościom, np. skradanie się na palcach oddane jest za pomocą charakterystycznego pasażu fortepianowego. O ilustracyjnym charakterze muzyki filmowej była już mowa, dlatego warto jedynie przypomnieć, że intencją tego rodzaju przekazu jest tłumaczenie obrazu za pomocą dźwięku. Funkcja tej muzyki polega na odnajdywaniu muzycznych odpowiedników określonych scen, które mogłyby oddać właściwy sens lub nastrój widzianego obrazu, np. lirycznej scenie miłosnej zazwyczaj towarzyszą wysokie tony skrzypiec grających melodię. Trzeci rodzaj muzyki transcendentnej – samoistna – służy warstwie wizualnej filmu w sposób całościowy, to znaczy stara się stworzyć taki rodzaj przekazu, który spójnie współgrałby z obrazem oraz wymową ideową i artystyczną, a zarazem nie był ilustracją poszczególnych fragmentów. W takie rozumienie muzyki wpisuje się pojęcie stylu, do wyznaczników którego zaliczają się chociażby kryteria geograficzne (przekaz muzyczny może konotować zarówno miejskość, jak i wiejskość, oraz konkretne związki z terytorium: niemiecckość, rosyjskość czy polskość), historyczne (szczególnie dzięki użyciu pewnego instrumentarium uzyskuje się wrażenie odpowiednio oczekiwanej przeszłości lub teraźniejszości, np. wykorzystanie harfy konotuje czasy antyczne lub średniowieczne, elektronika to przede wszystkim współczesność) czy rodzajowe (można wszak mówić o zależności między przekazem muzycznym a gatunkiem filmowym, inaczej będzie brzmieć muzyka do komedii, inaczej do melodramatu, jeszcze inaczej do thrillera)¹⁵⁵. Tym samym, muzyka samoistna byłaby chyba najbliższa przekonaniu, że w muzyce filmowej nie chodzi o osiągnięcie złudzenia rzeczywistości, ale o głębsze przeżycie treści znaczeniowej filmu¹⁵⁶. Co więcej,

¹⁵⁴ Tamże, s. 345–350.

¹⁵⁵ Zob. A. Helman, dz. cyt., s. 103–122.

¹⁵⁶ Horst Meyerhoff tak opisuje technikę działania muzyki: „Najważniejsze jest to, że muzyka, która rozbrzmiewa równocześnie z rozwojem opowieści wizualnej, może wydatnie podnieść stopień współuczestnictwa widza, może spowodować wyrwanie widza z biernej postawy i silniejsze zaangażowanie go w ekranowe wydarzenia: muzyka podnieca jego pobudliwość, a powiedzieliśmy już uprzednio, że dla osiągnięcia złudzenia rzeczywistości niezbędny jest określony stan pobudliwości”: H. Meyerhoff, *Tonfilm und Wirklichkeit. Grundlagen zur Psychologie des Films*, Berlin 1949, s. 62; cyt. za: J. Płazewski, *Język filmu*, s. 342.

muzyka samoistna, będąc nośnikiem spójnego wyrazu artystycznego kompozytora bądź twórcy ścieżki dźwiękowej, a co za tym idzie – także jednolitej treści, przyczyniła się do powstania takiego gatunku filmowego, dla którego przekaz muzyczny stał się warstwą narracyjną – filmu muzycznego.

Ten rodzaj gatunku filmowego obejmuje przekazy, w których muzyka dominuje jako główny sposób wyrazu artystycznego, konstruuje warstwę narracyjną. Może ona, podobnie jak w przypadku opisanego musicalu, stanowić część świata przedstawionego, ale nie musi, pozostawiając dystans do prezentowanych treści. Tym samym film muzyczny jawi się jako zjawisko szersze, może ponadgatunkowe, obejmujące gatunki musicalu, filmu operetkowego, ale także film animowany, komedię czy film dokumentalny. To, co pozwala wyróżnić film muzyczny, to zasada podporządkowania przekazu filmowego warstwie muzycznej, wynikającej z samej treści filmu, a zatem prezentowane w filmie utwory czy piosenki nie mają już wyłącznie charakteru „numeru”, czyli pojedynczego incydentu, który wyznacza poszczególne momenty kulminacyjne fabuły jak w musicalu, ale stanowią nierozdzielalną warstwę rzeczywistości przedstawionej. Nie chodzi tu już zatem o jakąś baśniowość czy mityczność przedstawienia, ale raczej o autentyczność, korespondencję tegoż przekazu muzycznego z rzeczywistością. Można więc rozumieć, że po latach dominacji w przemyśle filmowym musicalu gatunek ten wyczerpał się w pewien sposób, a jego miejsce zajęła twórczość oparta na coraz popularniejszej w latach 50. ubiegłego stulecia muzyce rock’n’rollowej i disco, a wreszcie muzyce rockowej, która w latach 70. zainicjowała pokaźne zjawisko filmu muzycznego. Szczególną rolę można przypisać tu dokumentowi Michaela Waldeigha *Woodstock*, ściśle wiążącego film z młodzieżową subkulturą i muzyką rockową. Ten rodzaj muzycznego reportażu traktował muzykę jako rodzaj podkładu czy narracji do opowiedzenia wydarzeń z niezwykłego festiwalu, ale także wyrażenia za jej pomocą idei czy poglądów reprezentowanych przez uczestników Woodstocku¹⁵⁷. Do podobnego typu produkcji można zaliczyć nakręcony przez ekipę BBC w 1986 roku film o festiwalu w Jarocinie *Moja krew, twoja krew* oraz ciekawy eksperyment sprzed kilku lat *Beats of Freedom*, zderzający wypowiedzi dawnych liderów sceny alternatywnej w Polsce z muzyką wykonywaną przez nich na festiwalu w Jarocinie i innych koncertach, które miały zdecydowanie charakter antypaństwowy. Rozwijając wątek łączenia muzyki z twórczością filmową, można zaobserwować, jak z czasem pojawiają się produkcje o charakterze fabularyzowanych dokumentów, będących wizualnym i muzycznym zapisem historii wybranego zespołu, jak choćby *Sid&Nancy* Alexa Coxa, opowiadający o członkach punkrockowego The Sex Pistols przy wykorzystaniu ich muzyki granej przez inny z zespołów – The Pogues, czy

¹⁵⁷ Zob. J. Płażewski, *Historia filmu*, s. 442.

W łóżku z Madonną Aleka Keshishiana, który łączył relacje z występów artystki z zespołem ze scenami z życia osobistego, pozaestradowego (co ciekawe, te ostatnie Madonna opatrywała swoim komentarzem). Do jeszcze innego typu należą filmy muzyczne, w pełni fabularne, ukazujące historię wybranej kultowej postaci sceny muzycznej, jak dzieje się to w słynnym obrazie Oliviera Stone'a *The Doors*, opowiadającym historię zespołu przez pryzmat jego lidera i wokalisty Jima Morrisona. Tendencja do fabularyzowania w kinie bynajmniej nie ogranicza rozwoju muzyki popularnej w tej kwestii, wręcz przeciwnie – można zaobserwować wyraźny wzrost używania materiału muzycznego nagranych już wcześniej albo na specjalne zamówienie przez zespoły rockowe czy popowe w przekazach filmowych. Przywołam tu liczne przykłady, takie jak: *Quadrophenia* Franca Roddama z muzyką The Who, *Big Time* Chrisa Blooma oraz *Poza Prawem* Jima Jarmuscha z piosenkami Toma Waitsa, *Ostatnie kuszenie Chrystusa* Martina Scorsese z przygotowaną specjalnie ścieżką przez Petera Gabriela, *The Million Dollar Hotel* Wima Wendersa z muzyką U2; ale także warto zauważyć zjawisko dokonywania przez reżyserów w ścieżkach muzycznych filmu kompilacji znanych utworów lub pisanych na zamówienie. Konstruowane w ten sposób przekazy muzyczne w nie mniejszy sposób odpowiadają fabule i nastrojowi filmu niż utrzymane w jednorodnej stylistyce przekazy muzyczne jednego zespołu. I tak można tu wymienić m.in. *Natural Born Killers* Olivera Stone'a, łączącego różne style i gatunki muzyczne: od ballad Leonarda Cohena po psychodeliczny rock Jane's Addiction; *Casino* Martina Scorsese, będącego mieszanką stylów muzyki rozrywkowej z elementami muzyki klasycznej: od tradycji bluesowej Muddiego Watersa po symfoniczne wykonanie *Pasji wg św. Mateusza*, czy wreszcie *Batman Forever* Joela Schumachera z piosenkami U2, Lenny'ego Kravitz, Iggy'ego Popy i Michaela Hutchence'a¹⁵⁸. Co ciekawe, niektóre zespoły lub ich członkowie pojawiają się w narracji filmowej osobiście, jak choćby muzycy *The Blues Brothers* w komedii sensacyjnej Johna Landisa pod tym samym tytułem. Ten niezwykle eksperyment zaowocował szerszą współpracą twórców filmowych z muzykami, czego efektem był dość popularny trend zapraszania do udziału w filmie gwiazd muzyki popularnej w celu kreowania przez nich wątków czy postaci filmowych. Na ekranie znani muzycy pojawiali się zarówno w rolach epizodycznych, jak choćby Henry Rollins, Sting czy Jon Bon Jovi, jak i w głównych, na których opierała się zasadnicza konstrukcja fabularna, żeby przywołać Madonnę w *Evicie* czy *Układzie prawie idealnym*, lub z polskiego podwórka: Kasię Kowalską w *Nocnym Graffiti* czy Pawła Kukiza w *Girl Guide*.

Opisane powyżej procesy wskazują na pewne zjawisko, które pod wpływem komercjalizacji, a zarazem tendencji do samoistnego traktowania przekazu mu-

¹⁵⁸ Zob. B. Hoffmann, dz. cyt., Warszawa 2001, s. 15–19.

zycznego jako dzieła osobnego, niewymagającego lektury filmowej, utowarowiło przekaz muzyczno-filmowy. Źródeł tego wydarzenia można szukać już w pierwszych dokonaniach filmowych, w których obraz powstawał do gotowej muzyki: dotyczy to zarówno całych dzieł zaistniałych do gotowego tekstu muzycznego (np. *Dziadek do orzechów*), jak i fragmentów wchodzących w skład filmu, jak w wymienionych powyżej filmach muzycznych. Istotę tego rozdziału muzyki od filmu precyzuje Arthur Honegger: „Film dźwiękowy może doskonale uzupełniać muzykę i nadawać jej sens realny”¹⁵⁹. Przykładów takich realizacji można szukać już pod koniec lat 20. XX wieku, gdy powstają obrazy filmowe mające na celu przedstawienie emocji powstających pod wpływem muzyki wielkich kompozytorów Beethovena, Chopina czy Debussy’ego (warto przywołać tu takie filmy, jak *Zaproszenie do podróży* z 1927 r. czy *Płytę 927* oraz *Arabeskę* z 1929 r.)¹⁶⁰. Zjawisko to wydaje się szczególnie widoczne od momentu silniejszego uprzemysłowienia produkcji kulturowej, a tym samym większej komercjalizacji, którą każdy z elementów przekazu kulturowego stara się traktować jako towar wystawiony na sprzedaż. Czemu zatem nie potraktować muzyki nagrywanej do filmu jako osobnego produktu kultury masowej? Wszak znane są liczne przykłady silniejszego oddziaływania przekazu muzycznego niż wizualnego, gdzie ścieżka muzyczna silniej pobudza widza, oddziałuje na niego emocjonalnie czy psychicznie w sposób bardziej dramatyczny niż obraz filmowy, do którego była komponowana lub kompilowana.

Podsumowując, można zatem powiedzieć, że historia relacji obrazu i muzyki zatoczyła koło: początkowo rozwijająca się technologia dążyła bowiem do maksymalnego zsynchronizowania przekazu wizualnego i akustycznego, a co za tym idzie – do ścisłego powiązania obu tych warstw. Jednak z biegiem lat zarówno kolejne rozwiązania techniczne, jak i silnie oddziałująca na produkcje filmowe muzyka popularna sugerowały coraz większą niezależność ścieżki muzycznej od obrazu filmowego, aż wreszcie uczyniły go całkowicie samodzielny, funkcjonującym w przemyśle rozrywkowym. Można w tym miejscu rozważać, czy usamodzielnienie się warstwy muzycznej z przekazu filmowego jest efektem odpowiedzi na zapotrzebowanie estetyczne, artystyczne, psychologiczne, emocjonalne odbiorcy, który poprzez doświadczenie audialne może na nowo przeżywać to samo, co podczas projekcji filmowej. Tym samym ścieżka muzyczna przywoływałaby warstwę oglądową, przenosiłaby odbiorcę w świat przedstawiony ekranu. Co jednak począć z tymi odbiorcami, którzy spotykają się ze ścieżką muzyczną do filmu bez odniesienia do obrazu filmowego, wszak taki przekaz muzyczny nie jest już warunkowany filmem, a jako osobny produkt popkultury

¹⁵⁹ Cyt. za: A. Helman, dz. cyt., s. 173.

¹⁶⁰ Zob. A. Zwoliński, dz. cyt., s. 375.

staje się tekstem samodzielnym, funkcjonującym na rynku kulturowym autonomicznie? Owo oddzielenie i autonomiczność muzyki filmowej i samego filmu można by zatem traktować z jednej strony jako efekt mechanizmu konsumpcyjnego (jeśli można wyprodukować więcej produktów związanych z popularnym tekstem kultury, na którym można zarobić, to czemu tego nie zrobić?), z drugiej zaś jako autentyczną potrzebę pewnego doświadczenia artystycznego.



Zagadnienia: muzyka i film: film niemy i film dźwiękowy, ścieżka dźwiękowa i ścieżka muzyczna w przekazach audiowizualnych, muzyka filmowa, montaż pionowy muzyki i obrazu filmowego, funkcje ścieżki muzycznej w filmie, gatunki muzyczne kina: musical, film muzyczny, film operetkowy, fabularyzowane dokumenty historii muzyki, koncerty utrwalone na filmie; muzyki jako idole kina.

2 Muzyka wobec telewizyjnej audiowizualności

To, co było udziałem rozwoju relacji muzyki i obrazu na przestrzeni lat w kinie, można zaobserwować także w produkcji telewizyjnej, która od lat 50. XX wieku zawłaszcza masową wyobraźnię odbiorców. Telewizja, pozbawiona analogicznie do kina okresu „niemego”, od samego początku operuje przekazem audiowizualnym i korzysta w pełni z dobrodziejstw możliwości audialnych, hołdując myśli Jacques’a Attalego, który dowodził, iż świat jest niemożliwy do zobaczenia, ale do usłyszenia, „nie jest do «czytania», lecz «słuchania»”¹⁶¹, co było poniekąd bardziej efektem oddziaływania radia niż kina dźwiękowego. Przekaz telewizyjny, zdecydowanie bliższy masowemu odbiorcy i o wiele szybciej oddziałujący na zmieniające się oblicze kultury, właśnie w odnotowującej swoje sukcesy muzyce rock’n’rollowej widzi swojego sprzymierzeńca, która obok wydarzeń sportowych przyciąga rzesze widzów przed ekran. Muzyka popularna dawała bowiem telewizji dwa bardzo istotne atuty: po pierwsze, przyciągała uwagę – powtarzające się wraz z serialem czy reklamą fragmenty muzyczne wywoływały odpowiednie skojarzenia, co za tym idzie – pojawiający się motyw muzyczny przywoływał zainteresowanych domowników przed ekran; po drugie, oferowała tematykę związaną z gwiazdami przemysłu muzycznego, co

¹⁶¹ J. Attali, *Noise, The Political Economy of Music*, Manchester 1985, p. 3, cyt. za: W. Godzic, *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*, Kraków 1996, s. 96.

cieszyło się dość sporym zainteresowaniem ze strony odbiorców. W ten sposób przez niemal 30 lat, aż do momentu wejścia na rynek telewizji kablowej, rozwija się przekaz muzyczny w telewizji. Wraz z pojawieniem się tzw. kablówki uległa zmianie także oferta programowa, proponując swoim odbiorcom silną tematyzację, co zaowocowało powstaniem stacji muzycznych, w tym pierwszej – *MTV* (Music Television) w 1981 roku, które obok nadawanych całodobowo programów informacyjnych stały się obliczem ówczesnych przemian telewizyjnych¹⁶².

Nie wchodząc jednak zbyt głęboko w historię telewizji, warto zatrzymać się chwilę nad sposobem budowania przekazu muzycznego w programach telewizyjnych. Ze względu na korzystanie przez telewizję z form filmowych, a zatem i technik znanych z kina, warstwa muzyczna w przekazach telewizyjnych pełni podobną funkcję do tych opisanych wyżej. Przede wszystkim ma charakter ilustracyjny, akcentując wydarzenia dziejące się na obrazie filmowym: akcję, nastrój, czas, emocje. Jest ona niemal całkowicie poddana warstwie wizualnej, nie rosząc sobie pretensji do samoistności. Biorąc pod uwagę produkcje tak zwanego „złotego wieku” telewizji, do których należą: komedie sytuacyjne, opery mydlane, seriale kryminalne i westerny, trudno się temu dziwić. Warto jednak przyjrzeć się niektórym typowym dla telewizji produkcjom, które wpłynęły na kulturę muzyczną XX wieku i dzięki temu ukształtowały nowy sposób budowania przekazu muzycznego.

2.1. Od *Variety shows* do *Tutti Frutti*

Przekazy muzyczne w telewizji pojawiają się niemal równoległe obok święcących triumfy filmów muzycznych wykorzystujących popularność rock’n’rolla, których niewątpliwą gwiazdą pierwszych lat był Elvis Presley. Wraz nimi pojawiło się wiele produkcji fabularnych korzystających jedynie z wybranych przebojów muzycznych lub do nich nawiązujących, jak *Love Me Tender* Roberta Webba czy *Viva Las Vegas* George’a Sidneya. To one były niejednokrotnie motorem napędzającym publiczność do kina i popularyzującym przekaz filmowy, stając się muzyczną reklamą kolejnych produkcji, w czym niektórzy upatrują początków późniejszego wideoklipu, o czym szerzej w podrozdziale *Music Television*. Warto jednocześnie zauważyć, że to mniej lub bardziej świadome

¹⁶² O ówczesnym sukcesie telewizji muzycznej może świadczyć fakt, że po pierwszym roku działalności *MTV* mogło pochwalić się 13,5-milionową widownią, a 10 lat później stacja i jej satelity miały około 46 milionów widzów. Podaję za: A. Zwoliński, dz. cyt., s. 378 oraz U. Sienkiewicz, *Czwarta władza w Ameryce: nieodparty urok szklanego ekranu*; http://www.reporterzy.info/17,czwarta_wladza_w_ameryce_nieodparty_urok_szklanego_ekranu.html [dostęp: 30.08.2012].

działanie marketingowe na rzecz popularyzowania wybranego filmu było sprzężone także z innymi mediami: radiem i przeżywająca wówczas swój złoty wiek telewizją. Rola radia wydaje się tu oczywista i jest nie do przecenienia, wszak pomimo tak silnej ekspansji mediów audiowizualnych rozgłośnie radiowe nadal mają stałe grono odbiorców i kształtują gusta słuchaczy, prezentując przede wszystkim przeboje. Nieco inaczej wygląda sytuacja telewizji, która w swoich pierwszych latach nastawiona jest przede wszystkim na przekaz informacji. Jednak już pierwszych kilka miesięcy masowego oddziaływania pokazało, że publiczność zgromadzona przed odbiornikami pragnie rozrywki, z czego narodził się program wypełniony filmami, serialami, teleturniejami, operami mydlanymi czy *talk show*. Wśród nich pojawiają się formy widowiskowe: rewie talentów, wodewile i inne. Na szczególną uwagę zasługuje typ programu tzw. *variety show*, prezentujący na ekranie różnorodne sztuki sceniczne: od pokazów prestidigitatorów, przez sztuczki cyrkowe z udziałem zwierząt czy akrobatów, do skeczów, pokazów brzuchomówczych. Cały ten telewizyjny zgiełk łączyła osoba prowadzącego, zwanego mistrzem ceremonii, czyli gospodarza programu. Do najpopularniejszych produkcji tego typu w latach 50. i 60. XX wieku należały: *The Ed Sullivan Show*, *Texaco Star Theater*, *Disneyland*, *Hollywood Palace* i wiele innych, czasem obecnych na antenie zaledwie kilka sezonów. Znaczenie tych programów dla rozwoju przekazów muzycznych i popularyzacji muzyki rozrywkowej wydaje się nie do przecenienia. Po pierwsze, jak już wspomniano, *variety show* wywodziły się z wodewilów, a co za tym idzie – ich konstrukcja medialna podporządkowana była rytmowi muzycznemu z silną ekspozycją na początku, zarysowaniem tematu głównego danego wieczoru oraz prowadzeniem narracji programu od „numeru” do „numeru”, co konstrukcją przypominało musical. Zresztą skojarzenie z tym gatunkiem nie jest przypadkowe, w każdym programie pojawiały się bowiem elementy taneczne. Po drugie, nieodłącznym elementem każdego z programów był występ sceniczny zaproszonego zespołu, który był już rozpoznawalny w świecie muzycznym dzięki umieszczenemu na liście „Billboardu” przebojowi. W programach tego typu brały udział zarówno gwiazdy muzyki popularnej, jak Elvis Presley, The Beatles (*The Ed Sullivan Show*), The Rolling Stones (*Hollywood Palace*), jak i debiutujące dopiero zespoły, które dzięki pojawieniu się w telewizji nadawały swej karierze muzycznej rozpęd. Warto także nadmienić, że w latach 60. ubiegłego stulecia ukonstytuowała się nowa odmiana programu *varietes*, zajmująca się wyłącznie promocją muzyki rozrywkowej, jak choćby *The Smothers Brothers Comedy Show*, *American Bandstand* czy brytyjski *The David Frost Show*¹⁶³. Z czasem obok gwiazd telewizji pojawili

¹⁶³ Podaję za: U. Jarecka, *Od teledysku do wideoklipu*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej...*, s. 298.

się w nich bohaterowie scen muzycznych, wykorzystując przekaz telewizyjny do kreowania własnego wizerunku, jak Cher czy Diana Ross. Spadek zainteresowania takimi produkcjami telewizja przeżywa w latach 70. XX wieku i jest to wynikiem dość silnie rodzących się wówczas specjalizacji i indywidualizacji przekazu telewizyjnego, czemu towarzyszy kreowanie programów skierowanych do konkretnego widza, odpowiadających na określone zainteresowania odbiorcy, choć nadal tego typu programy pojawiają się w różnych telewizjach, jak choćby włoskie *Tutti Frutti* czy amerykańskie *show* Davida Lettermana *Saturday Night Live*. Pozostałością po tego typu produkcjach wydaje się dziś obecność w programach w rodzaju *talk show* czy szeroko pojętych *show*, telewizji śniadaniowej itp. grającego na żywo zespołu, otwierającego i zamykającego piosenką (zazwyczaj *coverem*) program, wypełniającego krótkim przerywnikiem muzycznym czas między zmianą gości lub dekoracji albo podkreślającego dzینگlem żart lub inny rodzaj ekspresji prowadzącego. Ponadto charakterystyczny dla tego typu produkcji pozostaje rytm, zgodnie z którym ustala się tempo i długość trwania poszczególnych jego elementów: rozmów, wstawek filmowych, przerywników muzycznych, komentarzy prowadzącego i głosów publiczności, czego doskonałym przykładem jest prowadzony przez ostatnie lata na polskim rynku *Szymon Majewski Show*. Podobnie jak jego poprzednicy, program ten wykorzystuje muzykę zarówno na poziomie samego przekazu audiowizualnego, dobierając odpowiednią stylistykę utworu do głównego tematu (np. wprowadzenie reggae do wątku politycznego jest zawsze pewną interpretacją ideologiczną, wywołaniem dyskusji na temat granic wolności itp.), jak i na poziomie treści, gdy muzyka staje się tematem programu, chociażby dzięki zaproszonym do studia gościom. W tego typu produkcjach zjawisko to występuje niezwykle często, po pierwsze dlatego, że bardzo silnie wiąże się z przekazem popkulturowym i obecnym kultem gwiazd. Jednak równie ważne jest samo oddziaływanie muzyki, która jako przekaz międzykulturowy i ponadnarodowy dociera do szerokiej publiczności, nie bacząc na wcześniejsze podziały.

Na zakończenie warto wspomnieć o programach muzycznych, których forma ewoluowała wraz z rozwojem przekazu telewizyjnego. Jedną z nich były koncerty prezentowane „na żywo” lub nagrywane i odtwarzane po odpowiednim montażu. Jeśli spojrzeć na historię telewizji, można zauważyć, że pojawiają się one dość szybko w propozycjach programowych stacji, choć początkowo przestrzeń wykonawstwa ograniczona była do przygotowanego wcześniej studia z udziałem publiczności, żeby przypomnieć chociażby występy The Beatles czy Elvisa Presleya. Wraz z wprowadzeniem do techniki telewizyjnej taśmy elektromagnetycznej w miejsce filmowej taśmy celuloidowej pojawiła się możliwość wyprowadzenia kamery poza studio telewizyjne. Ta zmiana technologiczna

wywołała prawdziwą lawinę nowych pomysłów programowych realizowanych w plenerze. Jednym z nich było prezentowanie widzom koncertów czy to muzyki symfonicznej, kameralnej, czy też muzyki rozrywkowej poza studiem¹⁶⁴. Popularność przekazu koncertów wynikała także z dość rozwiniętej sztuki reportażu telewizyjnego, który preferował filmowanie wydarzeń „codziennosci”, do których niewątpliwie zaliczały się koncerty. Co warte odnotowania, najpopularniejszą transmisją od 1959 roku nieustająco pozostaje *Koncert noworoczny filharmoników wiedeńskich*, wykonywany na żywo co roku od początku II wojny światowej i przesyłany za pomocą Eurowizji obecnie do 44 krajów świata. To wydarzenie muzyczne transmitowane z Wiednia gromadzi za pośrednictwem telewizji około pięćdziesięciomilionową publiczność, nie licząc audytorium obecnego w wielkiej sali Wiener Musikverein.

Można także wspomnieć o powstawaniu specjalnych programów tematycznych poświęconych muzyce. Zanim pojawiły się bowiem wideoklipy, wielkie stacje telewizyjne NBC czy ABC prezentowały (zazwyczaj w późnych godzinach nocnych) koncerty zespołów rockowych lub fragmenty występów festiwalowych, kładąc podwaliny pod późniejszą telewizję muzyczną. Niezwykłą popularnością zaczęły cieszyć się także różnego rodzaju konkursy muzyczne, przeglądy piosenek, programy typu *Hot Tracks* czy *Top Twenty* z najpopularniejszymi przebojami lub podobne *Video Box* czy *Video Soul*¹⁶⁵. Ich przekaz łączył elementy telewizyjnych *varietes show* z charakterystyczną silną pozycją prowadzącego, który przygotowywał odpowiedni repertuar, z elementami teleturnieju, w którym brali udział nie tyle sami odbiorcy, ale właśnie piosenki, rywalizując o większą popularność. Programy te przypominały swą ideą radiowe listy przebojów, korzystając z dostępnych rankingów popularności, budowały program w oparciu o znane i lubiane przeboje. Tym samym można powiedzieć, że tego typu programy ugruntowały przekaz muzyczny sprowadzony do hitów muzycznych, pomijając czy to całość estetyczną, czy treścią konstruowaną przez dany zespół, zastępując go własnym, kompilowanym z różnych przekazów – przebojów, zgodnych z gustem publiczności lub prowadzącego.

¹⁶⁴ Zaproponowany podział muzyki symfonicznej, kameralnej czy rozrywkowej jest, oczywiście, umowny, może jeszcze uprawomocniony w latach 50. XX wieku, o których tu mowa, jednak trzeba mieć świadomość przenikania się stylistyki poważnej z popularną, czego dowodzą inne części tego tekstu oraz wybitna monografia poświęcona zjawiskom muzyki współczesnej cytowanej już Alexa Rossa *Reszta jest hałasem*.

¹⁶⁵ Zob. W. Godzic, *Oglądanie i inne przyjemności...*, s. 98.

2.2. Muzyka jako slogan – sztuka reklamy

Przekazem, który niewątpliwie trwale związał muzykę z warstwą wizualną, jest reklama. Pomijając w tym miejscu zarówno historię i ewolucję jej form, jak i zagadnienia związane z teorią komunikacji czy klasyfikacją samego przekazu reklamowego, warto zatrzymać się nad relacją między muzyką a obrazem filmowym. Pojawienie się komunikatu reklamowego w formie audiowizualnej jest, oczywiście, konsekwencją rozwoju telewizji i wykorzystania tego medium w kształtowaniu popytu społeczeństwa masowego. Jednak dość szybko zauważono, że na skuteczność reklamy mają ogromny wpływ skorelowane oddziaływania wizualne i audialne. I nie chodzi tu bynajmniej o odpowiedniość czy synchroniczność przekazu muzycznego i obrazkowego, ale o taki dobór środków, który stanie się bodźcem dla odbiorcy i pozwoli się kolejno zauważyć, wzbudzi zainteresowanie, a wreszcie wzbudzi pragnienie i działanie (słynny model reklamy AIDA znany jest już w latach 20. XX wieku: *Attention, Interest, Desire, Action*)¹⁶⁶. Badania dowiodły, że to właśnie muzyka jest czynnikiem decydującym o skuteczności przekazu reklamowego, tym samym dowodząc większego znaczenia w przekazywaniu przez reklamę emocji niż informacji. Tym samym jest to zgodne z koncepcją afektywnego oddziaływania reklamy, która zakłada podejmowanie działania przez konsumenta na podstawie pozytywnego skojarzenia produktu, w czym swój ogromny udział ma właśnie przekaz muzyczny budujący emocjonalny związek między reklamowanym produktem a odbiorcą¹⁶⁷. To właśnie muzyka, dobrana odpowiednio do przekazu reklamowego ze względu na target (docelowego adresata), decyduje o skuteczności jej przekazu. Przykładem może być chociażby najnowsza reklama samochodu Renault Scénic, wykorzystująca przebój Joan Jett&The Blackhearts *I love rock'n'roll*, gdzie na produkt motoryzacyjny przenosi się doświadczenia i emocje związane z kulturą rocka. Towarzyszący reklamie auta przebój zarazem określa odbiorcę, sytuując go w środowisku męskim w przedziale wiekowym 30–50 lat, oraz konotuje wartości temu towarzyszące: miłość, wolność, surowość (w sensie: męskość), męska przyjaźń itp. Jednocześnie na powyższym przykładzie można pokazać jeden ze sposobów budowania przekazu muzycznego, opartego na znanym i rozpoznawalnym cytacie muzycznym wybranego przeboju muzyki popularnej. Jednak wykorzystywanie znanego utworu muzycznego do konkretnego przekazu reklamowego skutkuje tym, że albo dokonuje się wyboru powtarzalnego fragmentu muzycznego (np. piosenka Amandy Lear w reklamie Kinder Bueno), albo

¹⁶⁶ G. Dyer, *Advertising as Communication*, New York 1996, p. 75–78.

¹⁶⁷ Koncepcje tę opisują m.in. Joe Plummer czy Arthur W. Staats. Podają za: A. Pitrus, *Zrozumieć reklamę*, Kraków 2001, s. 26.

przeprowadza się muzyczny kolaż: tnąc i sklejjąc fragmenty, tworząc wrażenie spójnej całości (np. *Przygoda* zespołu Wiślanie wykorzystana w reklamie Ciso-wianki czy *I need a Hero* Bonnie Tyler w wersji disco, użyta w reklamie Ery). Ze względu na kompozycję reklamy, wynikającą z ograniczeń czasowych emi-sji, muzyka komponowana do przekazu wizualnego musi być nie tylko zwarta i zamknięta, ale także powinna zawierać elementy przyciągające uwagę, intry-gujące odbiorcę. Tym samym w przekazie reklamowym muzykę komponuje się na wzór przeboju: powinna mieć charakterystyczny rytm, powtarzalny motyw melodyjny, intro wraz z rozwinięciem zmierzającym do punktu kulminacyjnego, zazwyczaj powtórnego w zakończeniu. Można zatem zaobserwować, że ana-logicznie do konstrukcji przebojów muzyki popularnej, reklama także zbudowa-na jest na powtarzalności, co odpowiada samej idei komunikatu reklamowego, a w warstwie muzycznej pojawia się charakterystyczny *leitmotive*, stający się dźwiękowym logiem danego produktu. To ono, zapadając w głęboką pamięć widza, zawłaszczając jego wyobraźnię (wystarczy przywołać sytuacje, w któ-rych często podświadomie nuci się czy gwizdże melodie usłyszane w reklamie), jest nośnikiem znaczeń i w dużej mierze przyczynia się do podjęcia decyzji o zakupie produktu. Jednocześnie owa sytuacja wskazuje na jeszcze jedno zjawis-ko: możliwość oddzielenia się przekazu audialnego od reklamy. Ta rozdzielność warstwy muzycznej i przekazu reklamowego jest widoczna chociażby poprzez transponowanie znanych utworów do reklamy i wykorzystywaniu ich estetyki czy treści w zupełnie innym celu, żeby przywołać skrajny przykład piosenki Ich Troje *Wstań, powiedz nie jestem sam* w lokalnej reklamie zniczy. Ale zdarza się także, że przekaz muzyczny, komponowany specjalnie dla reklamy telewizyj-nej, usamodzielnia się, stając się niezależnym produktem muzycznym, mocniej lub słabiej związanym ze stroną wizualną. Wymienię tu przykłady chociażby reklamy Coca-Coli, w których motyw przewodni stał się podstawą kompozycji Lou Begi *Sweet Like Cola* czy Ani Szarmach *Coraz bliżej święta*. Kariera reklama-owych podkładów muzycznych nie jest bynajmniej przypadkowa, jeśli wziąć pod uwagę fakt, że komponowana jest często przez znanych muzyków, korzy-stających z komercyjnego charakteru swej pracy. Można przywołać tu reklamę *Mentosa*, do której muzykę skomponował brytyjski zespół Clinic, czy *Whiskas*, w której muzyka została stworzona przez Laurenta Thierr-Miega i Thierry'ego Duberta. Ten charakterystyczny dla reklam telewizyjnych mariaż przekazu au-dio-wizualnego z twórczością konkretnych muzyków nie jest bynajmniej przy-padkowy, wiąże się on bowiem z budowaniem targetu dla marki czy produktu, w czym charakterystyczne brzmienie pomaga, określając czy to wiek, środowis-ko, czy płeć odbiorcy. Towarzyszy temu także zjawisko wykorzystywania zna-nych muzyków w roli bohaterów reklamy, co niezwykle często robią koncerty

Coca-Coli czy Pepsi-Coli (jak choćby udział Britney Spears w reklamie Pepsi czy rapera LL Cool J dla Coca-Coli), ale także producenci innych produktów spożywczych (piwa – np. z udziałem basisty zespołu Kinsky, lodów – np. polskie reklamy lodów z udziałem Dody czy Beaty Kozidrak, chipsów – np. z Piotrem Roguckim z zespołu Coma), czy różnego rodzaju tekstyliów, gadżetów muzycznych, urządzeń elektronicznych i telematycznych oraz wielu innych.

Przywołane tu przykłady zwracają zatem uwagę na dwie kwestie: po pierwsze na fragmentaryczny charakter przekazu muzycznego w reklamie, eksponującego najbardziej przebojowe rozwiązania muzyczne, po drugie zaś na wzmocnienie roli warstwy muzycznej w przekazie audiowizualnym. Niewątpliwie, rola muzyki wobec przekazu wizualnego nie jest bowiem podrzędna, jakby się mogło pozornie wydawać. Warstwa muzyczna niejednokrotnie wyprzedza warstwę wizualną, której rytm ukazywania scen na ekranie jest podporządkowany przekazowi muzycznemu; ponadto niezwykle często czy to na poziomie samej percepcji odbiorców, czy też na płaszczyźnie przemysłu kulturowego przekaz muzyczny reklamy staje się samodzielnym komunikatem – produktem, do którego zaczynają odnosić się kolejno powstające przekazy kulturowe (choćby w postaci parodii czy pastiszowych nawiązań). Jeśli zatem tekst filmowy podporządkował sobie ścieżkę dźwiękową, uzależniając przekaz muzyczny od tego, co widzialne; to audiowizualny produkt telewizyjny, jakim jest reklama, doprowadził jeśli nie do odwrócenia tej zależności na korzyść muzyki (w czym niektórzy upatrują początków wideoklipów)¹⁶⁸, to przynajmniej do wyrównania znaczeń między muzyczną a wizualną stroną przekazu.

2.3. *Music Television* – od teledysku do wideoklipu i z powrotem

Popularność filmu muzycznego oraz coraz bardziej rosnący kult idoli, a z nim konsumeryczne podejście do przekazu muzycznego, zaowocowały powstaniem nowego zjawiska określanego mianem teledysku. Powstał on właściwie przypadkiem, jako odprysk filmu *Video Killed the Radio Stars* grupy Buggles, któremu towarzyszył krótki wideoklip – to właśnie on stał się w 1979 roku prototypem gatunku. Ta filmowa miniatura od samego początku została całkowicie podporządkowana warstwie muzycznej, stanowiąc jej wizualizację czy to na poziomie

¹⁶⁸ Zbliżenie estetyki reklamy do teledysku pokazuje w polskiej historii kampania reklamowa FRUGO, adresująca swój przekaz do grupy wiekowej 12–25 lat. Oprócz tego, że w treści odwołuje się ona do charakterystycznego motywu buntu młodego pokolenia i nieufności wobec tradycji, to dodatkowo posługuje się rockowym podkładem muzycznym, na który zostaje nałożony zsynchronizowany rytmicznie obraz reklamowy. Całość sprawia wrażenie, jakby to przekaz muzyczny był kluczowy, zaś strona wizualna stanowiła jedynie jego ilustrację. Zob. tamże, s. 42–45.

treści, czy wymowy estetycznej utworu. Co więcej, w całej istocie wideoklipu już nie chodziło o wykazywanie związku między dźwiękiem a obrazem, wręcz przeciwnie, podkreślano pozorność tego połączenia, widząc w warstwie muzycznej przedmiot inspiracji wizualnych. Od początku bowiem wideoklip jako część kultury konsumpcyjnej miał przede wszystkim wspomagać i kontrolować popyt przekazów muzycznych, a co za tym idzie – skupiał się przede wszystkim na postaci idola, jego wizerunku, zachowaniu i wydarzeniach, w których uczestniczył¹⁶⁹. Warto jednocześnie zauważyć, że ten konsumpcyjny rys wideoklipu (czy później teledysku) jest także widoczny w różnorodnych funkcjach, które pełni w przekazie medialnym, stając się reklamą (zachętą do kupna płyty, zaproszeniem na koncert) albo kluczem do identyfikacji społecznej czy ideologicznej. Przyglądając się historii i ewolucji tej formy audiowizualnej, można odnieść wrażenie, że ich obecność w przekazie telewizyjnym można datować na lata 50. XX wieku, kiedy w popularnych *show* pojawiały się grające na żywo ówczesne gwiazdy muzyki rozrywkowej. W tym czasie produkcje te mają zazwyczaj strukturę dokumentu, w prosty sposób, statyczny rejestrują wykonanie piosenki. Wraz z pojawieniem się techniki wideo zmienia się także sposób konstruowania przekazu wideoklipowego. Prosta i lekka konstrukcja kamery pozwala na rejestrowanie wydarzeń muzycznych także poza studiem, czego efektem są nagrania koncertowe zespołów. Początkowo zatem, jak zostało to już zasygnalizowane, produkcje wideoklipowe były albo bezpośrednim zapisem wybranego koncertu, albo kompilacją kilku fragmentów koncertowych, których obraz nakładano na warstwę muzyczną, mając na celu promocję takiego wydarzenia w formie zapisu magnetowidowego. Pod koniec lat 70. pojawia się jednak tendencja do budowania przekazu wizualnego w oparciu o dostępne materiały ikonograficzne, czego najlepszym przykładem może być *Bohemian Rhapsody* zespołu Queen. W ten sposób powstaje konwencja włączająca w przekaz koncertowy elementy narracji – fabuły, przypominając coraz współczesniejsze wyobrażenie tego gatunku. Z czasem wideoklip, mając wypracowaną konkretną strukturę kompozycyjną przekazu, przestaje funkcjonować jako rodzaj przerywnika między programami lub „wypełniacz” programów rozrywkowych, a staje się samodzielnym i rozpoznawalnym gatunkiem telewizyjnym – teledyskiem¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Na utowarowienie przekazu muzycznego zwraca uwagę Mariusz Czubaj, pisząc, iż teledysk, dokonując uprzedmiotowienia dźwięku, sprzedaje odbiorcy nie tylko sam utwór, ale i styl życia idola oraz wyobrażenie o nim. M. Czubaj, *Teledyskowy obraz świata*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1995, nr 2 (229), s. 78.

¹⁷⁰ Niektórzy badacze pojawienie się teledysku wiążą nie tylko z telewizyjną rejestracją koncertu, ale również z popularnością reklamy, w której podkład muzyczny generuje wydarzenia na ekranie. Zob. A. Zwoliński, dz. cyt., s. 377.

Na inne rozróżnienie pojęć wideoklipu i teledysku zwraca uwagę Marek Hendrykowski, który termin wideoklip definiuje jako

krótki utwór telewizyjny zrealizowany przy użyciu nowoczesnych technik elektronicznej rejestracji i montażu, często z wykorzystaniem efektów wizualnych i dźwiękowych, produkowany z myślą o promocji piosenki, nagrania płytowego, wykonawcy czy filmu¹⁷¹.

Jednocześnie dostrzega, że wideoklip jest gatunkiem późniejszym od teledysku, którego powstanie wiąże się z telewizyjnymi zapisami występów „na żywo” przed zgromadzoną tam publicznością, tak popularnymi w latach 60. XX wieku, żeby przypomnieć *A Hard Day's Night* zespołu The Beatles czy *It's My Life* The Animals. Inni badacze wskazują na granicę między teledyskiem a wideoklipem, upatrując jej w „elektronicznej formie rejestracji i zapisu” albo w zwykłej chronologii i ewolucji formy filmowo-muzycznej¹⁷².

Jako nowa forma wyrazu artystycznego teledysk wypracował charakterystyczne dla siebie obrazowanie. Cechują je szybkie następstwo kolejnych obrazów, agresywne użycie kamery i montażu, ukazywanie przedmiotów z niezwykłych kątów widzenia przy użyciu obiektywów o krótkiej ogniskowej.

Ponadto teledyski charakteryzują się: dużą liczbą krótkich, dynamicznych ujęć zarówno wykonawcy utworu, jak i fabuły, nie zawsze związanej z osobą wykonawcy, ilustratorskim, czasem wręcz tautologicznym charakterem fabuły wobec słów utworu muzyczno-wokalnego lub idei utworu muzycznego, znacznym stopniem zrytmizowania obrazu – rytm ten jest wypadkową rytmu utworu muzycznego – oraz (czasami) korzystaniem z bezgranicznych możliwości technologii budowy obrazu telewizyjnego¹⁷³.

Technika teledysku opiera się przede wszystkim na fragmentaryczności przekazu, tym samym konstruuje narrację w oparciu o dynamicznie zmieniające się obrazy, gdzie jedno wypierają drugie. Można zatem powiedzieć, że cechą determinującą przekaz wideoklipowy jest rytm, zarówno w warstwie muzycznej, jak i w tempie oraz sposobie montażu obrazu. To on właśnie jest ogniwem scalającym obie warstwy, przekaz treściowy nie jest bowiem w stanie uzasadnić wizualizacji czy ilustracji utworu muzycznego. Rzeczywistość świata przedstawionego w teledysku istnieje poza czasem historycznym, w tzw. beczasowej terażniejszości, jednocześnie przekaz ten jest nasycony znaczeniami (eksplorujący gatunki filmowe i kierunki artystyczne) i intensywnością obrazu, których zadaniem jest intensyfikowanie ekspresji muzyki poprzez wywoływanie odpowiednich wrażeń, doznań i emocji. Jest to możliwe przede wszystkim dzięki zabiegowi synchronizacji wizji i fonii, które przez swoisty rytm wzajemnie się

¹⁷¹ M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 322.

¹⁷² Zob. M. Przyłipiak, *Tam gdzie rodzą się sny*, „Film na Świecie” 1990, nr 10, s. 5; U. Jarecka, dz. cyt., s. 294.

¹⁷³ J. M. Wycisk, *Teledysk – próba opisu zjawiska*, „Przekazy i Opinie” 1988, nr 1–2, s. 115.

uzupełniają i intensyfikują poprzez stosowanie pewnych powtarzalnych: rozwiązań muzycznych i ujęć. Rytmowi muzycznemu odpowiada zatem zarówno tempo zmiany ujęć i długość ich trwania, rytm ruchu obiektów filmowanych, jak i sam ruch kamery czy dostosowana do muzyki zmiana planów filmowych, oświetlenia, dynamika zmian koloru itp¹⁷⁴.

Ann Kaplan, biorąc pod uwagę zarówno syntaktyczne wyznaczniki gatunku opisane wyżej, jak i semantykę teledysków, dokonała klasyfikacji, dzieląc je na pięć typów¹⁷⁵. Teledysk romantyczny, odwołujący się zazwyczaj do estetyki i nastrojów soft rocka, skupiał się na narracji, która podejmowała temat miłości: od zauroczenia do zerwania. Muzyka, wpisująca się w ramy takiego obrazowania zazwyczaj prezentowała melodyjny i liryczny przekaz z lekką, wiodącą partią wybranego instrumentu, np. saksofonu czy pianina (Eric Clapton *Wonderfull Tonight* czy *If Anyone Falls in Love* Stevie Nicks). Drugi typ, który Kaplan nazywa modernistycznym, podejmuje na płaszczyźnie narracji wizualnej tematy społecznie zaangażowane: AIDS, głód, nędza społeczna, wojny czy inne kataklizmy (np. *Where Is The Love?* The Black Eyed Peas lub *Streets of Philadelphia* Bruce'a Springsteena). Nawiązujące do tradycji protest songów lat 70. XX wieku i tradycji hipisowskiej walki o pokój, piosenki te w warstwie muzycznej eksponowały przekaz tekstowy, w warstwie wizualnej atakowały obrazami, które dziś można by zaliczyć do reklamy społecznej. Typ nihilistyczny, o którym pisze badaczka, odnosi się przede wszystkim do brzmień heavy metalowych, muzyki punkowej i grunge'owej. Obraz teledysków nakręconych w tej estetyce sięga do rozwiązań znanych z ekspresjonizmu niemieckiego, wprowadza rozwiązania gotyckie, posługuje się mocnymi kontrastami – zazwyczaj czernią i bielą, pozostawia kadry nieoświetlone, stosuje odchylenia kamery sugerujące deformację tak świata przedstawionego, jak i samego spojrzenia, co dobrze koresponduje z ostrym brzmieniem utworów podejmujących zazwyczaj tematykę społecznej separacji czy odrzucenia (np. *Dead Memories* Slipknot czy *Enter Sandman* Metalliki). Klasyczny, czwarty typ teledysku charakteryzuje się bardzo wyrazistym odniesieniem do kultury filmowej, ze szczególnym uwypukleniem roli narracji, która prowadzona w konwencji „męskiego spojrzenia”, erotyzuje otaczającą rzeczywistość. Zazwyczaj towarzyszy ona wykonawcom rockowym, którzy w swoich tekstach podkreślają męskie libido (np. Mötley Crue *Girls, Girls, Girls*

¹⁷⁴ Z. Wałaszewski, *Teledyskowe gry kiczem. Jak Erasure ściera zażenowanie banalem w wideoklipach Lay All Your Love on Me i Always*, [w:] *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. A. Janiak, W. Krzemińska, A. Wojtasik-Tokarz, Wrocław 2007, s. 97–99.

¹⁷⁵ E. A. Kaplan, *Rocking Around the Clock. Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*, Methuen – New York – London 1987; podaje za: W. Godzic, *Oglądanie i inne przyjemności...*, s. 98–101.

czy The Rolling Stones *She Was Hot*), czyniąc z kobiety przedmiot pożądania. Ten rodzaj teledysku wykorzystuje rozpoznawalne konwencje filmowe: od romansu (Guns N'Roses *November Rain*), przez horror (*Thriller* Michaela Jacksona), do komedii (Foo Fighters *Learn to Fly*). Ostatnią z propozycji Kaplan nazywa postmodernistyczną, umieszczając w niej te produkcje, które świadomie nakładają na siebie różne motywy kulturowe, mieszają style i podejmują grę z odbiorcą. Utwory te, także w warstwie muzycznej, są niejednokrotnie kompilacjami wcześniejszych przebojów, dokonując pastiszu bądź parodii. W przekazie wizualnym typ ten często posługuje się wplataniem w narracje fragmentów programów telewizyjnych, filmów czy zdjęć, które rozbijają spójność i zakłócają proces odczytania przekazu. To uwieloznaczenie treści widoczne jest zarówno w teledyskach Queen (*Radio Ga Ga*), jak i Eminema (*Without me*).

Inną klasyfikację proponuje Grażyna Stachówna, zwracając uwagę na związek teledysku z innymi sztukami: kinem, estradą i plastyką¹⁷⁶. Tym samym autorka dokonuje podziału na: typ filmowy teledysku, który staje się albo reklamą filmu, zawierając pewne cytaty z konkretnego dzieła filmowego, albo operuje konwencjami gatunkowymi kina (horroru, komedii czy melodramatu, czego przykłady podano już wyżej); typ estradowy, utożsamiający przekaz klipowy z elementami spektaklu (przykładem są wszelkiego rodzaju teledyski będące zapisem koncertów) oraz typ plastyczny, opierający swój przekaz na animacji (warto sięgnąć w tej kwestii po teledyskowe dokonania Toola lub Gorillaz czy po film muzyczny Geralda Pottertona, w zasadzie będący rozbudowanym wideoklipem – *Heavy Metal*). Dopełniając obrazu, warto przywołać jeszcze jedną klasyfikację zaproponowaną przez Urszulę Jarecką, która przygląda się zjawisku wideoklipów, biorąc pod uwagę ich funkcje społeczne¹⁷⁷. Wyróżnia ona zatem typ komercyjny, powstający jako wyraz działania konsumpcyjnego, mający na celu promocję tak samego utworu, zespołu, płyty, koncertu, jak i stacji nadawczej, w której jest emitowany. Powyższa konstatacja, zwracająca uwagę na utowarowienie samych przekazów muzycznych, ale także i stacji, programów, których wizerunek także podlega komercjalizacji, wydaje się niezwykle istotna. Wystarczy przypomnieć, że sukces rynkowy *MTV*, a za nią pozostałe telewizyjne stacje muzyczne, zawdzięczają powstaniu globalnej sieci przekazu tychże produkcji, trzeba przypomnieć bowiem, że obok istniejącego od samego początku podziału na kanał przeznaczony dla nieco starszej widowni (25–49 lat) – *Video Hit 1 (VHI)* i kanał młodzieżowy *MTV*, prezentujący aktualne popularne przeboje, telewizja muzyczna bardzo silnie zindywidualizowała swój przekaz. Uczyniła to, po pierwsze, ze względu na zasięg (*MTV Europe*, *MTV Brazil*, *MTV*

¹⁷⁶ G. Stachówna, *O wideoklipach*, „Powiększenie” 1987, nr 3–4, s. 172.

¹⁷⁷ U. Jarecka, dz. cyt., s. 312.

Latino, MTV Japan, MTV Mandarin i MTV Asia), ale także na rodzaj prezentowanej muzyki (*MTV 2, MTV Base, MTV India* itp.). Kolejną przyczyną sukcesu była także zmiana statusu samej muzyki w kulturze popularnej, o czym była mowa już w poprzednich rozdziałach, warto jedynie wspomnieć o tym, że stała się ona dla pokolenia lat 70. XX wieku sposobem na przeżywanie rzeczywistości. Należałoby także zauważyć znaczącą rolę samego medium, jakim była telewizja, która upowszechniła zjawisko „wizerunku”, dotąd pozostającego w cieniu przekazów audialnych. To wraz z nią rodzi się konsumencka kultura młodzieżowa, gotowa przyjmować już nie tylko muzykę, ale towarzyszące jej produkty okołomuzyczne: modę, obyczajowość, ideologię itp. Z tym także wiążą się kolejne typy wideoklipów: estetyczny, refleksyjny i polityczny. Celem pierwszego stało się konstruowanie przekazu audiowizualnego, który poprzez piękno lub inne wrażenia estetyczne kształtuje wrażliwość odbiorcy. Chodzi tu zatem o takie teledyski, które można nazwać wizualnymi impresjami do prezentowanej muzyki (np. Enya, *Orinoco Flow*). Typy drugi i trzeci wchodzą poniekąd w zakres zagadnienia ideologicznych dyskursów muzycznych. Nurt refleksyjny ma na celu budzić świadomość społeczną, wprowadzając wątki *political correctness*, ekologii, zdrowia, alienacji społecznej, konsumpcji itp. Prezentowane teledyski mają zazwyczaj charakter propagandowo-wychowawczy, odwołując się do elementarnych podstaw humanizmu (celują w tym klipy Rage Against the Machine czy System of a Down). Podobny przekaz konstruują wideoklipy w nurcie politycznym, które podejmują problematykę wojny, głodu, nędzy, AIDS, za czym zazwyczaj ukrywa się konkretna opcja polityczna (np. *Dr Jeep Sisters of Mercy* czy *The Wall* Pink Floyd). Czasem utwory te nabierają bardzo konkretnej wymowy politycznej, optując za jednym kandydatem lub częściej przeciwko innemu (dość dobrze widoczne jest to na polskiej scenie muzycznej, żeby przypomnieć *Wolność słowa* Pudelsów czy *Lewy czerwcowy* Kultu). Zjawiskiem, które z pewnością uzupełnia ten obraz, może być wykorzystywanie obecności znanych muzyków (jako idoli młodzieży, funkcjonujących podobnie jak inne gwiazdy popkultury: aktorzy, biznesmeni, showmani telewizyjni i inni) w kampaniach politycznych, czego przykładem na polskiej scenie może być zaangażowanie się członków zespołu Lady Pank w kampanię polityczną PO, a Krzysztofa Cugowskiego z Budki Suflera czy Janka Pospieszalskiego z VOO VOO w kampanię PiS-u, jednak jest to temat osobny, który z punktu widzenia konstruowania przekazu muzycznego w relacji z kulturą audiowizualną pozostaje jedynie kontekstem.

Podsumowując powyższe rozważania, można zauważyć, jak mocno przekaz telewizyjny związał muzykę z konsumpcją, czyniąc z niej jeszcze jeden produkt kultury masowej. Ponadto, w o wiele większym stopniu niż film, telewizja wy-

kreowała kult gwiazd i idoli, późniejszych celebrytów, skupionych wokół kultury muzycznej, oparty właśnie na tworzonym wizerunku. Telewizyjne produkcje muzyczne utwierdzają rodzący się kult gwiazd popkultury, sprzedając odbiorcy wraz z tym wizerunkiem pewien styl życia, ideologię, wartości, a przede wszystkim związane z tym produkty. Jednocześnie komercyjny charakter muzyki wymusza zarazem infantylizację przekazu tak estetycznego, jak i znaczeniowego oraz niekończący się prymat nowości. W efekcie powstaje cała rzesza utworów posługujących się plagiatem, kopiujących nie tylko styl i brzmienie, ale wręcz całe fragmenty muzyczne, które zyskują sobie popularność i uznanie nie dzięki jakości muzycznej, ale właśnie przekazowi wizualnemu wykreowanemu w mediach (przede wszystkim w telewizji) wizerunkowi, towarzyszącym temu „skandalom” itp. Na jeszcze inny aspekt oddziaływania przekazu muzycznego za pośrednictwem audiowizualnej telewizji zwraca uwagę Derrick de Kerckhove. Opisując swoje doświadczenie odbioru telewizji, które nie nadążało za szybko zmieniającym się obrazem i dźwiękiem, choć jak pokazały urządzenia rejestrujące zmysły radziły sobie znakomicie, ten spadkobierca idei McLuhanowskiej pisał:

Z opisanego doświadczenia wyciągnąłem dwa istotne wnioski: po pierwsze, że telewizja przemawia do ciała, a nie do umysłu. Jest to coś, co podejrzewałem od wielu lat. Drugi wniosek wynika ze stwierdzenia bezpośredniego wpływu ekranu wizyjnego na system nerwowy i emocje, podczas gdy wpływ na umysł jest niewielki. Oznacza to, że większa część przetwarzania informacji jest dokonywana na ekranie¹⁷⁸.

A zatem, przekaz muzyczny zostaje wzmocniony oddziaływaniem audiowizualnym poprzez silną emocjonalizację tegoż przekazu, mocny sensoryczny wpływ na ciało odbiorcy (nie tylko na słuch, jak miało to miejsce wcześniej), a także w pewien sposób przez podporządkowanie systemu nerwowego rytmowi zmieniającego się audiowizualnego przekazu i zawłaszczenie wyobraźni, która także zostaje zrytmizowana.



Zagadnienia: muzyka a obraz telewizyjny, programy muzyczne w telewizji, telewizje muzyczne, przekaz muzyczny w reklamie, wideoklip i teledysk, muzycy jako idole telewizyjni.

¹⁷⁸ D. Kerckhove, *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, przeł. W. Sikorski, P. Nowakowski, Warszawa 1996, s. 28.

3 VHS i inne zjawiska audiowizualne wobec muzyki reprodukowanej

Na zakończenie rozważań na temat oddziaływania zjawisk audiowizualnych na powstającą muzykę oraz jej rozwój należałoby przyjrzeć się tej zależności w kontekście taśmy magnetowidowej i jej pochodnych.

3.1. Muzyka a VHS

Pomijając w tym miejscu historię powstania i wchodzenia na rynek magnetowidu, a wraz z nim popularyzowania się kaset VHS i kamer wideo¹⁷⁹, warto jedynie nadmienić, że początkowo funkcja magnetowidu ograniczała się do nagrywania programów telewizyjnych, mającego na celu wyeliminowanie reklam. Tym samym bardzo szybko wideo stało się narzędziem celowego wyboru i doboru przekazu telewizyjnego, służąc nagraniom filmów, koncertów, reportaży itp. Przemysł rozrywkowy dostrzegł w tym mechanizmie kolejną okazję sprzyjającą konsumeryzmowi, wprowadzając do obiegu gotowy, nagrany materiał filmowy, ukierunkowany na konkretnego widza. Można zatem zrozumieć, dlaczego od samego początku produkcja przekazów wideo była niezwykle różnorodna i rozbudowana. Obok filmów fabularnych kopiowanych na taśmę wideo po premierach kinowych, filmów edukacyjnych i instruktażowych produkowanych przez studia telewizyjnego, pojawiały się filmy promocyjne, wykorzystywane w kulturze masowej, tj. wideoklipy oraz filmy mające charakter reporterskiego czy dokumentalnego zapisu granego „na żywo” koncertu. Co ciekawe, jeśli inne produkcje filmowe na kasetach VHS wypełniały półki wypożyczalni wideo, filmy muzyczne czy koncertowe w większości trafiały do indywidualnych odbiorców, raczej nie funkcjonując w publicznym obiegu. Można domniemywać, że działa się tak z powodu pozytywnej identyfikacji, jaka zachodziła między audiowizualnym tekstem o muzyce a odbiorcą. Kupując kasetę, widz nie tyle nabywał produkt medialny, ale otrzymywał możliwość uczestniczenia w wydarzeniu z jednej strony artystycznym, w odpowiadającej mu estetyce, z drugiej strony zaś społecznym, mogąc stać się częścią jakiejś grupy (subkultury) oraz – choć tylko w pewnej namiastce – doświadczyć czegoś konkretnego.

¹⁷⁹ Zainteresowanych odsyłam do następujących artykułów: W. Godzic, *Wideo, czyli kontrolowanie iluzji wolności*, [w:] *Nowe media...*, s. 316–329; W. Godzic, *Oglądanie i inne przyjemności...*; B. Giza, *Kino domowe czyli audiowizualność udomowiona*, [w:] *Gadżety popkultury. Społeczne życie przedmiotów*, red. W. Godzic, M. Żakowski, Warszawa 2007.

Można zatem doszukiwać się w recepcji wideo działań o charakterze kreacji artystycznej, trudno wszak odmówić racji przekonaniu, że audiowizualne przekazy muzyczne wykorzystują do konstruowania tekstu przede wszystkim sferę plastyczną, traktując (dotyczy to przede wszystkim wydarzenia koncertowego) ów przekaz jako działanie happeningowe, utrwalając to wydarzenie oraz włączając technologię w powstający utwór muzyczny. Warto w tym momencie przywołać powstające pod okiem kompozytorów utwory wykorzystujące dokonania wideo, jak choćby operę multimedialną *One* Michaela van der Aa, rozpisaną na sopran, wideo i soundtrack, czy *Salt Itinerary* Miguela Azguime'a wykorzystujący projekcję wideo w czasie wykonywania przez orkiestrę utworu. Zresztą, eksperymenty z technologią audiowizualną nie są zjawiskiem całkiem nowym, wszak trzeba tu wspomnieć o operze Karlheinz Stockhausena *Licht*, w której kompozytor zastosował rozbudowaną aparaturę elektroniczną, czy dokonaniach Johna Cage'a, który komponował swoje utwory z użyciem radioodbiorników albo włączając w swoje kompozycje i spektakle nie tylko preparowane przez elektronikę dźwięki, ale także obrazy filmowe, szmery i odgłosy środowiska technicznego czy też szum działających przedmiotów codziennego użytku (np. *Water Walk* z 1960 roku czy cykl kompozycji z lat 1987–1990 *Europeras*). Oczywiście, dowodząc artystycznego wymiaru audiowizualnych nagrań muzycznych na przykładzie muzyki awangardowej, nie można umniejszać faktu pojawiania się tychże wpływów w muzyce rozrywkowej, w której projekcja wideo pojawia się tak na poziomie spektaklu medialnego (podczas koncertu, żeby wspomnieć z ostatnich dekad słynną trasę U2 *ZOO TV Tour* czy The Rolling Stones *Bridges to Babylon Tour*), jak i staje się częścią warstwy brzmieniowej, gdy pojawia się w postaci dźwięku przewijanej taśmy wewnątrz utworu.

Z drugiej strony, muzyczny przekaz na wideo można traktować jako konkretną informację, do której widz może się odwołać w odpowiednim dla siebie czasie. Magnetowid wszak pozwolił na nagrywanie i odtwarzanie wybranego programu, a zatem w jakiś sposób zniwelował zjawisko incydentalności wydarzenia kulturowego, jakim np. mógł być nadawany w telewizji koncert *live*. Jednocześnie owa możliwość odtwarzania w dowolnej chwili pozwala na wielokrotne powtarzanie tej czynności, a co za tym idzie – wskazuje na inne funkcje korzystania z przekazu magnetowidowego. Do nich należy zaliczyć: emocjonalną, społeczną i tożsamościową. Wielokrotnie powtarzany mechanizm odbioru tego samego przekazu muzycznego świadczy o zapotrzebowaniu emocjonalnym widza na tego rodzaju estetykę oraz towarzyszące mu doświadczenie „swojskości”. Powtarzanie koncertu czy utworu nie tylko przypomina towarzyszące temu pozytywne (bądź negatywne) emocje, ale także wpisuje odbiorcę w konkretne doświadczenie społeczne, identyfikując jego tożsamość w konkretnej rzeczywi-

stości. Tym samym można zauważyć, że audiowizualny przekaz muzyczny stał się w o wiele większym stopniu wyrazem emocjonalnego i psychologicznego zaangażowania odbiorcy w muzykę, niż było to możliwe w dotychczasowej produkcji telewizyjnej. Jest to spowodowane tak indywidualizacją przekazu, dostosowaniem się do różnorodnych potrzeb masowego odbiorcy, jak i zwiększeniem jego roli w tymże odbiorze, w którym daje się mu możliwość wyboru i kontroli nad dystrybuowanym przekazem.

W ten sposób rodzi się nowy rodzaj przekazu audiowizualnego, opartego na doświadczaniu muzyki za pośrednictwem nowego medium – magnetowidu. Początkowo są to skompilowane w jeden kilkudziesięciominutowy ciąg wideoklipy bądź jednego zespołu, bądź różnych zespołów odpowiadających jednej estetyce. Z czasem produkcja kaset VHS z przekazami muzycznymi odpowiada najróżniejszym zapotrzebowaniom: historiom poszczególnych zespołów (np. popularne pod koniec lat 80. XX wieku filmy o fundamentach rocka, m.in. o Led Zeppelin czy Black Sabbath), składankom przebojów utrzymanych w jednej stylistyce czy ukazujących się w jednym roku. Warto w tym miejscu wspomnieć o produkcjach Michaela Jacksona, jak choćby *Moonwalker* z 1988 czy jego wideoklipach rozbudowanych do granic minifilmu. To niewątpliwie Jackson jako jeden z pierwszych wykorzystał nowe medium, tworząc fabułę filmu w oparciu o istniejące już teledyski oraz swoje piosenki. Możliwości nowego medium wykorzystywali zarówno artyści sceny pop, jak i tzw. sceny alternatywnej, rockowej czy nawet heavy metalowej. Pojawiają się wówczas między innymi pełnometrażowe filmy z koncertów, specjalnie nagrywane z myślą o odbiorcach magnetowidowych, jak choćby *Live at Pompeii* Pink Floyd. Wreszcie, można także powiedzieć o filmach muzycznych, czyli narracjach wizualnych, mających charakter ilustracyjny, kręconych do konkretnego przekazu muzycznego danego zespołu, które w samym założeniu były kierowane do dystrybucji wideo, żeby przypomnieć słynne *The Wall* w reżyserii Alana Parkera, nakręcony do podwójnego albumu Pink Floyd.

3.2. Muzyka w grach wideo

Ekspansja muzyki popularnej dała się bardzo szybko zauważyć także i w przestrzeni gier wideo czy późniejszych gier komputerowych, jednak ich rozwój celowo w tym miejscu pomijam, klasyfikując je do rzeczywistości nowych mediów. Warto jednak pamiętać, że grze wideo nie od samego początku towarzyszy przekaz muzyczny, a jego pojawienie się w grach było przede wszystkim efektem możliwości technologicznych. Z początku wydarzeniom na ekranie partnerują jedynie efekty dźwiękowe oraz krótkie przekazy o charakterze komunikatu kończącego lub rozpoczynającego grę, tzw. dzingle. Ścieżka muzyczna

w pierwszych grach (mowa tu o końcu lat 70. ubiegłego stulecia) zazwyczaj była krótka i mało efektowna, ze względu na zbyt duże obciążenia pamięci, stąd często pomijano ten element warstwy narracyjnej. Za pierwszą grę wideo, w której pojawia się ścieżka dźwiękowa towarzysząca narracji przez cały czas trwania, uznaje się *Rally-X* z 1980 roku. Obecny tam krótki zapętłony utwór nie stanowi jednak przykładu artystyczno-kompozytorskiego, a raczej mechaniczno-elektroniczny przekaz. Przełom przychodzi wraz z pojawieniem się nowej technologii chipowej, która zapewniała zmiany kształtu fali dźwiękowej, barwy dźwięku czy użycia filtrów muzycznych. Nowe możliwości rozpoczynają zjawisko ścieżek muzycznych komponowanych specjalnie na potrzeby gier, żeby przywołać najślynniejszych Chrisa Hülsbecka (*The Great Giana Sisters*), Roba Hubbarda (*Monty on the Run*) czy japońskich kompozytorów, którzy szybko zdominowali rynek, jak Koji Kondo (*Super Mario Bros*), Nobuo Uematsu (*Final Fantasy*). Jednocześnie warto zauważyć, że wraz z erą ośmiobitowych komputerów pojawiła się społeczność muzyków, amatorsko zajmujących się kompozycjami elektronicznymi. Z czasem, wzorując się właśnie na muzyce ośmiobitowej, powstał nurt muzyki „chipowej”, wytwarzanej za pomocą układów scalonych w starych komputerach i konsolach, w kompozycje której angażują się przedstawiciele zarówno muzyki rozrywkowej, np. Malcolm McLaren, jak i poważnej. Przykładem może być słynny projekt z 2010 roku *1-Bit Symphony* Tristana Pericha. Kompozytor zatopił w plastikowym opakowaniu chipy, na których zostały nagrane fragmenty muzyczne, podłączając słuchawki lub inne urządzenie odsłuchujące, zamyka się obieg i włącza przypadkowy obieg impulsów pozwalających na odtwarzania tychże fragmentów „na żywo”. *Chiptune* jako muzyczny zwrot w stylu retro (jakkolwiek dziwnie to brzmi) przywołuje te najbardziej pierwotne doświadczenia muzyczne gier wideo, z którymi współczesne ścieżki dźwiękowe niewiele mają wspólnego. Wracając zatem do krótkiego rysu historycznego i rozwoju muzyki na ośmiobitowych konsolach, trzeba przypomnieć, że mniej więcej w tym czasie (połowa lat 80. XX wieku) do muzyki elektronicznej zaczęto włączać nagrane wcześniej sample oraz dźwiękowe próbki prawdziwych instrumentów, łącząc swoje doświadczenia z poszukiwaniami muzycznymi końca XX wieku. Nie analizując zbyt wnikliwie ewolucji technologicznej konsol gier wideo, warto jednak zauważyć, że rozwój muzyki jest tu bardzo silnie zależny od sprzętu, który oferując jedynie pięć kanałów, nie był w stanie oszołomić odbiorcę. Z czasem, co prawda, przekaz mono zastąpiono stereofonicznym, jednak i tak konsole do gier wideo pozostawiały wiele do życzenia. Prawdziwa rewolucja w zakresie konstruowania pełnego audiowizualnego przekazu, a co za tym idzie – także odbioru – nastąpiła wraz z pojawieniem się płyty CD na rynku multimedialnym (warto wymienić tu konsole typu ATARI Jaguar czy 3DO). Jakość ścieżki

muzycznej w grach wideo dzięki nowemu nośnikowi była satysfakcjonująca, choć nie uzyskiwała jeszcze jakości podobnej do tej z płyt audialnych. Innym problemem producentów była trudność pogodzenia ówczesnej sprzeczności: jakości podobnej do przekazów audialnych znanych z CD i adekwatności ścieżki muzycznej oraz wydarzeń dziejących się na ekranie. Jednak i z tymi kwestiami poradzono sobie na początku lat 90. ubiegłego stulecia. Od tego momentu gry wideo korzystały już z nośników CD, które dawały nie tylko gwarancję jakości brzmienia, ale także pozwalały na dynamicznie zmieniający się podkład muzyczny zgodny z narracją gry¹⁸⁰.

Warto jeszcze poświęcić kilka słów mariażowi multimediiów z twórcami muzycznymi. Producenci gier wideo dość szybko pojęli, że muzyka (szczególnie rozrywkowa czy nawet, uściślając, rockowa) jest doskonałym wabikiem dla młodych odbiorców, stąd bardzo często to właśnie nazwiska muzyków reklamowały kolejne gry. I tak popularny heavy metalowy zespół White Zombie w 1992 roku jako jeden z pierwszych na tej niwie stworzył muzykę do gry *Way of the Warrior*, wyznaczając nową przestrzeń dla twórczości muzycznej. W jego ślady poszli nie tylko muzycy rockowi, jak choćby Trent Reznor z Nine Inch Nails, ale i kompozytorzy muzyki filmowej, np. Steve Jablonsky czy Harry Gregson-Williams. Przykłady można by mnożyć, ostatnio (2009 r.) do tego grona dołączył Paul McCartney, komponując muzykę do gry *The Beatles: Rock Band*. Zremasteryzowane utwory „czwórki z Liverpoolu” stają się podstawą do indywidualnej symulacji gracza, który może na wybranym przez siebie instrumencie współuczestniczyć w jego wykonaniu. Zresztą gry traktujące muzykę nie tylko jako podkład, ale jako temat narracji nie są bynajmniej niczym nowym. Warto przypomnieć chociażby o bardzo wczesnym *Make My Video* z lat 90. XX wieku, w którym gracz (oczywiście, w pewien ograniczony sposób) mógł tworzyć teledysk z dostępnych wgranych fragmentów klipowych do załączonych w grze przebojów grup INXS, Kris Kross oraz Markey Mark and the Funky Bunch. Zresztą, przykłady można by mnożyć: *Parappa the Rapper*, *Dance Dance Revolution*, *Guitar Hero* czy gry okołomuzyczne, tj. *Patapon*, *Red Dead Redemption*. W przypadku komponowania muzyki do gier wideo można zauważyć zjawisko odwrotne do opisywanego przed chwilą, to znaczy nie tyle zapożyczenia muzyczne z gotowych rozwiązań konkretnych zespołów czy kompozytorów, ile właśnie przenoszenie muzyki konstruowanej wyłącznie na potrzeby gier i przez raczej pokątnych twórców na

¹⁸⁰ Historię muzyki w grach wideo przywołuję za: M. Puczyński, *31 lat muzyki w grach wideo*; http://polygamia.pl/Polygamia/1,96455,9074883,31_lat_muzyki_w_grach_wideo.html?bo=1 [dostęp: 3.09.2012]; S. Fizek, *Muzyka i gry wideo – Od Space Invaders do Silent Hill*, <http://technopolis.polityka.pl/2011/muzyka-i-gry-wideo-od-space-invaders-do-silent-hill>; [dostęp: 5.09.2012].

inne dziedziny kultury. Przykładem może działalność kompozytorska Michaela Giacchina, który początkowo jako twórca podkładu do gry *Medal of Honor* stał się rozpoznawalny dzięki ścieżce dźwiękowej do filmu *Mission Impossible III*, czy Jespera Kyda, twórcy warstwy muzycznej do *Hitmana* i *Assassin's Creed*, robiącego dziś karierę w Hollywood dzięki filmom *Staunton Hill*, *Sweet Insanity*, *Perfect Soldier* i innym. Podobnych przykładów można by podać wiele. Można zatem na zakończenie skonstatować, że dokonująca się na poziomie technologii ewolucja sprzętu (od ATARI 2600 do Xboxa czy PS3) determinowała rozwój warstwy muzycznej w grach wideo, jednocześnie trzeba zauważyć, że warstwa technologiczna silnie oddziaływała na rozwój muzyki, począwszy od rozwiązań muzyki elektronicznej i *samplingu*, a skończywszy chociażby na muzyce chi-powej. Trudno także nie dostrzec faktu, że zmieniło się także jej znaczenie w samej konstrukcji gry, gdyż przestała być tylko dodatkiem do strony wizualnej, a stała się częścią warstwy narracyjnej oraz bodźcem reakcji emocjonalno-psychologicznych odbiorcy.

3.3. Muzyka w sztukach audiowizualnych

Ostatnim zagadnieniem w tej części, nad którym należałoby się zatrzymać, jest relacja powstającej muzyki do innych form audiowizualnych. Oczywiście, tak postawiony problem może budzić szereg wątpliwości z powodu pewnej nieokreśloności typu przekazów, posługujących się formami muzycznymi czy nawet wieloznaczności, wszak trudno opisanym powyżej zjawiskom filmowym czy telewizyjnym odmówić definicyjnego kontekstu „formy audiowizualnej”. Dla uściślenia zatem pojęcie to zostanie przypisane przede wszystkim działaniom o charakterze artystyczno-happeningowym oraz takim przekazom, których istota nie sprowadza się wyłącznie do kina, telewizji czy magnetowidu, wychodząc poza granice tychże mediów. Niezwykle pomocne dla niniejszych rozważań okazują się badania Ryszarda W. Kluszczyńskiego i Krzysztofa Knitla, za którymi przywoływane są poniższe przykłady.

Pomijając w tym miejscu zjawiska łączące przekazy muzyczne z nowymi zjawiskami medialnymi o charakterze cyfrowym, co stanie się przedmiotem rozważań w następnym rozdziale, warto zatrzymać się na chwilę na tych wydarzeniach audiowizualnych, w których muzyka spleta się z elektroniką i mediami wizualnymi w postaci instalacji czy performansów. Zagadnienie to dotyczy tak zjawiska animacji komputerowej, jak i sztuki interaktywnej czy tzw. sztuki dźwiękowej, do której zalicza się m.in. rzeźby dźwiękowe, muzykę wideo, dzieła radiowe i inne. Jednym z dość wczesnych zjawisk łączących przekaz muzyczny z elementami reprodukcji technologicznej były wspomniane utwory Johna Cage'a.

Idąc tym tropem, wielu muzyków zaczęło korzystać z innych sztuk, jak choćby przywoływany już Krzysztof Knittel, który w 1975 roku komponuje *Punkty/Linie* na klarnet, taśmy i slajdy. Ta dająca się zauważyć intermedialność staje się wyznacznikiem dalszej drogi nie tylko wspomnianego polskiego artysty, ale kolejnego pokolenia młodych kompozytorów, którzy w momencie pojawienia się magnetowidu i kaset VHS zaczynają budować utwory muzyczne, tym razem z wykorzystaniem właśnie przekazu wideo. Taśma elektro-magnetyczna staje się dla twórców nie tylko nowym źródłem dźwięku, ale i istotną częścią strony wizualnej, która wyznacza ramy danej instalacji. Przykład takiego połączenia widoczny jest chociażby w rzeźbie dźwiękowej. Skomponowany wcześniej przekaz muzyczny jest odtwarzany w sposób ciągły albo wzbudzany dzięki wykonaniu określonej czynności uczestnika tego wydarzenia (np. uruchomienie dźwięku za pomocą fotokomórki), przypisany danemu obiektowi architektonicznemu, np. kratce ściekowej lub latarni czy faktycznie rzeźbie miejskiej. W ten sposób muzyka wydobywająca się z konkretnego obiektu współbrzmi z dźwiękami miejskiego gwaru, wyraźnie odznaczając się w otaczającej go tkance dźwiękowej. Wśród przykładów takich zjawisk audiowizualnych można by wymienić: *Times Square* Maxa Neuhausa czy *Harmonic Bridge* Billa Fontany.

Warto także wspomnieć o innych instalacjach dźwiękowych umieszczonych w otwartej przestrzeni ulicy czy parku, jak np. *Sound Garden* amerykańskiego kompozytora Dana Senna, który postawił w parku oryginalne instrumenty perkusyjne zbudowane z puszek po Coca-Coli, drewnianych pałek, drutów, sprężyn i zawieszonych blaszanych przedmiotów, części maszyn i samochodów – dźwięki przez nie wydawane biorą się z poruszania tych obiektów przez wodę z potoku płynącego przez park czy przypadkowych podmuchów wiatru¹⁸¹.

Przykładów tego typu *sound artu* można przywołać wiele, zarówno w światowej (choćby instalacja *Silent Music* Roberta Miranda w czytelni BUW, gdzie można było wsłuchiwać się w umieszczone na oknie biblioteki czarne kwiaty), jak i w polskiej (jak choćby instalacja *Fryderyk Chopin. Ciennik osobisty*, w której napisana muzyka o charakterze elektroakustycznym, inspirowana twórczością polskiego pianisty wraz z lekturą jego listów i poezji, została wpleciona w przestrzeń akustyczną ogrodu BUW) sztuce. Opisane tu instalacje audialne raz po raz korzystają z możliwości audiowizualnych, czego przykładem może być zaprezentowana przez Krzysztofa Łukomskiego instalacja. Artysta buduje swą kompozycję w pustej i odgradzonej taśmą sali, z której dobiega muzyka, a na podłodze widać obrysy ciał ludzkich. Co ciekawe, źródłem dźwięków jest

¹⁸¹ K. Knittel, *Kompozycja muzyczna w formach audiowizualnych*, 2010; <http://www.media-larts.pl/download/skrypty/Kompozycja-muzyczna-w-formach-audiowizualnych.pdf>, s. 8; [dostęp: 5.09.2012].

film wideo pokazujący gramofon odtwarzający płytę¹⁸². To podwójne zapośredniczenie dźwięku staje się centralnym zagadnieniem wspomnianej instalacji. Przedstawione powyżej niektóre egzemplifikacje instalacji czy performansów muzycznych w znaczący sposób wykorzystują działania samych odbiorców tychże dzieł, czemu Ryszard W. Kluszczyński przypisuje właściwości interaktywne. Pomijając w tym miejscu wątek typowy dla nowych mediów, warto jedynie zauważyć, że przygotowywane instalacje, w które ruch i działanie odbiorcy są wpisane, stają się swoistą partyturą „określającą przewidziane dla nich porządki wykonawcze”¹⁸³. W tym znaczeniu można mówić za wspomnianym medioznawcą o udziale publiczności w instalacji jako realizacji strategii instrumentu¹⁸⁴. Odbiorca w wyznaczonej przestrzeni inicjuje pewne wydarzenie muzyczne, uruchamia – świadomie bądź nie – jakieś działanie, wywołując dźwięki. Zachowanie w tej przestrzeni nie musi być określone do końca scenariuszem, czasem jest to efekt przypadkowych ruchów czy zachowań pozwalających na budowanie przekazu muzycznego: poruszanie się tymi albo innymi ścieżkami, które uruchamiają przekazy muzyczne, siadanie na ławeczkach czy innych fragmentach przestrzeni, w których zamknięty jest dźwięk lub fragment utworu – to wszystko daje pewien obraz tak pomyślanej strategii. Wśród licznych przykładów warto wymienić pochodzące z lat 80. XX wieku prace Davida Rokeby’ego czy Wojciecha Bruszewskiego. W dziele *Very Nervous System* Rokeby przekłada ruchy ciała uczestników na dźwięki w kontrolowanej przez kamery i monitory przestrzeni, tym samym tworząc rodzaj układu choreograficznego, za pomocą którego wykonuje się utwór muzyczny. W pracy Bruszewskiego zaś, *Sternmusik* z 1979 roku, kamera filmująca kartkowane przed nią czasopismo *Stern* przetwarza obraz na dźwięk, tworząc przekaz muzyczny. Jak zatem widać, muzyczne inspiracje w realizacjach instalacji opartych na strategii instrumentu nie dotyczą tylko samej struktury, ale także sięgają do zjawisk muzycznych jako tworzywa (choć trzeba mieć świadomość, że nie zawsze tak bywa – strategia instrumentu nie wymusza na dziele jego muzycznego charakteru). Pozostając jeszcze przez chwilę przy strategiach, warto zwrócić uwagę także na strategię archiwum, z której korzystają instalacje oparte na sztuce wideo i działaniu magnetowidów. Stają się one źródłem danych: zgromadzonych

¹⁸² J. Zielińska, *Bez tytułu*, „EXIT. nowa sztuka w polsce” 2004, nr 4 (60).

¹⁸³ R. W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010, s. 219.

¹⁸⁴ Mam świadomość, że strategia ta odnosi się przede wszystkim do instalacji wykorzystujących osiągnięcia nowych mediów, jednak dla ukazania szerokiego *spectrum* oddziaływania audiowizualności, należy wspomnieć o niej także i w tym miejscu. Pomijam inne typy strategii, zdecydowanie bardziej odpowiadające już działaniom muzycznym w nowych mediach, do czego nawiążę w kolejnym rozdziale. Opis oraz przykłady strategii instrumentu pochodzą z: tamże, s. 222–230.

klipów, które, w zależności od odbiorcy, są odtwarzane w dowolnej kompilacji, kolejności, długości itd. Ta na pozór banalna właściwość magnetowidu daje duże możliwości artystyczne, kiedy w jednej przestrzeni zostają zgromadzone magnetowidy, które odtwarzają w tym samym czasie nagrane wcześniej projekcje. Dochodzi do ciekawego doświadczenia nakładania się wrażeń słuchowych z selektywnością doświadczeń wizualnych; co ciekawe, do eksperymentów tych nawiązywali w swoich wideoklipach sami muzycy (np. Dire Straits w *Money for Nothing*). Zresztą zjawisko wykorzystywania dokonań artystów audiowizualnych jest dość często spotykane w produkcjach wideoklipowych, choć bardziej w muzyce alternatywnej niż w popularnej.

Wracając jeszcze na chwilę do rzeźb dźwiękowych, warto wspomnieć o dość popularnych, stających się coraz częściej atrakcją przestrzeni miejskiej rzeźbach multimedialnych, łączących przekaz audiowizualny z innymi zjawiskami naturalnymi: wodą czy ogniem. Najlepszym przykładem mogą być tak powszechne dziś fontanny multimedialne lub dysze zięjące ogniem w rytm muzyki. Te niezwykle atrakcyjne pokazy, jak choćby fontanna multimedialna we Wrocławiu czy *Water Show* w Las Vegas, łączą ciągi wodne i strumienie światła z muzyką, laserami i przestrzenią. W efekcie powstaje widowisko rozgrywające się na wielkiej powierzchni, do którego wykorzystuje się kilkaset dysz wodnych, w tym dynamicznych, sprzężonych z aparaturą muzyczną, która poprzez odpowiedni rytm ustala sposób wypuszczania wody pod ciśnieniem. Pomijając inne urządzenia wodne, tj. dysze mgielne czy gejzery, warto zwrócić uwagę na narzędzia audiowizualne, np. ekran wodny. Jest on dość sporych rozmiarów i zajmuje zazwyczaj centralną pozycję; rzucane na niego projekcje dają odbiorcom wrażenie trójwymiarowości. Podobnie jak dysze, także i projektor jest sprzężony z aparaturą muzyczną, wibrując w tym samym rytmie¹⁸⁵. Jak zatem można zauważyć, to właśnie system nagłaśniający determinuje całość instalacji multimedialnej. Do zadań owego systemu należy nie tylko odtwarzanie sygnałów słowno-muzycznych w poszczególnych strefach, ale także przyjmowanie i transmitowanie dźwięków z otaczającego go środowiska akustycznego. Przestrzeń fontanny w pewien sposób zalana jest dźwiękiem, pozwalając zanurzyć się w nią odbiorcy. Ponadto, jak już wspomniano, system poprzez dźwięki kontrolowane za pomocą czasowego sterowania określa sposób pojawiania się sygnałów wodnych i świetlnych. Można zatem powiedzieć, że fontanna nie tylko jest rodzajem specyficznej rzeźby multimedialnej, ale właśnie audiowizualnego *show*, w którym muzyka pełni rolę reżysera albo przynajmniej choreografa. W podobnym duchu wypowiada się jeden z największych artystów multimedialnych, Jean-Michel Jarre,

¹⁸⁵ Dane techniczne podaję za artykułem *Technika poskramia żywioł* we wrześniowym numerze czasopisma „Muzyka i Technologia” z 2009 roku, s. 44–53.

który podkreśla nadrzędność muzyki do elementów wizualnych¹⁸⁶. Światła, lasery, obrazy hologramowe wyświetlane przez projektory nie mogą zdominować melodii, która jest główną narracją. Jak zauważa francuski kompozytor muzyki elektronicznej, warstwa wizualna w konstruowanych spektaklach nie ma przypominać teledysku, bo ten zawsze snuje analogiczną do przekazu muzycznego opowieść, ale właśnie powinna jedynie wzmacniać percepcję słuchową na zasadzie bodźca. Podobnie brzmią wypowiedzi innych muzycznych realizatorów spektakli multimedialnych, którzy widowiskowość traktują jako realizację atrakcji. Zwraca na to uwagę Alan Parsons, brytyjski inżynier dźwięku, muzyk i kompozytor (twórca Alan Parsons Project), mówiąc, że teatralność pokazu, gra światłem, barwą i cieniem są integralnymi częściami pokazu, ale nie samej muzyki, która może obejść się bez tego rodzaju dodatków¹⁸⁷.

Jeśli mowa o przedsięwzięciach multimedialnych, na osobną uwagę zasługują opery multimedialne, w których przedstawianiu wykorzystuje się nie tylko elementy happeningu, ale i wplata odgłosy muzyki środowiskowej oraz wykorzystuje nowe technologie. Do przykładów, o których wspomina Krzysztof Knittel¹⁸⁸, można zaliczyć *Landscape Opera Ulrichsberg* Petera Ablingera oraz *Patrię* Raymonda Murraya Schafera. W obu wprowadza się dźwięki środowiska naturalnego, które obok głosów wykonawców operowych konstruują przekaz muzyczny, należą do nich chociażby odgłosy natury: szum drzew, liści, szmer wody, śpiew ptaków itp. Warto nadmienić, że opery te wychodzą poza mury obiektu i wystawiane były w przestrzeni otwartej, wiejskiej, co pozwoliło jedną z części opery oprzeć na procesie sadzenia roślin zgodnie z kryteriami akustycznymi wyznaczonymi przez barwę i intensywność szumu liści. Ponadto, w trakcie opery wprowadzono elementy muzyki reprodukowanej, 24-godzinne nagrania audialnego otaczającej przestrzeni akustycznej: pól i lasu. Podobne eksperymenty są także dziełem twórców muzyki rozrywkowej, w czym od samego początku celował m.in. zespół Pink Floyd. W realizowanych koncertach muzycy odwoływali się do konstrukcji widowiska, pokazu, wykorzystując do tego najnowsze technologie: wprowadzali na scenę nie tylko lasery, strumienie światła, stroboskopy, dysze dymiące, wodne i ogniowe, ale także urządzenia medialne: ekrany, telebimy, budowali fasady medialne itp. Roger Waters niejednokrotnie włączał w przekaz muzyczny dźwięki pochodzące z innych źródeł, m.in. materiały medialne, muzykę środowiskową: odgłosy ulicy, zjawisk cywilizacyjnych (wojny, giełdy) i przyrody (odgłosy burzy, deszczu), co na koncertach podkreślone było odpowiednio przygotowanymi elementami wizualnymi. Tę widowiskowość multimedialną bardzo

¹⁸⁶ *Opera XXI wieku. Rozmowa z Jeanem Michele Jarrem*, „Przegląd” 2010, nr 42.

¹⁸⁷ *Show nade wszystko. Rozmowa z Alanem Parsonsem*, „Przegląd” 2010, nr 9.

¹⁸⁸ K. Knittel, dz. cyt., s. 4

szybko przejmują inni wykonawcy, począwszy od sceny popowej (Michel Jackson, Madonna), a skończywszy na heavy metalowej (Iron Maiden), jednak sama istota widowiskowości będzie przedmiotem innych rozważań.

Zarysowany powyżej zakres relacji muzyki i audiowizualności nie obejmuje, oczywiście, wszystkich możliwych zagadnień, daje jednak pewne wyobrażenie na temat wizualnej sfery oplatającej przestrzeń muzyczną. Wszak pozostają jeszcze do rozważenia zjawiska wpływu sfery wizualnej na kompozycje muzyczne czy to w postaci inspiracji, czy też jako przestrzeni współtworzących te przekazy, albo możliwość kreowania wizerunku danych wykonawców, a także ich współpracy z artystami innych sztuk, których jedynie wspomnienie musi wystarczyć. Jednocześnie warto w tym miejscu wspomnieć o zjawisku „muzyki wizualnej”, które można zdefiniować jako proces artystyczny przekładania dźwięku na obraz. Z tego typu eksperymentami kojarzone są chociażby dokonania m.in. The Velvet Underground, Sonic Youth, Kraftwerk czy Davida Bowieego¹⁸⁹. Zjawisko to obecne w kulturze od lat 70. XX wieku obecnie staje się coraz popularniejszym środkiem wyrazu artystycznego, szczególnie z powodu cyfryzacji przekazu i pewnej łatwości przekładania danych dźwiękowych na bity graficzne. Warto jednak pamiętać, że muzyka wizualna czerpie właśnie z audiowizualności. Początek rozwoju wiąże się z eksperymentami nad konstruowaniem instrumentów wizualnych, o których jeden z inicjatorów, Krzysztof Wodiczko, pisze:

Instrument umożliwia przekształcanie dźwięków otoczenia. Instrument funkcjonuje dzięki ruchom dłoni. Instrument reaguje na światło słońca. Instrument jest przenośny. Instrument jest używany w dowolnym miejscu i dowolnym czasie. Instrument jest przeznaczony wyłącznie do użytku autora. Instrument umożliwia autorowi osiągnięcie wirtuozerii¹⁹⁰.

Wypowiedź polskiego artysty wskazuje na kilka podstawowych elementów, po pierwsze, na wykorzystanie naturalnego środowiska życia człowieka jako przestrzeni akustycznej, po drugie, uwalnia od nakazu konstruowania dźwięku jedynie przy użyciu instrumentu pochodzącego z pracowni muzycznych (co za tym idzie – instrumenty tak tworzone istnieją jedynie w jednym egzemplarzu), ważne, by stworzony instrument wydawał dźwięk, po trzecie wreszcie, każdego użytkownika czyni w pewien sposób kreatorem muzyki – artystą. Idąc za tymi wskazaniem, w przestrzeni audiowizualnej pojawia się szereg działań muzycznych, wspieranych przez warstwę wizualną, począwszy od sfotografowanych czynności budowy instrumentu czy kopii partytur, aż po nagrywane na wideo lekcje gry na wybranym

¹⁸⁹ O wizualnych artystach uprawiających muzykę mówi Antoni Michnik podczas seminarium na temat *Muzyka i wizualność w czasach popkultury*, prowadzonego w Warszawie w Centrum Kultury Nowy Wspaniały Świat.

¹⁹⁰ K. Wodiczko, *Instrument osobisty*. Projekt z 1969 r., podaję za: http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/krzysztof-wodiczko [dostęp: 6.09.2012].

instrumentacie (najpopularniejsze wydają się lekcje gitary, perkusji, fletu). Innym zjawiskiem związanym z muzyką wizualną jest konstruowanie tekstu graficznego za pomocą dźwięku. W tym celu budowane wizualne instrumenty bardzo często sprzężone są z aparaturą rysującą, która poprzez odpowiednio wygrywaną melodię, wypuszczane dźwięki konstruuje warstwę wizualną. Mechanizm takiego instrumentu jest analogiczny do tego, który został opisany przy fontannach multimedialnych; połączone z instrumentem za pomocą przewodów albo drgań akustycznych dysze z farbami lub rysiki reagują na wysyłane za pomocą dźwięków fale, tworząc graficzną reprezentację muzycznego przedstawienia.

Rozważane w niniejszym rozdziale zagadnienia nie wyczerpują niezwykle szerokiego *spectrum* problematyki działań muzycznych podejmowanych w sferze audiowizualnej. Można wszak zauważyć, że niektóre wątki relacji muzyki i audiowizualności zostały albo całkowicie pominięte, albo ledwo zarysowane, wystarczy chociażby wymienić kwestie związane ze sztuką filmową: film abstrakcyjny jako forma zbliżenia sztuki wizualnej do muzyki czy korelacja obrazu i dźwięku w filmie animowanym; sztukami audiowizualnymi: wizualizacja muzyki poprzez organy kolorów albo utwory inspirowane obrazem i światłem, *sound art*, *sound design* czy wreszcie graficzna notacja i muzyczna grafika jako próba łączenia muzyki i sztuki wizualnej. Zagadnienia te oraz wiele innych związanych z połączeniem obrazu i dźwięku w różnego rodzaju sztukach, na które ma wpływ rozwój technologiczny, podejmuje książka *See this Sound. Audiovisuology. Compendium. An Interdisciplinary Survey of Adiovisual Culture*¹⁹¹, będąca rodzajem otwartego archiwum sieciowego, uzupełnianego przez artystów, kompozytorów oraz samych użytkowników – odbiorców działań audiowizualnych. Z racji jednak kompendiowego charakteru niniejszej publikacji, trzeba zadowolić się tym krótkim zarysem problematyki, który daje pewien obraz działań audiowizualnych, wzajemnych relacji muzyki i innych sztuk opartych na szeroko pojętej medialności filmowej czy telewizyjnej, wreszcie multimedialności, a także wpływu tychże na ewoluujące gatunki, style muzyczne, sposób ich wyrażania, komponowania, dystrybuowania i odbierania.



Zagadnienia: przekazy muzyczne w kształtowaniu nagrań wideo, filmy muzyczne i koncerty na VHS, rola muzyki w grach wideo i komputerowych, muzyka jako element performansów i instalacji multimedialnych: rzeźby i opery multimedialne, muzyka wizualna, *sound art*.

¹⁹¹ Książka i archiwum sieciowe dostępne na www.see-this-sound.at/en [dostęp: 6.09.2012].

V. Muzyka reprodukowana technologicznie wobec nowych mediów

Na temat tego, że wraz z nowymi mediami zmienił się sposób percypowania otaczającej rzeczywistości, a przede wszystkim jej zjawisk także w postaci tekstów kultury, nikt dziś raczej nie ma wątpliwości. Co ciekawe jednak, jeśli uwaga ta nie budzi żadnego zastrzeżenia w odniesieniu do formułowanej przez Paula Virilla czy Villéma Flussera nowej widzialności, tak kwestie związane z nową słyszalnością wydają się w mniejszym stopniu angażować uwagę badaczy. Interesujący w tej mierze wydaje się Wolfgang Welsch, który w jednym ze swoich szkiców rozważa współczesną kulturę jako efekt rewolucji audytywnej¹⁹². Wychodząc od fenomenologii, Welsch definiuje początkowo współczesną „kulturą słyszenia” jako kultywowanie sfery słyszenia w obecnej rzeczywistości wraz z możliwością określania relacji człowieka i otaczającego go świata na podstawie stosunków akustycznych. Drugie znaczenie sięga głębiej, do filozofii kultury – szczególnie spojrzenia ponowoczesnego – w duchu której słyszenie staje się sposobem na postrzeganie rzeczywistości i pojmowanie egzystencjalne. W tym sensie, słyszenie może być uznawane za środek rewizji kultury. Obie perspektywy spletają się w ujęciu antropologicznym, które z jednej strony pozwala zrozumieć różnice wynikające ze zmiany paradygmatu z tego, co widzialne, na to, co słyszalne, z drugiej zaś wyjaśnia zmiany zachodzące w kulturze. Welsch zwraca tym samym uwagę na cztery słyszenia, które jednocześnie determinują obecną rzeczywistość kultury. Pierwsza dotyczy właściwości ulotności czy „znikania”, gdyż dźwięk, jak wielokrotnie zostało to już powiedziane, rozgrywa się w czasie, a zatem jest wydarzeniem, które ma miejsce i zanika. Zjawiska akustyczne przebrzmiewają – ta banalna konstatacja prowadzi jednak do refleksji bliskiej istocie ponowoczesności, która w podobnie płynny sposób, a zatem nietrwały, niestały, ulotny postrzega byt. Tak jak zjawiska akustyczne, współczesna kultura akcentuje zarówno jednorazowość, otwartość na zdarzenia, ale i intensywność przeżycia i skupienie uwagi w percepcji, wynikające z tejże ulotności zdarzenia. Właściwość tę można by analizować na wielu płasz-

¹⁹² W. Welsch, *Na drodze do kultury słyszenia?*, przeł. K. Wilkoszewska, [w:] *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność”*, red. E. Wilk, Katowice 2001, s. 56–74.

czynach przemysłu kulturowego, poczynawszy od „kultury nowości”, w której przebój goni przebój, a skończywszy na intensywności przeżywania i ekspresji artystycznej, wspomaganej przez technologię: od zwykłego wzmocnienia wokalnego do audiowizualnego wsparcia. Druga z właściwości opisana przez Welscha dotyczy powiązania słyszenia z doświadczaniem rzeczywistości. Jeśli bowiem to, co wizualne, jest zawsze w pewien sposób „wyjęte” z tejże rzeczywistości, stanowiąc osobny jej obraz (poczynawszy od fotografii, a skończywszy na wideoklipie, nawet pejzaż naturalny musi być ujęty w ramy, które patrzący sam w umyśle sobie zakłada), to zjawiska akustyczne zanurzone są w rzeczywistości, pozostając integralną częścią świata, z którego pochodzą. Usłyszenie dźwięku, szumu, głosu nie powoduje oddzielenia go od świata, a co za tym idzie – słyszenie nie trzyma świata na dystans. Można zatem zauważyć, że słyszenie jest częścią doświadczenia pełnej rzeczywistości, sposobem zanurzenia się w niej. Tym samym tłumaczyłoby to fakt imponującego wręcz rozwoju muzyki popularnej, która poprzez silną rytmizację przekazu dokonuje oswojenia rzeczywistości, nadając jej właśnie to tempo. Szczególnie silnie eksponują to zjawisko eksperymenty twórców techno, w których rytm muzyki oddaje puls ciała lub tempo zautomatyzowanych procesów produkcji, tempo życia miejskiego itd. Z pomocą spieszy także sama technologia, która staje się – jak pisał wspomniany już McLuhan – przedłużeniem sensorycznym zmysłu słuchu, protezą ucha, słyszającym dzięki wszelkim urządzeniom nagrywającym, nie wymagając obecności człowieka. To zapośredniczenie słyszenia nie wyklucza jednak zaangażowania, które Welsch wskazuje jako kolejną właściwość kultury słyszenia. Dźwięk jako fala akustyczna przenika przestrzeń życia, gdyż jeśli widzialne ma pewne ograniczenia (ludzkie lub zapośredniczone przez technologię oko widzi w pewnych granicach), to słyszalne nieustannie narusza granice, przekracza je, odbierając każdy bodziec akustyczny. Przed dźwiękiem nie ma ucieczki, jak przed widzialnym (wystarczy wszak zamknąć powieki, aby uciec od obrazu), stąd słyszenie jest nieogarniętym żywiołem, dzięki któremu dokonuje się niemal dionizyjski natłok, gwałt, pandemonium dźwięków. Technologia nie tylko nie przeszkadza, ale wręcz wzmacnia to zjawisko: a to generując dodatkowe źródła dźwięków (wszędobylskie głośniki, słuchawki), a to pozwalając nakładać na siebie lub izolować w sposób sztuczny kolejne warstwy brzmień, muzyki, ścieżek dźwiękowych itp. Ostatnia właściwość, na którą zwraca uwagę autor szkicu, dotyczy towarzyszenia przez zjawiska akustyczne innym możliwościom percepcyjnym. Jeśli to, co widzialne wymaga bowiem od odbiorcy potraktowania odbioru w sposób indywidualny (patrząc na jeden obraz, nie można patrzeć na inny), to słyszalne, ze względu na ową otwartość dźwięku, przekraczania granic, nakładania się na siebie kolejnych elementów akustycznych, pozwala określać się

jako doświadczenie towarzyszące. Ale owa „towarzyskość” to także zwrot ku społecznej funkcji zjawiska akustycznego, słyszenie powiązane jest bowiem ze społecznym kontekstem ludzkiej egzystencji. Jak zauważa tradycja filozoficzna, nie można skonstruować komunikatu akustycznego bez wcześniejszego usłyszenia go z innego źródła, a co za tym idzie – to, co słyszalne, może być rozumiane tylko w percepcji społecznej. Jeśli obraz drzewa konotuje drzewo i nie trzeba tu społecznej identyfikacji, to sygnał dźwiękowy może być odczytany wyłącznie jako element komunikacji, podporządkowując się funkcji znaczeniowej. Taka właściwość pozwala także pozytywnie zweryfikować się w omawianym tu zagadnieniu muzyki, można bowiem przypomnieć światopoglądowo-waloryzująca funkcję przekazu muzycznego, który pozwala na społeczną identyfikację i integrację, a ta jest możliwa dzięki przyjęciu określonych wcześniej rozwiązań artystycznych. Weryfikacja ta przebiega bynajmniej nie w sposób indywidualny, ale masowy, a to za sprawą reprodukcji technicznej dającej możliwość wejścia w doświadczenia muzyczne kilku tysiącom odbiorców jednocześnie za pośrednictwem produktów przemysłu kulturowego.

To krótkie wprowadzenie dotyczące nowej kultury audytywnej pokazuje z jednej strony silne powiązanie rozważań nad zjawiskami kultury z refleksją ponowoczesną, z drugiej zaś ujmowanie tychże kwestii w perspektywie antropologicznej, w której przede wszystkim doświadczenie ciała staje się podstawą do dalszych analiz. Co więcej, jak zostało to już zasugerowane, a co podtrzymują teoretycy nowych mediów, doświadczenia te zostają sprzężone z rozwojem nowych technologii, które jawią się jako swoiste protezy zmysłów lub ich przedłużenia. Tym samym, dla lepszego zrozumienia dokonującej się ewolucji w muzyce trzeba by krótko zdefiniować istotę nowych mediów oraz opisać sytuację człowieka wobec tychże przemian technologicznych.



Zagadnienia: muzyka wobec kultury audytywnej nowych mediów.

1 Nowe media – nowa audialność

Pojęcie „nowych mediów” zostało już wielokrotnie definiowane, a o jego kluczowym charakterze decydują właściwości, które przypisuje się działaniom konkretnych przejawów tychże mediów. Ponieważ właściwości te zostaną opisane w dalszej części, w tym miejscu warto jedynie poświęcić uwagę kilku kwestiom

terminologicznym. Pierwsza może dotyczyć definiowania „nowych mediów” w odniesieniu do „starych mediów”. Kontekst ten każe przyglądać się temu zjawisku z perspektywy rozwoju technologicznego, czego wyrazem będzie chociażby rozwój mediów telematycznych, cyfrowych, sieciowych i satelitarnych. Z drugiej jednak strony niektóre urzędnicy korzystające z nowych rozwiązań technicznych wydają się jedynie „ulepszoną” wersją „starych mediów”, jak telewizja czy fotografia cyfrowa, literatura czy radio sieciowe, wreszcie telefon komórkowy będący wypadkową telefonu i telegrafu. Na inną kwestię zwraca uwagę Tomasz Goban-Klas, pisząc, że zjawisko nowych mediów wiąże się z trzema procesami: ucyfrowieniem, usieciowieniem i mobilnością¹⁹³. Nie wdając się w tym miejscu w zbyt szczegółowy opis, warto jedynie wspomnieć, że digitalizacja stała się możliwa dzięki pojawieniu się komputera, który wszystkie teksty i przekazy kultury przekłada na język informacji bitowej, a co za tym idzie – uniwersalizuje formę ich obecności, sprowadzając ją za pomocą odpowiedniego algorytmu do języka matematycznego. Konsekwencje tego procesu są olbrzymie. Zjawisko usieciowienia, determinujące rozwój nowych mediów, polega przede wszystkim na połączeniu komputerów i innych urządzeń cyfrowych w jeden system, dzięki któremu można przesyłać dane. Proces ten pozwolił na nieograniczony dostęp do informacji niezależnie od lokalizacji, jednocześnie dał wszystkim użytkownikom możliwość ingerowania w zasób sieciowy, tym samym powodując, że baza danych nieustannie jest wzbogacana i aktualizowana (także zaśmiecana). Trzecie zjawisko mobilności wiąże się z rozwojem mediów telematycznych, czyli powiązań pomiędzy rozwiązaniami telekomunikacyjnymi i cyfrowymi. Tym samym, urządzenia telematyczne (jak choćby iPody) wyznaczają dziś kierunek rozwoju nowych mediów: hybrydyzacji technologicznej dającej możliwość bezprzewodowej komunikacji i sieciowego połączenia ze sposobnościami korzystania ze zdobytych narzędzi digitalizacji. Można by zatem zgodzić się z definicją „nowych mediów” podaną przez Marylę Hopfinger, która zwraca uwagę na to, że nowe media sprzyjają przekraczaniu granic, pokonywaniu barier czasowych, szybkości rozpowszechniania informacji, przyczyniając się do egalitaryzacji udziału w kulturze poprzez standaryzację, schematyzację, seryjność przekazywanych treści i form¹⁹⁴. Z zarysowanym tu zjawiskiem płynności transmisji środków i komunikacji koresponduje proces konwergencji, opisany przez Henry’ego Jenkinsa¹⁹⁵,

¹⁹³ T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa 2001, s. 289–297.

¹⁹⁴ M. Hopfinger, *Wprowadzenie*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej...*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2005, s. 9–22.

¹⁹⁵ Zob. H. Jenkins, *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.

który zarówno na poziomie technologicznym, jak i kulturowo-komunikacyjnym integruje różne łącza i urządzenia, różne typy sygnałów, danych, usług, tworząc jedno multimedium – jeden synkretyczny, rozbudowany i różnorodny przekaz. Można zatem powiedzieć, że jednym z czynników determinujących nowe media jest właśnie technologia, którą już Marshall McLuhan postrzegał jako rodzaj systemu nerwowego świata. Opisana przez kanadyjskiego teoretyka mediów idea technologii jako protezy czy przedłużenia możliwości ciała pokazuje, jakie znaczenie mają nowe media (rozumiane jako efekt rozwoju nowych technologii) w konstruowaniu przekazu kulturowego. Zarówno bowiem konstruowane współcześnie teksty kultury, jak i sama rzeczywistość, a z nią i człowiek jako jednostka zanurzona w system społeczny, zdeterminowane są technologią, która przenika wszystkie płaszczyzny życia¹⁹⁶. Tym bardziej zatem definicja „nowych mediów” zostaje powiązana właśnie z przemianami technologicznymi, które poprzez stan swego rozwoju i możliwości określają rodzaj narzędzi, jakimi nowe media mogą posługiwać się w konstruowaniu przekazu kulturowego. Z niniejszą uwagą wiąże się zatem jeszcze kolejna wspomagająca definiowanie „nowych mediów”. Zauważając bowiem, że wraz z rozwojem technologii dokonuje się proces przejścia od industrialnej ery produkcji do postindustrialnej ery informacji¹⁹⁷, można „nowym mediom” przypisać właściwości „przemysłowe”, z tym jednak zastrzeżeniem, że dotychczasowe środki produkcji, dobra materialne wytwarzane w ramach kapitalistycznych mechanizmów, stanowiące podstawę społeczeństwa industrialnego, zostały dziś zastąpione informacją. Zastąpienie gospodarki opartej na produkcji przemysłowej i wymianie towarów ekonomią informacji oddaje w pełni istotę dokonującej się przede wszystkim dzięki mediom rewolucji informatycznej, w której olbrzymią rolę odgrywają właśnie nowe technologie wyrażane za pośrednictwem „nowych mediów”.

Wraz ze zmieniającą się pod wpływem nowych technologii rzeczywistością: gospodarczą, społeczną, kulturową, dokonuje się niewątpliwa rewolucja na poziomie egzystencjalnym, a właściwie na płaszczyźnie antropologicznej. Aby zrozumieć bowiem zmiany, jakie zaszły w sposobie komponowania muzyki czy produkcji oraz dystrybucji treści muzycznych, co będzie przedmiotem kolejnych rozważań, warto zacząć od zagadnienia dyspozytywów, czyli pewnej zdolności współczesnego użytkownika nowych mediów do odbioru dzieła muzycznego.

¹⁹⁶ Zarówno przeciwnicy (m.in. Neil Postman), jak i zwolennicy (Marshall McLuhan, Derrick de Kerckhove) determinizmu technologicznego są zgodni, że zagadnienie nowych technologii jest ściśle związane z problematyką społeczeństwa, kultury i tożsamości jednostki. Więcej na ten temat: P. Żabicki, *Technologiczna codzienność. Internet-Bank-Telewizja*, Warszawa 2007.

¹⁹⁷ Zob. M. Castells, *Spółczesność sieci*, przeł. M. Marody, K. Pawluś, J. Stawiński, S. Szymański, Warszawa 2007. Podobne przekonanie żywi F. Fukuyama w książce *Wielki wstrząs*, przeł. H. Komorowska, K. Dorosz, Warszawa 2000.

To zaś związane jest bezpośrednio ze zjawiskiem nowej audialności, która swoje właściwości zawdzięcza cechom tychże nowych mediów¹⁹⁸.

Przywoływany już kilkakrotnie Marshall McLuhan dowodził, że potężne oddziaływanie mediów elektronicznych jest efektem traktowania przez kulturę współczesną oka jak ucha¹⁹⁹. Ucho, ze względu na swoje usytuowanie antropologiczne, czerpie bowiem informacje z otaczającego środowiska, zaś oko jedynie w kontakcie bezpośrednim. Nowe media powodują, że współczesny użytkownik, otoczony ekranami i wizualizacjami, wydobywa bodźce z każdego miejsca. Cyberprzestrzeń za sprawą wciąż rozszerzającej się sieci jest multiplikowanym zbiorem obrazów, atakującym właściwości „akustyczne” oka, które coraz bardziej zbliża się do ekranu niczym ucho do słuchawki telefonu – jak opisuje to Paul Levinson²⁰⁰. Akustyka i wizualność wchodzą ze sobą w sprzężenie zwrotne, w podobny sposób jak widzialność jest bowiem audiolizowana, o czym świadczy intymny kontakt człowieka z ekranem (np. wejście w osobiste doświadczenie m.in. w cyberprzestrzeni), tak akustyczność jest wizualizowana. Można przywołać w tym miejscu nowe rozwiązania techniczne, jak echoradary, sondy akustyczne, ale także echokardiografy i inne urządzenia medyczne, które tworzą obraz w oparciu o wypuszczane fale dźwiękowe. Powstający dźwięk jest cyfrowo przekształcany w gest wizualny i za pomocą określonego algorytmu wpisany w język widzialności: linie, punkty, wykresy, impulsy, a także obrysy, kształty, całe obrazy. Ponadto można zauważyć, że digitalizacja przekazu czy jego wirtualizacja zarówno odrywają dźwięk od samego przedstawienia, pozwalając na dowolną jego wariacyjność, modularność, jak również w podobny sposób zmieniają sytuację percepcyjną. Oderwanie dźwięku od podmiotu wpisuje go w analogiczne słyszenie panaudialne, którego przekaz istnieje poza ludzkim uchem. Zjawisku temu towarzyszy sieciowy, satelitarny czy komórkowy charakter emisji, czyniący przekaz audialny wszechobecnym, przekraczającym niegdysiejsze ograniczenia audiosfery i zezwalające tak samemu przekazowi, jak i jego odbiorcy na szeroko pojętą mobilność. To ostatnie zjawisko jest szczególnie widoczne dzięki rozwojowi telefonii komórkowej. Media telematyczne pozwalają dziś na permanentny kontakt słuchowy, ale także nawigacyjny z osobami pozostającymi w sieci. Zresztą bycie w sieci to pewien nowy rodzaj uczestniczenia w społeczeństwie opartym na nowych technologiach. Telefonacja komórkowa nie daje współczesnemu użytkownikowi szansy na bycie poza „słyszalnością”, to znaczy

¹⁹⁸ W poniższych rozważaniach korzystam z opisu nowej audialności, który pochodzi z książki A. Regiewicz, J. Warońska, dz. cyt., s. 267–274.

¹⁹⁹ M. McLuhan, *Słowo pisane, czyli oko zamiast ucha*, [w:] tenże, *Wybór pism...*, s. 85–92.

²⁰⁰ P. Levinson, *Telefon komórkowy. Naturalna historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2004.

kontaktu z innym. Telefon umożliwia komunikację ze światem, ale także wdzierą się w ciszę domowego ogniska, narzucając się ze swoją słyszalnością; odbiera prywatność, niweluje miejsca, w których byłoby się poza ową słyszalnością: będąc w sieci, jest się zawsze w zasięgu słyszalności. Ta potrzeba bycia słyszalnym jest silnie podkreślana szeregiem polifonicznych melodyjek, które przypominają o istnieniu telefonu. Mogą to być standardowo wgrane dźwięki telefonu, a także cyfrowo przerobione hity muzyczne, wgrane indywidualnie lub specjalnie zredagowane pliki dźwiękowe, dzięki którym użytkownik może identyfikować tożsamość osoby dzwoniącej bez patrzenia na ekran, rozpoznawać typ przekazu (połączenie głosowe, SMS, MMS), oczekiwać na połączenie przy dźwiękach wybranej kompozycji muzycznej. W podobny sposób narzuca swą słyszalność zestaw głośnomówiący, stosowany w samochodach podczas jazdy lub w czasie wykonywania innych prac, kiedy ręce zajęte są jakimiś czynnościami. Słuchawka przy uchu staje się widoczną słyszalnością. Ten audialny rys technologii komórkowej szybko przekształcił to narzędzie komunikacji w centrum rozrywki, dzięki któremu można odsłuchiwać ulubione nagrania muzyczne, łącząc telefon z odtwarzaczem MP3. Technologiczny mariaż telefonu z odtwarzaczem muzyki zaowocował dalszą konwergencją, efektem której dzisiejszy telefon sprzężony jest z edytorem tekstu, przeglądarką sieciową, odtwarzaczem obrazów i małym centrum filmowym, co jest dziś wyrazem tendencji rozwojowych nowych mediów.

Zarysowane powyżej oraz opisane w pierwszym rozdziale konsekwencje cyfryzacji dźwięku i kompresji, a także globalnej możliwości udostępniania tego przekazu przez Internet doprowadziły do niezwykle istotnego zjawiska, jakim jest zatarcie granicy między nadawcą a odbiorcą, producentem a konsumentem, twórcą a słuchaczem czy, wreszcie, muzykiem profesjonalnym a amatorem dźwięków. Słuchacz, odbiorca, amator muzyki przestają być już tylko biernymi analitykami, stają się uczestnikami kultury audialnej, których gusta, preferencje i skłonności decydują o przekazie muzycznym, a dzięki elektronicznym narzędziom (począwszy od galek potencjometrów, przez *equalizery*, a skończywszy na cyfrowych studiach) konstruują przekaz, czyniąc swoje doświadczenie audialne zarzewiem nowego środowiska audialnego, tym samym zagrażając dotychczasowej hierarchii producenckiej. Jak pisze Wojciech Siwak²⁰¹, współczesny uczestnik kultury audialnej otrzymał niezwykle narzędzie w postaci

panaudialność

– neologizm odnoszący współczesnej refleksji muzykologicznej, odnosi się do poczucia wszechobecności dźwięku, a zarazem niemożności ucieczki przed nim, przedrostek gr. *pan* wskazuje na „boskie” atrybuty dźwięku, tj. nieskończoność, nieograniczoność itp.

²⁰¹ W. Siwak, dz. cyt., s. 173–175.

wirtualnego studia, które pozwala na nagrywanie w sieci, rejestrowanie ścieżek kolejno lub symultanicznie wraz z innymi muzykami obecnymi w Internecie. Co więcej, muzycy nie muszą przebywać *online* w tym samym czasie, zawieszony na serwerze plik muzyczny jest bowiem dostępny w każdym momencie dla kolejnego użytkownika, który w odpowiednim dla siebie czasie chce nagrać kolejną ścieżkę dźwiękową. Powstaje w ten sposób transkulturowy kolaż muzyczny, pozwalający na wykorzystanie charakterystycznych instrumentów dla danego regionu globu, z którego pochodzi akurat dany muzyk. Uczestnicząc w takim rodzaju doświadczenia audialnego, można mówić o włączeniu teleobecności w proces tworzenia i udostępniania dźwięku.

Podsumowując, można zatem powiedzieć, że dzięki nowym mediom przekaz muzyczny zyskał na bezpośredniości i dotykanej wręcz bliskości, stał się częścią skonwergowanego przekazu, docierającego do odbiorcy poprzez różne źródła i w różnych wersjach; przestał być skończoną całością, a otworzył się na nieskończoną wręcz ilość ingerencji w jego konstrukcję tak na płaszczyźnie kompozycyjnej, brzmieniowej, jak i technologicznej czy jakościowej. Zarysowana tu problematyka domaga się jednak bardziej szczegółowego rozwinięcia, biorącego pod uwagę specyficzne właściwości nowych mediów, a zarazem ich wpływ na powstającą współcześnie twórczość i produkcję muzyczną.



Zagadnienia: „kultura słyszenia” jako objaw nowej audialności w rzeczywistości kulturowej nowych mediów, „panaudialność” nowej kultury, cyfryzacja i kompresja dźwięku.

2 Przekaz muzyczny w dobie nowych mediów

Jak zauważono powyżej, rewolucja technologiczna wyrażająca się poprzez digitalizację przekazu, jego usieciowienie, konwergencję, telematyczność, mobilność i szereg jeszcze innych zjawisk zmieniła oblicze kultury i jej przekazów, a co za tym idzie – także i muzyki. Aby ukazać w pewien sposób konsekwencje przekształceń kulturowych, dokonanych pod wpływem nowych mediów, zostaną przywołane główne właściwości i wyznaczniki nowych mediów, które pozwolą wyjaśnić dokonane zmiany w odniesieniu do przekazu muzycznego. Propozycja charakterystyka została pomyślana jako wypadkowa różnych spojrzeń badawczych i ujęć metodologicznych reprezentowanych między innymi przez

Lwa Manovicha, Derricka de Kerckhove'a, Martina Listera, Wolfganga Welscha i innych²⁰².

2.1. Digitalizacja/reprezentacja numeryczna

Niewątpliwie, nie byłoby nowych mediów, a co za tym idzie – nowych doświadczeń tekstualnych, sposobów reprezentacji świata czy relacji pomiędzy użytkownikami a tymi właśnie mediami – nowych sposobów komunikowania, dystrybucji i konsumpcji, gdyby nie rewolucja cyfrowa, która nastąpiła wraz z upowszechnieniem się komputera. Jako nowe narzędzie medialne stał się on nie tylko pośrednikiem w komunikacji, ale przede wszystkim urządzeniem zmuszającym do ponownego zdefiniowania kategorii bytu, chociażby ze względu na kategorię wirtualności. Nie wdając się w dyskusję nad samą digitalizacją, dość dobrze reprezentowaną w wielu źródłach, warto jedynie opisać mechanizm cyfryzacji, który ma wpływ na wszystkie wymienione wcześniej zjawiska. W najprostszy sposób można digitalizację zdefiniować jako przekształcenie analogowej reprezentacji rzeczywistości w bity danych, które w przestrzeni komputera na nowo zostają złożone w obraz rzeczywistości – tym razem cyfrowy. A zatem, wszystko, co pojawia się w rzeczywistości komputerowej: tekst, dźwięk, obraz, grafika, przekaz audiowizualny, wykres itp., zostaje uprzednio przetworzone na postać cyfrową, jednocześnie przyjmując formę właściwości, charakterystyczną dla wcześniejszej wersji analogowej. I tak plik muzyczny, mimo że jest jedynie odpowiednio zapisanym ciągiem matematycznym, ma właściwości audialne, podobnie tekst czy obraz. Co ciekawe, właściwości te są jedynie pozorowane, udają bowiem rzeczywistość analogową, odpowiadając wyobrażeniom i ideom w ludzkim umyśle (zjawisko to unaoczniają emulatory, czyli programy duplikujące funkcje jednego systemu w drugim, symulując jednocześnie swoją odrębność). Doskonałym przykładem tego zjawiska są wszelkiego rodzaju wirtualne studia nagraniowe, imitujące wyglądem istniejące w rzeczywistości miksery, wzmacniacze i inne urządzenia, np. odtwarzające z desygnowanymi na ekranie panelami sterowania podobnymi do tych w rzeczywistości fizycznej.

²⁰² Zob. D. de Kerckhove, *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, przeł. W. Sikorski, P. Nowakowski, Warszawa 1996; tenże, *Inteligencja otwarta*, przeł. A. Hildebrandt, R. Glegoła, Warszawa 2001; M. Lister, J. Dovey, S. Giddings, I. Grant, K. Kelly, *Nowe media. Wprowadzenie*, przeł. M. Lorek, A. Sadza, K. Sawicka, Kraków 2009; L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006; N. Negroponte, *Cyfrowe życie. Jak się odnaleźć w świecie komputerów*, przeł. M. Łakomy, Warszawa 1997; P. Levinson, *Nowe nowe media*, przeł. M. Zawadzka, Kraków 2010; W. Welsch, *Sztuczne raje? Rozważania o świecie mediów elektronicznych i o innych światach*, przeł. J. Gilewicz, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej...*, s. 461–478 i inne.

Można zatem powiedzieć, że rzeczywistość cyfrowa jest przedstawieniem realności, które funkcjonuje za pomocą kodu numerycznego i odpowiednio skonstruowanego algorytmu. Z początku rozwój rzeczywistości cyfrowej związany był z możliwością przekształcania tego, co realne w to, co digitalne, dopiero z czasem zauważono możliwości kreacyjne świata wirtualnego, który już niczego nie odbija, nie tworzy na wzór, ale kreuje swą własną autonomiczną rzeczywistość. Sam proces przekształcania przekazu analogowego w digitalny odbywa się w dwóch etapach: próbkowania i kwantyzacji. Pierwszy polega na zmianie danych ciągłych w nieciągłe (sekwencyjne, zfragmentowane, rozbite na części), drugi na przypisaniu rozczłonkowanym próbkom wartości liczbowej ze zdefiniowanego zakresu w celu standaryzacji przekazu. Konsekwencje dla konstruowania przekazów kulturowych, w tym muzycznych, jakie pojawiły się wraz z tym procesem, są wręcz rewolucyjne. Po pierwsze, trzeba zwrócić uwagę na zjawisko sekwencyjności czy fragmentowania przekazu, który zostaje poddany obróbce cyfrowej. Ta swoista atomizacja każe spoglądać na każdy tekst nie przez pryzmat całości, ale jako na kolaż poszczególnych fragmentów, które można dowolnie usuwać, dodawać czy zastępować. Jeśli zatem w przemyśle muzycznym była dotąd możliwość nagrywania ścieżkowego, to rewolucja cyfrowa daje możliwości stokrotnie większe. Nie trzeba już nagrywać całych partii instrumentalnych na ścieżce, ale wystarczy wymienić punkt, fragment, nie dokonując zmian w całości. Co więcej, dzięki cyfrowym sekwencerom zapisującym dźwięk „krok po kroku”, co w języku cyfrowym przekłada się na „bit po bicie”, każdy fragment muzyczny, każdą linię, każdy dźwięk można dowolnie zmieniać w zakresie tempa, dynamiki, barwy, wysokości dźwięku itd. Po drugie, zatimizowanie dźwięku pozwoliło przyglądać się muzyce na poziomie mikroskopowym. Powstająca w ten sposób muzyka składa się, jak powie Curtis Roads, z mikrodźwięków, na których można dokonywać rozmaitych operacji i modulacji, wykorzystując do tego wszelkiego rodzaju granularnych i atomowych metod syntezy dźwięku²⁰³. W ten sposób rodzi się nowa jakość muzyki, polegająca raczej na dekonstrukcji tradycyjnie rozumianego dźwięku, czego wyrazem może być ruch *glitch*. Jego estetyka, niewątpliwie wyrastająca z techniki cyfrowej, budowana jest w oparciu o wszelkiego rodzaju manipulacje dźwiękiem: zmiany tempa, barwy, jakości nagrania, włączania w generowany cyfrowo dźwięk ręcznie wytwarzanych pejzaży dźwiękowych, które imitowały elektronikę. Twórcy tego kręgu wykorzystują „artefakty” i „potknięcia” dźwiękowe, co wsparte jest swoistą „estetyką błędu” (*aesthetic of failure*), budując przekaz pełen „trzasków i zgrzytów” pełniących niezwykle istotną rolę. Prowadzona w ten sposób dekonstrukcja ugruntowała pozycję przekazu muzycznego jako zbiorów pojedynczych fragmentów, linii,

²⁰³ K. Cascone, dz. cyt. s. 486.

fal, jednocześnie uwypuklając te elementy akustyczne, których technologia dotąd chciała unikać: szumu, trzasku, zgrzytu²⁰⁴. Po drugie, olbrzymie znaczenie dla konstrukcji przekazów ma algorytmizacja cyfrowych reprezentacji. Pozwala ona w sposób automatyczny i programowalny konstruować przekazy, przypisywać zawsze taką samą jakość określoną przez odpowiedni wzór algorytmu. Z pewnością służy to standaryzacji, czego wyrazem może być między innymi zjawisko konstruowania podobnego brzmienia w muzyce pop, w której stosuje się te same ustawienia. Analogii tej sytuacji można szukać już w pierwszych użyciach syntezatorów cyfrowych (m.in. syntezatora Yamaha DX-7), których automatycznie zapisane barwy stosowano w większości rozwiązań brzmieniowych ówczesnych zespołów rockowych i popowych²⁰⁵. Już tylko te dwa procesy pokazują, jak wielkie zmiany musiały zajść na poziomie konstrukcji przekazów kulturowych w wyniku digitalizacji. Do najważniejszych niewątpliwie należą: oderwanie się przekazu od jego materialnej formy, standaryzacja tegoż przekazu sprowadzonego do kodu numerycznego, a co za tym idzie – sprowadzenie tekstu do jednolitej formy pamięci, która w przestrzeni komputera zajmuje niewiele miejsca, możliwość wprowadzania zmian – fragmentarycznego wklejania, usuwania, kopiowania oraz dostęp każdego fragmentu w sposób natychmiastowy, pomijając linearność charakterystyczną dla przekazów analogowych.

2.1.1. Modularność

Jedną z poważnych konsekwencji cyfryzacji jest nieskończona możliwość rekonstruowania, poprawiania, programowania mediów i ich przekazów. Z tym wiąże się kolejna cecha świata nowych mediów – modularność. Cyfrowy zapis składa się z bitów, które tworzą większe części konstruujące obiekty nowych mediów, np. dla obrazu są to piksele, dla tekstu – znaki tekstowe, dla muzyki – sample (próbki). Części te mogą być modyfikowane, przekształcane i zapisywane niezależnie od siebie, tworząc zbiór małych samowystarczalnych modułów, z których składa się większy przekaz – obiekt nowych mediów. A zatem, jak zauważa Lew Manovich, przekazy tworzone są z niezależnych od siebie modułów (np. muzyka, barwa, dynamika), które można modyfikować poprzez zmianę poszczególnych elementów. Prowadzi to tym samym do nowego zjawiska w prze-myśle kulturowym, w którym odbiorca ma wpływ nie tylko na jakość percepcji przekazu muzycznego, ale i na samą kompozycję tegoż przekazu, w który może

²⁰⁴ Warto jednak zauważyć, na co zwraca uwagę Bartłomiej Dobroczyński, że muzyka *glitch*, mimo trzasków i zgrzytów, jest czasem bardzo przystępna, a nawet przyjemna, jak choćby w przypadku klasycznej już płyty grupy Oval *Systemisch*.

²⁰⁵ W. Siwak, dz. cyt., s. 161.

ingerować. I tak konsument staje się po części kompozytorem i producentem odbieranego tekstu, co w nowych mediach określa się mianem „prosumenta”.

Przywołanie w tej części rozważań problematyki wpływu nowych mediów na zmianę sytuacji komunikacyjnej, ze szczególnym uwzględnieniem ról nadawcy i odbiorcy, wydaje się nieprzypadkowe. Dotychczasowy, towarzyszący starym mediom, typowy dla przemysłu kulturowego, w tym także dla muzycznego, system przekazu był dość mocno zhierarchizowany, a poszczególne role mocno stylizowane. I tak, począwszy od kompozytora i wykonawcy (funkcje te nie zawsze są analogiczne), przekaz muzyczny podlega działaniom wydawcy, muzycznego marketingu, procesowi fabrycznej produkcji, wreszcie trafia do dystrybutora, który za pomocą dwóch dróg: sprzedaży na nośniku (płyta, kaset) lub na antenie (radia, telewizji) dociera z przekazem do odbiorcy. Każda z wymienionych tu funkcji ma bardzo wyraźnie określony zakres działań, którego granic strzegą zarówno kompetencje poszczególnych profesji, jak i prawo (w tym prawo autorskie). Opisana struktura zmienia się całkowicie w rzeczywistości nowych mediów. Pierwsza wyraźna zmiana następuje na granicy kompozytor–autor. Ze względu na wspomnianą modularność, która pozwala fragmentować muzyczne części i sklejać je w coraz to nowe przekazy, trudno ustalić, czy do tak skompilowanego utworu odnosi się pojęcie „kompozytora”. Z drugiej strony zjawisko modularności przekazu cyfrowego zwraca uwagę na fakt większej niezależności twórców, którzy dzięki dostępnej technologii mogą sami, bez pomocy zewnętrznych producentów, konstruować teksty muzyczne. Zwraca uwagę na to Alan Parsons, który w jednym z wywiadów mówi, że dziś większość płyt nagrywana jest na domowych komputerach czy iPhone’ach, jednocześnie większą rolę odgrywają dziś obróbka dźwięku i szeroko pojęta inżynieria akustyczna niż umiejętność i zdolność gry na instrumencie²⁰⁶. Druga zmiana, na którą zwraca się uwagę, dotyczy sytuacji wydawcy. Dotychczas to właśnie on decydował o powodzeniu czy popularności zespołu czy utworu, dysponując prawami autorskimi do pomysłów muzycznych, kompozycji, tekstów itp. Do jego obowiązków należało troszczenie się o „sprzedaż” produkcji muzycznych albo w postaci pełnej (płyt, kaset), albo fragmentarycznej (utwór w ścieżce muzycznej do filmu, w reklamie, udział w programie telewizyjnym itp.). Zmiana roli wydawcy jest konsekwencją nowych mediów, przede wszystkim usieciowienia przekazu. Możliwość publikowania nagrań w sieci, wprowadzenie standardu MP3, nowe możliwości technologiczne w rękach młodych muzyków, jakie oferuje cyfryzacja – to wszystko postawiło znak zapytania przy obecnej funkcji wydawcy. Nie można, co prawda, mówić o jego całkowitej likwidacji, aczkolwiek, aby utrzymać to stanowisko, przemysł muzyczny musi na nowo zdefiniować jego zakres. Wraz z pojawiającymi się no-

²⁰⁶ *Show nade wszystko...*, „Przegląd” 2010, nr 9.

wymi kanałami komunikacji muzycznej, jakie dają nowe media (sieć internetowa, media telematyczne), pod znakiem zapytania stają także pozostałe elementy przemysłu muzycznego. Widoczny staje się bowiem spadek zainteresowań fizycznymi produktami (płytami, kasetami) na rzecz wzrostu zainteresowania ich cyfrowymi wersjami. Po pierwsze, są one tańsze (nie płaci się za nośnik, są łatwe do zdobycia w sieci), po drugie, są dostępne wybiórczo (nie trzeba kupować całej płyty, a jedynie utwory, którymi jest się zainteresowanym), po trzecie, dzięki standaryzacji cyfrowej każdy ściągnięty plik można odtwarzać w dowolnym urządzeniu: na iPhone, MP3, telefonie itp., co jest niezwykle atrakcyjne ze względu na prostotę i wygodę (poprzednie urządzenia zarówno poprzez gabaryty, jak i zmienność nośników nastroczały trudności w odbieraniu muzyki). Ponadto, ważnym wydaje się także przyjęcie na siebie przez część z odbiorców roli dystrybutorów, żeby przywołać chociażby zjawisko udostępniania w sieci przekazów muzycznych, co stało się możliwe dzięki wielokrotnemu kopiowaniu plików. Zmianie uległ także proces promocji marketingowej, wcześniej odbywający się przede wszystkim za pośrednictwem radia, klipów w telewizyjnych stacjach muzycznych lub poprzez branżowe katalogi zapowiadające jakieś wydarzenie płytowe. Obecnie do tych sposób komunikacji z odbiorcą doszły przekazy cyfrowe w sieci: radiowe, telewizyjne, „wyskakujące” okna reklamujące produkt, czaty z muzykami, fora fanowskie, koncerty „na żywo”, filmiki typu „make off” ukazujące pracę nad materiałem, zapowiedzi billboardowe, a także wzmianki w tabloidach itp. Niewątpliwie, działania promujące produkt muzyczny prowadzone są obecnie wielokierunkowo na różnych płaszczyznach. Trzeba mieć, oczywiście, świadomość tego, że opisana sytuacja jest konsekwencją wielu innych czynników wynikających z cyfryzacji, nie tylko samej modularności, aczkolwiek to właśnie modułowa konstrukcja przekazu muzycznego uwolniła go od ograniczeń narzuconych formą przez autora. Dając możliwość przekształcania, wpływania na jego przebieg, kompozycję, dystrybucję, edycję itd. zatarła granice, jak powie Pierre Lévy, pomiędzy autorem a czytelnikiem, aktorem i widzem, twórcą i interpretatorem, udostępniając miejscu każdemu uczestnikowi jako potencjalnemu współtwórcy przekazu²⁰⁷.

2.1.2. Wariacyjność

Z powyższych rozważań wynika, że obiekt cyfrowy nigdy nie jest dziełem skończonym, ustalonym raz na zawsze, może on funkcjonować bowiem w wielu odmiennych od siebie wersjach. Tę cechę Lew Manovich określa jako wariacyjność, która wiąże się z poprzednimi, gdyż nieciągłe cząstki cyfrowego

²⁰⁷ P. Lévy, *The aesthetics of cyberspace*, [in:] *Electronic Culture*, red. T. Druckey, New York 1997, cyt. za: M. Lister i in., dz. cyt., s. 30.

przedstawienia mogą tworzyć niezliczone sekwencje dzięki nieustannemu, przypadkowemu składaniu i zestawianiu²⁰⁸. Kluczem do zrozumienia wariacyjności jest koncepcja edycji. W tekstach analogowych jakakolwiek zmiana fragmentu pociągała za sobą zmianę całości, widać to doskonale na przykładzie procesu nagrywania ścieżek muzycznych. Nawet jeśli wcześniej w studiach muzycznych stosowano technikę nagrań wielośladowych oraz dobrodziejstwo taśmy elektromagnetycznej, powtarzanie pewnych partii pociągało za sobą odtwarzanie większych fragmentów, które pozwoliłyby na późniejsze „sklejenie” z całością. W sytuacji przekazu cyfrowego, w której ma się dostęp do pojedynczych sampli, wystarczy „wycinać i wklejać” tylko pojedyncze dźwięki. Dzięki edycji możliwe jest dotarcie do odpowiedniego fragmentu tekstu i zmienianie go w oczekiwany przez siebie sposób. Co więcej, dzięki oprogramowaniu może to uczynić nie tylko specjalista inżynierii dźwięku, ale każdy użytkownik nowych mediów. W efekcie, jak zostało to już zasygnalizowane wyżej, każdy odbiorca staje się poniekąd potencjalnym współtwórcą przekazu czy przynajmniej producentem (wszak wystarczy zmienić format nagrania, przepuścić przez odpowiedni filtr wirtualnego studia, aby uczynić pierwotny przekaz zupełnie innym). Niewątpliwie, koncepcja *samplingu* jest jedną z najciekawszych w ostatnich latach, pozwala ona każdy rodzaj dźwięku: od zgrzytu hamulców po śpiew czy brzmienie saksofonu przetworzyć na postać cyfrową. Taka zdigitalizowana próbka dźwięku staje się podstawą do dalszych przekształceń czy to poprzez przypisanie liniom muzycznym wgranego brzmienia innym wygenerowanym w świecie cyfrowym, czy poprzez kompilowanie z kolejnych fragmentów (niczym z klocków) całego utworu. Technika *samplingu* pozwala nie tylko na wydobywanie z bazy danych komputera „ukradzionych” brzmień czy barw, ale także nagranych konkretnych dźwięków czy przekazów muzycznych (ich fragmentów), które można wklejać, nakładać na siebie, zastępować itd., co przypomina eksperymenty muzyków awangardowych z lat 50. XX wieku. Tym samym niektórzy krytycy porównują zjawisko *samplingu* do artystycznej koncepcji *collage’u* lub dadaistycznego i popartowego zjawiska *ready made*²⁰⁹. Przekaz muzyczny staje się dziś coraz częściej zbiorem cytatów, gotowych brzmień i tematów muzycznych skompilowanych w innowacyjny sposób lub urozmaiconych nowym bitem. Kolejno kopiowane i powielane przez nowe media rozwiązania muzyczne zwracają uwagę na fakt, że konstruowany w ten sposób przekaz staje się uzewnętrznieniem „wtórności” świata cyfrowego, który już nawet nie próbuje ukryć swej technologicznej natury.

²⁰⁸ L. Manovich, dz. cyt., s. 226.

²⁰⁹ Zob. W. Siwak, dz. cyt., s. 163.

Realizowana poprzez *sampling* wariacyjność jeszcze lepiej koresponduje z opisanymi przez Umberto Eco zjawiskami redundancji i powtarzalności²¹⁰. Ten włoski semiolog definiuje powyższe cechy świata nowych mediów jako wyraz zwielokrotnionych, samostwarzających się, pomnażanych niemal w sposób automatyczny cyfrowych wariacji. Zwraca on uwagę, że, obok modularności obiektów nowych mediów, istotnymi ich cechami są plastyczność i amorficzność. Druga z cech wydaje się korespondować z modularnością, dotyczy bowiem nieokreśloności kształtu, na który składają się niezależne od siebie moduły, co zostało już omówione. Pierwsza z cech odnosi się zaś do niezwyklej podatności przekazów „nowych mediów” na wszelkiego rodzaju ingerencje. Jak pisze Lawrence Lessig:

Dzięki technologii żyjemy w kulturze „wynij i wklej”. Każdy, kto choć raz przygotowywał prezentację, doświadczył niezwyklej wolności, którą daje mu architektura Internetu, opierająca się właśnie na zasadzie „wynij i wklej”. W sekundę można znaleźć niemal każdy obraz, a w ciągu następnej włączyć go do prezentacji. To jednak dopiero początek. Dzięki Internetowi i dostępnym w nim archiwom, muzycy mogą łączyć kombinacje dźwięków, których wcześniej nie można było sobie nawet wyobrazić, filmowcy mogą kompilować filmy z fragmentów znajdujących się w komputerach na całym świecie²¹¹.

Nieustanna replikacja tekstów poprzez kopiowanie, deformowanie, przetwarzanie tworzy wrażenie powstawania czegoś nowego w kulturze, choć w rzeczywistości przekazy kulturowe (na przykładach muzycznych widać to znakomicie) opierają się na naśladownictwie utrwalonych motywów czy modnych treści. W ten sposób dochodzi do zjawiska multiplikacji przekazów kulturowych – muzycznych, co wywołuje wrażenie nadmiaru, przesytu. Opisane tu redundancja i powtarzalność z jednej strony uprawdopodobniają dotarcie do poszukiwanego przekazu muzycznego, wszak zawsze jest ktoś, kto skopiuje utwór i zamieści go w systemie sieciowym. Czasem odbywa się to kosztem jakości, czasem odbija się na kompletności przekazu, ale utwór, który raz pojawił się w sieci, nie znika. Pojawia się czy to w oryginalnej postaci pliku audio, czy też w innych formach: od MP3 do wersji audiowizualnych (niekoniecznie wideoklipowych, warto przywołać utwory muzyczne w serwisie *YouTube*, do których warstwę wizualną tworzą zrobione metodą chałupniczą prezentacje zdjęć wykonawcy lub inne). Czasem utwór nie występuje już w oryginale, ale pojawia się w kolejnych przeróbkach, pastiszach, parodiach, jak pokazuje to Gotye *Somebody That I Used to Know*, sparodiowany pierwotnie przez duński chór, śpiew *a capella*, albo zespół *Walk of the Earth*, który sam stał się obiektem parodii w realizacjach *The Key of Awesome* i innych (początkowo użytą w parodii gitarę zastępują

²¹⁰ U. Eco, *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*, przeł. T. Rutkowska, „Przekazy i Opinie” 1990, nr 1–2, s. 12–36.

²¹¹ L. Lessig, *Wolna kultura*, przeł. E. Bendyk, Warszawa 2005, s. 132.

ukulele, a potem skrzypce). Niewątpliwie zatem, redundancja zwiększa szansę trafienia przekazu do odbiorcy. Z drugiej strony w pewien sposób zjawiska te uniemożliwiają użytkownikowi dotarcie do poszukiwanej treści; warto przywołać w tym miejscu sytuację szukania konkretnych plików muzycznych przez wyszukiwarkę internetową i przedzieranie się przez liczne strony niezwiązane z tematem, wywołane hasłem lub reklamą. Przeszukiwanie bazy danych jest tym szybsze i trafniejsze, im większą uwagę poświęci się poprawności zapisu, a ten bywa często wypadkową niewiedzy i pomyłek.

Z opisanymi zjawiskami redundancji i powtarzalności wiążą się konkretne cechy przekazów kulturowych (muzycznych), które jej towarzyszą: szybkość (nawet natychmiastowość) oraz intensywność (i korespondujące z nią: sensacyjność, hasłowość, impulsywność, krzykliwość, a co za tym idzie – banalność czy nawet kicz). Pierwsza kwestia zwraca uwagę na dyktat szybkości redundancji, który nowe media narzucają współczesnemu użytkownikowi kultury. Idąc tropem Welschowskiej²¹² hiperprędkości kultury nowych mediów, można skonstatować, że owa natychmiastowość objawia się przede wszystkim poprzez bezpośredni dostęp do danych – przekazów w rzeczywistości cyfrowej. Dopuszczenie do nich nie wymaga już oczekiwania. Gdy przesłuchuje się kompozycję muzyczną, nie trzeba wyczekiwać ulubionego utworu czy momentu, wystarczy kliknięcie, które przenosi odbiorcę w to miejsce. Ponadto hiperprędkość to także niezwykła szybkość przetwarzania danych: w jednej chwili przekaz istnieje, a za chwilę może zniknąć (co do kwestii, czy może zniknąć bez śladu, można mieć wątpliwości) i ponownie pojawić się w wirtualnie konstruowanej rzeczywistości. Zjawisko to każe zastanowić się nad sposobem obecności dźwięku i przekazu muzycznego w tej wirtualnej rzeczywistości. Widać to szczególnie we wszelkiego rodzaju wirtualnych studiach nagrań, w których kolejne ścieżki dźwiękowe są jedynie wariacyjnymi wersjami dźwięków, swego rodzaju hologramami muzycznymi, nieistniejącymi naprawdę, ale przypominającymi rzeczywistość „duchów”. Dźwięk wydobywający się z wnętrza komputera (podobnie jak to, co desygnowane jest na ekranie) uświadamia fakt zatarcia się granicy między zjawiskiem a istotą bytu muzycznego w świecie cyfrowym, tym samym realizując wspomnianą już koncepcję symulakrum. Niemożliwość obecności fizycznych właściwości bytu, a właściwie implikowanie owego *physis* przez cyfrową rzeczywistość, powoduje uwolnienie tejże od praw i zasad panujących w pozakomputerowym świecie. Tym samym sprzyja wszelkiego rodzaju obróbkom i poddaje się plastycznym modyfikacjom, co widać jeszcze wyraźniej dzięki sieci internetowej. Przekaz wrzucony do Internetu zostaje dzięki modu-

²¹² Wolfgang Welsch nazywa to zjawisko hiperprędkością. Zob. W. Welsch, *Sztuczne raje...*, s. 466–469.

larności i wariacyjności poddany nieskończonej ilości obróbek, zmultiplikowany do tego stopnia, że użytkownik nie jest w stanie nadażyć z fizycznym odbiorem, a co dopiero z jakąś refleksją wynikającą z doświadczenia danego przekazu. Co więcej, obecność jakiegoś przekazu w danym momencie „na głównej” (mówiąc językiem „demotywatorów”), a tym bardziej popularność nie dają gwarancji, że kilka godzin później będzie on nadal uznawany za taki właśnie przekaz. Dotyczy to także płaszczyzny kompozytorsko-producencyjnej – presja czasu, aby wyprodukować i sprzedać jak najwięcej i jak najszybciej, nie pozwala tym produktom muzycznym na dłuższe eksploatowanie, na dojrzewanie. Produkcji muzycznych nie tworzy się z myślą jako otwieraniu drzwi, na które publiczność będzie gotowa za kilka lat, jak mawiali kompozytorzy awangardy, ale konstruuje się przekazy proste i gotowe do spożycia tu i teraz. Niewątpliwie bowiem, za popularnymi dziś przebojami ukrywają się inni, gotowi do przejęcia palmy pierwszeństwa, którzy już wykorzystują treści czy tematy podejmowane przed chwilą, ale czynią to lepiej, wzbogacając je o nowe konteksty i rozwiązania, tym samym czyniąc ów przekaz atrakcyjniejszym. Atrakcja, jako druga z właściwości redundancji i powtarzalności, staje się atrybutem przekazów nowych mediów, stąd deklarowane w nich intensywność czy impulsywność, które pozwolą zauważyć dany przekaz w zalewie innych, niemal identycznych, całkiem do siebie podobnych. Na poziomie kompozycji odznacza się to krzykliwym motywem muzycznym, prostym, wręcz hasłowym tekstem, które można skandować; tematyką oscylującą wokół prowokacji, skandalu (idealnie wykorzystał tę wiedzę Marilyn Manson, który poprzez pastisz połączył zbrodnię i seks – dwa największe wabiki uwagi publiczności) itp. Zjawiska redundancji i powtarzalności poprzez swoje atrybuty zwracają uwagę na fakt, że współczesna kultura konstruuje przekazy chwilowe, tymczasowe, które nie potrzebują okresu inkubacji, czasu na wzrost, przypominając tym samym produkty *stricte* przemysłowe.

2.1.3. Automatyzacja

Odnosząc się do zjawisk wariacyjności i modularności, trzeba zauważyć, że odmienne wersje tego samego przekazu nie są bezpośrednio dziełem człowieka, ale maszyny, która automatycznie generuje kolejne wariacje, np. tworzy obiekty z bazy danych z wyprzedzeniem lub na żądanie czy wykorzystując te same dane do stworzenia wielu różnych interfejsów. Automatyzowanie czynności związanych z kreacją nowych mediów, ich obróbką czy udostępnianiem eliminuje w jakiś sposób intencjonalność twórcy. Istniejące programy automatycznie korygują błędy, usuwają szumy, poprawiają jakość obrazu, generują trójwymiarowość dwupłaszczyznowych obiektów itd. Dzieje się tak przede wszystkim dzięki możliwości

zdefiniowania poprzez określone algorytmy pewnych działań, które proponują, a nawet narzucają (jak w przypadku wordowskiej funkcji autouzupelniania) szablony i schematy. Można zatem powiedzieć, że automatyzacja jest mechanizmem tyleż ułatwiającym procesy przetwarzania, co schematyzującym i poddającym je standaryzacji. Jednak to, co dla krytyków kultury masowej było jednym z kluczowych oskarżeń formułowanych pod adresem przekazów popkulturowych, to dla zwolenników nowych mediów stało się wyznacznikiem wartości.

W analizowanej tu przestrzeni muzycznej przykładów jest wiele, począwszy od technologii nagrania, a skończywszy na samej kwestii dystrybucji. Wszak była już mowa o studiach nagrań (także wirtualnych), wykorzystujących możliwości obróbki cyfrowej, nakładającej w sposób automatyczny pogłos czy barwę, korygującej niedociągnięcia wokalne czy instrumentalne, poprawiającej tempo, wyrównującej bit perkusyjny itd. Podobnie ma się sprawa z samym aktem produkowania, czysto zmechanizowanym już od czasów kultury masowej, jak i dystrybuowania za pomocą sieci: kopiowanie, ściąganie, przesyłanie plików odbywa się za pomocą zautomatyzowanych programów wykonujących wiele czynności w sposób domyślny. Nie wchodząc jednak głębiej w ten obszar zagadnień, w miejscu tym można pokusić się o nieco bliższą charakterystykę nurtu muzyki elektronicznej, której geneza, rozwój i popularność wydają się być silnie związane właśnie z tą właściwością nowych mediów. Niektórzy badacze, jak chociażby Philip Sherbourne, widzą w niej przede wszystkim kontynuację idei awangardowego minimalizmu, opartego na cyklicznej repetycji czy postępującej w wieku XX afroamerykanizacji muzyki²¹³, trudno jednak odmówić racji stwierdzeniu, że repetycja pewnych form dźwiękowych stała się zdecydowanie łatwiejszą właśnie dzięki cyfryzacji, a co za tym idzie – także i automatyzacji. Zarysowany powyżej proces zmechanizowania kompozycji muzycznej, oparty na samore-

²¹³ P. Sherbourne, *Cyfrowa dyscyplina: minimalizm w muzyce house i techno*, przeł. M. Mendyk, [w:] *Kultura dźwięku...*, s. 397–406; zob. także S. McClary, *Rap, minimalizm i struktury czasowe w muzyce końca XX wieku*, przeł. M. Mendyk, [w:] tamże, s. 365–373. Trudno odmówić racji Scherbourne'owi czy McClary, jeśli przyjrzeć się zdobyczom minimalizmu, tj. statycznej harmonice (muzyka techno ma skłonność do podtrzymywania jednego współbrzmienia lub krążenia wokół skromnego zasobu akordów), repetytywności (repetycje techno oparte na powtarzalności zapętlonego motywu melodyjnego, przypominającego zacinającą się płytę), technice addytywnej (muzyka techno korzysta z techniki polegającej na rozszerzaniu w kolejnych częściach utworu wyjściowej powtarzalnej formuły poprzez dodawanie fraz czy nut), niezmienniej instrumentacji (rolę rozbudowanej instrumentalnej orkiestry przejmuje komputer i jego pochodne włączone w całości w ów proces twórczy), jednostajnemu pulsowi (oparcie techno na miarowym bicie wydaje się oczywiste, podobnie jak w minimalizmie korzystano z ósemkowego miarowego pulsu, brak tu w większości przypadków zróżnicowanej dynamiki) i innym. Por. K. Gann, *Niewdzięczne zadanie zdefiniowania minimalizmu*, przeł. M. Mendyk, [w:] *Kultura dźwięku...*, s. 378.

plikujących się fragmentach muzycznych, samplach, dźwiękach generowanych za pomocą komputera, jest dziś tak powszechny właśnie dzięki automatyzacji, której najlepszym wyrazem w muzyce wydaje się szeroko pojęta muzyka techno. Pojęcie to, zaczerpnięte z książki Alvina Tofflera *Trzecia fala*, początkowo (lata 80. XX wieku) odnoszące się do przemysłu Detroit, było w latach 90. synonimem muzyki elektronicznej w ogóle²¹⁴. Techno stało się zatem kluczowym pojęciem określającym wszystkie gatunki muzyczne powstające wyłącznie przy udziale elektroniki i komputerów. Już sama nazwa zjawiska muzycznego odsyła do stechnicyzowania procesu twórczego i percepcyjnego, implikując, że powstający w ten sposób przekaz odrywa się do tradycyjnej ontologii czy antropologii i ucieka w wirtualność²¹⁵. W odniesieniu do muzyki techno trudno używać sformułowania „komponowanie”, jak określają bowiem ten proces sami artyści, jest to raczej generowanie dźwięków za pomocą urządzeń technicznych i to właśnie one: sampler, mikser, komputer, syntezatory, gramofony i czarne płyty oraz automat perkusyjny stanowią nowe instrumentarium. Muzyka techno polega zatem na przekazie, który łączy dźwięki pochodzące z różnych źródeł: od głosu, przez wszelkiego rodzaju szumy i muzykę środowiskową, aż do fragmentów nagrań, tworząc z nich jednolity – zautomatyzowany i zapętłony – przekaz audialny. Jak zauważa wspomniany już Sherbourne, tak jak acid house zawdzięcza swój rozwój syntezatorowi basowemu, którego pulsująca linia basu stała się znakiem rozpoznawczym gatunku, tak techno związane jest

organicznie z możliwościami narzędzi, od prostych maszyn perkusyjnych i sekwencerów do popularnego oprogramowania Ableton Live, stworzonego z myślą o pracy w czasie rzeczywistym z uprzednio wgranymi loopami²¹⁶.

Kiedy już mowa o programach, można zauważyć, że stają się dziś podstawowym narzędziem każdego twórcy techno, pozwalają nie tylko poprzez wirtualne urządzenia na ustawianie ścieżek, instrumentów, wstawek muzycznych, liczenie BPM i wykonywanie innych czynności, ale także dają możliwość synchronicznego współdziałania odtwarzanej w czasie rzeczywistym muzyki i wprowadzania dodatkowych linii melodycznych czy rytmów. Programy te zazwyczaj obsługują niemal wszystkie formaty muzyczne i po kilka kart dźwiękowych naraz, umożliwiając tworzenie studia z systemu połączonych sieciowo komputerów. Aplikacje te automatyzują zarówno proces konstruowania samego przekazu, dodawania efektów i filtrów, możliwość regulacji tempa, barwy, generowania linii melodycznej, przekształcania i transponowania dźwięków, jak

²¹⁴ Po raz pierwszy określenie techno w odniesieniu do muzyki pojawiło się w 1988 r. w recenzji singla nagranych przez czarnoskórego muzyka-eksperymentatora Derricka Maya.

²¹⁵ Zob. J. Smuga, *Kultura techno*, „Machina” 1996, nr 4–5, s. 36.

²¹⁶ P. Sherbourne, dz. cyt., s. 401.

i samo odtwarzanie plików dźwiękowych. W opisie funkcjonowania programów interesującym wydaje się fakt, że wszystkie one zwracają uwagę na możliwości lepszego i coraz dokładniejszego konstruowania loopów, bo to właśnie nie linia melodyczna, ale bit perkusyjny, generowany za pomocą automatu, określa wartość techno i jego przynależność gatunkową. Jak podkreślają krytycy tego gatunku muzycznego, dla konstrukcji utworu niezwykle ważne jest regularne, automatyczne uderzenie bębna basowego, którego szybkość uderzeń nadaje tempo utworu mierzone w jednostkach BPM (ang. *beats per minute* – „uderzeń na minutę”)²¹⁷. To właśnie relacja tempa do linii melodycznej, w której wykorzystuje się opcjonalnie rozwiązania instrumentalne, jest podstawą dla rozwijających się podgatunków, zależnych także od celu komponowania przekazów muzycznych: od tańca do relaksu. Do najpopularniejszych należą: acid, house, trance, breakbeat, jungle, ambient, downtempo, hardcore, drum'n'bass. To, co dla nich charakterystyczne, to zazwyczaj powtarzająca się falująca linia melodyczna korespondująca raz z szybkim i agresywnym tempem (acid, house, trance), a raz układająca się w sposób spokojny i wyciszony (ambient, downtempo). Czasem przebieg rytmiczny nie jest regularny, ale załamuje się, tworząc skomplikowaną strukturę kompozycyjną (breakbeat, jungle); jeszcze kiedy indziej buduje się utwór wyłącznie z dźwięków automatycznie generowanej perkusji i pulsującej melodii basu (drum'n'bass) lub ostrego furiackiego wręcz brzmienia gitarowego lub innego (hardcore). Jakkolwiek nie patrzeć na zróżnicowanie muzyki techno, można dostrzec właśnie rys automatyzmu w generowaniu przekazu muzycznego. Co za tym idzie – muzyka konstruowana w ten sposób następuje pewne trudności interpretacyjne, czy generowanie dźwięków za pomocą urządzeń jest bowiem procesem kompozytorskim, czy jedynie konkretną realizacją audialną, w której uczestniczą zarówno kompozytor, jak i uczestnik wydarzenia. Można, oczywiście, wskazać wydawnictwa muzyczne produkujące dorobek artystyczny techno i jego pochodnych, aczkolwiek istotą tegoż przekazu, jak podkreślają sami zainteresowani, jest w dużej mierze ucieczka od rzeczywistości w trans, w swoiste doświadczenie mistyczne, jakie oferuje technicyzacja, a wraz z nią digitalizacja²¹⁸. A zatem, istotą muzyki techno byłaby całkowita transparentność przekazu, w której osoby kompozytora i wykonawcy rozmywają się, zostają podporządkowani muzycznej metanarracji, która przejmując nad nimi i wszystkimi odbiorcami kontrolę, reprezentowana przez komputerową technologię. Na techno składają się bowiem bezosobowe, zautomatyzowane procesy, służące generowaniu układu rytmiczno-dźwiękowego, oparte na powtarzalnych schematach,

²¹⁷ Warto zaznaczyć, że informację o liczbie BPM podaje się niemal na każdej płycie techno.

²¹⁸ Por. E. Davis, *TechGnoza. Mit, magia+mistycyzm w wieku informacji*, przeł. J. Kierul, Poznań 2002.

wzorcach, rozwiązaniach, które w sposób jednorazowy i unikatowy łączone są w momencie odtwarzania przez didżeja. Reszta procesu wydaje się całkowicie poddana automatyzacji.

2.1.4. Transkodowanie kulturowe

Ostatnia z wymienionych tu właściwości wydaje się jednocześnie swoistym podsumowaniem tego dyskursu o wpływie nowych mediów na przekaz muzyczny. Lew Manovich widzi ten przejaw nowych mediów jako pewną podwójność funkcjonowania przekazu kulturowego, każda warstwa kulturowa ma bowiem swoją reprezentację numeryczną w świecie cyfrowym. Każdy przekaz muzyczny istnieje jednocześnie jako zjawisko akustyczne (audialne) i zapis numeryczny w pamięci komputera. Tym samym warstwa komputerowa, jak dowodzi Manovich, poprzez strukturę i działanie wpływa i modeluje warstwę kulturową, uwarunkowując zarówno sposób przekazu, jak i samą treść. Konstatacja ta doskonale koresponduje z opisaną powyżej sytuacją muzyki techno i jej pochodnych, która egzemplifikuje owo zdeterminowanie treści przekazu muzycznego i kanałów komunikacyjnych technologią. Ponieważ warstwa komputerowa jako podległa procesom technologizacyjnym wciąż się zmienia, unowocześnia, implikuje warstwę kulturową – tu: przekazy muzyczne, poprzez wprowadzanie nieustających ulepszeń i nowocześniejszych rozwiązań technicznych, które zmieniają ich kształt i przekaz. Kolejne urządzenia i programy, na bazie których powstaje muzyka, wpływają na organizację utworów muzycznych, na ich brzmienie, na powstające gatunki i style. Tym samym przyczyniają się do modelowania kultury w myśl procesu komputeryzacji, co określa się mianem kompozytowania. To połączenie czysto automatycznego procesu komputerowego, działającego zgodnie z określonym wcześniej algorytmem, z humanistycznymi procesami tworzenia kultury, bardzo istotnie wpływa na kształt tejże kultury. Czysto ludzka zdolność kreacji zostaje bowiem w dużym stopniu zdeterminowana możliwościami technicznymi, a zatem to już nie umiejętność wpisana w tradycyjną antropologię określa przekaz kulturowy (muzyczny), ale właśnie możliwości techniczne i umiejętność wykorzystania ich przez człowieka. Symptomatyczna wydaje się w tym kontekście wypowiedź Jeana-Michela Jarre'a, który w wywiadzie mówił:

Technologia jest ogromnie ważna dla jakości dźwięku. Można dodawać ciepła muzyce, można ją zmieniać, podkreślać lub zepsuć. (...) Cały sprzęt w tym łańcuszku pomiędzy muzykiem a słuchaczem musi być perfekcyjny, żeby odtwarzanie płyty w domu miało sens. Myślę, że praca muzyków polega także na zdobywaniu wiedzy o tym wszystkim, co dzieje się w technologii²¹⁹.

²¹⁹ *Opera XXI wieku...*; <http://www.przegląd-tygodnik.pl/pl/node/15658> [dostęp: 15.09.2012].

Wypowiedź jednego z najważniejszych przedstawicieli muzyki elektronicznej można odnieść do całego ruchu muzycznego konstruowanego na bazie kompozytowania komputerowego.

Warto także zatrzymać się na chwilę na innym aspekcie transkodowania kulturowego, na które zwraca uwagę Henry Jenkins w *Kulturze konwergencji*²²⁰. Zauważa on, że w rzeczywistości nowych mediów jakikolwiek przekaz nie funkcjonuje w jednym, określonym przez siebie medium, ale jest on transkodowany na inne, które dookreślają ów przekaz. Co prawda, Jenkins pokazuje funkcjonowanie konwergencji na przykładzie popularnych tekstów filmowych i pojawiających się wokół nich kultur fanowskich; jednak równie wiele w tym miejscu ma do powiedzenia kultura muzyczna. Sam przekaz audialny wydaje się dziś jedynie fragmentem całości, w którym olbrzymi udział ma zarówno kultura audiowizualna poprzez wideoklipy, programy muzyczne i *show*, w których pojawiają się artyści, jak i tabloidy, biografie oficjalne i nieoficjalne, pisane przez fanów, relacje z koncertów i wywiady, filmy typu „making off” z pracy nad płytą lub trasy koncertowej, koncerty w postaciach audialnej i audiowizualnej i inne. Jednak pełne zjawisko konwergencji ma miejsce dopiero w mediach sieciowych poprzez fora dyskusyjne, na których buduje się legendę tak artysty, a także przeboju czy stylu muzycznego, przez witryny o charakterze bazy danych, na których przechowuje się pliki muzyczne i wymienia się nimi, przez portale i strony fanowskie (oficjalne i nieoficjalne), serwisy audiowizualne, na których umieszcza się swoje własne nagrania z koncertów, *bootlegi* itp. Wreszcie, w ramach szeroko rozumianego zjawiska transkodowania także jako realizacji przekładu intermedialnego i intersemiotycznego, warto wskazać na popularny dziś zabieg translacji obrazu na muzykę. Odnosząc się do procesu kodowania cyfrowego, każdemu tekstowi zostaje przyporządkowana odpowiednia reprezentacja numeryczna, a co za tym idzie – seria znaków i cyfr pozwalających zdefiniować każdy rodzaj przekazu tak graficzny, jak i dźwiękowy. I tak obraz w świecie cyfrowym składający się z ciągu cyfr można zastąpić plikiem dźwiękowym, zbudowanym na takich samych składowych cyfrowych. Za pomocą tego samego kodu obraz staje się muzyką, która traci w ten sposób charakterystyczne dla siebie indywidualne cechy: formę, brzmienie, strukturę, autora itp. Tym samym przekaz muzyczny zdecydowanie wykracza poza ramy audialne, stając się wielokierunkowym sposobem komunikacji w rzeczywistości nowych mediów.

2.2. Interaktywność

To jedna z najważniejszych kategorii i zarazem właściwości określających nowe media, którą można opisać poprzez relację między człowiekiem a środowi-

²²⁰ Zob. H. Jenkins, dz. cyt., s. 93–129.

skiem cyfrowym, zbudowaną za pomocą technologii. W rzeczywistości digitalnej komputer przestaje być tylko i wyłącznie narzędziem pośredniczącym w komunikacji (kanałem, przekaźnikiem), ale sam zostaje quasi-użytkownikiem aktu komunikacyjnego. Podobnie ulega zmianie rola odbiorcy aktu komunikacyjnego, który sam staje się po części współtwórcą, a zatem nadawcą w sytuacji komunikacyjnej. Interaktywność zmienia więc sposób projektowania treści w przekazie kulturowym. Nie leży już ona w rękach jednego sprecyzowanego nadawcy – producenta, ale zależy od samych odbiorców, którzy nadają jej kształt chociażby poprzez udostępnianie jej kolejnym użytkownikom mediów czy przeformatowywanie, wklejanie, uzupełnianie, wycinanie itd. Każdy przekaz kulturowy w nowych mediach jest rodzajem wezwania do nawiązania kontaktu z danym medium, tym samym określając na nowo miejsce odbiorcy w akcie komunikacji. Użytkownik, stając się jednocześnie współtwórcą przekazów, konstruuje ich treść poprzez szereg dostępnych mu działań: odczytywanie, udostępnianie, dystrybuowanie, rekonstruowanie itd. Szczególnie ta ostatnia właściwość, możliwa dzięki powszechnemu dostępowi do oprogramowania, narzędzi, urządzeń medialnych ułatwiających ingerencję w kształt przekazu, jest charakterystyczna dla interaktywności. Tym samym użytkownik nowych mediów – w tym przypadku konkretnie przekazu muzycznego – dzięki odpowiednim narzędziom oprogramowania ma możliwość bezpośredniego wpływania na tekst muzyczny i zmieniania go. Powstaje w ten sposób muzyka interaktywna, w której odpowiednio przygotowane oprogramowanie interpretuje utwór pod wpływem decyzji użytkownika. Udział odbiorcy w kreowaniu przekazu muzycznego może wpłynąć w tym przypadku na zamiany parametrów przetwarzania dźwięków lub generacji przebiegu muzycznego. Zjawisko muzyki interaktywnej pokazuje zatem dwa podstawowe moduły działające w czasie rzeczywistym, oddziałujące na kształt dzieła: przestrzeń oprogramowania i przestrzeń słuchacza. Pierwsza płaszczyzna to program realizujący zaprogramowane algorytmy kompozycyjne i procedury przetwarzania dźwięku, zgodnie z którymi będzie budowany przekaz. Druga dotyczy relacji użytkownika i programu, który analizuje decyzje odbiorcy, definiując na tej podstawie struktury muzyczne, atrybuty dźwięku itp.²²¹. W efekcie użytkownik w sposób aktywny odbiera przekaz, łącząc percepcję audialną z doświadczeniami wizualnymi (interfejs dostępny jest zazwyczaj przez program desygnowany na ekranie komputera) i taktylnymi (klawiatura, myszka, ekran dotykowy stano-

²²¹ Zagadnienia muzyki interaktywnej i związanej z tym roli słuchacza i programu, analizującego przebieg struktury muzycznej w zależności od sygnału wejściowego i zaprogramowanych reguł działania, opisują Curtis Roads, *The Computer Music Tutorial*, Massachusetts 1996 oraz Robert Rowe, *Interactive Music System. Machine Listening and Composing*, Massachusetts 1993.

wią podstawowe oprzyrządowanie odtwarzaczy muzycznych). Mechanizm ten dobrze ilustruje przypadek gry komputerowej, w której muzyka – jak zostało to już pokazane na zasadzie gry wideo – stanowi istotną część prowadzonej narracji. Przeniesienie interakcji między graczem a urządzeniem do świata wirtualnego dało zdecydowanie większe możliwości wykorzystania muzyki, nie ograniczając jej tylko do warstwy narracyjnej i ilustracyjnej. Pierwszą zauważalną zmianą w narracji muzycznej była korespondencja tego, co gracz słyszy, z tym, co dzieje się na ekranie. System muzyki interaktywnej pozwolił na jednoczesne

odtworzenie plików muzycznych i łączenie ich ze sobą w taki sposób, by muzyka płynnie – a więc tak, by odbiorca nie zdawał sobie z tego sprawy – przechodziła z jednego pliku w drugi (lub w inne miejsce tego samego pliku)²²².

Przez to muzyka stała się towarzyszem wydarzeń gry, nie wychodząc jednak na plan pierwszy, czasem jedynie zaznaczając swoją obecność w postaci melodii inicjującej narrację czy *level* lub puentującej wydarzenia. Wykorzystując komputerowy potencjał bazy danych, muzyka tworzona do gier zaczęła proponować rozwiązania losowe, sięgające do zbiorów przygotowanych kilku wersji narracji muzycznych. W ten sposób gracz za każdym razem miał możliwość przeżywać wydarzenie w inny sposób – z inną muzyką. To był moment otwierający narracje muzyczne na działania użytkowników, teraz to już nie program za pomocą odpowiednio ustawionych algorytmów decydował o rodzaju ścieżki muzycznej, ale sam użytkownik, wybierając muzykę najpierw dzięki menu, a w kolejnych wersjach także w trakcie gry, wykonując określone czynności. Jednak nadal gry oferowały muzykę już skomponowaną i nagraną wcześniej oraz umieszczoną w bibliotekach baz danych w formie niezmiennalnej. Sytuacja ta uległa zmianie w momencie ewolucji samego podejścia do komponowania muzyki w grach komputerowych; zaczęto bowiem nie tyle wgrzywać gotowe utwory (nawet we fragmentach), ale jedynie poszczególne partie instrumentalne, z których użytkownik mógł układać swoją narrację muzyczną odpowiadającą wydarzeniom na ekranie. W ten sposób muzyka w świecie wirtualnej gry stała się (obok tradycyjnych rozwiązań muzycznych, w których ma ona charakter tła lub elementu liniowej narracji korespondującej z opowiadanymi wydarzeniami) całkowicie zależna brzmieniowo od działania użytkownika. Doskonale ilustruje to jedno z typowych rozwiązań narracyjnych w grze: zadanie do wykonania – w zależności od jego powodzenia prowadzona jest zmienna narracja muzyczna, w przypadku zwycięstwa zazwyczaj są to triumfalne fanfary lub frazy durowe, w trakcie klęski dominuje tonacja molowa, stonowana, o charakterze za-

²²² M. Przybyłowicz, *Muzyka interaktywna – z czym to się je?*; http://polygamia.pl/Polygamia/1,96455,8231629,Muzyka_interaktywna___z_czym_to_sie_je_.html [dostęp: 14.09.2012].

łobnym. Oczywiście, można mieć zastrzeżenia do samej idei interaktywności, która nie jest do końca dialogiem między użytkownikiem a programem (ten ktoś napisał bowiem i umieścił w nim określoną – nawet jeśli sporą) liczbę partii muzycznych, ale samo zjawisko pokazuje pewne tendencje rozwojowe przekazu muzycznego, coraz wyraźniej uwalnianego od kompozycji rozumianej jako skończony przekaz, wykonania czy nawet medium, które je przekazuje.

Odbieranie przekazu muzycznego w nowych mediach ze względu na ich interaktywny charakter staje się zatem elementem różnorodnych działań podejmowanych w ramach percepcji audialnej: począwszy od przeszukiwania bazy danych, selekcji plików, a skończywszy na strategiach gry. Doskonale omawia to zjawisko Ryszard W. Kluszczyński, analizując różne sposoby funkcjonowania przekazu artystycznego w rzeczywistości nowych mediów, za którym warto przywołać niektóre konstatacje. W poprzednim rozdziale zostały już omówione dwie strategie: instrumentu i archiwum, które można odnieść w pełni do sytuacji nowych mediów. Przykładem działania pierwszej strategii można być instalacja Toshia Iwai *Piano as Image Media*, w której poprzez współdziałanie z komputerem za pomocą *track balla* da się wykreować spektakl audiowizualny. Użytkownik, poruszając myszką, rysuje na ekranie komputera przerywaną linię, której punkty dotykają klawiszy fortepianowych. W ten sposób efekty wizualne współgrają z kreowaną melodią fortepianową, tworząc spójny przekaz. Druga ze wspomnianych już strategii opiera swe działanie na gromadzeniu, organizowaniu i udostępnianiu danych muzycznych.

Interakcja przybiera w wypadku strategii archiwum formę eksploracji zasobów przedstawianej kolekcji, eksploracji odbywającej się z użyciem przedstawionej mapy oraz narzędzi dostarczonych w ramach dyspozytywu pracy²²³.

Realizacja tych strategii odbywa się zazwyczaj w przestrzeni wirtualnej za pomocą CD-ROM-u lub rzeczywistości sieciowej, w których konstruuje się przestrzeń, np. imitującą salę koncertową z widocznymi głośnikami, i umieszcza w niej bibliotekę nagrań. Użytkownik może dowolnie wybierać, selekcionować odtwarzanie utworów, decydując także o sposobie odbioru, np. włączając kwadrofonię, wszelkiego rodzaju pogłosy, efekty *equalizera* itp. Na uwagę zasługują także pozostałe strategie: gry, labiryntu, kłacza, systemu, sieci, spektaklu. Strategia gry skupia się przede wszystkim na konstruowaniu samej interakcji między użytkownikiem a środowiskiem komputerowym w postaci wydarzenia²²⁴. Dokonujące się wzajemne oddziaływanie zawsze jest niepowtarzalne

²²³ R. W. Kluszczyński, dz. cyt., s. 236.

²²⁴ Trzeba tu za Kluszczyńskim dostrzec różnicę między grą rozumianą jako zjawisko rozrywkowe a grą jako strategia artystyczna. Ta druga jest warunkowana metadyskursywnością oraz wielowątkowością innych doświadczeń wprowadzanych do dzieła obok samej gry.

i stanowi samoistne dzieło, a użytkownik zobowiązany jest do podjęcia takiego działania, aby dzieło mogło zaistnieć. W ramach interakcji użytkownik stawiany jest wobec rozmaitych sytuacji, a podejmując działanie, uzyskuje określone kwalifikacje, które mogą go wartościować na kolejnych etapach rozwoju strategii (pozwalają kontynuować działania lub go odrzucają). Uczestnik tej taktyki może na przykład wejść w rolę kompozytora lub dyrygenta, który, stojąc przed wirtualną orkiestrą, musi sprostać wyzwaniu muzycznemu. Strategię tę wykorzystano m.in. na użytek szerokiej publiczności w wiedeńskim muzeum muzyki Haus der Musik. Kolejne działania korespondują z innymi właściwościami nowych mediów: sieciowością i hipertekstowością, stąd zostaną przywołane nieco później.

2.2.1. Interfejsowość

Istotę tego zjawiska tłumaczy relacja kontaktu człowiek–komputer, mogąca przebiegać na różnych płaszczyznach: fizycznej i mentalnej. Ta pierwsza odnosi się do odrodzenia dotyku jako zmysłu łączącego się z siecią. Komputer staje się przedłużeniem sensorycznych możliwości człowieka, jego protezą, za pomocą której komunikuje się ze światem. Elektroniczne przedłużenie ludzkiego organizmu sprawia, że między ciałem a komputerem i jego oprogramowaniem można swobodnie się poruszać, przekazywać treści. Zacierają się granice podmiotu ludzkiego i maszyny, która zyskuje współcześnie status projektowania treści, a nie jedynie rezerwuaru pamięci, archiwum danych czy symulatora przeżytych treści. Temu służą wszelkiego rodzaju protezy technologiczne: słuchawki, rękawice, gogle, hełmy, skafandry sensoryczne, które pozwalają na wejście w bliższy, intymny wręcz kontakt z rzeczywistością wirtualną – cyfrową. Reakcje fizyczne odbierane przez techniczne gadżety przenoszone są podobnie jak inne przekazy kulturowe do świata cyfrowego, znajdując swoje odzwierciedlenie w świecie wirtualnym. Druga płaszczyzna, mentalna, dotyczy psychologicznego aspektu procesu interakcji człowieka z komputerem, który zmienia zaprojektowane dotychczasowe relacje. Użytkownik mediów przestaje być tylko odbiorcą przekazu, ale może podejmować działanie, projektując treść tegoż przekazu. Tym samym interfejs jest wyrazem uprzedmiotowienia operacji myślowych, weryfikujących przekaz z perspektywy albo koncepcji twórcy albo nachylenia interpretacyjnego odbiorcy. Koncepcja interfejsu realizuje się także w przekazach muzycznych, a raczej w metodzie ich wykorzystania. W pewien sposób sytuację tę zilustrowały przykłady strategii artystycznych w rzeczywistości nowych mediów, w tym miejscu jednak można by przywołać nieco bliższe – codzienne – sposoby wykorzystania muzyki jako interfejsu. Pierwszy, na który warto zwrócić uwagę, dotyczy funkcji identyfikacyjnej muzyki, która w nowych mediach

ujawnia się jako rodzaj interfejsu w urządzeniach telematycznych. Fragmenty muzyczne stają się nośnikami znaczeń przypisanych określonym funkcjom w telefonach, klawiszach klawiatury, kontaktach książki adresowej. Przekaz muzyczny przestaje być tylko fragmentem listy odtwarzania użytkownika, ale staje się sposobem identyfikacji, sygnałem lub apelem przekazującym zakodowaną informację. Podobnie przekaz muzyczny (lub częściej przekaz głosowy) może pośredniczyć w wywoływaniu określonej reakcji urządzenia telematycznego, tj. wybieranie numeru, wywoływanie i odszukiwanie konkretnego kontaktu itd. Wreszcie, jak zostało to już zasygnalizowane na początku, muzyka w takich urządzeniach identyfikuje użytkownika, a zarazem personalizuje to urządzenie, czego wyrazem jest chociażby ustawiony indywidualnie rodzaj dzwonka oznajmiającego połączenie czy nadchodzący SMS. Tym samym dźwięki muzyki pełniłyby w urządzeniach telematycznych podobną rolę do tzw. skórek w komputerowych programach o charakterze audiowizualnym, będących wyrazem indywidualizmu i personalizacji, a zarazem *designu*. W bardziej namacalny sposób można owej interfejsowości muzyki doświadczyć w różnego rodzaju grach wirtualnych, w których „dotyka się” dźwięku. Za pomocą kontrolerów czy to w postaci realnych padów, klawiatur, myszek itp., czy też wirtualnych programów generuje się w świecie wirtualnym dźwięki lub wystukuje rytm. Świetnie pokazuje to przykład jednej z popularnych gier *Guitar Hero*, w której przyciska się w odpowiednim miejscu i z odpowiednią szybkością umieszczone na gryfie gitary kontrolery, a jednocześnie we właściwym rytmie uderza się w kontroler odpowiedzialny za wydobywanie dźwięku ze strun. Powstający w ten sposób dźwięk wpisuje się (bądź nie, w zależności od umiejętności) w puszczany przez program, a wybrany uprzednio przez gracza podkład muzyczny. Inne programy tego typu proponują podobne rozwiązania z linią wokalną (popularne wersje wirtualnych karaoke typu *SingStar*) czy perkusyjną (plastikowa imitacja perkusji przenosi uderzenia do programu, generując dźwięk). Zresztą, owo przekształcanie działania w muzykę, która objawia się w rzeczywistości wirtualnej, odbywa się nie tylko za pomocą urządzeń imitujących instrumenty, ale także poprzez różnorakie przedmioty codziennego użytku, np. maty, dywaniki, stoły czy krzesła, które podłączone do urządzeń komputerowych, wydają odpowiednie dźwięki. Jednym z dość popularnych programów o charakterze rozrywkowym jest *mata*, która poprzez taniec wystukuje rytm słyszalny w urządzeniu komputerowym. Można zatem powiedzieć, przyjrzawszy się tym przykładom, że muzyka, pełniąc funkcję interfejsu, pozwala się zdefiniować jako rodzaj języka, który użyty w służbie technologii komputerowej, staje się dziś jednym z podstawowych narzędzi komunikacji kulturowej.

2.2.2. Komunikacyjność

Idea komunikacyjności opiera się na założeniu zbiorowej inteligencji czy „inteligencji otwartej”, łączącej w sieć jednostkową wiedzę i działania, tworzącej środowisko milionów ludzkich umysłów pracujących jednocześnie na różnych płaszczyznach, o czym będzie jeszcze mowa przy okazji opisywania „społeczeństwa sieci”²²⁵. Można zatem zaobserwować, jak człowiek poprzez relację z mediami, ich oddziaływanie interaktywne, komunikacyjne i hipertekstowe coraz bardziej staje się zależny od sieci powiązań medialnych. Wciąż rozrastająca się sieć dzięki swej otwartości na coraz to częściej pojawiające się interakcje między mediami staje się współcześnie najbardziej wszechogarniającym medium komunikacyjnym. Jego rozwój, jak określa de Kerckhove, jest przede wszystkim determinowany zmianami technologicznymi, tj. cyfryzacją wszelkich treści, sprzęgnięciem wszelkich sieci, uproszczeniem interfejsów i globalizacyjną rolą satelitów, o czym już była mowa. W jaki sposób ta idea komunikacyjności – dialogowości nowych mediów – wpływa na kształt muzyki i sposób jej funkcjonowania?

Muzyka staje się w nowych mediach niewątpliwie środkiem komunikacyjnym, za pomocą którego użytkownicy porozumiewają się, budują relacje, zakładają społeczności, dzielą się uczuciami. Od samego początku wiadomo bowiem, że to właśnie możliwość komunikowania i przekazywania informacji zdeterminowała nowe media. Tym samym przekaz muzyczny staje się nie tylko elementem identyfikującym kulturowo, wiekowo, społecznie czy środowiskowo (wszak komunikacja sieciowa pozwoliła na asynchroniczną i ponadterytorialną wymianę treści), ale przede wszystkim daje użytkownikom narzędzia konstruowania dialogu. Sposób funkcjonowania przekazu muzycznego w rzeczywistości nowych mediów, przede wszystkim sieciowych, jest zależny od częstotliwości jego odwiedzin, odtwarzania, ściągania, kopiowania czy wklejania. A przyczyniają się do tego zarówno liczby odwiedzin na danej stronie z muzyką, jak i ściągnięcie pliku muzycznego, wklejenie linka do tegoż pliku na swojej stronie lub forum dyskusyjnym, wpis na tymże forum, który komentuje w jakikolwiek sposób dany przekaz muzyczny; wreszcie w o wiele większym stopniu zwiększają popularność wszelkie ingerencje w utwór: zmiany tekstu, podkładanie swoich wersji instrumentalnych, dokładanie warstwy wizualnej do audialnego wykonania itp., *uploadowane* do sieci powodują popularność nie tylko tego konkretnego przetworzonego przekazu, ale i oryginału. Zasięg danego przekazu jest determinowany zatem użytkowaniem, a to popularnością, która w społeczeństwie sieciowym jest silnie związana ze zjawiskiem kultury fanowskiej. Jak zauważa

²²⁵ D. de Kerckhove, *Inteligencja otwarta*, s. 26, 153–170.

Martin Lister, fani byli pierwszą grupą, która wykorzystwała właściwości bazy danych sieci internetowej²²⁶. Dzięki olbrzymiej ilości zgromadzonego materiału można było stworzyć przekaz o niezwykle szerokim *spectrum* oddziaływania, poruszający się po różnych wątkach: do muzyki *sensu stricte* po tematykę obyczajową i wykorzystując różne kanały transmisji z różnorodnym typem przekazu (od pliku audialnego po wirtualny). Co więcej, rola sieciowych amatorów nie sprowadza się jedynie do kompletowania umiejscowionych w sieci przekazów, ale poszerza zakres działań poprzez uczestniczenie w tworzeniu przestrzeni medialnej. Przykładem tego typu działalności są wszelkiego rodzaju portale społecznościowe: od *MySpace* przez zjawiska blogosfery, a skończywszy na portalach zajmujących się wymianianiem plików muzycznych. Dają one możliwość nie tylko prezentacji ulubionych utworów muzycznych, ale i komentowania, podejmowania dyskusji ośmumuzycznych, konstruowania narracji, która pomaga zrozumieć przekaz itp. Doskonale ilustruje tę sytuację wymieniony już portal *MySpace*, gromadzący nie tylko wokół określonej stylistyki muzycznej pewną grupę fanów, dając im możliwość wymiany uwag, opinii czy nawet plików, ale i oferujący katalog utworów audialnych czy audiowizualnych w różnych formatach z przeznaczeniem do odtwarzania tak w sieci, jak i w przenośnych urządzeniach muzycznych i mediach telematycznych (iPody, iPhone'y, MP4 i inne). Ponadto w bazie *MySpace*, poza plikami muzycznymi i wideoklipami, można odnaleźć wywiady muzyków, informacje pochodzenia tabloidowego na ich temat, rankingi, playlisty, promocję wydarzeń muzycznych (koncertów, spotkań autorskich) i reklamę wydawnictw, klipów, filmów i innych. Użytkownicy portalu mają możliwość dodawania muzyki do swoich stron, promując tym samym zarówno swoje gusta, jak i własną twórczość (osobę, grupę). Opisany portal społecznościowy pozwala zatem nieznanym twórcom w sposób całkowicie darmowy i niezależny zaistnieć w środowisku muzycznym, przedstawiając swoje utwory muzyczne rzeszom internautów. Funkcjonuje to następująco:

można stworzyć konto na specjalnym typie strony w serwisie i umieścić tam swoje utwory w postaci plików MP3. Następnie zaprasza się użytkowników *MySpace*, a także spoza serwisu, by odwiedzali stronę i za darmo słuchali nagrań. W ten sposób buduje się listę przyjaciół²²⁷.

Jak widać zatem, działanie tego typu portali ma także wydźwięk społeczny: dają one możliwość stworzenia własnej grupy znajomych czy fanów, którzy rozwijają zainteresowania zorientowane na pewien typ przekazu muzycznego. Tak na przykład konstruuje się grupa w serwisie audiowizualnym *YouTube*, gdzie subskrybuje się kanał użytkownika, którego przekazy odpowiadają pod wzglę-

²²⁶ M. Lister i in., dz. cyt., s. 333.

²²⁷ P. Levinson, *Nowe nowe media*, s. 181.

dem treści i estetyki. Zazwyczaj budowaniu społeczności fanowskiej towarzyszy wymiana opinii, gadżetów popkulturowych, plików muzycznych i audiowizualnych itp. Jak zostało to już zaznaczone, poprzez tego rodzaju portale można także dzielić się swoimi własnymi dokonaniem, zarówno poddając się ocenie innych internautów, jak i dystrybuując swój materiał muzyczny z pominięciem całej maszyny produkcyjnej, tak ważnej dla poprzedniego typu rozwiązań przemysłu muzycznego. Kultura fanowska zastąpiła bowiem niektóre elementy procesu wydawniczego: produkcję, dystrybucję, reklamę i inne, o czym była już mowa. Obecność muzyki i tematów im towarzyszących w sieci internetowej dają użytkownikom nowych mediów jeszcze jeden atut – asynchroniczny, ponadczasowy dostęp do tychże przekazów. Jak już powiedziano wcześniej, cokolwiek pojawia się w sieci, nie znika, ale krąży między użytkownikami, ujawniając się w odpowiednim momencie, w zależności od zainteresowania tematem. Tak też ma się sprawa z przekazami muzycznymi, nie ma bowiem dziś żadnego znaczenia, czy utwór jest najnowszym hitem Justina Biebera, czy nagrany 40 lat temu piosenką The Rolling Stones, to właśnie zainteresowanie tym przekazem poprzez liczne wejścia czy ściągnięcia z netu pliku determinuje bowiem jego obecność w dyskursie kulturowym. Tym samym, jak zauważa Henry Jenkins w przywoływanej już książce *Kultura konwergencji*, nowe technologie mediów stwarzają możliwość przechowywania, opisywania, dostosowywania i rozpowszechniania treści medialnych (muzycznych), co dzieje się już nie odgórnie, na linii producent–odbiorca, ale niejako wewnątrz sieci między użytkownikami, co prowadzi niniejsze rozważania ku kolejnym właściwościom nowych mediów – usieciowieniu.

2.3. Usieciowienie

Odwołując się do wspomnianej już koncepcji „zbiorowej inteligencji”, zjawisko usieciowienia można tłumaczyć jako stworzenie systemu łączącego pojedyncze urządzenia komputerowe (oraz ostatnio multimedialne i telematyczne) w jedną wspólną strukturę przypominającą rozrastające się kłacze (skojarzenie z Deleuze’owską koncepcją ponowoczesności jako kłacza bynajmniej nie jest tu przypadkowe i odległe). Tak stworzony system korzysta ze zbiorów poszczególnych baz danych, tworząc właśnie nieograniczony, wręcz „boski” mózg elektroniczny. Po tak szeroko skonstruowanej sieci każdy użytkownik może poruszać się w zasadzie bez granic (oczywiście, pozornie, bo te granice jednak istnieją, a stwarzają je sami użytkownicy, chociażby tworząc zapory *firewall*, hasła, prawa dostępu), tym samym pokazując, że sieciowość to przede wszystkim system komunikowania wewnętrznego i zewnętrznego między użytkownikami, w któ-

ry zostają wprzęgnięte nowe media. Sieciowa struktura mediów, a co za tym idzie – usieciowienie przekazów kulturowych (w tym muzycznych), pozwala na nowo spojrzeć na sposób funkcjonowania muzyki w komunikacji kulturowej. Tak bowiem, jak sam komputer wyznaczył nowy kierunek tworzenia i wykonywania muzyki (przede wszystkim elektronicznej), usieciowienie (widoczne dzięki połączeniu internetowemu) otworzyło nowe drogi dystrybuowania, rozpowszechniania przekazu muzycznego, a co za tym idzie – także komunikacji między odbiorcami. To właśnie dzięki Internetowi twórczość artystyczna i środki dystrybucji zostały ze sobą ściśle powiązane. Wspomniany już Kim Cascone, omawiając zjawisko estetyki *glitch*²²⁸, zauważa, że sieciowość przyczyniła się do powstania tzw. muzyki postcyfrowej, której istota polega przede wszystkim na znajomości narzędzi oprogramowania muzycznego, a nie na budowaniu samego przekazu muzycznego. W muzyce postcyfrowej zwraca się zatem przede wszystkim uwagę na narzędzia i technologie, które pozwalają usłyszeć to, co przy pierwszym wrażeniu jest nieuchwytnie. Jednak nie o samą technologię tu chodzi, lecz o wiedzę, którą dysponują „wtajemniczeni” kompozytorzy i inżynierowie dźwięku wymieniający swe uwagi właśnie przez sieć.

Kompozytorzy muszą teraz znać rodzaje plików, częstotliwości samplowania, liczbę bitów, żeby ich prace jak najlepiej nadawały się do Internetu. Artysta zamyka pętlę kulturowego sprzężenia zwrotnego w internetowym obwodzie: ściąga narzędzia i informacje, rozwija pomysły oparte na tych informacjach, za pomocą odpowiednich narzędzi tworzy dzieło będące odzwierciedleniem jego pomysłów, a potem ładuje ten utwór na stronę w sieci, gdzie inni artyści mogą analizować zawarte w nim pomysły²²⁹.

Tym samym muzyk w rzeczywistości sieciowej to przede wszystkim inżynier, technik komputerowy, krytyk i teoretyk muzyczny, a dopiero na końcu kompozytor i wykonawca. Staje się jednosobowym przedsiębiorstwem, łącząc w sobie wiele funkcji, które jeszcze do niedawna w kulturze masowej były rozdzielone pomiędzy poszczególne części przemysłu rozrywkowego. Sama kompozycja nigdy zaś nie jest dziełem skończonym, z perspektywy usieciowienia bardziej interesującym jest bowiem obserwowanie losów przekazu muzycznego w sieci, który ulega przekształceniom i obróbkom technicznym. Zjawisko to, odnosząc się do funkcjonowania sztuki w nowych mediach, opisuje Ryszard W. Kluszczyński, definiując je właśnie jako strategię sieci lub strategię systemu²³⁰. Niewątpliwie, sieciowość można uznać za najbardziej rozwiniętą i najpełniejszą

²²⁸ Obok tej wymieniane są też nazwy: mikrofała, DSP, sinecore, muzyka mikroskopowa. Terminy te odnoszą się do technik audio i wideo, które pozwalają artystom na pracę pod nieprzekraczalną dotąd powierzchnią mediów cyfrowych. K. Cascone, dz. cyt., s. 481.

²²⁹ Tamże, s. 487.

²³⁰ R. W. Kluszczyński, dz. cyt., s. 250–258.

jak dotąd realizację powiązania systemowego, w którym przenikają się porządki pionowe (twórcze, wykonawcze, dystrybucyjne, konsumenckie) z poziomymi (wszyscy użytkownicy połączeni *online*), co stało się możliwe dzięki nowym narzędziom technologicznym. Stworzony w ten sposób system sprowadza do jednej płaszczyzny tak użytkowników, jak i ich przekazy czy artefakty, podporządkowując swoim właściwościom ich obecność w sieci. Wystarczy przyjrzeć się funkcjonowaniu zwykłego programu operacyjnego, który automatycznie łączy się ze swoim serwerem i aktualizuje dane bez wiedzy użytkownika, albo program antywirusowy, identyfikujący IP komputera. W ten sam sposób system może stać się narzędziem w konstruowaniu przekazu artystycznego – dzieła muzycznego, kiedy bez wiedzy działających w sieci osób wykorzystuje ich pliki, fragmenty muzyczne, rozwiązania artystyczne, budując nowe wydarzenie. Przykładem zastosowania takiej strategii może być instalacja Marka Hansena i Bena Rubina *Listening Post* z 2001 roku, korzystająca z zasobów generowanych przez aktywność użytkowników sieci. Podczas prezentowanej ekspozycji program instalacji przeszukiwał internetowe bazy danych w celu odnalezienia krótkich form tekstowych określonych wybranymi wcześniej parametrami, które za pomocą form audialnych i audiowizualnych po uprzednim transkodowaniu prezentowano uczestnikom instalacji na dostępnych tam ekranach. Efekt całości przypominał spektakl multimedialny, w którym łączą się system technologiczny, ludzka aktywność twórcza z formami audiowizualnymi dostępnymi poprzez ekrany i głośniki dające możliwość odbioru zsyntetyzowanej ekspresji dźwięku. Druga ze strategii także w pewien sposób odnosi się do koncepcji systemu, tyle że kładzie ona nacisk nie na aspekt technologiczny, ale na wymiar społeczny. Strategia sieci opiera się bowiem na relacjach łączących użytkowników wydarzenia muzycznego, w wyniku których powstaje określony przekaz. Całość może dokonywać się *online*, kiedy za pomocą połączenia audiowizualnego w sieci muzycy komponują lub odtwarzają fragment muzyczny, albo *offline*, kiedy przekaz muzyczny krąży między określoną grupą użytkowników partycypujących w generowaniu przekazu muzycznego, dopisując lub dogrywając czy po prostu uzupełniając poprzednią wersję muzyczną. Tym samym muzyka sieciowa zwraca się ku przestrzeni publicznej, w której każde wydarzenie muzyczne jest wypadkową indywidualnych, często przypadkowych inspiracji i zainteresowań. Jeśli dotąd muzyka była bowiem konstruowana jako spójny przekaz czy to pod kątem estetycznym ideologicznym, czy nawet ekonomicznym, to wobec usieciowienia, w której utwór jest wypadkową połączeń różnych wątków, staje się wyrazem hybrydyczności, antyteleologiczności i przypadkowości. To, w jakim kierunku rozwija się dany przekaz muzyczny, jest zawsze w dużej mierze kwestią przypadku i zależy od środowiska, na które składa się pewna grupa użyt-

kowników *online*, zawsze inna. Co za tym idzie – przekaz ewoluuje za każdym razem w inną stronę i w inny sposób, przypominając swą strukturą hipertekst.

2.3.1. Hipertekstualność

Zjawisko hipertekstualności jest wypadkową zdigitalizowanej bazy danych, która w przestrzeni komputerowej została zbudowana na zasadzie katalogu, oraz sieciowości, która ze względu na możliwość łączenia się wielu baz danych w jeden system pozwala na wzajemne przechodzenie między treścią poszczególnych elementów tychże danych. Połączenia te nie mają charakteru sekwencyjnego, ale dzięki technice komputerowej dają możliwość swobodnego poruszania się po dostępnych dzięki sieci katalogach. Tym samym można rozumieć, dlaczego Derrick de Kerckhove określa hipertekstualność nowym sposobem archiwizowania i przekazywania treści, wspomagającym ludzką inteligencję²³¹. Nie chodzi tu bowiem o gromadzenie danych w stylu, do którego przyzwyczyły kulturę stare media (poprzez książki, płyty, kasety), ale o przetwarzanie posiadanych już informacji, umiejętność poruszania się po sieci, selekcjonowania materiału, odczytywania przekazów kulturowych bez konieczności zapoznawania się z ich całością, a jedynie poprzez fragmenty, które odsyłają do kolejnych fragmentów.

Hipertekst można zdefiniować jako dzieło stworzone z odrębnych jednostek materiału, z których każda jest połączona szeregiem ścieżek z innymi jednostkami. Dzieło stanowi zatem sieć powiązań, które użytkownik eksploruje za pomocą narzędzi nawigacyjnych dostępnych w interfejsie. Każdy pojedynczy węzeł w tej sieci posiada określoną liczbę wejść i wyjść lub odnośników²³².

Tym samym zjawisko hipertekstualności zwraca uwagę na co najmniej trzy istotne kwestie. Po pierwsze, przekaz sieciowy jest zawsze transmedialny, nie tylko włącza w swój przekaz wiele różnych narzędzi medialnych (przekazy audio, wideo, fotografie, tekst itp.), ale także posługuje się ideą jednego medium (zazwyczaj tekstowe – prasy lub książki), podporządkowując jemu inne media (załączając pliki graficzne lub audiowizualne jako egzemplifikacje tekstowe). Po drugie, można zauważyć, że sam hipertekst jest przekazem artystycznym, który powstaje w momencie podróżowania jego ścieżkami, a zatem za każdym razem przekaz ten jest inny, niepowtarzalny, zróżnicowany, w zależności od użytkownika kroczącego jego ścieżkami. Tym samym przekaz zawsze pozostaje otwarty, dopóki użytkownik sieci nie porzuci możliwości nawigowania i nie opuści świata wirtualnego. Po trzecie, struktura hipertekstualności przypomina Deleuze'owskie kłącze z węzłami, przy których zatrzymuje się odbiorca – po-

²³¹ D. de Kerckhove, *Inteligencja otwarta*, s. 97–114.

²³² M. Lister i in., dz. cyt., s. 42.

szukiwacz znaczeń, organizacja przekazu kulturowego w węźle przypomina bowiem różnej wielkości notatki wsparte narzędziami informatyki, służącymi do interakcyjnego przeglądania, przeszukiwania, porządkowania i łączenia informacji tekstowej. Zjawisko to doskonale widać na przykładzie hipertekstu rozumianego konkretnie jako tekst pisany zawierający szereg odniesień, które pozwalają użytkownikowi na analizę zagadnienia, zatrzymywanie się przy tematach, wchodzenie głębiej lub pomijanie tego, co dla niego wydaje się nieinteresujące. A zatem odbiór przekazu hipertekstowego jest zawsze połączony z czynnym działaniem, z aktywnością użytkownika, który może ingerować w przekaz nie tylko poprzez nawigowanie samej lektury, ale także włączenie się w przekaz poprzez komentarze, notatki, tworzenie odnośników budujących kolejne skojarzenia interpretacyjne dla pozostałych odbiorców.

Działanie tego mechanizmu doskonale egzemplifikuje *YouTube*, który, co prawda, jest serwisem przede wszystkim audiowizualnym i zawdzięcza swoją popularność klipom wideo (najpierw telewizyjnym, potem kręconym amatorsko przez samych użytkowników), jednak przyczynił się także do rozwoju przekazu muzycznego. Trzeba zauważyć bowiem, że dzięki renesansowi krótkich form audiowizualnych, które serwis *YouTube* na nowo spopularyzował, odrodził się także wideoklip jako forma popularyzacji muzyki. Nowe medium sieciowe, wykorzystując strukturę starego medium telewizyjnego, pozwoliło teledyskowi na nową egzystencję w Internecie, czyniąc atut z owej krótkiej, wręcz fragmentarycznej formy przekazu. Co więcej, forma ta zdeterminowała nie tylko utwory muzyczne, ale w ogóle wszystkie przekazy audiowizualne²³³. Warto zatem przyjrzeć się, jak funkcjonuje taki serwis: każdy użytkownik może nie tylko przeglądać zamieszczone na serwerach przekazy audiowizualne, ale także sam dodawać zgrane z telewizji lub innych źródeł (także z płyt DVD, CD, ściągnięte z sieci z innych serwisów) fragmenty (lub odpowiednio sformatowane całości) w sposób całkowicie darmowy. Kolejno wprowadzane przekazy konstruują często dyskurs ukazujący różnicowanie tak estetyczne, tematyczne, jak i ideologiczne. Zamieszczane w serwisie klipy są często różnymi wersjami tego samego utworu, wykonywanego nie tylko przez oryginalnych artystów (np. *Layla* Erica Claptona na początku kariery i obecnie), ale i przez ich naśladowców, amatorów, którzy w domach prezentują (czasem można odnieść wrażenie, że o wiele lepiej) jakiś wybrany fragment muzyczny. Użytkownik może zatem przemieszczać się ścieżką samego artysty, ukazującą ewolucję muzyka czy kompozytora, może podążyć śladem amatorskich nawiązań, które powiodą go w stronę innych przeka-

²³³ Za Paulem Levinsonem warto dodać, że popularność wideoklipów na przełomie wieków spa-
dła, a to za sprawą nowych formatów muzycznych CD oraz MP3, które spopularyzowały wy-
miar audialny kultury (jak niegdyś czyniło to radio). P. Levinson, *Nowe nowe media*, s. 122.

zów danego użytkownika kanału. Co ciekawe, *YouTube* nie subskrybuje kanałów ani treści, nie sprawuje ścisłej kontroli nad ich zawartością, nie ogranicza w żaden sposób dostępu do odtwarzania i załączania przekazów. Więcej, pozwala za pomocą odpowiedniego oprogramowania ściągnąć na swój komputer wybrany przez siebie przekaz, przekształcić ów przekaz audiowizualny w tekst wyłącznie muzyczny, który można zapisać w dowolnie wygodnym dla użytkownika formacie. I tak, często nieobecny w formacie audialnym przekaz muzyczny bywa często zapożyczany i przeformatowywany z pliku audiowizualnego. Opisana tu zdolność do transkodowania medialnego wydaje się być cechą szczególną serwisu *YouTube*, który wideoklip przekształcił w tekst. Paul Levinson zwraca uwagę na to, że teledysk umieszczony w sieci *online* stał się równie dostępnym i czytelnym dla odbiorcy, co tekst opublikowany w Internecie lub prasie.

Podobnie jak czytelnik może przerwać lekturę, wrócić do początku, pominąć kilka stron albo ponownie przeczytać którąś z nich – widz teledysku w *YouTube* może zrobić to samo z obrazami poruszającymi się na ekranie²³⁴.

Mechanizm posługiwania się plikiem audiowizualnym w sieci przypomina proces obsługi magnetowidu, a jeszcze bardziej odtwarzacza DVD, który dawał odbiorcy możliwość dowolnego odtwarzania scen, a nie całości, powtarzania wybranych fragmentów, wyłączania poszczególnych warstw w przekazie (np. ścieżki muzycznej, koloru, listy dialogowej itd.). To samo oferuje przekaz *online*, dodatkowo dając możliwość wymiany opinii czy dzielenia się krytyką na forum zamieszczonym zazwyczaj pod danym przekazem. Mimo że forum działa w czasie rzeczywistym, pozwala na włączenie się do dyskusji w każdym miejscu i każdym czasie, czyniąc dyskurs nieustannie teraźniejszym. Oczywiście, istnieje obawa, że to, co dziś znajduje się w serwisie, jutro stanie się niedostępne, bo kanał użytkownika zostanie skasowany lub zablokowany z jakichś powodów (raczej ideologicznych niż technicznych), ale z drugiej strony hipertekstowa budowa sieci, w której każdy użytkownik może tworzyć własne odniesienia do danego pliku, kopiować go, ściągać, na nowo wklejać, powoduje, że tak naprawdę dany przekaz nie znika na zawsze i do końca.

Odnosząc ideę hipertekstualności do samego dzieła muzycznego, można skorzystać po raz kolejny z opracowania Ryszarda W. Kluszczyńskiego, który opisuje zjawiska artystyczne w nowych mediach²³⁵. Zwraca on uwagę na dwie strategie korespondujące z omawianą teraz problematyką: labiryntu i kłacza. Strategia labiryntu opiera swą organizację na strukturze hipertekstowej, po której użytkownik porusza się nieco po omacku, choć przestrzeń ta, w prze-

²³⁴ Tamże, s. 125.

²³⁵ R. W. Kluszczyński, dz. cyt., s. 240–250.

ciwieństwie do sieci, ma charakter zamknięty. Użytkownik odbierający dzieło muzyczne konstruowane w tej strategii nie dysponuje dostateczną wiedzą na jego temat, stąd towarzyszą mu doznania: zaskoczenia, niepokoju, podniecenia, ale i zagubienia. Zazwyczaj nie wie on, jakie są reguły konstruowania przekazu, dlatego działa przypadkowo i po omacku. Ten rodzaj budowania przekazu muzycznego często stosuje się w programach edukacyjnych dołączanych na płytach CD-ROM lub DVD-ROM, dzięki którym można samodzielnie układać utwór, podejmując określoną decyzję jako podmiot umieszczony w centrum panelu sterowania. Przekaz muzyczny powstaje tym samym za pomocą nawigacji i drogi, którą przebywa użytkownik danego programu. Nawigowanie staje się zatem procesem kompozycyjnym dzieła muzycznego. Druga ze wspomnianych strategii, czyli strategia kłacza, przywołuje metaforę wielokierunkowego nieprzewidywalnego rozwoju, dzięki któremu użytkownik nie porusza się już w zamkniętym systemie znaczeń i organizacji, ale wykracza poza granice struktury, tworząc nowe drogi i obszary. Tym samym konstruowany w ten sposób przekaz muzyczny pozbawiony jest początku i końca, jest asynchroniczny i centryczny, jest heterogeniczny, jego układ zależy bowiem od indywidualnego i rozłożonego w czasie wkładu kompozytorskiego użytkowników. A zatem siłą tego typu przekazu muzycznego jest jego interaktywność, współdziałanie z użytkownikiem, pod wpływem działań którego tekst muzyczny ulega zmianie. Jednak zmienność nie wynika wyłącznie z podejmowanych przez użytkownika działań, ale jest wypadkową tychże ingerencji i pewnych zaprogramowanych procesów, które wariacyjnie ujawniają się w trakcie podejmowanej aktywności. W ten sposób otrzymuje się przekaz muzyczny, który przy każdym odtworzeniu jest kolejną wariacją wcześniejszego, a zatem nigdy nie jest on tekstem zamkniętym, ale wciąż wymyka się ramom czy ograniczeniom, które nakłada sam użytkownik, wychodząc z programu, porzucając strategię. Obie zarysowane powyżej strategie zwracają uwagę na fakt poruszania się między kolejnymi węzłami hipertekstu, co pozwala konstruować przekaz muzyczny, tym samym proces kompozycji a zarazem wykonania muzycznego jest konsekwencją nawigacji bardziej lub mniej zaprogramowanej.

2.3.2. Nawigacyjność

Zjawisko nawigacji wynika w pewien sposób bezpośrednio ze struktury sieciowej i jej hipertekstualnej budowy, po której poruszanie się możliwe jest dzięki interaktywności. Użytkownik, podejmując bowiem działanie na hipertekście, wędruje po cyberprzestrzeni, która bynajmniej nie jest czymś stałym i zamkniętym (oczywiście, w przypadku świata wirtualnego na płytach CD-ROM czy

DVD-ROM sytuacja ta jest ograniczona), ale otwartym tekstem, który zmienia się pod wpływem działań użytkownika. Każde jego przejście zostawia lub może zostawić bowiem ślad, zmieniając strukturę i zawartość danego węzła. Zatem przestrzeń sieciowa dzięki nawigacji ulega zmianie, odzwierciedlając indywidualne oczekiwania i potrzeby użytkownika. Martin Lister wyróżnia w tym miejscu dwa typy nawigowania: hipertekstualny i immersyjny²³⁶. Pierwszy wiąże się z przechodzeniem od węzła informacyjnego do węzła i eksponowaniem samej możliwości selekcji oglądanego czy czytanego materiału. Nawigowanie hipertekstualne przypominałoby zatem podróż po katalogu biblioteki, po której odbiorca może poruszać się w dowolny sposób, nie ograniczając się do porządku linearnego. Rezultatem takiego działania jest opisany już wcześniej personalny tekst będący efektem indywidualistycznej lektury – nawigacji. Drugi typ nawigowania dotyczy sytuacji immersji wynikającej z doświadczenia świata wirtualnego. Zanurzony w świat wirtualny użytkownik nie nawiguje już tylko poprzez interaktywne działania poprzez ekran komputera, klikając w odpowiednie linki, ale porusza się w tejże wirtualnej przestrzeni. Zamiast doświadczenia tekstowego użytkownik ma możliwość doznania zmysłowego, w czym pomagają mu wszelkiego rodzaju technologiczne rekwizyty, o czym była już mowa. Obie opisane tu sytuacje odnoszą się do tej samej idei – poruszania się wewnątrz świata cyfrowego, wyjścia poza ograniczenia tekstowe i otwarciu się na konstruowanie przekazów jednorazowych wynikających z działania użytkownika. Tym samym rola muzyka czy kompozytora, pomijając tu aspekt samej technologii systemu sieciowego, może przypominać XIX-wiecznego etnologa, który przemierzając wioski, zbiera dawne podania ludowe – dziś natomiast gromadzi fragmenty muzyczne rozmieszczone w Internecie, krakuje, przekształca i zapisuje na nowo w sieci²³⁷. Ponadto, jak pokazały opisane już wcześniej strategie sztuki w nowych mediach, przekaz muzyczny jako dzieło kultury poddane jest nieustannej aktywności użytkownika, a także samego systemu, a co za tym idzie – nigdy nie jest skończone.

²³⁶ M. Lister, dz. cyt., s. 34.

²³⁷ Analogię tę konstruuje Norbert Möslang, pisząc: „Urządzenia elektroniczne nie są dla mnie tylko czarnymi skrzynkami produkującymi zdefiniowany efekt. Uważam je raczej za elastyczne narzędzia, posiadające w większości przypadków o wiele więcej funkcji, niż przewidywał to ich konstruktor. Moje zainteresowanie dotyczy przede wszystkim tych niezaplanowanych funkcji, których specyficzne wykorzystanie może wywoływać zadziwiająco dużo efektów muzycznych (...). To są szczątki zachodniej cywilizacji, a muzyk staje się etnografem, który je zbiera i krakuje”. Cytuję za: M. Libera, *Studio nagrań – techniki uprzestrzenniania dźwięku*, [w:] *Nowa audiowizualność – Nowy paradygmat kultury?*, red. E. Wilk, I. Kolasińska-Pasterczak, Kraków 2008, s. 291.

2.4. Wirtualność

Pojęcie wirtualności pojawia się w tym momencie jako ostatnia z właściwości nowych mediów, wskazując tym samym na inną perspektywę odbioru tej rzeczywistości niż ta, do której przyzwyczaiła nas tradycyjna ontologia. Podstawą rozumienia wirtualności jest zjawisko symulacji czy wykreowanej w świecie cyfrowym rzeczywistości, która nie tyle odbija czy naśladuje rzeczywistość analogową (fizyczną), ile ją zastępuje. Symulowana w świecie cyfrowym rzeczywistość jest bowiem kreowana za pomocą obiektów, które dzięki odpowiedniemu programowi komputerowemu odzwierciedlają zachowania i właściwości obiektów rzeczywistych. Początkowo symulacja jedynie naśladowała istniejące w rzeczywistości wydarzenia, z czasem jednak poprzez eksperymenty i obliczenia mogła je przewidywać oraz sama generować. W ten sposób powstaje świat wirtualny, który już niczego nie imituje ani nie aranżuje, ale konkuruje ze zmysłowością świata realnego, symulując możliwość istnienia. Jak zauważa Michał Ostrowicki, wirtualność powstaje „w wyniku rozwoju środowiska elektronicznego, zyskuje cechy opisu rzeczywistości człowieka – posiadając własne, odmienne od rzeczywistości właściwości”²³⁸, tym samym rzeczywistość wirtualna jest efektem technologicznego świata wyobrażeń. Dzięki odpowiedniemu oprzyrządowaniu użytkownik może bowiem wejść w symulowany świat wirtualny i doznawać czy przeżywać doświadczenia także na płaszczyźnie zmysłów, podobne do tych w rzeczywistości. Ze względu na stopień zaangażowania się w doświadczenie wirtualne można wyróżnić immersję zmysłową, cielesną i mieszaną, które określają sposób obecności użytkownika w świecie wirtualnym²³⁹. Przyglądając się specyfice doświadczenia wirtualnego, zauważymy, że w pewien szczególny sposób pozwala ono na odrodzenie się taktylności, która staje się równorzędnym obok wizualności i audialności sposobem na percypowanie rzeczywistości. Począwszy od myszek, klawiatur, padów, joysticków, przez wszelkiego rodzaju ekrany dotykowe, a skończywszy na rękawicach czy skafandrach, taktylność staje się dla odbioru wirtualności podstawową kategorią antropologiczną weryfikującą jej status ontologiczny. To właśnie taktylność jest czynnikiem warunkującym głębszą immersję w środowisko wirtualne, co pokazują praktyki gier komputerowych²⁴⁰. Trudno zatem dziwić się, że właściwości te wykorzystuje powstająca na przecięciu nowych technologii i sztuki muzyka. Kierunek

²³⁸ M. Ostrowicki, *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki*, Kraków 2006, s. 14.

²³⁹ Klasyfikacji tej dokonuje R. W. Kluszczyński, dz. cyt., s. 161–211.

²⁴⁰ Por. D. Urbańska-Galanciak, *Homo players. Strategie odbioru gier komputerowych*, Warszawa 2009 oraz M. Filiciak, *Wirtualny plac zabaw. Gry steciowe i przemiany kultury współczesnej*, Warszawa 2006.

ten potwierdzają liczne działania artystyczne, łączące doświadczenie audialne z taktylnością, czego wyrazem mogą być słynne ostatnio projekty typu „dotknij dźwięku”. Jeden z nich został zrealizowany w czasie Igrzysk Olimpijskich w Londynie w 2012 roku. Asif Khan i Pernilla Ohrstedt zaprojektowali pawilon przypominający wyglądem stertę kawałków szkła, pełniący funkcje interaktywnego instrumentu. Wchodząc do niego, użytkownicy poprzez dotknięcie nadmuchanych paneli uwalniali dźwięki, co ciekawe, nie były to sample instrumentalne, ale odgłosy związane z przeżyciami sportowymi, tj. przyspieszone bicie serca sportowca, pisk butów na bieżni lekkoatlety czy strzała trafiająca do tarczy. Oczywiście, sam mechanizm przypomina opisaną już wcześniej strategię instrumentu, jednak silne oddziaływanie instalacji na zmysły użytkownika (słuch i dotyk) wywoływały wrażenie zanurzenia się w innej rzeczywistości. Podobne zjawisko wykorzystano także w Muzeum Powstania Warszawskiego, kiedy zwiedzający, przyciskając ucho do zimnej ściany, mogli usłyszeć odgłos bijącego serca czy płacz lub kwilenie dziecka, którym towarzyszyły odgłosy spadających bomb, walących się kamienic, nadawanych przez radio na zmianę komunikatów polskich i niemieckich itp., a zarazem czuć lekkie drgania przenoszone przez fakturę ściany. Nieprzypadkowo w obu przypadkach zostaje przywołana sytuacja doznawania rzeczywistości za pomocą sprzężenia zmysłów słuchu i dotyku, zważywszy na opisaną już wcześniej pewne właściwości współczesnego doświadczenia audialnego, wspomaganego w dużej mierze przez technologię, a co za tym idzie – zdeterminowanego przez drgania, rytm i ruch. Prawdę o takim właśnie rozumieniu muzyki pokazuje film z 2004 roku *Dotknij dźwięku* (*Touch the Sound*) w reżyserii Thomasa Riedelsheimera, w którym jego bohaterka – niemal głucha kompozytorka i perkusistka – Evelyn Glennie mówi tak:

Słyszenie jest formą dotyku. Musisz poczuć go przez swoje ciało, czasami uderza cię wprost w twarz. (...) Przez ciało słyszy się więcej niż przez uszy, ono działa jak rezonująca komora.

Pomijając doskonałe połączenie ścieżki muzycznej i wizualnej, historia budowana jest w oparciu o zmontowane ze sobą ujęcia gry samej bohaterki oraz muzyki płynącej z otaczającego ją środowiska miejskiego. Glennie muzykę słyszy poprzez wibracje, które do niej docierają, wystukiwany obcasami rytm, uderzenia maszyn, szuranie po chodniku itp. rekonstruuje jej doświadczenie audialne²⁴¹. Jeśli wierzyć lekarzom i psychologom, którzy dowodzą, że zaledwie 2% doświadczeń człowieka pochodzi ze zmysłu dotyku, powonienia i smaku razem wziętych (90% człowiek odbiera za pomocą wzroku, 8% poprzez słuch), to można powiedzieć,

²⁴¹ Szerzej na temat filmu pisze Jan Topolski, *Kino/muzyka. Zbliżenia 2: Przekrocz i dotknij*, „Ruch Muzyczny” 2009, nr 6; <http://www.stopklatka.pl/artykuly/artukul.asp?wi=53627> [dostęp: 20.09.2012].

że wirtualność zmienia te proporcje, poszerzając skalę doświadczeń taktylnych. Jednocześnie, wraz z nową antropologią, zmienia się sposób percepcji przekazów kulturowych, w tym muzycznych, w których nie chodzi już o kształtowanie określonego przedmiotu (np. utworu muzycznego rozumianego jako skomponowany w sposób tradycyjny, nagrany i wykonywany przez artystę), ale o możliwość konstruowania rzeczywistości muzycznej z generowanych za pomocą elektroniki i interfejsu dźwięków w czasie realnym, a zarazem asynchronicznie. Tym samym przekaz muzyczny w rzeczywistości wirtualnej jawi się jako immaterialny, odezwany zupełnie od fizyczności czy materialności, w którym istotne jest już nie samo dzieło, ale możliwość wykonywania szeregu czynności dokonujących operacji na przekazie muzycznym jako wyrazu komunikacji z innymi użytkownikami (realnymi – przed ekranem lub wirtualnymi – programami)²⁴². Dla potwierdzenia można jeszcze raz przywołać instalację Toda Machovera *Brain Opera* z 1996 roku, która stała się przełomowym wydarzeniem dla rozumienia relacji dzieła sztuki (tu: muzycznego) z nowymi technologiami, w tym przypadku wirtualnością oferowaną za pomocą sieci internetowej. To interaktywne wydarzenie muzyczne połączyło muzyków, publiczność zgromadzoną w Lincoln Center w Nowym Jorku oraz użytkowników *online* w jedną społeczność, która wspólnie tworzyła przekaz muzyczny, korzystając z różnych inspiracji muzycznych: Mozarta, szumu wentylatorów, grunge rocka, Johna Cage'a, rapu, oper Verdiego i innych²⁴³. Projekt w swoim założeniu jest dwuczęściowy: składa się z działań wstępnych, podczas których publiczność zarówno tak zgromadzona na żywo, jak i uczestnicząca *online* ma możliwość eksperymentowania muzycznego, próbkowania i zabawy z hiperinstrumentami. Te dostępne za pomocą technologii komputerowej instrumenty, mające często budowę przedmiotów codziennego użytku, wydają określone dźwięki poprzez dokonywanie na nich czynności: siadania, przesuwania, pocierania itp. Towarzyszą temu pomniejsze instalacje, nawiązujące do idei możliwych instrumentów, np. *drzewo rytmu*, pozwalające za pomocą dotyku wybijać rytm perkusyjny; *ściana gestów* stanowiąca przestrzeń dyrygowania wirtualną orkiestrą; *paleta muzyczna*, za pomocą której użytkownik dotykając kolorów, mógł wywoływać przypisane im dźwięki czy *śpiewające drzewo* wykorzystujące ton brzmienia głosu odbiorcy, aby dostosować do niego brzmienie innych instrumentów w celu osiągnięcia harmonii²⁴⁴. Warto zauważyć, że wszystkie te

²⁴² Andrzej Gwóźdź analogicznie pisze o tym zjawisku, odnosząc je do płaszczyzny wizualnej, nazywając estetyką designu, w której nie tyle projektuje się rzeczy, ile kształtuje środowisko kontaktu z nimi. A. Gwóźdź, Od pigmentu do interfejsu. Kilka tropów w stronę estetyki designu, „Kultura Współczesna” 2000, nr 1–2 (23-24), s. 187.

²⁴³ Podaję za: <http://park.org/Events/BrainOpera/> [dostęp: 20.09.2012].

²⁴⁴ M. Ostrowicki, dz. cyt., s. 210.

działania odbywają się jednocześnie: w sali koncertowej, w której publiczność ma możliwość skorzystania z tych zbudowanych instrumentów, oraz za pomocą dostępu *online*, gdzie istnieją ich wirtualne odpowiedniki. W ten sposób rodzi się kakofonia dźwięków budująca pierwszą część przekazu *Brain Opera*. Druga część ma już charakter bardziej zwarty i zamknięty. Otóż trzej dyrygenci budują 45-minutowy przekaz muzyczny złożony z przyniesionych przez publiczność oraz przesłanych przez Internet nagrań. W ten sposób powstaje dzieło będące wypadkową przypadku, chaosu i działań orkiestralnych, zhierarchizowanych, uporządkowanych, czego wyrazem jest w konsekwencji zwarta, określona czasem kompozycja. Jak tłumaczy Tod Machover, dychotomia ta, wyrażona w samym tytule projektu, zwraca uwagę na konieczność przełamania podziału między technologią a sztuką²⁴⁵. Podobnie ważne wydaje się także zniesienie granicy między odbiorcą a twórcą, doświadczeniem początkowym a efektem finalnym (wystarczy wspomnieć o manipulowaniu przez uczestników dźwiękami i obrazami przez interaktywne interfejsy, które następnie są zbierane i przetwarzane na zbiór dźwięków wykorzystywanych w kolejnej części *Brain Opera*), doświadczeniem realnym a wirtualnym (dzięki interaktywnym interfejsom i wirtualnym stronom doświadczenie spektaklu publiczności zgromadzonej „na żywo” w sali koncertowej i użytkowników Internetu jest takie samo), wreszcie między percepcją taktylną a audialną (każda czynność ruchowa i działanie taktylne przekłada się na dźwięk, co w percepcji po jakimś czasie zostaje ze sobą utożsamione).

Jak pokazuje zatem ten krótki przegląd podstawowych kategorii nowych mediów i ich wpływu na kształtowanie się przekazu muzycznego, muzyka wobec tych zjawisk technologicznych podlega wielu przekształceniom. Po pierwsze, trzeba zauważyć niezwykle fragmentaryzację muzyki w świecie cyfrowym i sieciowym, co wydaje się być konsekwencją zburzenia linearnej narracji w przekazie muzycznym, towarzyszącej jeszcze kulturze audiowizualnej, na rzecz konstrukcji katalogowej, której patronuje baza danych. Selekcja i idąca za tym indywidualność odtworzeń powodują rozproszenie spójnego artystycznego i treściowego przekazu muzycznego, w jego miejsce pojawia się przekaz rozproszony, niejednorodny – także ze względu na formę i rodzaj medium. Otóż nowe media, dzięki zjawisku transkodowania, proponują użytkownikom przekaz o charakterze opowieści transmedialnej, zarazem wymagającej od odbiorcy pewnej aktywności w poszukiwaniu kolejnych elementów znaczeniowych przekazu na różnych płaszczyznach odbioru, jak i nawigującej między plikami muzycznymi, filmami, wideoklipami, gramami komputerowymi, programami telewizyjnymi, blogami, forami dyskusyjnymi itp. Ponadto, digitalizacja, a wraz z nią wirtuali-

²⁴⁵ Zob. *Interview with Tod Machover*; <http://www.scientificamerican.com/article.cfm?id=interview-with-tod-machov> [dostęp: 20.09.2012].

zacja przekazu muzycznego, zmienia całkowicie status ontologiczny muzyki, oddziela ją od jej wymiaru materialnego (akustycznego), zwracając się ku temu, co hologramowe, nieuchwytnie, nie do końca obecne. W ten sposób zanika muzyka rozumiana jako przekaz mający swoją strukturę, opartą na podstawowych kategoriach: rytmu, linii melodycznej, barwy, tempa, wyrażanych emocji, treści, określonego instrumentarium, wreszcie wykonawcy itd., w zamian pojawia się otwarty na interfejs z programem komputerowym oraz innymi użytkownikami tekst, bez początku i końca, bez określonej struktury, plastyczny i podatny na modulację i wariacje, z szeregiem odniesień tak znaczeniowych, jak i estetycznych.



Zagadnienia: wyznaczniki nowych mediów i ich wpływ na kulturę muzyczną; cyfrowość i nowa jakość dźwięku, modularność a *mashupy* muzyczne, wariacyjność (redundancja i powtarzalność) oraz współautorstwo słuchacza, automatyzacja w kulturze techno, transkodowanie kulturowe i nakładanie się kodów technicznych na przekazy muzyczne, muzyka interaktywna i kultura współuczestnictwa, interfejs i nowe funkcje muzyki, muzyka jako element komunikacji kulturowej – zjawisko *fanpage'ów*, społeczeństwo sieciowe a budowanie kultury muzycznej, nowe sposoby istnienia przekazu muzycznego w sieci – *YouTube* i *MySpace*, tekst muzyczny jako hipertekst, nawigacyjność i wirtualność muzyki.

3 iPod-yzacja muzyki, czyli nowa audialność w życiu codziennym

Na zakończenie niniejszych rozważań warto poświęcić parę słów tak mocno rozwijającemu się rynkowi nowych technologii związanych z odtwarzaniem muzyki w życiu codziennym. W tak zarysowanym temacie krzyżuje się kilka wątków: konsumpcjonizmu (który poniekąd został już omówiony przy okazji rozważań nad kulturą popularną), technicyzacji życia codziennego oraz antropologii mediów. Mając zatem na uwadze szczególnie dwa ostatnie zagadnienia, można odwołać się do myśli Hugh Mackaya, który stwierdza, że

aby zrozumieć zjawisko konsumpcji technologii w gospodarstwie domowym, musimy znać charakterystyczne dlań praktyki codziennego życia – wiedzieć, jak nowe technologie wplatają się w rutynowe działania danego domu²⁴⁶.

²⁴⁶ H. Mackay, *Consumption and Everyday Life: culture, media and identities*, London 1997, p. 277, cyt. za: M. Lister i in., dz. cyt., s. 366.

A zatem, żeby pojąć sposób konsumowania przekazu muzycznego we współczesnej rzeczywistości poddanej działaniu nowych mediów i nowym technologiom odtwarzania, trzeba najpierw poznać urządzenia, które determinują percepcję odbiorców. Niewątpliwie, dzisiejsze doświadczenie muzyczne jest bowiem przede wszystkim zapośredniczone przez technologie: od radia cyfrowego, przez wszelkiego rodzaju odtwarzacze muzyczne, po sieciowe i mobilne urządzenia muzyczne, które towarzyszą już nie tylko w domu, ale w drodze do i z pracy, w dowolnie wybranym sklepie czy innym miejscu użyteczności publicznej, w aucie i środkach komunikacji miejskiej itd.²⁴⁷. Nie wdając się w szczegółowe analizy parametryczne nowych technologii, ale skupiając się na pewnym typie urządzeń, które będą określać sytuację antropologiczną odbiorcy muzyki, warto dokonać krótkiego omówienia.

3.1. Kino domowe dla muzyki

Jakkolwiek nierozsądne wydaje się zaczynanie analizy percepcji muzyki ze względu na antropologię mediów od urządzenia audiowizualnego, to właśnie ono wydaje się mieć decydujące znaczenie dla odbioru przekazu muzycznego w domu. Wynika to poniekąd z centralnej pozycji odbiornika telewizyjnego w przestrzeni domowej²⁴⁸, który już w latach 50. XX wieku zdetronizował z tego miejsca radio. I choć początkowo telewizor był urządzeniem samowystarczalnym, bardzo szybko zaczął szukać połączeń z innymi urządzeniami wzbogacającymi i urozmaicającymi przekaz audiowizualny, w ten sposób pojawiły się magnetowidy, dekodery do odbioru kablówki, odtwarzacze DVD, a także sprzęt nagłaśniający poprawiający jakość przekazu audialnego. Szczególną rolę odegrała na tej płaszczyźnie wieża audio, czyli zestaw sprzętu *hi-fi*, na który składały się: wzmacniacz, magnetofon, tuner radiowy oraz korektor graficzny. Z czasem zaczęto stosować amplitunery oraz *equalizery* do indywidualnego ustawienia preferowanych brzmień, jak również dołączać odtwarzacze CD, serwery muzyczne, timery, korektory dźwięku i inne. Ten niezwykle popularny w latach 80. XX wieku zbudowany z segmentów sprzęt był adresowany przede wszystkim do tych odbiorców, którzy w zaciszu domowym chcieli odtwarzać muzykę w dobrej jakości, z podobną do koncertów dynamiką, ekspresją, przestrzenią akustyczną. Z racji swej wielkości, wieżę *hi-fi* sytuowano w centralnych miejscach domu obok odbiornika telewizyjnego (zazwyczaj pod nim), tworząc wraz z innymi urządzeniami centrum multimedialne. Usytuowanie sprzętu audio w przestrzeni domowej zdeterminowało dyspozytyw tego me-

²⁴⁷ Por. T. Goban-Klas, *Cywilizacja medialna. Geneza, ewolucja, eksplozja*, Warszawa 2005, s. 183–188.

²⁴⁸ Zob. M. Halawa, *Życie codzienne z telewizorem*, Warszawa 2006, s. 38–48.

dium, które zdecydowanie nie mogło być przekąźnikiem towarzyszącym, ale stojąc w centrum, koncertowało na sobie uwagę. Odbiorca przekazu muzycznego dostarczanego przez wieżę *hi-fi* z jednej strony mógł, zajmując wygodne miejsce, czerpać przyjemność z jakości prezentowanego dźwięku, z drugiej zaś koncentrować się na samej technologii sprzętu, nieustannie modyfikując brzmienie, poprawiając i ustawiając na nowo parametry odbioru (od barwy i korekcję szumów po głośność). Tę centralną pozycję odbioru podkreślały umiejscowione z przodu kolumny 80- lub 100-watowe, skierowane ku jednemu określone miejscu. Odsłuchiwanie muzyki zaczęło przypominać zatem odbiór przekazu audiowizualnego, wymagając od odbiorcy koncentracji uwagi, zajęcia określonej pozycji (w miejscu krzyżowania się dźwięku biegnącego z kolumn), zaangażowania w przekaz itp. Ponadto wzajemne powiązanie w jednym miejscu wieży stereofonicznej z telewizorem i odtwarzaczami zaowocowało właśnie powstaniem kina domowego, w którym niepoślednią rolę odgrywa system nagłośnienia. Intencją kina domowego była bowiem chęć odtworzenia w warunkach domowych możliwości odbioru, które dotąd oferowało jedynie kino, a zatem proponowany odbiorcy zestaw urządzeń miał na celu wykreowanie jak najbardziej zbliżonych efektów wizualnych i dźwiękowych. Dlatego też w zestawie kina domowego musiały znaleźć się: odtwarzacz (DVD, BlueRay), urządzenie odtwarzające obraz: ekran projekcyjny lub telewizor oraz system nagłaśniający do dotwarzania dźwięku przestrzennego (DTS, Dolby Digital, Dolby Digital EX itp.), w skład którego wchodzi wzmacniacz i zestaw głośnikowy w systemie 5.1 (6.1, 7.1)²⁴⁹. Co ciekawe, to właśnie odtwarzaniu ścieżki dźwiękowej zawdzięcza się wrażenie większej immersji, a dzieje się to poprzez możliwość odtworzenia wielokanałowego zapisu dźwiękowego, które oddaje wrażenie głębi muzycznej oraz konotuje przestrzenność oglądanych scen poprzez budowanie takiej właśnie przestrzeni akustycznej (służy temu rozmieszczenie źródeł dźwięku: trzy głośniki z przodu i dwa po bokach, głośnik niskotonowy w dowolnym miejscu – wersja 5.1.). Na jakość odtwarzanej ścieżki dźwiękowej ma wpływ także format nagrania, od którego zależą m.in. barwa warstwy muzycznej, relacja warstwy dialogowej i muzyki, dynamika czy ekspresja muzyczna itd. Rozbudowany system audio, towarzyszący przekazom audiowizualnym, można traktować z jednej strony jako wyraz fanaberii konsumenckiej, której celem jest jeszcze większa niechęć do podejmowania działania, np. wyjścia do kina i uzyskania wrażeń w zaciszu domowym. Jednak trudno nie zauważyć rozwijających się dzięki tej technologii muzycznych produkcji audiowizualnych, dedykowanych melomanom. I nie chodzi tu o filmy muzyczne, choć i tych z pewnością jest sporo, ale o całkiem poważną liczebnie produkcję koncertów filharmonijnych, oper, filmów festiwalowych lub z tras koncertowych,

²⁴⁹ Mowa tu o relacjach głośników: 1 głośnik basowy typu „subwoofer” oraz 5, 6 lub 7 głośników średnio- i wysokotonowych, rozmieszczonych w odpowiedni sposób w pomieszczeniu.

dokumentów muzycznych itp. Atrakcją tego rodzaju wydawnictw jest nie tylko doskonale krystaliczny przekaz audio, ale zapisany wielokanałowo dźwięk, dający wrażenie autentycznej obecności w sali koncertowej lub operowej albo na stadionie podczas koncertu rockowego, oraz przekaz wizualny, wyreżyserowany, operujący kilkoma ujęciami kamer, którymi odbiorca za pomocą pilota może swobodnie operować. Jedną z ostatnich propozycji telewizji cyfrowych jest przekaz audiowizualny w wersji 3D, co wraz z dźwiękiem w formacie Dolby Digital EX czy podobnym daje poczucie pełnej immersji w świat muzyki „na żywo”. Coraz częściej także tego typu muzyczny przekaz audiowizualny jest oferowany w wypożyczalni internetowej, do którego dzięki połączeniu telewizora z dekodermem satelitarnym lub telefonii cyfrowej można mieć w każdej chwili dostęp. Niewątpliwie, po kilku latach silnej audializacji odbioru muzycznego kino domowe na nowo odrodziło zainteresowanie audiowizualnością przekazów muzycznych.

3.2. Od słuchawek do iPhone'a

Aby opisać zjawisko popularności przenośnych urządzeń odtwarzających muzykę, należałoby sięgnąć do dwóch poprzedzających je wynalazków: słuchawek i baterii. Historia tych pierwszych, według niektórych historyków cywilizacji medialnej, sięga aż starożytności (czymże byłby bowiem stetoskop, jak nie urządzeniem nasłuchującym), jednak dla niniejszych rozważań istotny wydaje się wynalazek Grahama Bella – słuchawki elektro-magnetycznej, czyli telefonu²⁵⁰. Po wielu różnorodnych zastosowaniach (wojskowych, komunikacyjnych) słuchawka w II połowie XX wieku pojawiła się wreszcie w przestrzeni rozrywkowej związana właśnie z doświadczeniem muzycznym. Początkowo, stosowana w domu, miała na celu pogłębienie percepcji dźwiękowej, intensyfikację doznań audialnych, w rzeczywistości stała się sposobem na personalizację przestrzeni akustycznej i indywidualizację przekazu muzycznego. Słuchawki pozwoliły bowiem na odcięcie się od otaczającej rzeczywistości, dając jednocześnie możliwość głębszego doznania zmysłowego. Może właśnie dlatego niektórzy badacze widzą je jako podstawowy atrybut *clubbingu* i kultury didżejskiej: „słuchawki, obok adaptera, płyty winylowej i dyskotekowej kuli, stają się ikoną *clubbingu* dzięki DJ-om”²⁵¹. Co ciekawe, ostatnio popularne stają się *Silent Disco*²⁵²,

²⁵⁰ Zob. R. Zydel, *Słuchawki jako gadżet popkultury*, [w:] *Gadżety popkultury...*, s. 240–245.

²⁵¹ Słuchawki stają się nieodłącznym atrybutem didżeja, dzięki którym kontroluje on ciągłość przekazu muzycznego, może bowiem w trakcie odtwarzania jednego utworu przygotowywać kolejny, nie burząc linearności. Tamże, s. 245.

²⁵² Dyskoteki te dostępne są w większych miastach: w Katowicach w City Pub czy w Krakowie w klubie Forty Kleparz, albo w czasie imprez, jak w Gdyni podczas festiwalu Opener.

w czasie których nie tylko didżej, ale i wszyscy uczestnicy zabawy tańczą z nałożonymi słuchawkami bezprzewodowymi. Muzyka, w rytm której poruszają się uczestnicy, prezentowana jest naraz przez kilku didżejów (trzech do pięciu) i puszczana w kolejnych kanałach transmisyjnych, które można swobodnie zmieniać. Jeśli uczestnikowi nie spodoba się muzyka, może przełączyć na drugi lub trzeci kanał. Dzięki kontrolerom umieszczonym w słuchawkach, uczestnik może regulować głośność muzyki i wybierać typ granej muzyki (hip hop/r'n'b/soul/funky/nu-disco/electro/pop/progressive). Tym samym powstaje niezwykle interesujące zjawisko socjologiczne: z jednej strony bez słuchawek społeczność na parkiecie w żaden sposób nie da się zakwalifikować jako wspólnota przeżywająca podobne emocje, z drugiej strony po założeniu (wejściu w muzyczny przekaz) część tej społeczności zostaje zidentyfikowana poprzez rytm z innymi, którzy poruszają się do innego kanału muzycznego; można się skomunikować, zmieniając tenże kanał lub wchodząc w dyskurs innego gatunku muzycznego.

Drugim zjawiskiem, na które warto zwrócić uwagę, są nie tyle baterie, historia tych sięga bowiem 1780 r.²⁵³, ile ich zastosowanie w przemyśle muzycznym. Uwolnienie odtwarzacza muzycznego od kabla zasilającego zbiegło się z popularnością kasety magnetofonowej, która dzięki swym niewielkim rozmiarom i prostej obsłudze podbiła rynek, o czym była już poprzednio mowa. W ten sposób na początku lat 70. XX wieku na rynku konsumpcji muzyki pojawił się przenośny odtwarzacz magnetofonowy zdolny do odbioru stacji radiowych oraz nagranej na kasecie (z czasem także płycie CD) muzyki, zwany boomboxem (inne nazwy: blaster get-to jambox, radiomagnetofon). Dzięki firmom Panasonic, Sony, Marantz i General Electric nowy sprzęt odtwarzający szybko podbił serca szczególnie młodych ludzi, a to ze względu na charakterystyczne duże głośniki basowe, oddające silne dudnienie basu utworów rockowych i z czasem rapowych czy r'n'b, możliwość podłączania innych sprzętów, np. gramofonu, do wbudowanych tu głośników, oraz mikrofonów, które pozwalały nagrywać w miarę dynamiczny przekaz muzyczny. Co ciekawe, ze względu na pragnienie mocniejszego doznania audialnego, w metalową obudowę wbudowywano sporej wielkości głośniki, ponadto działanie w takiej jakości odtwarzacza wymagało dużej ilości energii – w przypadku odcięcia się od źródła zasilania, potrzebnych było 8–10 baterii R-20 (ang. rozmiar D). To wszystko sprawiało, że boomboxy były dość ciężkie (przeciętna waga to 12 kg) i gabarytowo nieporęczne. Jednak to właśnie dzięki nim muzyka wyrwała się z przestrzeni zamkniętej i wyszła na ulicę, wpisując się kulturowo w środowisko miejskie (sta-

²⁵³ Historia baterii wiąże się z wynalezieniem przez Luigi Galvaniego urządzenia, które wywoływało ruchy nóg martwej żaby. Ewolucja baterii, początkowo wypełnianych elektrolitem, ukazuje ich liczne zastosowania: od przemysłu wojskowego do przestrzeni domowej. M. Trzaskowska, *Żaba na baterie*, „Handel” 28.06.2008, s. 36.

nowiły nawet swego rodzaju broń w walkach środowisk poszczególnych dzielnic, zagłuszając odgłosy strzałów i inne). Jak dowodzą historycy muzyki rozrywkowej, boombox stał się podstawą do rozwoju muzyki hip hopowej, dla której urządzenie to było podstawowym instrumentem przekazu konstruowanego na podwórku²⁵⁴. Dzięki możliwościom nagrywania, grupa młodych amatorów rejestrowała przekaz, dzieląc między siebie zadania muzyczne: ktoś imitował głosem bit, inny scratchował, jeszcze inny „budował rymy”. Dlatego też stał się on nieodłącznym elementem wizerunku środowisk i grup hip hopowych, żeby wymienić Beastie Boys czy LL Cool J. Zmierzch popularności boomboxa w latach 90. ubiegłego stulecia wiąże się z tendencją do minimalizacji sprzętu muzycznego i jeszcze silniej podkreślonej personalizacji przekazu, co zaowocowało pojawieniem się walkmana, a za nim kolejnych odtwarzaczy, tj. discmana, MP3, MP4, iPoda czy iPhone'a.

Pomijając już w tym miejscu historię i ewolucję personalnych odtwarzaczy muzycznych typu walkman czy discman, warto jedynie zauważyć, że ich wpływ na percepcję przekazu muzycznego wydaje się nie do przecenienia. Łączyły one możliwość odsłuchiwania muzyki w przestrzeni pozadomowej, ale w przeciwieństwie do swego „głośnego” poprzednika pozwalały cieszyć się tym przekazem w sposób indywidualny. Tym samym nie zakłócały już porządku publicznego ani spokoju, o co wielokrotnie mieli pretensje starsi mieszkańcy aglomeracji miejskich, ale pozwalały cieszyć się wybraną przez siebie uprzednio muzyką, dzięki której dokonywało się swoiste osvajanie przestrzeni publicznej. Jednak zarówno kasetowe, jak i płytowe odtwarzacze w większości przypadków dawały odbiorcom ograniczone pole manewru: można było wybrać kasetę czy płytę z nagraniem, ale w konsekwencji było się skazanym na odsłuchiwanie całego zawartego na niej materiału – oczywiście, można było pominąć ten czy ów utwór, przeskakując go lub przewijając, jednak każda inna ingerencja wiązała się z wymianą nośnika. Sytuację tę zmienia całkowicie odtwarzacz MP3 (a za nim MP4), cyfrowy charakter pliku pozwala bowiem na umieszczenie o wiele większej ilości utworów muzycznych na nośniku oraz brak konieczności wymieniania kolejnych nośników w czasie odtwarzania. W samym urządzeniu widać także tendencję do miniaturyzacji (niewielki rozmiar karty pamięci powoduje, że odtwarzacz mieści się w dłoni) oraz wizualizacji (w odtwarzaczach pojawiają się miniekran LCD, stanowiące element interfejsu: wyświetlały ilość oraz tytuły piosenek, ukazywały katalog utworów, wskazywały na poziom głośności, nazwę i numer zaprogramowanych stacji radiowych itd.)²⁵⁵. Jednak prawdziwą rewolucję przynosi dopiero wynalazek

²⁵⁴ Warto zapoznać się z filmem o historii boomboxa na stronie <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=103363836> [dostęp: 20.09.2012].

²⁵⁵ Z czasem ekrany w odtwarzaczach muzycznych zostają rozbudowane, przyczyniając się do powiększenia samego urządzenia, choć tym razem jest to efektem zabiegów designerskich.

Apple'a, który nie tylko wykorzystuje technologię cyfrowego zapisu plików, ale uwalnia urządzenie od zapisanej uprzednio bazy danych, udostępniając zasoby z sieci internetowej za pomocą bezprzewodowego połączenia satelitarnego. Można, oczywiście, spojrzeć na to zjawisko podobnie jak Martin Lister, który przyglądając się ewolucji tychże urządzeń: od walkmana do iPoda, zauważa, że zmiany dotyczą przede wszystkim poziomu technologii odtwarzania, a nie samej istoty działania²⁵⁶, jednak istota tego urządzenia odnosi się jeszcze do innych kwestii. Nie chodzi tu tylko o dostęp do wybranych plików muzycznych, taką możliwość dawał już bowiem discman, ale o komponowanie na iPodzie własnego zbioru muzycznego, niepowtarzalnego, zgodnego z indywidualnym charakterem użytkownika, jego nastrojem, humorem itd. Dzięki digitalizacji i kompresji danych oraz dostępowi do niezliczonej ilości pojedynczych utworów muzycznych w sieci, użytkownik iPoda może dowolnie komponować swoją listę odtwarzania, a co za tym idzie – budować swój własny świat muzyczny, określać swoją estetykę, gusta, nie będąc narażony ani na konfrontację z innymi, ani tym bardziej na jakąkolwiek krytykę. Jak zauważa Angie David, iPod jest urządzeniem na wskroś współczesnym, wykazuje się bowiem typowymi dla dzisiejszej rzeczywistości właściwościami: jest szybki i łatwy w obsłudze²⁵⁷. Dzięki temu staje się nie tylko najbliższym współpracownikiem użytkownika (zwraca się uwagę na budowanie więzi z samym urządzeniem, które nie nosi już śladu technicznej pracy ludzkiej, a przyjmuje właściwości osobowe), ale narzędziem, dzięki któremu można komunikować się z innymi, i nie chodzi tu tylko o komunikację telefoniczną, ale o wymianę z innymi użytkownikami własnych doświadczeń kulturowych wynikających z konstruowanego przez siebie przekazu za pomocą wgranych do katalogu danych plików muzycznych. Na ową teraźniejszość składa się również konwergencyjny (na poziomie technologii) charakter medium, które integruje działanie starych mediów, komputera i sieci internetowej. Dzięki temu iPod jawi się nie tylko jako urządzenie odtwarzające muzykę, ale wielofunkcyjne urządzenie multimedialne, korzystające z możliwości sieciowych, tym samym stając się osobistym mobilnym komputerem.

3.3. Komputer – odtwarzacz multimedialny

Niewątpliwie, komputer zrewolucjonizował wiele płaszczyzn współczesności, począwszy od rozumienia zwykłej ontologii, a skończywszy na komunikacji i ko-

Między innymi rozwój ekranu w odtwarzaczach MP4 związany jest z przejściem przez niego funkcji nawigacyjnych, ponadto służy już nie tylko prostemu interfejsowi tekstowemu, ale prezentuje zapisane informacje graficzne okładki płyt, zdjęcia wykonawców czy plakaty.

²⁵⁶ M. Lister i in., dz. cyt., s. 287–293.

²⁵⁷ A. David, *IPOD*, [w:] *Nowe mitologie*, red. J. Garcin, przeł. A. Kocot, Kraków 2010, s. 31.

dach kulturowych, nie jest jednak intencją tej krótkiej charakterystyki ukazywanie wszystkich tych elementów, które zostały dobrze opisane przez specjalistów różnych dziedzin i specjalności. Dla poruszanej tu problematyki istotna wydaje się uniwersalność działania komputera, który już dawno przestał ograniczać się do przestrzeni matematycznej, a zaczął funkcjonować na płaszczyźnie kulturowej, a co za tym idzie – także i rozrywkowej. Już sama nazwa – *gizmo*, nadana komputerowi przez Bruce’a Sterlinga, ukazuje owo urządzenie jako wielofunkcyjne²⁵⁸. Wśród tych zintegrowanych działań interesujące wydają się te, które dotyczą kwestii mediów, a zatem i sposobów uobecniania się w świecie cyfrowym oraz dystrybuowania tekstów kultury (w tym muzycznych). Komputer, funkcjonujący dziś w powszechnej świadomości jako metamedium, korzysta zarazem z mechanizmów starych mediów, symulując w świecie cyfrowym ich działanie, ale także zmienia ich kształt i sposób funkcjonowania, wychodząc naprzeciw życzeniom aktywności użytkowników. Zjawisko to, zwane remediacją, polega zatem na przekształcaniu starych mediów w nowe²⁵⁹. Tym samym, odnosząc się do sytuacji odtwarzaczy muzycznych, można zauważyć, że komputer symuluje obecność tychże w świecie cyfrowym, desygnując na ekranie komputera charakterystyczny dla tychże starych mediów *design*. I tak w warstwie przedstawiń (*artware*) pojawiają się zazwyczaj ikony paneli nawigacyjnych, dzięki którym kontroluje się przebieg przekazu muzycznego. Ich *design* na ekranie ma tworzyć pozór analogowego odpowiednika, z którym użytkownik mógł spotkać się w przestrzeni domowej w postaci sprzętu *hi-fi*, a obsługa za pomocą myszki ma imitować fizyczne kontrolowanie sprzętu (pokrętła, przyciski, guziki, wskaźniki natężenia czy siły dźwięku). Z drugiej strony, panele te mają narzędzia umożliwiające wielowariantowy przekaz, np. odtwarzanie kilku utworów w tym samym odtwarzaczu jednocześnie. Owa opcjonalność przekazu nowych mediów przypomina o sobie także poprzez możliwość ustawiania listy odtwarzania za pomocą pamięci komputerowej albo przewijania czy „przeskakiwania” do szukanego fragmentu za pomocą paska linearności utworu. Jednak warstwa *artware* jest jedynie graficznym symbolem warstw głębszych: *software* i *hardware*. Warstwa *software* to oprogramowanie, dzięki któremu można odtwarzać na komputerze muzykę, co więcej, każdy system

gizmo

– pojęcie wprowadzone przez Bruce’a Sterlinga, bezpośrednio tłumaczone jako „dinks”, wskazuje na wielozadaniowość komputera, który od samego początku w świadomości użytkowników jawił się jako urządzenie wielofunkcyjne.

²⁵⁸ A. Tarkowski, *Komputer. Krótka historia wyobrażeń technokulturowych*, [w:] *Gadżety popkultury...*, s. 303.

²⁵⁹ Zjawisko to omawiają J. D. Bolter, R. Grusin w książce: *Remediation Understanding New Media*, London 1999.

operacyjny zawiera dziś automatycznie wgrany jeden lub kilka takich programów. Program jest zaprojektowany jako środowisko tekstowe, w którym kodem porozumienia jest język programowania HTML. Co ciekawe, żaden program nigdy nie jest skończony, podlega on nieustannym aktualizacjom, jest bowiem zależny od innych czynników programowania kompatybilnych z sieciowymi programami, które nieustannie podlegają ewolucji pod wpływem działań użytkowników. Dzięki programom muzycznym można nagrywać i edytować dźwięk, konwertować nagrania analogowe do postaci cyfrowej, nagrywać pliki audio i cyfrowe na płyty CD, edytować pliki w różnych formatach, wycinać, kopiować, sklejać i mieszać ze sobą dźwięki, zmieniać prędkość lub wysokość dźwięku nagrania i wiele innych. Tym samym oprogramowanie muzyczne w komputerze daje dziś przeciętnemu użytkownikowi nie tylko możliwość odtwarzania, ale oferuje do dyspozycji podręczne studio nagrań, zachęcając niejako do współtworzenia przekazu muzycznego. Ponadto, większość współczesnych programów jest zsynchronizowana z bibliotekami sieciowymi typu *iTunes* oraz ma funkcję odtwarzania mediów strumieniowych, czyli internetowych stacji radiowych i telewizyjnych. Jednak program operacyjny nie funkcjonowałby, gdyby nie warstwa *hardware*, czyli sprzętowa, najbardziej elementarna – tworzą ją karta dźwiękowa oraz podłączone do komputera zewnętrzne głośniki. Karta muzyczna (*sound card*, *audio card*) to zespół układów scalonych, zawierający przetworniki umożliwiające rejestrację i odtwarzanie dźwięku, mikser łączący sygnały dźwiękowe z różnych źródeł, generatorów dźwięku, przetworników itp., wzmacniacz sygnałów wyjściowych, złącza oraz interfejs służący do komunikacji i wymiany danych z komputerem oraz innymi urządzeniami pozakomputerowymi. Co prawda, współcześnie wiele kart wbudowanych jest w płytę główną, jednak dla melomanów lub amatorów muzyki przewidziano możliwość włączania dodatkowych kart dźwiękowych, rozszerzających działania audialne. Drugim niezbędnym elementem konstytuującym poziom sprzętowy są głośniki. Dla potrzeb komunikacyjnych przewidziano albo słuchawki, albo małe głośniczki zasilane bezpośrednio z komputera. Z czasem jednak, dostrzegając siłę multimedialności komputera, zaczęto zestawiać go z urządzeniami nagłaśniającymi typu audio: wieżami *hi-fi* czy kinem domowym, ekranami, wzmacniaczami itp. Tym samym komputer stał się w przestrzeni domowej centrum multimedialnym, łącząc w sobie możliwości odtwarzaczy płyt CD, DVD, muzycznych plików cyfrowych, plików sieciowych i innych, zajmując dotychczasowe miejsce telewizora.

3.4. Sieć jako urządzenie odtwarzające

Jako ostatnie zjawisko w opisie relacji technologii urządzeń odtwarzających i muzyki należy wymienić odtwarzacze sieciowe, które funkcjonują w świecie

cyfrowym. Bazują one przede wszystkim na dostępnych urządzeniach telematycznych (iPod czy iPhone) lub komputerach podłączonych do sieci internetowej, jednak sposób ich funkcjonowania różni się od działających w tych urządzeniach programów muzycznych. Urządzenia sieciowe działają wirtualnie, korzystając z przestrzeni i pamięci serwerów zewnętrznych, nie obciążając dysku komputera użytkownika. Logując się na określonej stronie, można odtwarzać przekaz radiowy lub pliki muzyczne w czasie realnym, jednak w większości przypadków nie da się ich ściągać na swój dysk, w tym celu potrzebne są określone programy, także działające wirtualnie, które pozwalają na dokonanie takich operacji. Co ciekawe, jeśli stacje radiowe *online* mają charakter komercyjny, są zarejestrowaną działalnością, albo wyłącznie internetową, albo wykorzystujące drogę naziemną i cyfrową jednocześnie, to serwisy muzyczne mogą mieć albo charakter czysto komercyjny, albo społecznościowy. Te pierwsze są zazwyczaj sponsorowane przez koncerny technologiczne w porozumieniu z muzycznymi producentami, widzącymi w dystrybucji sieciowej kolejny kanał komunikacji z odbiorcą i możliwość skonstruowania w ten sposób grupy konsumenckiej. W ten sposób działają Apple'owski *iTunes Music Store* czy *Listen.com* prowadzony przez Real Networks. Oferują one zazwyczaj, po uiszczeniu opłaty jednorazowej albo abonamentowej, możliwość ściągnięcia na dysk (jeden lub kilka, w zależności od charakteru umowy) określonej liczby piosenek i nagrania ich na płycie CD lub przeniesienia do odtwarzacza MP3. Niektóre z nich, tj. *Rhapsody*, oferują możliwość słuchania muzyki „na żywo” za pomocą odtwarzania strumieniowego. Serwisy społecznościowe funkcjonują inaczej – zazwyczaj na zasadzie olbrzymiej biblioteki plików muzycznych, zapełnianej i uzupełnianej przez samych użytkowników, którzy dzięki zawiązanej w ten sposób społeczności mogą wymieniać się plikami, nie ponosząc żadnych opłat. Tym samym serwisy te realizują obietnicę Internetu dotyczącą możliwości dzielenia się zasobami cyfrowymi z innymi użytkownikami. Oczywiście, inna kwestia to problem praw autorskich, które zwracają uwagę na poruszanie się tych serwisów na granicy prawa i legalności, czego wyrazem było zamknięcie jednego z największych serwisów muzycznych działających na zasadzie *peer-to-peer*, *Napster*. Firma *Napster Inc.* oferowała możliwość wymiany plików muzycznych w sieci między jej użytkownikami bez respektowania zgody właścicieli praw, w konsekwencji czego doszło do procesu w 2000 roku, w wyniku którego wynegocjowano działanie tejże firmy w systemie subskrypcyjnym²⁶⁰. Jednak, jak pokazuje praktyka sieciowa, serwisy oferujące przekazy audiowizualne (w tym muzyczne) na zasadzie magazynu plików, do których można mieć dostęp w każdym czasie i w każdym miejscu bez ponoszenia kosztów, są niezwykle ak-

²⁶⁰ Zob. M. Lister i in., dz. cyt., s. 294.

tywne, żeby przywołać popularny polski *Chomik* czy australijski *Megaupload*, zamknięty na początku 2012 roku. Na tym tle ciekawym zjawiskiem są serwisy pozwalające na darmowe odsłuchiwanie muzyki w czasie realnym za pomocą odtwarzania strumieniowego, w których bibliotekę plików tworzą zarówno użytkownicy, jak i dystrybutorzy oraz producenci, mający na celu reklamowanie nowych przekazów muzycznych. Była już mowa o audiowizualnym *YouTube* czy *MySpace*, warto jednak w tym miejscu przywołać polskie serwisy, tj. *Open.FM*, *Tuba.FM*, *Wrzuta*, *Deezer* i inne. Te popularne w Polsce serwisy z muzyką (ich zagraniczne odpowiedniki można znaleźć w każdym kraju jak *Spotify* w Wielkiej Brytanii) oferują połączenie odtwarzacza muzycznego w trybie *online* z radiem oraz komunikatorami społecznymi. Tym samym stwarzają możliwość nie tylko wyszukiwania i odsłuchiwania konkretnych przekazów muzycznych czy artystów, ale personalizowania swoich gustów muzycznych poprzez budowanie listy odtwarzania z dostępnych lub polecanych przez serwis utworów, lub załączanych przez siebie, wymienianie opinii z innymi użytkownikami, konstruowanie społeczności opartej na wspólnym poczuciu estetyki itp. Większość serwisów muzycznych oferuje wyszukiwarkę plików muzycznych lub artystów, tworzenie playlisty, sugestie dotyczące podobnych wykonawców czy listę najpopularniejszych w danym dniu utworów. Coraz częściej serwisy te są zintegrowane z portalami społecznościowymi typu *Twitter* czy *Facebook*, na których, czy to w postaci linka, czy opisu wydarzenia lub samego komentarza typu „lubię to”, dokonuje się selekcja lub rekomendacja wybranego przekazu muzycznego. Odtwarzacze sieciowe działają automatycznie i nie angażują użytkownika, ograniczając jego działanie do odbioru już wcześniej umieszczonej w sieci przez dystrybutorów czy producentów muzyki. Jednocześnie może on podejmować czynności mające na celu personalizację, katalogowanie swoich plików, inicjowanie działań socjalizujących, łączących słuchaczy o podobnych gustach itp.



Zagadnienia: sposoby odbioru muzyki w życiu codziennym, nowe urządzenia odtwórcze: discman, MP3, kino domowe, iPod, iPhone; słuchawki, komputer jako odtwarzacz muzyczny, remediacja w nowych mediach – programy odtwarzające w sieci.

Zakończenie

Omawiając powyżej niektóre aspekty antropologii mediów – urządzeń od-
tworzących muzykę, wracamy poniekąd do początku rozważań, które ukazy-
wały relację rozwoju technologicznego i ewoluującej muzyki: od awangardowej
muzyki klasycznej, przez jazz, rock, do brzmień elektronicznych i współcze-
snej muzyki postcyfrowej. Gramofon i radio uwolniły muzykę od wyłączności
doświadczenia muzycznego w wyselekcjonowanych pomieszczeniach typu sala
koncertowa czy filharmonia, dając możliwość odsłuchiwania w domu, kolejne
urządzenia uwolniły przekaz muzyczny od zamkniętych pomieszczeń w ogóle,
pozwalając zabrać ją ze sobą. Muzyka dzięki technologii stała się wszechobecna,
towarzysząc człowiekowi w codziennych czynnościach: zarówno zawodowych,
jak i rozrywkowych. Pośredniczenie techniki w procesie produkcji czy kompo-
zycji muzycznej spowodowało także daleko idące zmiany, które najkrócej można
pokazać poprzez przewartościowanie roli kompozytora i zastąpienie go samym
wykonawcą, który dzięki wiedzy i znajomości technologii sam może tworzyć
dowolny przekaz, oraz zmianę w całym systemie dystrybucyjnym, w którym
coraz częściej zostaje pominięta rola producenta czy dystrybutora, zastąpiona
systemem sieciowej komunikacji. Kolejne rewolucje techniczne zmieniały także
oblicze muzyki wykonywanej: elektryczna gitara stworzyła rockowe brzmienie,
które wraz z silnie wyeksponowaną sekcją rytmiczną zmieniło oblicze muzy-
ki rozrywkowej; syntezator pozwolił muzyce na nieskończoną opowieść, która
nie mija wraz z zejściem wykonawcy ze sceny, zapętlona i generowana przez
technologię może bowiem trwać poza artystą; elektronika zminiaturyzowała od-
tworzacze muzyczne, czyniąc je dostępnymi w dowolnym urządzeniu: zegarku,
telefonie, budziku, prysznicu itp.; komputeryzacja wprowadziła inne zjawiska
audialne do przekazu muzycznego, syntezując różne dźwięki w jeden przekaz,
a także zmieniła sposób budowania przekazu muzycznego oraz, co za tym idzie
– status odbiorcy. Ponadto dzięki technologii cyfrowej zmienił się status systemu
dźwiękowego w muzyce, który jeszcze do połowy XX wieku wyznaczał zakres
możliwych rozwiązań technicznych, jednak w momencie silnego wejścia tech-
nologii najpierw nagłaśniającej, potem nagrywającej i wreszcie rewolucji cyfro-

wej, to system dźwiękowy, generowany za pomocą urządzeń, został uzależniony od możliwości technicznych. Niewątpliwie, trudno przecenić rolę technologii, a co za tym idzie – nowych mediów tak w konstruowaniu dzisiejszego przekazu muzycznego, jak i w całym procesie produkcyjno-dystrybucyjnym oraz w możliwościach jego odbioru.

„Tak jak się zaczęło, tak też będzie na końcu” śpiewa na ostatniej płycie KNŻ (*Bar La Curva*) Kazik Staszewski. Odpowiadając na to wezwanie, warto przywołać jeden z popularnych logotypów odnoszących się do kultury techno: na białym tle pojawia się okrągły kształt głowy w wydatnych słuchawkach (czarny lub pomarańczowo-żółty). Ten symbol nowej jakości muzycznej może posłużyć jednocześnie jako metafora współczesnego rozumienia i traktowania muzyki. Wyeksponowany przez słuchawki wątek indywidualizacji przekazu muzycznego zwraca uwagę na zmianę, jaka zaszła w muzyce między kulturą masową a cyfrową kulturą nowych mediów. Ta pierwsza, oparta na technologii, sprzyjała standaryzacji i produkcji seryjnej, determinując bierność dyspozytywu słuchacza, ta druga, o wiele silniej związana z rozwojem technicznym, czyni z użytkownika nowych mediów współkreatora muzyki, fragmentując i personalizując jej przekaz. Indywidualizacja muzyki wiąże ją ze ściśle przypisanymi funkcjami, które pełni w zależności od sytuacji: towarzyszenia w drodze, wypełniania ciszy w restauracji czy sklepie, pobudzania do zabawy i tańca, wzmacniania przekazu wizualnego w reklamie czy filmie. Słuchawki na uszach są metaforą nie tylko włączenia się we wszechobecny przekaz muzyczny, ale i odcięcia się od otaczającego hałasu i wejścia w swój indywidualny świat dźwięku. Można zatem przypuszczać, że muzyka w dobie nowych mediów ponownie zaczyna odpowiadać na potrzeby emocjonalno-psychiczne odbiorców bardziej niż na potrzeby samego przemysłu muzycznego.

Bibliografia do części drugiej

1. Adorno T., *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, Warszawa 1974.
2. Adorno T., *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, Warszawa 1990.
3. Baran B., *Postmodernizm*, Kraków 1992.
4. Baudrillard J., *Ameryka*, przeł. R. Lis, Warszawa 1998.
5. Benjamin W., *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, przeł. K. Krzemińska, [w:] *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972.
6. Benjamin W., *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, Poznań 1975.
7. Bloom A., *Umysł zamknięty*, przeł. T. Bieroń, Poznań 1997.
8. Bolter J. D., Grusin R., *Remediation Understanding New Media*, London 1999.
9. Boorstin D. J., *Amerykanie. Fenomen demokracji*, przeł. J. Kozak, Warszawa 1995.
10. Bromboszcz R., *Intermedialność. Pewne podejście do zagadnienia*, Warszawa 2007; <http://medium.perfokarta.net/pdf/intermedia.vr.flash.pdf> [dostęp: 21.08.2012].
11. Butler Ch., *Co to jest muzyka popularna?*, [w:] *O muzyce popularnej. Pisma teoretyczno-krytyczne*, przeł. I. Socha, Kraków 1999.
12. Castells M., *Społeczeństwo sieci*, przeł. M. Marody, K. Pawluś, J. Stawiński, S. Szymański, Warszawa 2007.
13. Czerwiński M., *Pytając o cywilizację*, Warszawa 2000.
14. Czubaj M., *Biodra Elvira Presleya. Od paleoherosów do neofanów*, Warszawa 2007.
15. Czubaj M., *Teledyskowy obraz świata*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1995, nr 2 (229).
16. Davis E., *TechGnoza. Mit, magia+mistycyzm w wieku informacji*, przeł. J. Kierul, Poznań 2002.
17. Dobroczyński B., *III Rzesza Popkultury i inne stany*, Kraków 2004.
18. Dyer G., *Advertising as Communication*, New York 1996.

19. Eco U., *Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*, przeł. T. Rutkowska, „Przekazy i Opinie” 1990, nr 1–2.
20. Eisenstein S., *Przyszłość filmu dźwiękowego. Innowacja*, przeł. T. Szczepański, [w:] *Europejskie manifesty kina. Antologia*, wyb. i oprac. A. Gwóźdź, Warszawa 2002.
21. *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003.
22. Erhardt L., *Sztuka dźwięku*, Warszawa 1980.
23. *Estetyka i film*, red. A. Helman, Warszawa 1972.
24. Filiciak M., *Wirtualny plac zabaw. Gry sieciowe i przemiany kultury współczesnej*, Warszawa 2006.
25. *Gadżety popkultury, społeczne życie przedmiotów*, red. W. Godzic, M. Żakowski, Warszawa 2007.
26. Goban-Klas T., *Cywilizacja medialna. Geneza, ewolucja, eksplozja*, Warszawa 2005.
27. Goban-Klas T., *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa 2001.
28. Godzic W., *Jak umiera gatunek? Przypadek musicalu*, [w:] *Kino gatunków. Wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998.
29. Godzic W., *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*, Kraków 1996.
30. Gołaszewska M., *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa – Kraków 1997.
31. Gołąb M., *Próba definicji fonosystemu przedstawienia teatralnego. Na przykładzie TIS MW2 Bogusława Schaeffera*, „Pamiętnik teatralny” 2003, nr 3–4 (LII).
32. Gwóźdź A., *Od pigmentu do interfejsu. Kilka tropów w stronę estetyki designu*, „Kultura Współczesna” 2000, nr 1–2 (23–24).
33. Halawa M., *Życie codzienne z telewizorem*, Warszawa 2006.
34. Harding B., *Beyond The Charts: MP3 and the Digital Music Revolution*, Los Angeles 2000.
35. Hebdige D., *Hiding in the Light: On Images and Things*, London 1988.
36. Hebdige D., *Sub-culture: The Meaning of Style*, London 1979.
37. Helman A., *Rola muzyki w filmie*, Warszawa 1964.
38. Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.
39. Hoffmann B., *Rock a przemiany kulturowe końca XX wieku*, Warszawa 2001.
40. Hoggart R., *Spojrzenie na kulturę robotniczą w Anglii*, przeł. A. Ambros, Warszawa 1976.
41. Hopfinger M., *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003.

42. Hopfinger M., *Literatura i media. Po 1989 roku*, Warszawa 2010.
43. Jarzębska A., *Historia i teoria muzyki popularnej. Wybrane problemy*, „Alma Mater” 2009, nr 115/116.
44. Jenkins H., *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.
45. Kerckhove D. de, *Inteligencja otwarta*, przeł. A. Hildebrandt, R. Glegoła, Warszawa 2001.
46. Kerckhove D. de, *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, przeł. W. Sikorski, P. Nowakowski, Warszawa 1996.
47. *Kiczosfery współczesności*, red. W. J. Burszta, E. J. Sekuła, Warszawa 2008.
48. Kluszczyński R. W., *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010.
49. Kłoskowska A., *Kultura masowa*, Warszawa 1980.
50. Kominek M., *Zaczęło się od fonografu...*, Kraków 1986.
51. Knittel K., *Kompozycja muzyczna w formach audiowizualnych*; <http://www.medialarts.pl/download/skrypty/Kompozycja-muzyczna-w-formach-audiowizualnych.pdf>. [dostęp: 5.09.2012].
52. Kotoński W., *Muzyka elektroniczna*, Kraków 1989.
53. Krajewski M., *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2003.
54. Kwiatkowski K., *Czy znają Państwo muzykę Hannsa Eislera*, „dwutygodnik.com.” 2012 (89); <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3861> [dostęp: 29.08.2012].
55. *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010.
56. *Kultura masowa*, wyb. i przeł. Cz. Miłosz, Kraków 2002.
57. Lessig L., *Wolna kultura*, przeł. E. Bendyk, Warszawa 2005.
58. Levinson P., *Miękkie ostrze*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 1999.
59. Levinson P., *Nowe nowe media*, przeł. M. Zawadzka, Kraków 2010.
60. Levinson P., *Telefon komórkowy. Naturalna historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2004.
61. Libera M., *Studio nagrań – techniki uprzestrzenniania dźwięku*, [w:] *Nowa audiowizualność – Nowy paradygmat kultury?*, red. E. Wilk, I. Kolasińska-Pasterczak, Kraków 2008.
62. Lindstet I., *Jak dobrnęliśmy do sonoryzmu i jak z niego wybrnąć?*, „Glissando” 2005, nr 4.
63. Lister M., Dovey J., Giddings S., Grant I., Kelly K., *Nowe media. Wprowadzenie*, przeł. M. Lorek, A. Sadza, K. Sawicka, Kraków 2009.
64. Lyotard J.-F., *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1997.

65. Manovich L., *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006.
66. McLuhan M., *Wybór tekstów*, przeł. E. Różalska, J. M. Stokłosa, Poznań 2001.
67. *Media audiowizualne*, red. W. Godzic, A. Drzał-Sierocka, Warszawa 2010.
68. Middleton R., *Studying popular music*, Philadelphia 1990.
69. Moraczewski K., *Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury. Próba analizy kulturowego funkcjonowania zachodnioeuropejskiej muzyki artystycznej*, Poznań 2007.
70. Morin E., *Duch czasu*, przeł. A. Frybes, Kraków 1968.
71. Negroponte N., *Cyfrowe życie. Jak się odnaleźć w świecie komputerów*, przeł. M. Łakomy, Warszawa 1997.
72. *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2005.
73. *Nowe mitologie*, red. J. Garcin, przeł. A. Kocot, Kraków 2010.
74. Orlik P., *Autonomizacja wartości technicznych we współczesnej praktyce artystycznej*, [w:] T. Adorno, *Między moderną a postmoderną. Rozprawy i szkice z filozofii sztuki. Wokół przełomu postmodernistycznego*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa – Poznań 1991.
75. Ostrowicki M., *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki*, Kraków 2006.
76. Paja-Sach J., *Dziela otwarte w twórczości kompozytorów XX wieku*, Kraków 1992.
77. Pitrus A., *Zrozumieć reklamę*, Kraków 2001.
78. Płażewski J., *Historia filmu*, Warszawa 2001.
79. Płażewski J., *Język filmu*, Warszawa 2008.
80. *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996.
81. Przybyłowicz M., *Muzyka interaktywna – z czym to się je?*; http://polygamia.pl/Polygamia/1,96455,8231629,Muzyka_interaktywna___z_czym_to_sie_je_.html [dostęp: 14.09.2012].
82. Przyłipiak M., *Tam gdzie rodzą się sny*, „Film na Świecie” 1990, nr 10.
83. Radliński J., *Obywatel Jazz*, Warszawa 1967.
84. Regiewicz A., Warońska J., *Widowiskowość i audiowizualność w dobie ponowoczesności*, Częstochowa 2012.
85. Ross A., *Reszta jest hałasem. Słuchając dwudziestego wieku*, przeł. A. Laskowski, Warszawa 2011.
86. Sabat K., *Historia syntezatorów analogowych*; <http://www.promusic.pl/artykuly/artykuly-single-view/artukul/historia-syntezaatorow/> [dostęp: 20.08.2012].

87. Schafer R. M., *Muzyka środowiskowa*, przeł. D. Gwizdalanka, „Res Facta” 1982, nr 9.
88. Schaeffer B., *Dzieje muzyki*, Warszawa 1985.
89. Scruton R., *Przewodnik po kulturze nowoczesnej*, przeł. J. Prokopiuk, J. Przybył, Łódź – Wrocław 2006.
90. Shuker R., *Understanding Popular Music*, London 1994.
91. Smuga J., *Kultura techno*, „Machina” 1996, nr 4–5.
92. Stachówna G., *O wideoklipach*, „Powiększenie” 1987, nr 3–4.
93. Strinati D., *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W. J. Burszta, Poznań 1998.
94. Storey J., *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, przeł. J. Barański, Kraków 2003.
95. Supičič I., *Wstęp do socjologii muzyki*, przeł. S. Zalewski, Warszawa 1969.
96. Szoka M., „Mała” muzyka i wielkie tematy Philipa Glassa, „Ruch Muzyczny” 1994, nr 7.
97. Topolski J., *Kino/muzyka. Zbliżenia 2: Przekrocz i dotknij*, „Ruch Muzyczny” 2009, nr 6; <http://www.stopklatka.pl/artykuly/artykul.asp?wi=53627> [dostęp: 20.09.2012].
98. Urbańska-Galanciak D., *Homo players. Strategie odbioru gier komputerowych*, Warszawa 2009.
99. Wałaszewski Z., *Teledyskowe gry kiczem. Jak Erasure ścięła zażenowanie banałem w wideoklipach Lay All Your Love on Me i Always*, [w:] *Przestrzenie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. A. Janiak, W. Krzemińska, A. Wojtasik-Tokarz, Wrocław 2007.
100. Welsch W., *Na drodze do kultury słyszenia?*, przeł. K. Wilkoszewska, [w:] *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność”*, red. E. Wilk, Katowice 2001.
101. Wycisk J. M., *Teledysk – próba opisu zjawiska*, „Przekazy i Opinie” 1988, nr 1–2.
102. Zwoliński A., *Dźwięk w relacjach społecznych*, Kraków 2004.
103. Żabicki P., *Technologiczna codzienność. Internet–Bank–Telewizja*, Warszawa 2007.

Artur Żywiołek

**MUZYCZNE DYSKURSY KULTUROWE.
MIĘDZY NOWOCZESNOŚCIĄ
A PONOWOCZESNOŚCIĄ**

część



I. Między zmierzchem a śmiercią sztuki. Uwagi wstępne

Wieloznaczność terminów „nowoczesny” i „ponowoczesny” w odniesieniu do muzyki nastrocza licznych problemów. Wynika to w dużej mierze stąd, że wymienione pojęcia zostały przejęte na grunt muzykologicznej refleksji z literaturoznawstwa i historii sztuki. Sprawę komplikuje fakt, że tradycyjna periodyzacja dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych formacji kulturowych straciła swoje naukowe walory, przestały być adekwatnym narzędziem opisu zmiennej historyczno-kulturowej rzeczywistości. Poza tym określenia typu „modernizm”, „postmodernizm” używane są przez przedstawicieli różnorodnych dyscyplin: kulturologii, komparatystyki, antropologii, historii sztuki, literaturoznawstwa. Różnice między ujęciem modernizmu i postmodernizmu zaproponowane przez badaczy europejskich i amerykańskich dodatkowo utrudniają w miarę spójny i precyzyjny opis wymienionych pojęć.

Niektórzy próbowali stosować termin „postmodernizm” [pisze Alex Ross], ale już sam „modernizm” jest pojęciem tak wieloznacznym, że dodanie mu przedrostka „post” powoduje wypchnięcie go poza nawias sensu¹.

Mimo to dość powszechnie przyjmuje się, że modernizm to okres, który można umieścić w pierwszej połowie dwudziestego wieku, zaś postmodernizm w drugiej połowie stulecia². Poza tym sformułowanie „muzyka w ponowoczesności” określa również pewien moment i „styl odbioru” dzieła muzycznego, to jest recepcję dokonaną przez człowieka „późnej nowoczesności”. W tym sensie ponowoczesnemu oddziaływaniu może również podlegać muzyka dawnych epok. Wszak dopiero od dziewiętnastego wieku „pismo” muzyki – rozumiane jako muzyczna notacja – zaczęło precyzyjnie określać sposób wykonywania utworu. Bach, Mozart, ich poprzednicy nie pozostawili nam zbyt licznych wskazówek

¹ A. Ross, *Reszta jest hałasem. Słuchając dwudziestego wieku*, przeł. A. Laskowski, Warszawa 2011, s. 548.

² Zob. m.in. R. Kolarzowa, *Postmodernizm w muzyce*, Warszawa 1993; C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988; K. Moraczewski, *Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury. Próba analizy kulturowego funkcjonowania zachodnio-europejskiej muzyki artystycznej*, Poznań 2007.

interpretacyjnych, z kolei Chopin precyzyjnie zapisywał uwagi na temat tempa, dynamiki, a zwłaszcza frazowania. Ponowoczesność wniosła dodatkowo świadomość wyczerpania się konwencji estetycznych, dokonując swoistej ironicznej repetycji, syntezy i przetworzenia dotychczasowej tradycji, dewaluacji tradycyjnych kanonów piękna, granic między muzyką popularną a tzw. poważną.

W niniejszej pracy rozważania o muzyce Wagnera, Mahlera i Messiaena pojawiają się w bliskim sąsiedztwie refleksji na temat rockowej rewolucji lat 60. ubiegłego wieku i jazzu. Jeśli uznać bowiem autora *Parsifala* za pierwszego „proroka” wierzącego w religijne i polityczne możliwości sztuki w czasach „śmierci Boga”, w Mahlerze widzieć pierwszego „postmodernistę” (przy całej wieloznaczności tego sformułowania), zaś w twórczości Oliviera Messiaena dostrzec kontynuację i przetworzenie osiągnięć wielkich poprzedników i próbę odbudowania więzi sztuki i religii – to „ostatnim” z proroków wieszczących kres sztuki i narodziny kontrkultury był wybitny przedstawiciel Szkoły Frankfurckiej i jeden z duchowych przywódców młodzieżowej rebelii roku 1968 – Herbert Marcuse. Symptomatyczna była rockowa rewolta lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dwudziestego stulecia. W tamtym czasie do najbardziej znaczących grup zaliczano The Beatles, The Rolling Stones tudzież zapomnianych już nieco dziś The Rattles³ oraz zespół The Nice. Właśnie na rok 1968 przypadły największe sukcesy tej założonej przez Keitha Emersona grupy. Od klasycznych rock’n’rolli, poprzez psychodeliczne klimaty „późnych” Beatlesów, aż do eksperymentów polegających na łączeniu rocka i klasyki w twórczości The Nice biegnie nurt muzycznej i światopoglądowej rewolty, polegającej na buncie wobec wszelkich autorytetów, apologii pacyfizmu, wegetarianizmu, haseł radykalnej emancypacji, seksualnej swobody; rewolucji sprowadzającej kulturę do stadium początkowego, stanu zero. Wizja tej *de facto* kontrkultury zakładała wyzwolenie od wszelkich norm, tradycyjnych wartości (rodzina, naród, religia, autorytety), postulując życie w drodze z dala od wszelkich zobowiązań, a nawet pogardy dla pieniądza, rywalizacji, konkurencji czy drobnomieszczańskiej egzystencji. Idee Nowej Lewicy (Marks, Marcuse, Mao) opierały się w dużym stopniu na pracach Herberta Marcuse’a, zwłaszcza jego głośnej książki *Eros i cywilizacja*, szczególnie popularnej w okresie młodzieżowej rewolty roku 1968⁴. Najpełniejszym wyrazem postaw egzystencjalnych tamtego okresu był ruch hipisowski, będący kontynuacją ruchu *beat generation*, którego „papieżem” był Jack Kerouac. Z ruchem młodzieżowej rewolucji związanych było wielu intelektualistów (zwolennik LSD Timothy Leary,

³ Warto jednak przypomnieć, że The Rattles – podobnie jak Stonesi – wciąż koncertują, a ostatni album tej grupy został wydany we wrześniu 2012 roku.

⁴ Po latach Marcuse zrewidował swoje stanowisko, czego wyrazem było krytyczno-ironiczne powiedzenie: „kwiaty nie mają mocy”, wyraźnie adresowane do hipisowskich dzieci-kwiatów.

Allen Ginsberg) oraz muzyków (Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, John Lennon, a także jeden z najwybitniejszych basistów w dziejach jazzu, Jaco Pastorius, członek grupy Weather Report). Z kolei ranga i wpływ założonej w owym 1968 roku supergrupy Led Zeppelin porównywana była – nie bez powodu – do twórczości Ryszarda Wagnera. To szokujące dla zwolenników tezy o rozdzielności i nieporównywalności rocka i późnoromantycznej klasyki zestawienie wydaje się nieco arbitralne, niemniej pod względem faktycznej hegemonii artystycznej umieszczenie obok siebie Wagnera i Led Zeppelin jest dopuszczalne, mimo ewidentnych różnic historyczno-kulturowych i estetycznych.

Rozpatrywanie zjawiska muzyczności i dziejów muzyki w dobie modernizmu i postmodernizmu w całkowitej izolacji od procesów kulturowych, które „rzeźbiły” mapy mentalne dziewiętnastego i dwudziestego wieku, wydaje się pomysłem chybionym. Sztuka muzyczna nie istnieje w kulturowej próżni, dlatego wielu badaczy przyjmuje stanowisko, wedle którego muzyka stanowi ważny składnik kulturowych imaginariów. Romana Kolarzowa udowadnia, że „postmodernizm w muzyce jest sposobem myślenia, a nie wyłącznie stylem komponowania”⁵, dlatego wyróżnia kilka oznak i zjawisk charakterystycznych dla postmodernizmu w muzyce: „artystyczny i teoretyczny pluralizm”, akceptujący wielość wzorców estetycznych, „aksjologiczną neutralizację tradycji i nowoczesności”, przez co pojęcia „tradycji” i „awangardy” przestały pełnić funkcję wartościującą, a co się z tym wiąże – postulat „reinterpretacji” i rewizji dotychczasowych kanonów, taksonomii i podziałów estetyki, stylistyki i artystycznych światopoglądów⁶. Autorka *Postmodernizmu w muzyce* stawia więc kolejną tezę, wedle której postmodernizm jest pojęciem o większym zakresie semantycznym niż prąd filozoficzny i rozumie go „jako nastawienie wobec zastanych reguł myślenia i sposób organizacji różnych dziedzin ludzkiej aktywności”. Do najbardziej charakterystycznych tego okresu autorka zalicza „traktowanie tradycji jak przedmiotu refleksji” oraz „odejście od linearności i uniwersalizmu w postrzeganiu i interpretowaniu zjawisk kulturowych”⁷. Do filozoficznych źródeł postmodernizmu Romana Kolarzowa zalicza koncepcje Friedricha Nietzschego, Martina Heideggera i Gianniego Vattima, którego tezy zawarte w pracy *Koniec nowoczesności* warte są gruntownego omówienia, zwłaszcza w kontekście rozważań o muzycznych aspektach postmodernizmu.

Ponowoczesność nie stanowi prostej kontynuacji, odrzucenia bądź przetworzenia nowoczesności⁸. O ile nowoczesność (modernizm) żywi się kultem no-

⁵ R. Kolarzowa, *Postmodernizm w muzyce*, dz. cyt., s. 85.

⁶ Tamże, s. 73–75.

⁷ Tamże, s. 64.

⁸ Por. M. Kowalska, *Moja opowieść tłumacza*, [w:] J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 1997, s. 15.

wości, oryginalności, o tyle ponowoczesność unieważnia ów gest negacji, jako, by tak rzec, „ultranowoczesna”⁹ meta-negacja. Ponowoczesność, która bierze w krytyczny nawias epokę nowoczesności, staje się supernowoczesnością, kwestionującą również samą siebie oraz samą możliwość „wielkich meta-narracji”, jakby powiedział Jean-François Lyotard. Jeżeli więc relacja między nowoczesnością a ponowoczesnością nie wynika z przyczynowo-skutkowego następstwa zdarzeń, to trzeba wskazać wspólne miejsca, *topoi*, obu dwudziestowiecznych formacji kulturowych. Takim kulturowym toposem (mitem) jest narracja o „śmierci sztuki”, przy czym w owym sformułowaniu nie należy widzieć literalnego przeżycia końca sztuki, już raczej momentu przesilenia, przejścia od „starej” do „nowej” formacji kulturowej. Tłumaczy to w jakiejś mierze „dialektyczne” ujmowanie muzycznych tekstów kultury nowoczesnej i ponowoczesnej. „Wędrujące” motywy końca, zmierzchu, śmierci, ale także nowego początku, nowej epoki, próby powrotu do tradycji, jej reaktywacja, ale także dewaluacja – wszystko to pojawia się w muzyce dwudziestego stulecia, którego korzenie tkwią w późnej romantyczności. Doświadczenia końca epoki, *fin de siecle’u*, stanowią nie tylko emblematy dziewiętnastowieczności, lecz również rozciągają się na cały wiek dwudziesty, wpisując się przy tym w różne estetyki. Granice nowoczesności wyznacza epoka późnego romantyzmu z jednej strony oraz późnej nowoczesności z drugiej. Trudno więc rozpatrywać różnorakie zjawiska ponowoczesnej muzyki bez uwzględnienia tych uwarunkowań. Jeśli przyjąć za Rogerem Scrutonem, że nowoczesność stanowi zbiór przypisów do Wagnera, to wynika z tego stwierdzenia ważny wniosek, ten mianowicie, że twórczość muzyczna geniusza z Bayreuth jest bodaj najistotniejszym punktem odniesienia nie tylko dla artystycznych poszukiwań współczesnych kompozytorów, lecz także dla filozofów kultury poszukujących uzasadnienia dla swoich wizji nadchodzącej rewolucji społecznej. Przykładem niemalże egzemplarycznym są prace Sławoja Żiżka, który w dziełach Wagnera odnajduje rewolucyjny potencjał.

Mimo licznych kontrowersji, jakie wywołują tezy o semantyce (i semiotyce) muzyki jako sztuce radykalnie asemantycznej, trzeba powiedzieć, że muzyka nie funkcjonuje w sterylnej rzeczywistości dźwięków, że może wywoływać (być może wyłącznie poprzez asocjacje) określone stany ducha. W twórczości Oliviera Messiaena odnajdujemy takie przeświadczenia. Autor *Kwartetu na koniec świata* przypisywał wszak swoim dziełom pozamuzyczną treść, opatrując poszczególne utwory szczegółowymi objaśnieniami filozoficznymi, teologicznymi, estetycznymi, postępując podobnie jak jego wielki poprzednik Gustav Mahler, dla którego treść, program były swoistymi rusztowaniami utworu, a sam proces tworzenia symfonii był dla austriackiego kompozytora „budowaniem świata”.

⁹ Tamże.

W pierwszej części niniejszych rozważań mowa jest o związkach muzyki i mitycznych imaginariów. Mit Fausta, Prometeusza, a zwłaszcza mit Tristana i Izoldy konstytuują – mimo znamion archaiczności – współczesną świadomość, „psychikę kulturalną”, by posłużyć się określeniem Stanisława Brzozowskiego. Zwłaszcza celtycki mit Tristana pojawia się tak u Wagnera, jak i Messiaena, zaś swoistą „rewolucyjną” wykładnię zyskuje w pismach Slavoj Żižka. Wyobraźnia muzyczna w „wieku tytanów” wykazuje więc swoje erotyczne i tanatyczne zakorzenienie. W drugiej części znajdują się rozważania na temat muzyki Gustava Mahlera, który nie bez powodu nazywany bywa pierwszym „postmodernistą”. Mahler zamyka swoją epokę. W jego twórczości doświadczenie „śmierci sztuki” zyskuje specyficzne dopełnienie ze względu na świadomość wyczerpania się możliwości muzyki tonalnej. Ostatnia z sześciu części *Das Lied von der Erde*, symfoniczna pieśń zatytułowana *Der Abschied*, jest nie tylko muzyczną ewokacją pożegnania, lecz także – a może przede wszystkim – pożegnaniem z muzyką tonalnego logosu. Mimo wyraźnych tematycznych różnic obie części łączą nazwiska Wagnera, Mahlera i Messiaena. Uzasadnieniem takiego wyboru jest obecność u trojga wymienionych kompozytorów wspólnego kontekstu: odniesień do topiki śmierci, zmierzchu, ale także odrodzenia i zmartwychwstania. Kontekst ów jest świadomie wprowadzany pod postacią programu literackiego bądź filozoficznego, ale także stanowi swoiste kulturowe tło, w jakim sytuuje się muzyka dwudziestego wieku – nowoczesna i ponowoczesna. Zasadne staje się więc pytanie o to, w kręgu jakich kulturowych wyobrażeń i kontekstów sytuować należy artystyczne poszukiwania dwudziestowiecznych twórców? Dramatyczno-muzyczna twórczość Ryszarda Wagnera jest wielką syntezą dziewiętnastowiecznej estetyki, a równocześnie stanowi obszar psychoanalitycznych eksploracji takich współczesnych filozofów i krytyków kultury, jak Slavoj Žižek. Z kolei Gustav Mahler to kompozytor, który o sobie samym mawiał „moje czasy jeszcze nadejdą”, podkreślając w ten sposób profetyczną niemalże świadomość związku z przyszłością. Choć sam autor *Pieśni o ziemi* zaliczany jest do epoki późnego romantyzmu, to jednak estetyka wielu symfonii Mahlera przybiera postać ponowoczesnej wrażliwości, wyznaczonej przez takie składniki, jak: ironiczna restytucja tradycji, neotonalność, intertekstualność, brak wyraźnej taksonomii estetycznej, mieszanie różnych rejestrów stylistycznych¹⁰. Omawianą część drugą zamykają rozważania skupione wokół *Filozofii nowej muzyki* Teodora Adorna, który – ogłaszając koniec sztuki po Auschwitz – wpisał się w apokaliptyczny klimat dwudziestowiecznych imaginariów kulturowych. Warto zauważyć, że o ile jeden z wybitnych frankfurtczyków, Herbert Marcuse, „namaszczoney” został na patrona kontrkultury, o tyle Adorno tropił w muzy-

¹⁰ Por. K. Moraczewski, dz. cyt., s. 99–101, 185.

ce europejskiej od czasów Beethovena symptomy rozkładu. Diagnozy stawiane przez obu włączały się zatem w pewien specyficzny nurt socjologicznej refleksji na temat końca (śmierci) sztuki czy kultury w ogóle. Jedną z podstawowych figur myśli Marcuse'a były mity Narcyza i – co znamienne w kontekście niniejszych rozważań – mit Orfeusza. Dla Adorna zaś – piszącego głównie na temat Strawińskiego i Schönberga – kluczową figurą byłby zapewne Faust.

Mając świadomość fragmentaryczności proponowanego ujęcia¹¹, warto zwrócić uwagę na pewne „stałe” punkty w artystycznych poszukiwaniach muzyki minionego stulecia. Wspomniane „stałe” punkty w dobie „utrąty stabilnych struktur bycia” związane są z traumatycznym (a niekiedy ekstatycznym) przeżyciem końca, kresu dotychczasowych form kultury. Kres ów nie jest wszelako synonimem zniszczenia, kryje bowiem w sobie nadzieję odrodzenia. Czy ta dialektyka śmierci i odrodzenia jest jedynie funkcją gramatyki przeciwieństw, czy też odsyła do rzeczywistych doświadczeń – tego w żadnej mierze nie da się konkluzywnie stwierdzić. Muzyka, podobnie jak pozostałe teksty kultury, jest jedynie próbą przeciwstawienia się „popędowi śmierci”, a może go jedynie „polifonicznie” rozpisuje na głosy?

Czy przedstawione w pracy Gianni Vattimo *Koniec nowoczesności* tezy odnoszą się również do dwudziestowiecznej muzyki? W jakim stopniu – i za pomocą jakich środków artystycznej ekspresji – ideę „zmarzchu albo „śmierci sztuki” artykułują nowoczesne i ponowoczesne dzieła muzyczne? Vattimo, posiłkując się Heideggerowskim idiolektem, pisze o „śmierci sztuki”, mając również, jak się wydaje, na myśli muzykę. „Śmierć sztuki”, a także „śmierć muzyki”, „śmierć kompozytora” są metaforami oznaczającymi nie tyle jakieś konkretne wydarzenie, grupę zjawisk artystycznych, ile raczej „wydarzenie konstytuujące historyczno-ontologiczny horyzont, w którym się poruszamy” – pisze Gianni Vattimo, który następnie dodaje: „Horyzont ten jest splotem historyczno-kulturowych wydarzeń, a także słów, które do nich należą, opisują je i współokreślają”¹². Koncepcja autora *Końca nowoczesności* pozwala włączyć w obszar rozważań także muzykę, która stanowi ważny składnik owego historyczno-kulturowego splotu wydarzeń, a tym samym teza ta zaprzecza przekonaniu o radykalnej asemantryczności muzyki.

¹¹ Próba zbudowania całościowego obrazu muzyki w jej licznych kulturowych kontekstach przekracza możliwości tego szkicu. Autorowi niniejszych rozważań przyświecał skromny cel, aby przedstawić w kilku odsłonach związki muzyki z nowoczesną i ponowoczesną wyobraźnią. Kategoria imaginarium umożliwia doraźne wzięcie w nawias tezy o asemantrycznym statusie dzieła muzycznego, a także dopuszcza udział skojarzeń, asocjacji we wzajemnych uwarunkowaniach muzyki, literatury i filozofii.

¹² G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, wstęp A. Zawadzki, Kraków 2006, s. 44.

Omawiając rolę muzyki w „długim marszu nowoczesności przez pustynię”¹³, warto prześledzić poszczególne etapy tego pochodu europejskiej moderny i post-moderny przez pustynię współczesnego świata, pozbawionego horyzontalnych, a zwłaszcza wertykalnych punktów orientacyjnych. „Płynna nowoczesność” i jeszcze bardziej niestabilna ponowoczesność mają jednak swoje punkty oparcia: archaiczne mity związane z archetypiczną namiętnością określaną w psychoanalitycznym idiolektie jako *Liebestod* (miłość śmierci) czy *Todestrieb* (popęd śmierci). Zarówno celtycka opowieść o Tristanie, jak i tytaniczne mity Fausta czy Prometeusza artykułują swoistą „namiętność” do transgresywnych gestów. Nieprzypadkowo więc słoweński filozof Slavoj Žižek „czyta” Wagnerowskie „pismo” muzyki, tropiąc ślady rewolucyjnego potencjału. Tristanowska *Liebestod* wyraża także charakterystyczne dla „faustycznej” nowoczesności „wieczne nienasycenie”, pragnienie niekończącej się rozkoszy, której nic jednak nie może spełnić. Marsz „płynnej nowoczesności” przez pustynię przywodzi również na myśl mesjański mit Wyjścia, poszukiwania Ziemi Obiecanej.

Rozważania o muzycznych dyskursach w ponowoczesności nie mają charakteru chronologicznego. Kulturowy kontekst, w jakim usytuowana jest dwudziestowieczna muzyka, dobrze charakteryzuje Baumanowska metafora akwaticzna: „płynność”, a więc brak stanu skupienia, stabilności, wyraźnych granic oddzielających sztukę od filozofii, literatury, religii, teologii. „Rozpływanie się tego, co stałe”, by przywołać znaną formułę Marksa, Bauman uznaje za istotną cechę „nowej fazy w historii nowoczesności”¹⁴. W mocy pozostaje także pytanie o metodę, za pomocą której można badać i opisywać muzyczne zjawiska „płynnej nowoczesności”:

Byłoby nieroztropnie podważać czy choćby bagatelizować głęboki wpływ, jaki na warunki ludzkiego życia wywarło nadejście „płynnej nowoczesności”. Nieobecność i niedostępność struktur systemowych w połączeniu z nieuporządkowanym, płynnym stanem bezpośrednio kształtowania strategii życiowych w zasadniczy sposób zmieniają ludzkie życie i zmuszają do ponowoczesnego przemyślenia dawnych pojęć, używanych zwykle do ich opisu¹⁵.

W świetle przywołanego tekstu można powiedzieć, że trudność, na jaką napotyka każda próba systemowej i przyczynowo-skutkowej narracji o dziejach nowoczesnej i ponowoczesnej muzyki europejskiej, może być zatem rozwiązana poprzez aplikację innej perspektywy opisu: zamiast przyjmować zawsze kontrowersyjną taksonomię, podziały, klasyfikacje, separując od siebie dyskursy literackie, filozoficzne, muzyczne, można spojrzeć na historię dwudziestowiecznej muzyki poprzez formułę „studium przypadku” (*case studies*) i, podobnie

¹³ Por. Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 130.

¹⁴ Tenże, *Płynna nowoczesność*, przeł. T. Kunz, Kraków 2000, s. 7.

¹⁵ Tamże, s. 15.

jak Vattimo w *Końcu nowoczesności*, dać „szereg «wglądów», «przybliżeń», «rzutów myślowych», poprzez które [autor] naświetla i przybliża różne aspekty nowoczesności i ponowoczesności”¹⁶. Nowoczesny i ponowoczesny kryzys teo- i teleologiczny podważa wiarę w „linearny i jednokierunkowy rozwój i postęp”¹⁷.

W niniejszej rozprawie mamy do czynienia z kilkoma takimi „przybliżeniami” i „wglądami” w dzieje zachodnioeuropejskiej muzyki w dwudziestym wieku. Przejściu od nowoczesności do ponowoczesności towarzyszą mityczne figury Erosa, Tanatosa, ale także doświadczenie zmierzchu, wyczerpania i rozpadu pojęć kształtujących dotychczasowe mapy mentalne, powszechna estetyzacja. Nie jest to obraz ani spójny, ani całościowy. Jeśli nawet „prawda jest całością”, jak twierdził Hegel, to i tak dzieje ponowoczesnej muzyki w jej organicznym związku z przekształceniami nowoczesnych imaginariów wymagałyby napisania obszernego studium o rozmiarach przybliżonych do *Fenomenologii ducha*.



Zagadnienia: nowoczesność, ponowoczesność, modernizm, postmodernizm.

¹⁶ Zob. A. Zawadzki, *Koniec nowoczesności: nihilizm, hermeneutyka, sztuka*, [w:] G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, dz. cyt., s. VII.

¹⁷ Tamże.

II. Eros i Tanatos. W kręgu muzyki, mitu i filozofii

Do elementarnych konstelacji nowoczesnej świadomości należą, jak wiadomo, mity Fausta i Prometeusza. „Wiek tytanów”¹⁸, wedle określenia Hansa Blumenberga, stanowić może znamiennej ilustrację przygód nowoczesnego umysłu. Znaczącą – zwłaszcza w kontekście niniejszych rozważań – morfologię idei faustycznej przedstawił Adam Pomorski¹⁹. Zdaniem tłumacza, mit Fausta wpisuje się w obszar refleksji nad stanem nowoczesności, która jest jak gdyby odwróconą ideą odwieczności. „Duch wiecznej przemiany”²⁰, nieustannego modernizowania świata, tłumaczy w pewien sposób rozmach dwudziestowiecznych totalitaryzmów, rewolucyjne namiętności, wizje totalnej przebudowy świata, ale także „życia na niby”, demonicznego karnawału i wiecznego sabatu, „grozy nowoczesnego życia”²¹. W *Fauście* nie ma jednak grozy wzniosłej, patetycznej. Podstawowymi kategoriami faustycznej estetyki są ironia, pozory tragizmu i wzniosłości. Demonizm jest wszak ironią boskości, jej parodią. „Mefistofeles, ów «akuszer nowoczesności», odwraca czas, który zaczyna biec na nowo”²². Wizja (a może raczej widmo) nowego początku, fantazmaty nieskończoności obejmują nie tylko historię – w wymiarze jednostkowym i zbiorowym – lecz także naturę. Więcej: filozofia dziejów jest paralelna z filozofią przyrody (natury). Pejzaże romantyzmu, późnego romantyzmu, nowoczesności i ponowoczesności stanowią dość wyraźną ewokację historii, logosu dziejów, niewyraźnego splotu metafizyki i historii. Wybitnym przykładem są tu dramaty muzyczne Ryszarda Wagnera i późnoromantyczne symfonie Gustava Mahlera. Nad wszystkim jednak unosi się idea potężnego kryzysu religijnego wyrażającego się w doświadczeniu śmierci Boga i powszechnej estetyzacji przeżyć religijnych zastąpionych przez sztukę.

¹⁸ H. Blumenberg, *Tytan i jego stulecie*, [w:] tenże, *Praca nad mitem*, przeł. K. Najdek, M. Herer, Z. Zwoliński, Warszawa 2009, s. 529–606.

¹⁹ Zob. A. Pomorski, *Ten bardzo poważny żart*, [w:] J. W. Goethe, *Faust*, przeł. i posłowiem opatrzył A. Pomorski, Warszawa 1999, s. 509–572.

²⁰ Tamże, s. 521.

²¹ Tamże, s. 510–515.

²² Tamże, s. 517.

Z kolei mit Prometeusza, oprócz konwencjonalnych (alegorycznych) sensów, zawiera szereg znaczeń korespondujących z charakterystycznym dla europejskiej nowoczesności procesem „odczarowania” (*die Entzauberung*), złamania mitycznych i metafizycznych formuł uzasadniających życie ludzkie, kradzieży ognia i swoistego nowoczesnego *credo*: „zaprawdę wszystkich nienawidzę bogów” przy równoczesnym, niejako, powrocie stłumionego *sacrum*, swoistej „religijnej rekonkwiescencji”²³. Tak więc te dwa wymienione mity – Fausta i Prometeusza – stanowią formę rozpoznania się nowoczesności, wyraz jej autorefleksyjnego podejścia do samej siebie. W ostatnim akapicie *Pracy nad mitem* Hans Blumenberg pisze:

Prometeusz powraca, wyłania się ze skały i ponownie ukazuje się swym dręczycielom. Oddać się choćby przez chwilę tej imaginacyjnej dowolności zabrania jednak spowijająca całość eschatologiczna melancholia. Dlaczego świat ma trwać nadal, skoro nie ma nic więcej do powiedzenia?

A gdyby jednak coś było?²⁴

W finalnym pytaniu Hansa Blumenberga pobrzmiewa nie tylko melancholia nowoczesności, lecz także nadzieja, że trwanie świata wciąż jest możliwe.

„Eschatologiczna melancholia”, o której pisze autor *Pracy nad mitem*, wyraża przekonanie, że świat, być może, nie ma już swojego logosu; słowa, które mogłoby wypowiedzieć wartość istnienia. Popularność w dobie romantyzmu motywów prometejskich zyskała szczególne walory właśnie w muzyce jako sztuce pozawerbalnej. Poemat symfoniczny *Prometeusz* Franciszka Liszta jest tego szczególnie wymownym przykładem. Liszt, jako jeden z twórców gatunku poematu muzycznego, posługiwał się tą literacko-muzyczną formą wypowiedzi, aby przedstawić dźwiękowy ekwiwalent prometejskiego ducha. Jego poemat symfoniczny zbudowany jest z dwóch opozycyjnych względem siebie tematów: dynamicznego – wyrażającego energię i moc mitycznego bohatera – oraz lirycznego, który ewokuje cierpienie Prometeusza. Początek poematu jakby zwiastował nadchodzącą burzę, wybuch, dramatyczny gest przeciwstawienia się władzy bogów. Trwa to zaledwie kilkanaście sekund, po czym muzyka cichnie: instrumenty smyczkowe grają w niskich rejestrach, aby po chwili – trochę w marszowym rytmie – powrócił pierwotny dynamizm, obrazowany dodatkowo przez słoneczne brzmienia instrumentów dętych. Narracja muzyczna przez cały czas podkreśla niepokój, lęk, być może cierpienie. Silne kontrasty między liryczną melodią a ekstatycznym ruchem, błyskawiczne zmiany tempa, rytmu, brzmienia

²³ Por. G. Kepel, *Zemsta Boga. Religijna rekonkwista świata*, przeł. A. Adamczak, wstęp C. Michalski, posłowie A. Bielik-Robson, Warszawa 2010.

²⁴ H. Blumenberg, *Praca nad mitem...*, s. 606.

orkiestry, podkreślonego mocnymi uderzeniami bębnów. Postać Prometeusza fascynowała Franciszka Liszta, który – jako człowiek głęboko religijny – widział w mitycznym tytanie nie tylko symbol współcierpienia z człowiekiem, ale także niezwykle mozolny gest przekroczenia ziemskich ograniczeń i pragnienie boskiego tryumfu. Zakończenie poematu powtarza motyw znany z początkowych taktów, po czym następuje gwałtowne załamanie i zamknięcie muzycznej opowieści, wyrażone kilkakrotnie synkopowanymi uderzeniami orkiestry. Między gwałtownym i lirycznym początkiem a dramatycznym zakończeniem zawiera się los mitycznego bohatera, który łączył w sobie sprzeczne postawy: miłości do człowieka i nienawiści do bogów (jeśli, oczywiście, przyjąć, że Liszt znał wersję Ajschylosa); „wynałazczego boga sprzeciwiającego się igraszkom bogów z losem”²⁵. Mit prometejski wyrażał także – w dobie wczesnego i późnego romantyzmu – pragnienie szczęśliwej doczesności, ziemskiej radości, przeciwstawionej tradycyjnym imaginariom eschatologicznym, z którymi wiązała się idea szczęśliwości wiecznej. Nie tylko więc mit Fausta, ale także Prometeusza artykułuje ideę nowoczesności jako odwróconej idei odwieczności.

W jakiejś mierze wizję szczęśliwej „wiecznej doczesności” rozwinął u schyłku wieku Gustav Mahler w *IV Symfonii G-dur*, której tematyczną i artystyczną dominantę („motywem–ziarnem”) stanowi skomponowana w 1892 roku pieśń *Das himmlische Leben*. „Każda z trzech części powiązana jest tematycznie z ostatnią w najintymniejszy i wymowny sposób”, pisał kompozytor w liście do Georga Göhlera. Wedle opinii Johanna Wolfganga Goethego, tekst owej pieśni to humoreska przedstawiająca „raj dla prostaczków”. Wizja wiecznej doczesności i niebiańskiej szczęśliwości uwikłana jest zatem w pewien paradoks: mistyka koresponduje tu z groteską, ironią i to niejako wbrew intencjom samego Mahlera, który protestował przeciw ironicznej interpretacji swojego dzieła. Mimo to amerykański muzykolog Mark Evan Bonds nie wahał się określić czwartej symfonii mianem „ambiwalentnego Elizjum”, ze względu na zderzenie wizji niebiańskiego szczęścia i rozpacz, życia i śmierci, wieczności i doczesności. Chrześcijańskie i eschatologiczne imaginarium sąsiaduje w omawianej symfonii z Nietzscheańską ideą wiecznego powrotu, wiecznej doczesności. *IV Symfonia G-dur* to dzieło rozpięte między tragizmem i groteską, poprzez którą co jakiś czas ujawnia swoją obecność kompozytor, biorąc w ironiczny nawias patos swojego dzieła²⁶.

²⁵ Tamże, s. 531.

²⁶ Większość informacji na temat *IV Symfonii* Gustava Mahlera pochodzi z audycji *Moje czasy jeszcze nadejdą – przewodnik po symfoniach Gustava Mahlera (IV Symfonię analizują Marcin Gmys i Marcin Majchrowski)*, Polskie Radio Program II, 15.04.2011; zob. <http://www.polskieradio.pl/8/192/Artykul/351643,IV-Symfonia-Gustava-Mahlera-taniec-kostuchy-i-usmiech-sw-Urszuli> [dostęp: 25.06.2013].

Z kolei temat tytana podjął kompozytor w *I Symfonii D-dur*, nazywanej również „poematem dźwiękowym w formie symfonii”²⁷. O ile jednak w ostatniej części Mahlerowskiej *Symfonii Tysiąca* kompozytor wykorzystał scenę przedstawiającą odkupienie Fausta oraz ideę „wiecznej kobiecości”, o tyle w dwudziesto-wiecznej muzyce rockowej idea faustyczna przybierała najrozmaitsze kształty. Pozostaje jednak kwestią otwartą, na ile niektóre odmiany rocka i koncertów rockowych realizują swoisty scenariusz wspólnotowego przeżycia religijnego, na ile stanowią wyraz nowej tożsamości, na ile zaś są jedynie artystyczną konwencją, estetyczną konstrukcją pozbawioną światopoglądowego czy religijnego przesłania? Na tak postawione pytania nie ma jednoznacznych odpowiedzi²⁸.

1 *Liebestod*. Muzyka, śmierć i polityka

Ważniejsze staje się za to pytanie o „morfologię” przejścia między jedną a drugą epoką; między wczesną a późną nowoczesnością. Kulturowe mity „wiecznej kobiecości” i „wiecznej śmierci” niosą także potencjał polityczny, jak o tym przekonują Slavoj Žižek i Mladen Dolar w książce *Druga śmierć opery*. O ile Dolar pisze o operach Mozarta, o tyle Žižek prawie wyłącznie zajmuje się operami Wagnera. W odniesieniu do Žižka, jako współautora *Drugiej śmierci opery*, można by postawić tezę, wedle której obecny na kartach jego pism związek polityki i muzyki artykułuje szczególną postać mesjańskiej pasji do totalnego wyzwolenia i społecznej emancypacji. Źródłem tego pragnienia jest popęd śmierci, żądza znalezienia ukojenia w pogodzeniu sprzeczności między Erosem i Tanatosem. Dokonana przez Žižka psychoanalityczna lektura dzieł Wagnera niesie szereg istotnych rozpoznań, dotyczących europejskich imaginariów w okresie wielkiego kulturowego przesilenia, które Mladen Dolar scharakteryzował następująco:

Zbiegający się z narodzinami opery przełom wieku był jednak zarazem najbardziej drastycznym przejściem między dwoma epokami. Różnica między stylem renesansowym a barokowym w muzyce i sztuce w ogóle może pod tym względem wydawać się rzecz jasna

²⁷ Zob. B. Pocij, *Szkice z późnego romantyzmu. Eseje*, Kraków 1978, s. 69. Trzeba wszak zauważyć, że tytuł *Tytan* Mahler nadał swojemu dziełu podczas drugiego wykonania w Hamburgu (w roku 1893). Ukończona w 1889 r. symfonia nie miała pierwotnie takiej nazwy. Nie zmienia to jednak faktu, że pozamuzyczne inspiracje miały znaczący wpływ na twórczość Gustava Mahlera i świadczą wymownie o istnieniu pewnych charakterystycznych dla europejskiej sztuki muzycznej motywów, idei, wyobrażeń.

²⁸ Zdaniem niektórych badaczy rockowa rewolta z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku wpisuje się w religijne, quasi-religijne, okultystyczne, a także demoniczne poszukiwania Ziemi Obiecanej i „zbawienia”. Więcej na ten temat: S. Turner, *Glód niebios/Rock&roll w poszukiwaniu zbawienia*, przeł. T. Biedroń, Kraków 1997; Gino Castado, *Ziemia obiecana. Kultura rocka 1954–1994*, przeł. J. Uszyński, Kraków 1997.

czymś drugorzędnym, była to bowiem epoka Galileusza i Kartezjusza (nadmienić należy przy okazji, że ojciec Galileusza, Vincenzo Galileo, sam był muzykiem i jednym z twórców techniki monodii, współautorem idei odrodzenia tragedii antycznej), epoka narodzin nowożytnej nauki, rozwoju podstawowych struktur nowoczesnej podmiotowości oraz narodzin i gwałtownego rozwoju społeczeństwa burżuazyjnego w oparciu o elementy ukształtowane kilka wieków wcześniej²⁹.

Okresy kulturowego przesilenia obfitują w spektakularne (niekiedy rewolucyjne) wydarzenia, ostre spory światopoglądowe, które niosą ze sobą specyficzną retorykę, ta zaś z kolei znajduje swoje uzasadnienie w wyrażeniu zarysowanych fantazjach na temat łączności między „dawnymi i młodszymi laty” bądź zerwania więzi między nimi. „Olbrzymia moc opery”, wedle określenia Dolara, dostarczyła nowej epoce „fantazmatycznego wsparcia” (s. 17), także poprzez muzykę, która, sugerując związek rzeczywistości i świata metafizycznego, przynosiła „utopijne pojednanie” (s. 17).

Z kolei autor *Przekleństwa fantazji* tropi te momenty, w których artykułuje się znaczący związek popędu śmierci i pytań o „granice polityczności”³⁰ w psychoanalitycznym dyskursie o kulturze Zachodu. Specyfika pisarstwa Žižka polega wszelako na tym, że muzyczne *exempla* nie są jedynie ornamentem, ilustracją tezy o politycznej sile artystycznych fantazmatów: muzyka nie tylko manifestuje wyobrażeniowy czy symboliczny porządek rzeczy; podobnie jak film (kino) stanowi swoisty model rzeczywistości, manifestując jej ideologiczną strukturę³¹. Mimo że w tytule niniejszych rozważań znajduje się określenie sugerujące muzykologiczny charakter kulturowych koncepcji słoweńskiego myśliciela, trzeba wszelako podkreślić, że nie o muzykę tu chodzi, lecz o społeczną i polityczną recepcję widowisk muzycznych, o rekonstrukcję i rewizję ideologicznego wymiaru oper Mozarta i Wagnera. Fascynacja sztuką operową Mozarta i Wagnera ma przecież w *Drugiej śmierci opery* wyraźną motywację światopoglądową, której zasadniczym celem jest, jak się zdaje, opis nowoczesnych imaginariów odsłaniających w gatunku opery swój fantazmatyczny status.

²⁹ S. Žižek, M. Dolar, *Druga śmierć opery*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 150. Następne cytaty tego dzieła lokalizuję bezpośrednio w tekście.

³⁰ Žižka interesują te sytuacje, w których manifestuje się napięcie między idiomatycznością jednostki ludzkiej a uniwersalnym (symbolicznym) porządkiem politycznym, między prywatną a publiczną sferą życia. Autor *Rewolucji u bram*, wychodząc z pozycji antyliberalnych, dewaluuje jednak ów binarny podział, uważając demokratyczny konsensus sprzecznych racji politycznych za nieuprawnioną fikcję. Por. P. Dybel, S. Wróbel, *Granice polityczności. Od polityki emancypacji do polityki życia*, Warszawa 2008, s. 318.

³¹ Por. K. Mikruda, *Movie Žižek*, [w:] S. Žižek, *Lacrimae rerum. Kiesłowski, Hitchcock, Tarowski, Lynch*, Warszawa 2011, s. 12–13.

Choć dyskurs Žižka obfituje w liczne metafory muzyczne i muzykologiczne – tak w warstwie tematycznej, jak i kompozycyjnej – to jednak miejsce Wagnera wydaje się wyjątkowe i nie ma, jak się zdaje, „symetrycznych” porównań do innych kompozytorów. „A co, jeśli Wagner jest najwybitniejszym europejskim kompozytorem wszystkich czasów?”, można by sparafrazować symptomatyczny dla autora *Drugiej śmierci opery* sposób argumentacji, po czym przytoczyć słowa samego słoweńskiego filozofa:

Ujmując rzecz wprost i nieco naiwnie: co jeśli *Tristan i Izolda* wraz z *Parsifalem* są faktycznie (przynajmniej z pewnego punktu widzenia) dwoma największymi dziełami w dziejach ludzkości? (s. 150).

Traktując owo „naiwne wyznanie” poważnie, warto zbadać, jak w filozoficzno-krytycznym dyskursie Žižka funkcjonuje sztuka Ryszarda Wagnera i jaki projekt ideologiczny, wpisany w opery niemieckiego kompozytora, pieczołowicie rekonstruuje autor *Drugiej śmierci opery*.

W pierwszej części omawianej książki Mladen Dolar nazywa operę „poronionym płodem sztuki muzycznej” (s. 7), przy czym nie bez ironii zauważa, że moment narodzin psychoanalizy zbiegł się w czasie z momentem śmierci gatunku opery (s. 14), która przetrwała jedynie dzięki fantazmatycznej wierze w mityczną moc opery³². Antologia pogardliwych wypowiedzi na temat opery wpisuje się, zdaniem Dolara, w specyficzny gatunek wypowiedzi, charakterystyczny dla kultury XVIII wieku (s. 8). Spośród licznych określeń przywołanych przez Mladena Dolara warto wskazać te, które artykułują pewien ironiczny związek fascynacji, a nawet miłości do teatru operowego³³ z równoległą, by tak rzec, pogardą: „anachroniczność”, „martwota”, „egzotyczna i irracjonalna rozrywka”, „najpodlejsza karykatura najwyższej formy sztuki, jaką był teatr grecki” (s. 7–8).

Wchodząc do opery [pisze Dolar], zmierzyć się musimy zatem z czymś nazbyt głupim i śmiesznym, by wzbudzało zainteresowanie filozofii, a co jest dla psychoanalizy na porządku dziennym, mianowicie z logiką fantazji (s. 14),

zaś „teatr operowy jako instytucja różni się od domu dla obłąkanych jedynie tym, że jej podopiecznych dotąd oficjalnie nie zdiagnozowano” (s. 14), powiada za

³² Podobny stosunek do opery (a raczej operetki) miał Witold Gombrowicz, który widział w niej urzeczywistnienie „genialnego idiotyzmu”. *Operetka* Gombrowicza wyrasta z przekonania, że dwuwartościowa opozycja „nagość/strój” jest fundamentalna dla wszelkich rewolucyjnych przemian społecznych. Warto również zauważyć, że w przywołanym dramacie Gombrowicza nie jest możliwa całkowita nagość: nie istnieje bowiem stan pozaideologiczny. Każdy gest kulturowy wyposażony jest w maskę ideologiczną, która stanowi integralną część rzeczywistości i nie daje się od niej odseparować. Stąd teza o historii jako rewii mody.

³³ Tytuł *Przedmowy* brzmi: *Z miłości do opery*, zaś całą część pierwszą książki określa fraza: *Jeśli muzyka jest miłości strawą*.

Ernestem Newmanem Dolar. Wbrew takiemu *dictum* Ernest Newman był autorem znakomitych prac poświęconych operze, spośród których warto wymienić opublikowane w latach 1933–1947 czterotomowe dzieło *The Life of Richard Wagner*.

Geneza sztuki operowej uwikłana jest w pewien znamieny paradoks: oto bowiem powstanie gatunku opery z ducha absolutyzmu i konserwatyizmu przypa-
dło na okres intensywnych przemian społecznych, politycznych i kulturowych. W epoce narodzin nowoczesnej podmiotowości i nauki głoszone hasła restytucji dawnych ideałów. Jak powszechnie wiadomo, „powtórzenie” stanowi jednak warunek pojawienia się nowości.

Jeśli bowiem pragnie się odtworzyć domniemany wzorzec czy ideał, należące do przeszłości, można to osiągnąć jedynie tworząc coś z gruntu nowego. Należy pamiętać [konkluduje Mladen Dolar], że z zasady największymi rewolucjonistami są najbardziej zatwardziali konserwatyści (s. 16).

Slavoj Žižek, komentując tezy Heideggera dotyczące kategorii powtórzenia, ujął to następująco:

Już dla Kierkegarda powtórzenie jest „odwrotnością pamięci”, ruchem naprzód, produkcją czegoś nowego, a nie reprodukcją tego, co stare. „Nic nowego pod słońcem” to najmocniejszy kontrast z ruchem powtórzenia. A zatem nie chodzi jedynie o to, że powtórzenie jest jednym ze sposobów na wyłonienie się czegoś nowego – *nowe może się pojawić TYLKO dzięki powtórzeniu*. Kluczem do tego paradoksu jest oczywiście to, co Deleuze opisał jako różnicę między wirtualnym a aktualnym a co można – dlaczego nie? – określić jako różnicę między duchem a literą³⁴.

Opera dostarczyła więc nowej epoce swojego fantazmatycznego wsparcia (s. 17). Dlatego trzeba, zdaniem Dolara, „postawić pytanie o to, co stanowi jądro owej fantazji” (s. 19). Zainteresowanie, jakim Mladen Dolar i Slavoj Žižek obdarzają teatr operowy, wynika ze świadomości, że przejściu od jednej formacji społeczno-politycznej do drugiej towarzyszy szczególna „logika fantazji” tudzież narracja uobecniająca się w pozornie pompatycznych widowiskach; mityczna opowieść, która „powtarza”, odwzorowuje strukturę świata. Wszak trzeba pamiętać, że dostęp do rzeczywistości zawsze jest zapośredniczony przez działanie fantazji:

[...] jeśli temu, czego doświadczamy jako „rzeczywistości”, strukturę nadaje fantazja, a sama fantazja służy jako ekran chroniący nas od bezpośredniego wchłonięcia przez surowe Realne, wówczas *sama rzeczywistość może funkcjonować jako ucieczka przed spotkaniem z Realnym*³⁵.

Powstają więc zasadne pytania: jaką strukturę (kulturową morfologię) ma fantazja utrwalona w znakach europejskiej sztuki operowej i jakie konotacje polityczne, ideologiczne wpisane zostały w muzyczne fantazje? Zdaniem Do-

³⁴ S. Žižek, *W obronie przegranych spraw*, przeł. J. Kutyla, Warszawa 2008, s. 141.

³⁵ Tenże, *Lacan*, przeł. J. Kutyla, Warszawa 2008, s. 73.

lara i Žižka europejska sztuka operowa artykułuje pewien charakterystyczny gest zachodniej kultury: gest ewokowany przez motyw „błagania”, przez Mozarta przedstawionego w postaci prośby, natomiast w muzycznych dramatach Wagnera wielokrotnie wyrażany jako „pragnienie śmierci” (s. 62). Aby odpowiedzieć na powyższe kwestie, obaj słoweńscy analitycy budują kontrapunkt głosów: Dolar zajmuje się Mozartowskimi operami, w których widać jeszcze tryumf oświecenia (np. *Wesele Figara*), a następnie jego zmierzch (*Don Giovanni*, *Czarodziejski flet*) wraz z przejściem oświecenia w fazę mitu. Opery te godzą więc sprzeczne światy, „na granicy których stoi Mozart”. (s. 143). Žižek tropi natomiast u Wagnera agoniczne starcie sprzecznych tendencji, konstytuowanych przez mit Erosa i Tanatosa.

Przedstawiona w *Drugiej śmierci opery* struktura „muzycznej” fantazji obejmuje trzy główne kręgi tematyczne, wyznaczone takimi zagadnieniami, jak rozpad porządku symbolicznego, „mesjański” nadmiar („przesadę”) życia oraz fantazmat „wiecznej kobiecości”. Semantyczną dominantę wymienionych tematów stanowi Hegłowska metafora „nocy świata”, która stanowi, jak się zdaje, istotny element dyskursu estetyczno-politycznego w pismach Slavoj Žižka: z rozpadem symbolicznych imaginariów wiąże się ściśle tendencja do konstruowania nowych tożsamości bądź nagła manifestacja Realnego pod postacią wymienionej uprzednio „nocy świata”. Wymowne świadectwo znajduje się w zakończeniu Goetheańskiej wersji *Czarodziejskiego fletu*, gdzie padły znamienne słowa:

Es soll die Wahrheit
Nicht mehr auf Erden
In schöner Klarheit
Verbreiter werden.
Dein hoher vollbracht,
Doch uns umgibt
Die tiefe Nacht³⁶

Metafora „głębokiej nocy”, która „zapada nad nami” oraz „prawda, która nie będzie już więcej głoszona na ziemi”, to ewokacja fantasmagorycznego imaginarium istoty ludzkiej, pogrążonej w mroku i pozbawionej jakichkolwiek symbolicznych punktów oparcia. W metaforze „nocy świata” zawarł Hegel „nowoczesną”, wedle sformułowania Mladena Dolara, „podstawę swej filozofii”, wyrzekając się uprzednio „entuzjazmu dla mitologii rozumu” (s. 147). Zawieszenie, potem także rozpad wyobrażonego porządku symbolicznego konstytuującego dziewiętnastowieczne imaginaria społeczne i gwarantującego wspólnotowy ład polityczny wyznaczają jeden z najważniejszych momentów w dziejach Zachodu. W książce Dolara i Žižka refleksja o narodzinach i śmierci opery wpisuje

³⁶ Cyt. za: S. Žižek, M. Dolar, *Druga śmierć opery...*, s. 147.

się nie tylko w ramy czasowe modernizmu, ale także w kontekst polityczny: muzyka operowa zrodzona z feudalnego ducha absolutyzmu wzmocniała przekonanie o istnieniu odwiecznego (metafizycznego, transcendentnego) porządku. Wszelako już w epoce Ryszarda Wagnera dostrzec można motywy obrazujące proces rozpadu dotychczasowych form myślenia i wartościowania świata. Temu doświadczeniu autor *Tristana i Izoldy* nadaje jednak specyficzny kształt, łącząc symbolikę „nocy świata” z fantazmatem wielkiego Innego:

[...] finałowe majaczenie Tristana [pisze Žižek] nie jest prostym samozatraceniem w nocy świata, w której zawieszono zostają symboliczne więzy łączące go z innymi, zakłada ono raczej odesłanie do wielkiego Innego jako *trzeciego* elementu, przejawiającego się pod postacią spojrzenia, do którego widmo Izoldy zwraca się ze swym błaganiem. [...] Konającego Tristana fascynuje nie tyle sama wizja Izoldy, lecz oglądające ją spojrzenie; właściwym obiektem fantazji jest samo fantazmatyczne spojrzenie, a nie wyobrażona scena (s. 188).

W podobny sposób Izolda porzuca „symboliczną wspólnotę”, aby „zatrącić się w śmiertelnośnym orgazmicznym transie” (s. 188). Śmierć Tristana i Izoldy Wagnera nosi znamiona niekończącego się transu, co podkreśla muzyka w finałowym akcie III: obsesyjnie powtarzane muzyczne motywy nadają scenie zgonu głównych bohaterów niezwykle, transgresywnego patosu. Najwyższa rozkosz staje się tożsama z ostateczną śmiercią. Žižek interpretuje tę scenę w kategoriach lacanowskich, twierdząc, że „mamy tu do czynienia z katastrofalnym w skutkach utożsamieniem rzeczy – *jouissance* – z jej resztką, *obiektem male a...*” (s. 189), sięgając przy tym po Nietzscheański kontekst *Pieśni o północy z Tako rzecze Zaratustra*:

Człowiecze! Słysz!
Co brzmi z północnej głuszy wzwyz?
„Jam spał, jam spał –
„Z głębokich snu się budzę cisz: –
„Świat – głębin zwał,
„Głębszych niż, jawo, myślisz, śnisz.
„Ból – głębi król –
„Lecz – nad ból – rozkosz głębiej łka:
„Zgiń! – mówi ból –
„Rozkosz za wiecznym życiem łka –,
„– wieczności chce bez dna, bez dna!”³⁷

Nietzsche mówi o „głębi nocy”, w której zawarte jest pragnienie „wiecznej rozkoszy”. Wydaje się najzupełniej oczywiste, że tego rodzaju transgresywne pragnienia nie mogą być urzeczywistnione w ramach panującego porządku społeczno-symbolicznego. Jakże są zatem polityczny i kulturowy potencjały

³⁷ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Gdynia [reprint wydania z 1910 roku], s. 381 [pisownia oryginalna].

owej siły, nazywanej przez niemieckich idealistów mianem *das Streben*, pragnieniem nieskończoności, wiecznym nienasyceniem?

Wydaje się jednak, że dopiero wraz z pojawieniem się w kulturze Zachodu „hermeneutyki podejrzeń” i psychoanalitycznego kodu, możliwe stało się nazwanie i opisanie wskazanych uprzednio doświadczeń transgresji, pragnienia nieskończoności, ekstazy miłosnej; owej *Liebestod*, której intensywność równa się śmierci i która pojawia się także jako anarchistyczny element każdej rewolucji. W rozważaniach Slavoję Žižka pytania o status *Realnego* ujawniającego się w każdej fantazji, a także o związek *Realnego* z otchłanią „nocy świata” oznaczającej zawieszenie wyobrażonego porządku symbolicznego, wyraźnie także pobrzmiewa pytaniami o sens i skuteczność rewolucji społecznej jako swobodnego teatru, widowiska, urzeczywistnionej fantazji. Autor *Rewolucji u bram* świadom jest dwuznacznej i paradoksalnej „natury” fantazji i jej ścisłych relacji z nieuchwytnym i pozadyskursywnym *Realnym*:

Stajemy tutaj naprzeciw fundamentalnej dwuznaczności pojęcia fantazji [pisze Žižek], choć fantazja jest ekranem chroniącym nas przed spotkaniem z realnym, to jej najgłębszej istoty (tego, co Freud nazwał „fundamentalną fantazją” – fantazją, która dostarcza najbardziej podstawowych współrzędnych umożliwiających pragnienie podmiotu) nie da się zsubiektywizować i aby fantazja działała musi pozostać wyparta³⁸.

Choć istoty fantazji nie da się „przełożyć” na język wewnętrznego doświadczenia, to jednak wyparcie fantazji staje się warunkiem jej funkcjonowania jako zabezpieczającego „ekranu”, swobodnej narracji, której celem jest rozwiązanie sprzeczności między wiecznym i nieusuwalnym pragnieniem Innego, a istniejącym porządkiem symbolicznym. Jeśli fantazja jest źródłem opowieści (muzycznej, literackiej, malarskiej itd.), to:

narracja jako taka pojawia się, aby rozwiązać pewien zasadniczy antagonizm za pomocą ułożenia jego terminów zgodnie z następstwem czasowym, zatem sama forma narracji świadczy o jakimś wypartym antagonizmie. Ceną, jaką płacimy za takie narracyjne rozwiązanie, jest *petitio principii* pętli czasowej, tzn. opowieść milcząco zakłada jako już z góry to, co stara się odtworzyć³⁹.

Operowe fantazje Wagnera, godząc popęd śmierci z pragnieniem miłości, przedstawiają nierozwiązywalny *de facto* konflikt między nieskończonym, przekraczającym wszelką miarę pragnieniem osiągnięcia przez jednostkę ludzką najwyższej rozkoszy a ograniczeniami, jakie na pojedyncze jestestwo nakłada społeczeństwo, konstytuowane przez symboliczny porządek. Czyżby zatem muzyka autora *Tristana i Izoldy* była próbą zbudowania fantazji na temat niemożliwego do rozwiązania konfliktu między jednostkowym, idiomatycznym pragnieniem

³⁸ S. Žižek, *Lacan...*, s. 75.

³⁹ Tenże, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001, s. 28.

a wyższą sankcją społeczną; rozpacziwą próbą stworzenia nowego (innego) porządku symbolicznego, który i tak stanowi ekspresję przerażającego chaosu nieustrukturuwanego *Realnego*? Jak inaczej wytłumaczyć bowiem ów mesjański nadmiar „nieumarłego” życia, z którym w Wagnerowskich dramatach zmagają się tytaniczni bohaterowie?

Popęd śmierci nie jest dręczącym wagnerowskich bohaterów pragnieniem odnalezienia ukojenia w śmierci, lecz w istocie przeciwieństwem agonii – określa on na wpół martwy stan wiecznego życia, przerażający los, jaki przypada w udziale istocie cierpiącej i nękaną poczuciem winy, uwięzionej w niekończącym się, powtarzającym się w nieskończoność cyklu tułaczki (s. 155).

Paradoksalna formuła „mesjańskiego” (tj. wyzwolonego, wyemancypowanego) życia, przekraczającego dopuszczalną konwenansami społecznymi miarę, polega na połączeniu dwóch sprzecznych, wydawałoby się, narracji: z jednej strony Žižek przeciwstawia „sztuczny” porządek symboliczny transgresywnym gestom bohaterów Wagnerowskich dramatów muzycznych, z drugiej zaś – w charakterystyczny dla swojej retoryki – odwraca nagłym stylistycznym gestem dotychczasowe rozumowanie i zmienia uprzednie pozycje transgresji i „normalnego” mieszczańskiego życia, twierdząc, że „cywilizacja sama w sobie stanowi najbardziej sensacyjną spośród przygód i najbardziej romantyczny spośród buntów” (s. 191). Następnie odnosi tę formułę do małżeństwa, posługując się równie typową dla swojego idiolektu „przewrotną” składnią zdania pytającego:

A co, jeśli teza ta jest słuszna również w odniesieniu do małżeństwa? A co jeśli małżeństwo jest obecnie najmroczniejszą i najbardziej śmiałą spośród transgresji? (s. 191).

Logika wywodów Žižka jest zatem następująca: jeśli małżeństwo zawarte zostaje z lęku przed możliwością transgresywnych zachowań pozamałżeńskich⁴⁰, jeśli operowa fantazja, przedstawiając miłość w sposób patetyczny i wyolbrzymiony, prowadzi do *katharsis*, umożliwiając tym samym powrót do tzw. normalnego życia, to w każdym z wymienionych przypadków chodzi o:

lęk przed zespoleniem realności bezwarunkowego namiętnego uczucia z formą symbolicznej proklamacji. W panującej ideologii małżeństwa kryje się założenie (a raczej *nakaz*), wedle którego taki związek powinien być pozbawiony miłości; zawieramy go po to, by wyleczyć się z nadmiernie namiętnych uczuć, zastępując je nudną codzienną rutyną (a jeśli nie jesteśmy w stanie oprzeć się namiętnej pokusie, możemy jej ulec w związku pozamałżeńskim (s. 192).

⁴⁰ W ten sposób można nawet spojrzeć na listy św. Pawła, który – choć głosi wyższość dziewictwa – zaleca tym, którzy płoną od pożądliwości, aby wstępowali w związki małżeńskie. „Lepiej jest bowiem – pisze Apostoł – żyć w małżeństwie, niż płonąć”. 1 Kor 7, 9, [w:] *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*, przeł. z języków oryginalnych, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, Poznań – Warszawa 1984.

Kilkakrotnie na kartach *Drugiej śmierci opery* rozważany jest scenariusz dotyczący alternatywnych losów Tristana i Izoldy. Czy ich erotyczna namiętność pozostałaby taka sama, gdyby zawarli prawomocne małżeństwo? A czy inni wielcy romantyczni kochankowie, na przykład Werter Goethego, Gustaw Mickiewicza, doświadczaliby namiętności o takiej skali, gdyby wstąpili w „mieszczkański” związek małżeński, gwarantujący im uczestnictwo w proklamowanym porządku symbolicznym? Przeciwnością Tristana i Izoldy są, zdaniem Žižka, Romeo i Julia, których „celem nie było potajemne kontynuowanie romansu (...), lecz publiczna proklamacja ich wzajemnego zobowiązania” (s. 193).

Žižek, podobnie jak Kierkegaard, wychodząc od ironicznych uwag na temat małżeństwa, pyta nie tylko o jego etyczną wartość, ale przede wszystkim szuka politycznego potencjału małżeństwa jako istotnego elementu społecznego (i fantazmatycznego) teatru. Nieprzypadkowo, jak się zdaje, pojawiają się u Žižka w tym miejscu refleksje na temat komunizmu, który Brecht określił mianem „wielkiego porządku”, „nie ulegając fascynacji negatywną siłą rewolty, mającej na celu podważenie i pokonanie istniejącego ładu jako ostatecznego horyzontu praktyki rewolucyjnej” (s. 194). I tu pojawia się zaskakujące rozwiązanie dylematu „transgresyjność/normalność”; dylematu, który – jak się okazuje – zostaje zawłaszczony przez system mieszczańskiego kapitalizmu, jest bowiem „elementem toczącej się gry” (s. 194). Transgresja zatem nie istnieje w takim znaczeniu, jakie nadawałoby temu pojęciu proste, potoczne rozumienie. Takie składniki Wagnerowskich widowisk, jak: ekstatyczna muzyka, postacie obarczone piętnem nieuleczalnej rany, estetyzacja religii, kompozycyjna „przesada”, patos, nieskończone pragnienie (*das Streben*), nadmierna rozkosz, *Liebestod*, jednym słowem nadmiar – jako ważna cecha mesjańskiej koncepcji życia – określa zasadniczy (ostateczny) fantazmat oper Wagnera: „możliwość pojednania się z rzeźcą, pogrążenia się w niej” (s. 204). „Czyż za wszelkimi poczynaniami Wagnera – pyta Žižek – nie kryje się właśnie próba uwolnienia się od lęku, pozbycia się go?” (s. 205).

Mówmy Žižkiem: a co, jeśli fantazmaty nie odnoszą się do jakiegoś „zewnątrznego” („ekstymnego”) porządku symbolicznego, jeśli Graal jest pusty, kobieta nie istnieje, cudzołóstwo Pani Bovary stanowi jedynie pieczęć wzmacniająca instytucję mieszczańskiego małżeństwa, a *piękno jest tylko przerażeniem początkiem*? A co, jeśli naprawdę istnieje tylko przerażające *Realne*? W zakończeniu opery *Tristan i Izolda* brzmienie orkiestry potęguje wrażenie pustki, „milczącego krzyku” (s. 204), jak to ujął Žižek. O milczeniu zaś powie, że jest „głosem”, *małym obiektem a*. Mówimy, aby zagłuszyć ciszę *Realnego*. W podobny sposób fantazmaty Wagnera wyrastają z próby pozbycia się lęku (s. 205), stanowią formę zabezpieczenia się przed *Realnym*.

W przypadku oper Wagnera strach przed *Realnym* przyjmuje postać szczególnego lęku (ale także obrony), wywołanego „realnością kobiecego pragnienia” (s. 228). „Wieczna kobiecość”, określona przez Hegla mianem „ironii społeczności”, w swojej dialektycznej relacji do „męskości” jawi się współautorowi *Dругiej śmierci opery* jako wzorzec porządku politycznego. Polityczny potencjał kobiecości przekształca bowiem to, co ogólne w prywatne, indywidualne, idiomatyczne. Komentując i rozwijając opinię autora *Lohengrina*, Žižek twierdzi, że:

nie ma nic bardziej odrażającego niż kobieta angażująca się z żądzy władzy w życie polityczne. Zarówno w przeświadczeniu Hegla, jak i Wagnera, ambitna kobieta, w przeciwieństwie do mężczyzny, pragnie władzy jedynie dla realizowania swych wąsko pojętych interesów rodzinnych, albo, co gorsza, dla swego kaprysu, nie jest bowiem rzekomo zdolna do uchwycenia uniwersalnego wymiaru polityki państwowej (s. 230).

Zdaniem Žižka, takie postaci, jak Izolda i Kundry są właśnie inkarnacjami owej „ironii społeczności”. Na przykład Izolda namawia Tristana do „porzucenia krainy, w której panuje dzień i pograżenia się w otchłani nocy”. Z kolei Kundry zajmuje inną pozycję:

ani nie uczestniczy we władzy ani nie marzy o wyrzeczeniu się jej i samozatracie, działa raczej dosłownie w roli wiecznej ironii, prześmiewczo podważając ją u samych podstaw (s. 231).

Można więc sformułować tezę o swoistej „obsesji” na punkcie „wiecznej kobiecości” w muzyce późnego romantyzmu. Warto w tym miejscu przypomnieć, że w zakończeniu *VIII Symfonii* Gustava Mahlera – wielkiego kontynuatora tradycji Wagnera – motyw ów pojawia się jako muzyczne odwołanie do finałowej sceny z *Fausta* Goethego. Mahler rozpoczął swoje monumentalne dzieło od chrześcijańskiego hymnu do Ducha Świętego *Veni Creator*, zakończył zaś niezwykle ekspresyjnym przywołaniem Faustowskich obrazów, zawierających apoteozę „wiecznej kobiecości”.

Jest podobieństwem tylko
Wszelka nietrwałość.
Tutaj spełni się w dziejach
Niedoskonałość.
To, co niewysłowione,
Tu się przybliży.
Wieczna kobiecość nęci
Wyżej i wyżej⁴¹.

Bodaj najważniejszym składnikiem faustycznej podmiotowości jest „wieczna kobiecość”, transgresywne wieczne nienasycenie, które pragnie wieczności w każdej chwili (*Verweile doch, du bist so schön*).

⁴¹ J. W. Goethe, dz. cyt., s. 505.

Jeśli więc rzeczywistość ustrukturowana jest jak fantazja, to rewolucja staje się również fantazmatycznym widowiskiem, w którym rewolucyjny „świecki” mesjanizm przypomina fantazmatyczny teatr. W analogicznym zestawieniu pojawia się „estetyka jako polityka” w książce Jacques’a Rancière’a. *Aisthētikos*, by powołać się na antyczną etymologię, jest synonimem „zmysłowego” odczuwania rzeczywistości i jako taka stanowi konstytutywny element „władzy sądenia”. Jeśli zatem polityka jest sztuką (?) kreowania rzeczywistości⁴², sztuką władania rzeczywistością, która, jak wynika z rozważań Žižka, układa się wedle „logiki” snu, fantazji, to próba zrozumienia funkcjonowania „mechanizmów” rządzących naszą percepcją świata daje potężną władzę nad stanem świadomości społecznej. Nie zmienia to jednak faktu, że świat europejskich norm, wartości, kodeksów etycznych, poetyk uległ znaczącej destrukcji. Muzyczne dramaty Wagnera stanowią, co prawda, próbę zastąpienia religii nowym porządkiem estetycznym, niemniej to właśnie świadczy o rozpadzie dotychczasowych tożsamości. Rozluźnienie spoiw języka i rzeczywistości to *stricte* rewolucyjny moment, w którym mesjański czas niesie radykalną zmianę i nowy początek.

2 (Po)nowoczesna melancholia końca świata. Od Wagnera do Messiaena⁴³

Kulminacyjnym momentem w długim procesie rozpadu kulturowych fundamentów nowoczesnej Europy był nihilizm. Kultura europejska zbudowana na geście racjonalnego „odczarowania”, ale także przekraczania granic, „pędu ku nieskończoności”, popędu śmierci uległa przesileniu jako kultura „chora na wieczność”, by sparafrazować określenie Nietzschego dotyczące „życia chorego na wieczność”. „Choroba” to stan rozpadu, ale również szansy na powrót do źródeł kulturowych po „przebozeniu” (wedle określenia Gianniego Vattima) doświadczenia nicości. „Choroba na wieczność” jest także metaforą pewnej paradoksalnej właściwości kultury Zachodu: z jednej strony transgresywnego dążenia do nieskończoności, poszukiwania idei nowego początku i porządku,

⁴² Wedle Jacques’a Rancière’a, polityczność realizuje się poprzez możliwość konstytuowania granic „widzialności”, „słyszalności”, a także wykluczenia owych dyspozycji zmysłowych (estetycznych). Por. A. Żmijewski, *Polityczne gramatyki obrazów*, [w:] J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, przedmową opatrzył A. Żmijewski, posłowie napisał S. Žižek, Warszawa 2007, s. 7.

⁴³ Podstawą niniejszego rozdziału był referat zatytułowany *Imaginaria wieczności. W kręgu filozoficzno-literackich inspiracji Wagnera, Mahlera i Messiaena*, wygłoszony podczas konferencji „Koniec świata... i co dalej? O tożsamości, chrześcijaństwie, cywilizacji europejskiej, paradygmacie krańcowości i nowego początku” w dniu 15 listopada 2012 roku na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie.

definiowania „mocnych” sądów, z drugiej zaś „osłabiania” tego procesu poprzez, jak mawiał Rorty, „kulturę literacką”⁴⁴, zakładającą interpretację jako drogę do poznania, zawsze jednak niepełnego, niekonkluzywnego i fragmentarycznego.

Symptomatycznym momentem w dziejach Zachodu jest okres „późnego romantyzmu”. Morfologię tego „dziejowego momentu” wyznaczają dwa typy wyobraźni: muzycznej i filozoficzno-literackiej. Między „późnym romantyzmem” a „późną nowoczesnością” zachodzi dość istotne podobieństwo. Mimo wyraźnych różnic obie wymienione formacje kulturowe łączą analogiczne – do pewnego stopnia – doświadczenie czasu schyłku, poczucie rozpadu dotychczasowych map pojęciowych, potrzeba reintegracji i powrotu do początków, *ad fontes*.

Uznając tezę o dominujących dwóch typach wyobraźni – muzycznej i filozoficznej – w epoce schyłku XIX wieku, trzeba przyjąć również fakt, że medium muzyki i filozofii (a także literatury) zapisuje ten proces rozpadu mocnych identyfikacji pojęciowych na rzecz nowej mapy mentalnej, nowych kodów kulturowych, „wzorów” tożsamości, nowych imaginariów społecznych. Warto zauważyć, że wyobraźnia ponowoczesna uwikłana jest w pewien paradoks.

Ponowoczesność [pisze Małgorzata Kowalska], przynosząc ostateczne „odczarowanie” świata, jest (...) zarazem antynowoczesna i ultranowoczesna (w tym sensie można nawet paradoksalnie powiedzieć, że poprzedza nowoczesność, stanowiąc jej źródłowy impuls, krytyczną wolę zerwania⁴⁵).

Paradoks ów występuje również w dziedzinie muzyki ponowoczesnej, która ma w sobie radykalny impuls krytyczny, przez co staje się ultranowoczesna, by powtórzyć za tłumaczką *Kondycji ponowoczesnej* Lyotarda. „Późna nowoczesność”, podobnie jak „późny romantyzm”, powtarzają i przetwarzają gesty epoki, która dobiegła swego kresu. Jest to sytuacja, którą George Steiner obrazuje w sposób następujący:

[...] w atmosferze końca wieku XX dostrzec można zasadnicze znużenie. Immanentna chronologia, kontrakty z czasem, które w tak wielkim stopniu określają naszą świadomość, wskazują na późne popołudnie (rozumiane ontologicznie), sięgają zatem samej istoty, tkanki bycia. Jesteśmy wyraźnie opóźnieni, a przynajmniej mamy takie poczucie. Zastawę już usunięto. „Panie i panowie, na nas już czas”. Poczucie takie jest tym bardziej uderzające, że przeczy faktowi, iż w rozwiniętych gospodarczo społeczeństwach długość jednostkowego życia wzrasta. Ale wydłużają się i cienie. Niczym rośliny zwracamy się ku ziemi i nocy⁴⁶.

⁴⁴ R. Rorty, *Zmierzch prawdy ostatecznej i narodziny kultury literackiej*, przeł. A. Szahaj, „Teksty Drugie” 2003, nr 6, s. 113–130.

⁴⁵ M. Kowalska, dz. cyt., s. 15.

⁴⁶ G. Steiner, *Gramatyki tworzenia*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2004, s. 8.

Metafory nocy, światła/ciemności, cienia, końca, kresu staną się odtąd stałym elementem muzycznych i kulturowych imaginariów naszej (po)nowoczesności⁴⁷, tak w muzyce poważnej, jak rockowej i jazzowej. Do najbardziej charakterystycznych przykładów zaliczyć można Richarda Straussa *Cztery ostatnie pieśni*, Karola Szymanowskiego *III Symfonię Pieśń o Nocy*, Gustava Mahlera drugą część *VIII Symfonii*, a także symbolikę żywiołów w dziełach Ryszarda Wagnera czy Oliviera Messiaena. Topika nocy, zmierzchu – końca, kresu czasu – ewokuje nie tylko doświadczenie rozkładu, śmierci, kenozy, staje się także znaczącym ekwiwalentem wieczności. Obszarem, gdzie urzeczywistnia się ów dramat rozpadu, jest ludzka podmiotowość. Melancholijna świadomość końca zawiera w sobie przecucie nieskończoności, wiecznego powrotu, wiecznej doczesności. W rękopisach jenajskich Hegel w ten oto sposób określił związek człowieka z nocą, nicością:

Istota ludzka jest tą nocą, ową pustą nicością, obejmującą w swej prostocie wszystko – nieprzebrany bogactwem wyobrażeń i przedstawień, z których żadne doń nie należy –; albo ich brakuje. Ta noc, to istniejące tutaj wewnątrz natury – czysta jaźń [*reines Selbst*]; – w fantasmagorycznych wyobrażeniach jest zawsze wszechogarniającym mrokiem, z którego głębi wyskakuje niespodzianie zakrwawiona głowa, to znów wylania się spoza niej inna trupioblada zjawa, i równie raptownie znika. Spozrzec tę noc można spoglądając istocie ludzkiej w oczy – w czeluść napawającej coraz większym przerażeniem. Tak nad człowiekiem zapada noc. Przed taką nocą pierzcha to, co istnieje⁴⁸.

Hegel antycypuje poniekąd późniejsze odkrycie tajemnicy ludzkiego ja przez nowoczesnych „mistrzów podejrzeń”: Nietzschego i Freuda. „Czysta jaźń”, przerażające nieustruktrowane wewnętrzne ja zobrazowane zostało metaforą nocy, symbolizującą nicość. Frekwencja tych motywów w muzyce, sztuce i literaturze jest na tyle duża, że można doszukać się tu różnorodnych prób wyartykułowania doświadczenia, które określiło mapy światopoglądowe naszych czasów. Wspólnym dla wymienionych w tytule niniejszych rozważań kompozytorów mitem, który przybrał w ich twórczości rozmaite formy artystyczne i który zaowocował wyjątkową ekspresją uczuć przekraczających czasowe ograniczenia, były legenda o Tristanie i Izoldzie tudzież mit wiecznej kobiecości (*ewige Weiblichkeit*).

Roger Scruton powiada, że „nowoczesna kultura wysoka jest w takim samym stopniu zbiorem przypisów do Wagnera, jak filozofia jest – według Whiteheada – zbiorem przypisów do Platona”⁴⁹. Skoro więc wedle Scrutona twórczość

⁴⁷ Wzięty w nawias przedrostek „po” niech będzie graficznym wykładnikiem paradoksalnego doświadczenia naszych czasów: późnej nowoczesności, która niesie w sobie także powtórzenie doświadczeń dwudziestowiecznego modernizmu.

⁴⁸ G. W. F. Hegel, *Jenaer Systemenwürfe III*, red. R.-P. Horstmann, J. H. Trede, Düsseldorf, 1976, s. 187. Cyt. za: S. Žižek, M. Dolar, dz. cyt., s. 147–148.

⁴⁹ R. Scruton, *Przewodnik po kulturze nowoczesnej dla inteligentnych*, przeł. J. Prokopiuk, J. Przybył, Łódź 2006, s. 96.

muzyczna autora *Parsifala* zawiera w sobie wszystkie składniki nowoczesności, to można wskazać atrybuty tego doświadczenia, artykułowanego w muzyczno-dramatycznej warstwie dzieł Wagnera. Symptomatycznym – ze względu choćby na głośny film Larsa von Triera *Melancholia* – przykładem jest tu opera *Tristan i Izolda*. Preludium z Wagnerowskiego dzieła wypełnia ścieżkę dźwiękową filmu, który przedstawia historię młodej dziewczyny Justyny (Justine). Jej symboliczne imię wskazuje na sprawiedliwość (łacińskie słowo *iustus* oznacza sprawiedliwy)⁵⁰. Siostrzeniec filmowej bohaterki nazywa ją Superciocią (zapewne w analogii do gwiazdy supernowej, mimo że postępująca choroba sprawia, że Justyna staje się coraz bardziej wyobcowana. Nieudane od samego początku małżeństwo, postępująca depresja, a wreszcie atmosfera skrajnego smutku i wyczerpania, nadto zaś powszechna w tym filmie astronomiczna (i astrologiczna) fascynacja układem planet i ich wpływem na życie ludzkie – sprawiają, że nad filmową fabułą reżyser nadbudowuje „sztuczny” porządek symboliczny złożony z motywów astrologicznych i muzycznych. Życiem każdego z bohaterów rządzi bieg ciał niebieskich. Siostrzeniec Justyny konstruuje nawet specjalny przyrząd wykonany z metalowej obręczy, która, skierowana w stronę nieba, obejmuje bardziej lub mniej zarys obserwowanej gwiazdy, pokazując jej cykliczny ruch; planety – nazywanej także „Melancholią” – której zderzenie z ziemią wywoła niewyobrażalny kataklizm. Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czy film Larsa von Triera jest obrazem katastroficznym, czy też jest to symboliczne studium melancholii Justyny, postępującej degradacji osobowości. Literalna i symboliczna interpretacja wydaje się wzajemnie nie wykluczać: śmierć Justyny wyobraża finałowa scena przedstawiająca kataklizm będący skutkiem zderzenia ziemi z supernową. Kosmiczny koniec świata jawi się zatem jako kres ziemskiego życia bohaterki *Melancholii*. A jednak, prócz tego indywidualnego, jednostkowego wymiaru śmierci, można również dostrzec wymiar uniwersalny. Oto cała rzeczywistość dotknięta jest bowiem chorobą wyczerpania, znużenia i smutku. *Melancholia* staje się podstawowym składnikiem nie tylko życia osobistego, ale i życia przyrody, zwłaszcza kultury. W jednej z ważniejszych scen filmu Justyna – niejako w odpowiedzi na pytanie siostry czy jest szczęśliwa – ogląda albumy zawierające reprodukcje wybitnych dzieł sztuki: *Powrót z polowania* Petera Brueghla, obraz pokazujący

⁵⁰ W przypadku Larsa von Triera nie bez znaczenia jest, być może, związek z tytułową bohaterką opowiadania Markiza de Sade’a *Justyna, czyli nieszczęścia cnoty* z 1791 roku. Tekst de Sade’a przedstawia historię upadku kobiety, która – mimo że pragnie być wierną własnemu sumieniu – doświadcza moralnej klęski. Inna analogia wynika z faktu, że opowiadanie de Sade’a przedstawia historię dwóch siostr, spośród których jednak wybrała drogę cnoty, druga zaś – zła i rozpusty. O ile pierwsza doświadcza rozmaitych upokorzeń, o tyle druga zaznaje przyjemności i rozkoszy. W filmie Larsa von Triera również mamy do czynienia z opowieścią o dwóch siostrach.

zmęczonych i zmarzniętych ludzi, *Pocałunek* Gustawa Klimta, przedstawiający pochylonego mężczyznę całującego wtuloną weń całkowicie uległą kobietę, oraz – przede wszystkim – *Ofelię* Johna Everetta Millais'a; portret odbierającej sobie – w niezwyklej i posiadającej symboliczne znaczenie scenerii – życie Szekspirowskiej Ofelii, zanurzonej w wodzie, mając nad sobą wierzbę płaczącą.

Kluczowym i bodaj najważniejszym kontekstem (interpretantem) wymienionych obrazów jest preludium do *Tristana i Izoldy* Ryszarda Wagnera. Muzyka ta stanowi ewokację silnych i skrajnych stanów emocjonalnych: od ciszy, niemalże milczenia, poprzez gwałtowne wybuchy pasji, intensywnych kontrastów i nieustannego przetwarzania kilku motywów, aż do paru finalnych dźwięków granych *unisono* i *pianissimo* przez kontrabasy. *Tristan i Izolda* w wersji Ryszarda Wagnera to muzyczna opowieść o miłości i śmierci; o pragnieniu miłości silnej jak śmierć. W języku niemieckim istnieje charakterystyczna gra znaczeń: *Liebestod* to pojęcie określające ów paradoksalny, wydawałoby się, związek pragnienia miłości i popędu śmierci, mitu Erosa i Tanatosa, transgresywnego doświadczenia miłosnej ekstazy przekraczającej ziemskie ograniczenia. Śmierci Izoldy, podobnie jak śmierci Justyny w filmie Larsa von Triera, towarzyszą symptomatyczne motywy muzyczne: obsesyjnie powtarzane i przetwarzane frazy, wyrażające wieczną tęsknotę, pragnienie nieskończoności i swoiście pojmowaną rozkosz śmierci⁵¹, pograżenie się w wiekuistej i słodkiej nocy (*ewige Nacht, süße Nacht*, duet ze sceny II Aktu II). W ostatnim zaś akcie III król Marek mówi „Tod is Alles, Alles tot”. Wyraża w ten sposób fundamentalne przekonanie o trwałym związku miłości i śmierci. „Muzyka mówi miłość”⁵², powiada Bohdan Pocij, uważając sztukę muzyczną za najdoskonalsze medium przedstawiające miłość jako doświadczenia graniczne i transgresywne. *Tristan i Izolda* to, w opinii Pocija, najdoskonalsze, a zarazem najbardziej osobiste dzieło Wagnera. Przeżycia kompozytora (związek z Matyldą Wesendonk) stały się impulsem do przedstawienia oryginalnej filozofii obejmującej swym zasięgiem nie tylko artystyczną wizję wiecznej miłości, ale i całego romantycznego i modernistycznego uniwersum. „W miłości [pisze Roger Scruton] nasza przypadkowość staje się koniecznością, a nasza śmiertelność pewnego rodzaju wiecznością”⁵³. Wagnerowska „teologia miłości” wyrasta z przekonania, że wyrzeczenie się, ofiara złożona z samego siebie stanowią usprawiedliwienie, swoiście pojęte zbawienie, dzięki któremu można patrzeć na świat „jakby” wieczność i heroiczna miłość

⁵¹ W tym duchu zinterpretował finałową scenę z aktu III *Tristana i Izoldy* Slavoj Žižek, zwracając uwagę na związek zachodzący między najwyższą rozkoszą a śmiercią. Zob. S. Žižek, M. Dolar, dz. cyt., s. 189.

⁵² B. Pocij, *Romantyzm bez granic*, Warszawa 2008, s. 15.

⁵³ R. Scruton, dz. cyt., s. 100.

były możliwe⁵⁴. Kluczowe jest tutaj słowo „jakby”. Wagner był, oczywiście, świadom, że zapowiedziana przez Nietzschego śmierć Boga staje się faktem. Metafora śmierci Stwórcy ma znacznie bardziej dalekosiężne konsekwencje dla kultury europejskiej, niż by się to mogło wydawać po odczytaniu jedynie literalnej warstwy Nietzscheańskiej metafory.

Kontynuator myśli Immanuela Kanta, Hans Vaihinger, autor książki *Die Philosophie als ob*, twierdził, że człowiek tworzy użyteczne i funkcjonalne fikcje, to jest takie ideologiczne, filozoficzne czy religijne konstrukcje, które nadają rzeczywistości kulturowy sens i znaczenie. Po spełnieniu swojej historycznej funkcji konstrukcje owe ulegają rozpadowi, co stanowi charakterystyczne dla czasów kulturowego przełomu przesilenia zjawisko⁵⁵. W epoce rozpadu cywilizacyjnych i kulturowych fundamentów funkcje religijne przejmuje sztuka. Wagner patrzy więc na rzeczywistość ludzką w perspektywie owego słowa „jakby”. Celem tak pojętej sztuki muzycznej byłoby wprowadzenie słuchacza i widza w stan – jak by to powiedział Witkacy – uczuciowego pojmowania tajemnicy istnienia. Muzyka jako mowa uczuć wyznaczałaby zatem swoisty ryt inicjacyjny, polegający na wytworzeniu „innego” („niesamowitego”) stanu świadomości. Sztuka nie tyle mimetycznie powtarza struktury rzeczywistości, ile kreuje owe fikcje, które zaczynają determinować ludzką percepcję świata. W *Tristanie i Izoldzie* miłość między dwojgiem ludzi otrzymuje wymiary metafizyczne, samo zaś uczucie doprowadza bohaterów do śmierci. Nadawanie postaciom dramatycznym znamion tytanicznych, transgresywnych stanowi jedną z form mityzacji kultury. „Zrozumieć głębię wagnerowskiego jak gdyby to tyle, co zrozumieć kondycję duszy współczesnego człowieka”, powiada Roger Scruton⁵⁶. W *Tristanie* – jednym z najważniejszych tekstów kultury późnoromantycznej i nowoczesnej – urzeczywistnia się fundamentalny mit naszych czasów, wyrażający pragnienie nieskończoności, faustowskie *de facto* dążenie do przekroczenia ziemskich ograniczeń, owo *das Streben*, popęd wieczności, gest radykalnej transgresji.

Pokrewieństwo Wagnerowskiej koncepcji życia jako bólu, cierpienia i wiecznego niespełnienia do filozofii Schopenhauera jako pierwszy zauważył niemiecki poeta Georg Herwegh, który podsunął kompozytorowi *Świat jako wolę i wyobrażenie*. Dzieło to Wagner przestudiował i uznał Schopenhauera za największego myśliciela od czasów Kanta, znajdując nadto pełne uzasadnienie własnego światopoglądu. W liście do Franciszka Liszta twórca *Tristana i Izoldy* napisał:

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Powstaje jednak zasadnicze pytanie o status owych fikcji: czy są one niezależne od rzeczywistości, stanowiąc rodzaj kulturowej „maski”, czy też są integralną, niemożliwą do oddzielenia częścią ludzkiego świata.

⁵⁶ Tamże, s. 102.

Jego [Schopenhauera] idea przewodnia, negacja woli życia jest straszna w swej powadze, lecz jedyna, którą można nazwać zbawieniem. Dla mnie nie była oczywiście ona niczym nowym, nikt zaś nie może jej pojąć, kto nie nosił jej żywej w sobie. On jest filozofem, który mi pierwszy pozwolił tę sprawę jasno zobaczyć⁵⁷.

Przyjmując Schopenhauerowską koncepcję bezrozumnej woli życia, Wagner uznał, że jedyną dostępną formą „zbawienia” okazuje się negacja tego popędu poprzez kontemplację piękna, wzniosłości i tragiczności. Wśród wielu badaczy twórczości Wagnera dominuje wspólne przekonanie, że zasadniczym źródłem krystalizacji światopoglądu twórcy *Tristana* jest właśnie filozofia Artura Schopenhauera. W przypadku Wagnera mamy jednak do czynienia – niejako równoległe – z witalizmem, wizją intensywnego, pełnego namiętności życia, ideą wiecznej kobiecości z jednej strony, ale także z Schopenhauerowskim pesymizmem i świadomością bezrozumnego popędu, życiowej energii, która nie ma swojego *telos* i *logos*.

Nie mogę się obronić przed myślą – twierdzi Ryszard Wagner w liście do przyjaciela Uhliga – że gdybyśmy mieli życie, nie potrzebowalibyśmy sztuki. Sztuka zaczyna się dokładnie tam, gdzie ustaje życie⁵⁸.

Skoro jednak człowiek nie włada swoim życiem, skoro doświadczają nieustannie braku, przemijania, rozpacz, to może – wbrew prawom materii – stwarzać świat i życie wedle swoich wyobrażeń, świat „użytecznych fikcji”, „tak jakby” możliwe było urządzenie rzeczywistości podług tych przedstawień, „jak gdyby można” było wytworzyć nowe symboliczne formy życia. Znamienne, że około roku 1854 w trakcie studiowania pism Artura Schopenhauera Wagner doświadczał *stricte* Faustowskich stanów ducha: pragnął powrotu młodości, intensywnej miłości, zdrowia, siły. W liście do Uhliga pisał wówczas:

Za powrót mojej młodości, za zdrowie, naturę, za bezgranicznie kochającą kobietę i dzielne dzieci – patrz! Dam ci całą moją sztukę! Masz ją! Daj mi tamte rzeczy!⁵⁹

Rzecz jasna, przyjaciel kompozytora nie był Mefistofešem, niemniej wkrótce Wagner odnalazł swoją Małgorzatę w osobie Matyldy Wesendonk, żony bogatego kupca z Zurychu. Trzy lata później, w 1857 roku, Wagner zaczął pisać tekst, a później muzykę do opery *Tristan i Izolda*. Już jednak latem 1898 roku doszło do rozstania, o którym kompozytor pisał w ten oto sposób:

Żegnaj! Żegnaj, ty kochana! Odchodzę ze spokojem. Gdziekolwiek jestem, będę całkowicie Twoim. Staraj się zachować dla mnie azylum. Do widzenia! Do widzenia! Kochana duszo mojej duszy! Żegnaj – do widzenia!⁶⁰

⁵⁷ Z listu do Franciszka Liszta. Cyt. za: B. Pocij, *Wagner*, Kraków 2005, s. 98.

⁵⁸ Cyt. za: Z. Jachimecki, *Wagner*, Kraków 1973, s. 205.

⁵⁹ Tamże, s. 206.

⁶⁰ Tamże, s. 211.

Liczne powtórzenia, apostrofy, słownictwo silnie naznaczone emocjami świadczą wymownie o stanie psychicznym, w jakim znalazł się Ryszard Wagner, który osobiste przeżycia zamienił w dzieło muzycznego geniuszu. Przedstawiona w *Tristanie i Izoldzie* wizja miłości mocnej jak śmierć, miłości niespełnionej – ziemskiej i metafizycznej jednocześnie – ma swoją muzyczną narrację.

Geniusz kompozytorski Wagnera [pisze Bohdan Pociąg], transponuje ów impuls metafizyczno-miłosny w „fermentującą”, schromatyzowaną materię harmoniki, pozbawionej jakby punktu odniesienia – ośrodka ciężkości – harmoniki stale poszukującej toniki⁶¹.

Zdaniem Pociąga, muzyka w *Tristanie i Izoldzie* rozwija się wokół jednego „motywu-ziarna”⁶²: od początkowych taktów *Preludium* aż po tragiczny finał w akcie trzecim, w którym śmierć Izoldy wyobrażają obsesyjne niekiedy powtórzenia tych samych motywów znanych z wcześniejszych scen oraz wielkie dynamiczne i kolorystyczne zróżnicowanie, tworzące niemalże „kolorystyczny kontrapunkt” i „ekspansywną dodekafonię”⁶³.

Mit Tristana i Izoldy stał się w dobie późnego romantyzmu ewokacją sprzecznych na pozór wyobrażeń: wieczności i krańcowości, tworzenia i rozpadu, śmierci Boga i pragnienia zbawienia poprzez sztukę. Pesymistyczna (nihilistyczna) świadomość końca pewnego świata, śmierci Stwórcy korespondowała z przekonaniem o nieograniczonych niemalże możliwościach sztuki, zdolnej dać światu ocalenie. Tristanowskie imaginarium tworzy szereg znaczących symboli: morze oznaczające nieskończoność, ruch, wieczną zmianę oraz noc i ogród – znaki ziemskiej tajemnicy, transcendentnego szyfru. Żadne inne dzieło zachodniej kultury nie porusza współczesnego człowieka tak jak dramat Wagnera *Tristan i Izolda*. Wyjątkowość tego dzieła polega na tym, że – jak pisał Bohdan Pociąg:

odwieczny wątek tragicznie zawikłany dotyka mroczno-światlanego rdzenia naszej duchowo tęskniącej istoty, sięga splotu trzech zasadniczych odczuć-intuicji-przeczuć: miłości, piękna, śmierci...⁶⁴.

Do mitu Tristana i Izoldy sięgnął również Olivier Messiaen w trzech swoich dziełach: cyklu pieśni *Harawi* z 1945 roku, cyklu wokalnego *Cinq Rechants* (*Pięć zaśpiewów*) z 1948 roku oraz symfonii *Turangalila* z roku 1946. Badacze jego twórczości dość jednomyślnie piszą o „trylogii Tristana i Izoldy”. Opinia ta znajduje swoje potwierdzenie w warstwie tekstowej (programowej) wymienionych dzieł, których pozamuzyczne znaczenie wyjaśniał niekiedy sam kompozytor. Ograniczmy się jedynie do pierwszego z wymienionych utworów.

⁶¹ B. Pociąg, dz. cyt., s. 97–98.

⁶² Tamże, s. 97.

⁶³ Tamże, s. 101.

⁶⁴ Tamże, s. 103.

Tytułowe pojęcie *Harawi* pochodzi ze staroperuwiańskiego języka keczua i oznacza „śpiew miłości i śmierci”. Sformułowanie to określa nadto podtytuł cyklu *Harawi*. Główną postacią dzieła Messiaena jest Piroutcha – bohaterka wielu peruwiańskich opowieści miłosnych – swoista inkarnacja Wagnerowskiej Izoldy. Do pozostałych ważnych symboli cyklu *Harawi* trzeba jeszcze zaliczyć takie określenia, jak „zielona gołąbka”. Metafora ta oznacza młodą zakochaną dziewczynę, zaś kolor zielony pojawia się w kontekście konwencjonalnych i określa wiosnę, życie, nadzieję. Z kolei symbol całego cyklu Messiaenowskiego zawarty został w tytule dziesiątej części: *Miłość – gwiazdny ptak* (*Amour oiseau d'étoiles*) i nawiązuje do obrazu angielskiego surrealisty Rolanda Penrose'a (1900–1984), zatytułowanego *Seeing is Believing* (*The Invisible Isle*). Dzieło to przedstawia w odwróconej, by tak rzec, perspektywie dłoń wraz z jej cieniem, co tworzy wrażenie rąk złożonych w geście współczucia, modlitwy, wspólnoty; następnie wysuniętą z ciemnego, zachmurzonego nieba głowę kobiety widzianą jednak od dołu do góry. Zwraca uwagę smukła szyja, twarz owej kobiety, jej otwarte oczy i jasne włosy, które przykrywają jakieś miasto (?), budynki wylaniające się z wody (?), z mgły (?), z nieokreślonej przestrzeni (?)⁶⁵. Obraz Penrose'a stanowi najważniejsze bodaj źródło inspiracji *Harawi* Oliviera Messiaena. Jeśli przyjąć, że twarz jasnowłosej kobiety wyobraża Izoldę, to złamanie konwencjonalnej perspektywy przestrzennej wyznacza jakiś odwrócony i tragiczny patos, wieczną kobiecość, zniszczenie, ale i ochronę, opiekę, pomoc czy też współczucie.

Z jednej strony Messiaen nie powielał schematów fabularnych celtyckiej legendy o Tristanie i Izoldzie, z drugiej zaś – podjął i przetworzył ów mit wielkiej, tragicznej i niespełnionej miłości w duchu swojej filozofii. Muzyczna ewokacja miłości i śmierci w cyklu wokalnym *Harawi* dokonana jednak została środkami nie tylko literackimi, ale – przede wszystkim – poprzez *discours musical*, a co niezbyt dokładnie oddać można frazą „muzyczny przebieg kompozycji”⁶⁶, narracja muzyczna, opowieść muzyczna. Z drugiej zaś strony liczni badacze zwracają uwagę na to, że muzyka w *Harawi* wyraża pewną sytuację, środkami artystycznymi typowymi dla muzyki, przedstawia nierozzerwalny związek miłości i śmierci, tworzenia i zniszczenia. W muzycznym imaginariu Messiaena miłość jest swoistym powtórzeniem, odbiciem, emanacją boskiej siły, poprzez którą Bóg powołuje świat rzeczy i ludzi do istnienia. W Messiaenowskim poemacie

nie ma ani postaci, ani fabuły, ani dramaturgii, są tylko erotyczne monologi, liryczne obrazy i gdziennegdzie dialogi o charakterze miłosnym, zawoalowanym symboliką i fantazją słowotwórczą⁶⁷,

⁶⁵ Zob. A. Evans, *Messiaen and surrealism*, „Brio” 1974, vol. 11, nr 2 (Autumn); M. Woźna, *Idee twórcze Messiaena*, „Muzyka” 1978, nr 4, s. 21.

⁶⁶ Por. T. Kaczyński, *Messiaen*, Kraków 1984, s. 158.

⁶⁷ Tamże, s. 154.

pisze Tadeusz Kaczyński i trzeba dostrzec w jego stwierdzeniu tezę o rozdzielności porządku narracji literackiej i muzycznej, choć, oczywiście, inspiracje celtycką legendą tudzież Wagnerowską wersją *Tristana i Izoldy* są dobrze widoczne. Wpływ Wagnera i Schopenhauera ujawnia się także w przekonaniu, że miłość zmysłowa przekształca się w siłę duchową⁶⁸.

Z kolei sam Olivier Messiaen w wygłoszonym w 1958 roku wykładzie w Brukseli wskazywał na jeszcze inne inspiracje i doświadczenia, które stanowią integralną część sztuki kompozytorskiej:

Muzyki nie robi się z samych dźwięków... robi się ją także z napięć i odprężeń (porządek dynamiczny); z brzmień i ataków (porządek fonetyczny); z akcentów, z arsis i thesis, z różnych temp (porządek kinetyczny); wreszcie i przede wszystkim – z czasu, podziału czasu, liczb i wartości (porządek kwantytatywny)⁶⁹.

Przytoczona wypowiedź wskazuje na to, że podstawowymi tworzywami dzieł Oliviera Messiaena są rytm, następstwo zdarzeń akustycznych, także rytmiczne układy dźwięków i ciszy (milczenia), symetryczne „podziały czasu, liczb i wartości”. Można by zatem postawić tezę, że podstawową jakością dzieł Messiaena stanowi „powtórzenie”. Pojęcie to ma, jak powszechnie wiadomo, bogatą tradycję filozoficzną. W najmniejszym stopniu chodzi jednak o „powtórzenie tego samego”. Filozofia repetycji, o której zdaje się mówić Messiaen, jest innego rodzaju. Autor *Harawi* wyodrębnia wszak opozycyjne pary pojęć, które zakorzenione są w doświadczeniu czasu, a mówiąc dokładniej, w stosunku kompozytora do czasu:

Wyobraźmy sobie – pisze Messiaen – jedno uderzenie w całym wszechświecie. Jedno uderzenie: przed nim wieczność, po nim wieczność. „Przed” i „po” – to narodziny Czasu. Wyobraźmy sobie drugie uderzenie, zaraz potem. Ponieważ każde przedłuża się w ciszy, która po nim następuje, drugie uderzenie będzie dłuższe niż pierwsze. Inna liczba, inne trwanie – to narodziny Rytmu⁷⁰.

Temporalne imaginarium Messiaena ma rodowód muzyczny, ale i muzyka wywodzi się z doświadczenia czasu, jest niejako jego urzeczywistnieniem, „powtórzeniem” (?). W tym punkcie spotykają się, by tak rzec, Messiaenowska (Wagnerowska także) wizja miłości jako emanacji („powtórzenia”) boskiej siły oraz koncepcja rytmu jako podstawowa idea twórczości Messiaena. Forma dzieła staje się poniekąd jego znaczeniem. Rytm, sekwencje czasu to nie tylko elementy retoryczne, lecz także – a może przede wszystkim – składniki świato-

⁶⁸ Zob. A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, przeł. M. i S. Jarocińscy, Warszawa 1965, s. 327–328; M. Woźna, dz. cyt., s. 23.

⁶⁹ O. Messiaen, *Wykład w Brukseli* (wygłoszony na międzynarodowej wystawie w 1958 roku), „Muzyka”, 1978, nr 4, s. 5.

⁷⁰ Tamże, s. 6.

poglądu bazującego na przekonaniu, że rzeczywistość widzialna jest odbiciem („powtórzeniem”) rzeczywistości nadprzyrodzonej. W przywołanym uprzednio obrazie Rolanda Penrose’a ta dialektyka widzialnego i niewidzialnego jako ontycznej (metafizycznej) repetycji znajduje swój artystyczny wyraz w specyficznym doborze i układzie elementów. Widoczna na pierwszym planie wyciągnięta ku górze dłoń ma swój błąd odwrócony zarys cienia. Być może uprawniona jest także wersja o dwóch dłoniach, z których jedna przypomina ludzką dłoń, druga zaś jej powtórzone odbicie. Miasto, które okrywają włosy Izoldy, położone na wyspie, widoczne jest tylko w ogólnym zarysie. Nie ma pewności, czy miasto wylania się z wody, czy też istnieje na granicy stałego lądu i wody⁷¹.

„Credo rytmiczne”, by użyć sformułowania samego kompozytora, ma szereg istotnych właściwości artystycznych i światopoglądowych (filozoficznych). Messiaen mówi najpierw o swoich studiach nad niejednoznacznością percepcji czasu: krótkiego, długiego, fizjologicznego i psychologicznego, rzeczywistego i potencjalnego. Z kolei twórca *Harawi* wymienia „postacie rytmiczne”, które w każdym widowisku teatralnym współistnieją, choć spełniają różne funkcje: Messiaen mówi więc o jednej postaci działającej, drugiej milczącej – aktywizowanej przez pierwszą postać – oraz o trzeciej, która nie bierze udziału w intrydze. Messiaen mówi także o postaciach „nieodwracalnych” (w analogii do rytmów nieodwracalnych), które są porządkowane wokół „swobodnego środka”.

Rytm nieodwracalny – argumentuje Messiaen – funkcjonuje dokładnie tak samo. Są to dwie grupy wartości, z których jedna jest odwróceniem drugiej, grupy obramowujące dowolną wartość centralną, wspólną dla nich obu⁷².

Pozostaje kwestią otwartą pytanie o to, w jakim stopniu inspiracja obrazem Penrose’a wynikała z owego wyznania wiary w istnienie rytmów i postaci nieodwracalnych, w jakiej zaś stanowiła jedynie efekt przypadkowej analogii? W każdym jednak z wymienionych przypadków mamy do czynienia z przekonaniem – sformułowanym *expressis verbis* przez kompozytora – doświadczenie rytmu, „technika rytmiczna”⁷³ to zasadnicze źródła wyobraźni artystycznej i filozoficzno-teologicznej Oliviera Messiaena. Zdaniem kompozytora muzyka, tak jak życie ludzkie, jest „wycinkiem Czasu”, z kolei Natura – zawsze piękna, zawsze wielka, zawsze świeża (...) nierównany model totalnego rozwoju i perpetuальной zmienności – stanowi „najpotężniejsze źródło”⁷⁴ twórczości artystycznej.

⁷¹ W wersji Wagnera akcja dramatu muzycznego *Tristan i Izolda* rozgrywa się na pograniczu stałego lądu i morza. Messiaen reaktualizuje na swój sposób tę poetykę przestrzeni.

⁷² O. Messiaen, dz. cyt., s. 7.

⁷³ Tamże, s. 8.

⁷⁴ Tamże.

Pisane wielką literą Czas i Natura stają się w refleksji Messiaena dziedziną kontemplacji, obrazem bytu jako takiego, ale także znakiem wielkiej, mistycznej, można by rzec, przemiany, przejścia od życia do śmierci i zmartwychwstania. Messieanowska koncepcja czasu, kresu, śmierci, zniszczenia stanowi tylko element większej myślowej i artystycznej całości. Twórca, nadając cyklowi *Harawi* podtytuł *Pieśni o miłości i śmierci*, dokonał swoistej repetycji celtyckiej legendy, pisząc kolejną, w omawianym przypadku peruwiańską wersję *Tristana i Izoldy*⁷⁵.

Wyjątkowe wszelako miejsce w twórczości Messiaena zajmuje *Kwartet na koniec świata*, a z powodu dwuznaczności słowa „temps”⁷⁶, znany także jako *Kwartet na koniec czasu* (albo *czasów*). Wydaje się, że w tym – pisanym podczas pobytu w jenieckim obozie w Görlitz (Zgorzelcu) – utworze, zawarł Olivier Messiaen najpełniejszą wykładnię swojej muzycznej „filozofii” końca świata jako końca czasów (przeszłego, teraźniejszego i przyszłego). Także i w tym dziele Messiaena znajduje się Tristanowska repetycja. W ostatniej, zatytułowanej *Pochwała nieśmiertelności Jezusa*, części *Kwartetu* doszukać się można – za wskazaniem wielu muzykologów – analogii do finału Wagnerowskiego *Tristana*. Tadeusz Kaczyński mówi o „parabolicznych analogiach” i wymienia: powtórzenie głównego tematu w takcie 3 w ósmej części *Kwartetu*, wznoszenie się linii melodycznej oraz użycie dłuższych niż w poprzedzających częściach wartości rytmicznych oraz kilkakrotnie powtarzane w części ósmej określenie *avec amour*, symptomatyczne również dla *Tristana i Izoldy* Wagnera⁷⁷. Muzyka Messiaena dotyczy, oczywiście, Jezusa i jego chwały, nie zaś celtyckich kochanków, niemniej agogiczne sformułowanie „z miłością”⁷⁸ wskazuje na tożsamy przymiot Boga, co w Wagnerowskim *Tristanie* – dążenie człowieka do pełnego zjednoczenia z bożą miłością poprzez udział w miłości ziemskiej (ludzkiej).

Prawykonanie *Kwartetu na koniec czasu* odbyło się w niecodziennych warunkach, 15 stycznia 1941 roku podczas pobytu Messiaena w obozie jenieckim. Koncert został poprzedzony wykładem kompozytora na temat pozamuzycznych odniesień i treści dzieła.

⁷⁵ Por. T. Kaczyński, dz. cyt., s. 9.

⁷⁶ W języku francuskim słowo *temps* określa „świat” i „czas”. Z kolei angielska wersja tytułu wyraźnie wskazuje na czas: *Quartet for the end of time*. Podobnie niemiecka: *Quartet auf das Ende der Zeit*.

⁷⁷ T. Kaczyński, *Kwartet na koniec świata*, „Muzyka” 1978, nr 4, s. 66. Zob. także, tegoż: *Messiaen...*, s. 80.

⁷⁸ W autorskiej nocie Messiaen w ten oto sposób scharakteryzował tempo i rodzaj emocjonalności ósmej części zatytułowanej *Pochwała nieśmiertelności Jezusa*: „ekstremalnie wolno i czule, ekstatycznie, z rajską ekspresją (z miłością) z ekspresją (z miłością) nieco zwalniając”. Cyt. za: T. Kaczyński, „*Kwartet na koniec świata*”..., s. 54.

Przede wszystkim powiedziałem im [wspominał kompozytor swoje słowa skierowane do niezwyklej publiczności obozu w Zgorzelcu], że *Kwartet* został napisany na koniec świata, to znaczy na koniec pojęcia przeszłości i przyszłości, a na początek wieczności, i że nie jest to gra słów związana z końcem okresu niewoli⁷⁹.

Oprócz tej znaczącej deklaracji, kompozytor przywołał fragment *Apokalipsy* św. Jana, zawierający ekstatyczną wizję „potężnego anioła zstępującego z nieba, obleczonego w obłok”⁸⁰. *Kwartet na koniec świata* (czasu), dedykowany chwale Anioła Apokalipsy, odsłania więc najpełniej Messiaenowską koncepcję mesjańskiej wieczności, w której pojęcie czasu przestaje obowiązywać.

Mocne zakorzenienie twórcy *Kwartetu* w katolickiej liturgii, biblijnej tradycji i chrześcijańskiej kulturze stało się sposobem na przełamanie pesymistycznej wizji życia ludzkiego; wizji, która – choćby za sprawą Schopenhauera – opierała się na założeniu o bezrozumnym charakterze egzystencji. Widoczne jest również przewyciężenie filozoficznego pesymizmu Ryszarda Wagnera, który jedynie w sztuce widział ekwiwalent zbawienia. Olivier Messiaen – skądinąd wielki znawca i wielbiciel geniusza z Bayreuth – inaczej rozumiał powołanie artysty, określając język swoich dzieł jako „niematerialny, uduchowiony, katolicki”, co wymownie świadczy o tym, że celem sztuki staje się epifania: odsłonięcie boskości w rzeczywistości ludzkiej.

3 „Śmierć sztuki” jako „eksplozja estetyki”

Wydarzenia „śmierci sztuki” nie należy więc rozumieć literalnie, to jest jako rzeczywistego kresu dzieła czy dosłownej śmierci artysty, czy wszelkich działań artystycznych, lecz raczej jako „eksplozję estetyki”⁸¹, wyjście sztuki poza swoje granice i konwencje, ku „powszechnej estetyzacji”⁸² życia ludzkiego i rzeczywistości. Estetyka zastępuje religię, sama stając się quasi-religią, zaspokajając przy tym potrzebę wspólnotowych, silnych przeżyć „metafizycznych” i dostarczając rozmaitych kodów tożsamości i trwałych kulturowych (bądź kontrkulturowych identyfikacji). Wielokrotnie omawiany – tak przez zwolenników, jak i krytyków związek rocka z religią, czy też szerzej muzyki i religii, niesie szereg trudnych do wyjaśnienia zjawisk o przekształcaniu się kodów estetycznych w kody religijne, albo odwrotnie: o przemianie religii w estetykę, zmysłowość i przeżywanie. Zanik „uczuć metafizycznych” prowadzi do sytuacji, w której funkcje religijne, kościelne, liturgiczne przejmuje estetyka: zmysłowo-emocjonalne przeżycie

⁷⁹ Cyt. za: T. Kaczyński, *Messiaen...*, s. 67.

⁸⁰ Ap 10, 1, [w:] *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu...*

⁸¹ G. Vattimo, dz. cyt., s. 45.

⁸² Tamże.

dostarczające silnych, niekiedy bardzo silnych wrażeń i doświadczeń. Trudno więc mówić o autotelicznym charakterze współczesnej (nowoczesnej i ponowoczesnej) muzyki, skoro przejęła ona funkcje religijne, a niekiedy wręcz sakralne. Jednym z pierwszych twórców, który rozpoznał to zjawisko, był Ryszard Wagner. Żyjąc w świecie „śmierci Boga”, wiedział, że po teologicznej agonii jedynie sztuka może przynieść ocalenie, swoiste „świeckie” zbawienie. Jeśli zaś chodzi o rock, to co najmniej od czasów hipisowskiej kontrkultury muzyka ta wypracowała jedyny, ponadnarodowy (uniwersalny) język, w którym mogą się rozpoznawać kolejne pokolenia młodzieży, a często również ludzi dojrzałych⁸³.

Metafora zmierzchu i „śmierci sztuki” łączy się także z doświadczeniem „eksplozji estetyki” jako wyjścia poza – ustalone i uświęcone przez tradycję – miejsca instytucjonalnie związane ze sztuką muzyczną (sala koncertowa), a także przekraczanie dotychczasowych granic gatunkowych i rodzajowych, tudzież „*loci deputati* przeżycia estetycznego”⁸⁴. Od tej pory dzieło sztuki muzycznej (ale także każdej innej) zaczyna podważać swój status, parodiując i degradując, a następnie na nowo scalając (acz w innym porządku estetycznym) inne formy muzycznej wypowiedzi. Spośród wielu charakterystycznych przykładów warto wskazać na kompozycje Pawła Mykietyna, zwłaszcza zaś na *3 for 13*. Utwór dedykowany Andrzejowi Chłopeckiemu – jednemu z najwybitniejszych współczesnych muzykologów i krytyków, zmarłemu w 2012 roku – przeznaczony jest dla trzynastu muzyków i składa się z trzech części. Mykietyn dekonstruuje tradycję Bachowskiej fugi⁸⁵, budując swoje dzieło z pojedynczych rozproszonych dźwięków, stopniowo zagęszczając muzyczną materię *3 for 13*. Co pewien czas muzyczna narracja zostaje przerwana gwałtownym uderzeniem kotła, aby w następnym momencie przybierać mistyczną niemalże (głównie z powodu brzmienia czelesty) kolorystykę dźwiękową, przypominającą muzykę z *Dziadka do orzechów* Piotra Czajkowskiego⁸⁶. Następnie muzyka staje się coraz intensywniejsza, aby w finale doprowadzić do „zderzenia się” instrumentów

⁸³ Nieprzypadkowo i najzupełniej zgodnie z psychologiczną wiarygodnością Doman Nowakowski w sztuce *Usta Micka Jaggera* z 1998 roku przedstawił trzy pokolenia fanów Stonesów – dziadka (wyzwolonego, podstarzałego hipisa), ojca (zestresowanego pracownika poważnej instytucji publicznej) i wnuka (doskonale rozumiejącego się ze swoim dziadkiem) – jadących na koncert Rolling Stonesów. Muzyka tego zespołu stanowi wspólny dla wymienionych trzech pokoleń język kulturowej identyfikacji. Warto dodać, że w roku 1998 The Rolling Stones po raz drugi – od pamiętnego koncertu w Sali Kongresowej z 13 kwietnia 1967 roku – odwiedził Polskę.

⁸⁴ Tamże, s. 45.

⁸⁵ Por. B. Fiugajska, *Technika dekonstrukcji w twórczości Pawła Mykietyna*, Kraków 2012.

⁸⁶ Por. M. Gmys, *Speechless song. O muzyce Pawła Mykietyna*, [w:] P. Mykietyn, *Speechless song* (CD), Polskie Wydawnictwo Audiowizualne [nagrania pochodzą z 2007 i 2008 roku].

smyczkowych z dętymi. Mimo to zakończenie tego trwającego zaledwie czternaście minut utworu przynosi zaskakujące rozstrzygnięcie: repetycje Bachowskie rozplývają się, oddalają, cichną, aż do absolutnego prawie *pianissimo*, po czym w finale znów słyhać gwałtowne uderzenia bębów (pięciu tom-tomów) aż dwadzieścia sześć razy, podczas gdy w pierwszej i drugiej części było to odpowiednio trzy- i czterokrotnie.

Z kolei w *Pasji według św. Marka* nagromadzenie intertekstualnych odniesień jest jeszcze większe. W warstwie tekstowej widoczne jest odwrócenie chronologii: w utworze Mykietyna narracja ewangeliczna obejmuje sceny od ukrzyżowania do modlitwy Jezusa w Ogrojcu, czyli w odwrotnej kolejności niż w tekście *Ewangelii według św. Marka*. Głos Chrystusa jest żeński (główną partię śpiewa Urszula Krygier), narracja muzyczna obfituje w liczne stylizacje na muzykę żydowską, pojawiają się także fragmenty rockowe: w zakończeniu części trzeciej „głos biały” prowadzi melorecytację, której towarzyszy bardzo głośna i dynamiczna muzyka heavy metalowa. Natchnione teksty biblijne zostały pozbawione tradycyjnej sakralnej wzniosłości. W ten oto sposób kompozytor oddał dramatyczny charakter starotestamentowych prorocत्व o zniszczeniu królestwa, o wydarzeniach poprzedzających przyjsie Mesjasza. Mykietyn łamie więc nie tylko porządek wydarzeń opowiedzianych w Markowej *Ewangelii*, lecz także łączy odległe – w sensie tradycyjnego podziału na muzykę poważną i popularną – style i gatunki muzyczne: fragmenty „ciężkiego rocka” pojawiają się trzykrotnie – za każdym razem grane szybciej i głośniej, aż finalnego metalowego „bombardowania” feerią dźwiękowo-rytmiczną i kolorystyczną. Proroctwa Izajasza zostały usytuowane tuż obok fragmentów przedstawiających Jezusa i Piłata. Bezpośrednio po pytaniu Piłata („Cóż zatem złego uczynił?”) pojawiają się fragmenty z Izajaszowych prorocत्व, mówiących o ohydzie spustoszenia: „Bo pałac jest opustoszały, hałaśliwe miasto wyludnione Olef i Strażnica stały się jaskiniami na zawsze; uciechą dzikich osłów, pastwiskiem stad”⁸⁷. Ostra muzyka rockowa gwałtownie ustaje, po czym słyhać cykanie świerszczy w Ogrodzie Oliwnym. Tekst ewangeliczny, podobnie jak tekst muzyczny, zostaje rozbity: nie ma tematycznej i przyczynowo-skutkowej spójności: różne style i estetyki (muzyka tonalna, atonalna, dysonanse, konsonanse, długie sola grane na saksofonie, śpiew, krzyk, szept, jęki bólu i rozkoszy, a w warstwie literackiej różnorakie fragmenty tekstów biblijnych zestawione w przypadkowy – jak się zdaje – sposób. Mimo że tekstem głównym jest *Ewangelia według św. Marka*, Paweł Mykietyń sięga także do oderwanych od głównego tematu fragmentów (a właściwie strzępów) pozostałych Ewangelii: rodowodów Jezusa Chrystusa, pytań skierowanych do Mesjasza, prorockich wezwań do pokuty. Mykietyń kom-

⁸⁷ Iz 32, 14, [w:] *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu...*

ponuje więc muzykę złożoną ze śladów, strzępów, fragmentów, rozproszonych dźwięków. Tej rozbitej całości (?) nie da się w żaden sposób posklejać, jak gdyby kompozytor mówił, że teksty święte dane są współczesnemu człowiekowi jako ślady, słabe odciski, tropy zaledwie. Czym jest ślad? Jest to znak mający konotacje przestrzenne i czasowe: trop, który nie wiadomo, dokąd prowadzi, niewyraźne odbicie.

Nie ulega bowiem żadnej wątpliwości [pisze Barbara Skarga], że cała przeszłość: fizyczna, biologiczna, kulturowa czy psychologiczna, zostawia za sobą ślady swych krętych dróg, katastrof, załamań, potęgi, postępów i nawrotów [...] ⁸⁸. Są to nieokreślone resztki minionej kultury, której wielu nie potrafi już usłyszeć. Mykietyn wykonuje więc swoistą pracę archeologa-hermeneuty: zbiera rozmaite ślady, tropi głosy, tworzy nowe układy, miesza style i dźwięki. W tym przypadku dekonstrukcja – jak pewna metoda twórcza – okazuje się nie tyle synonimem Derridiańskiej strategii czytania tekstu, ile raczej rozbiórką „pisma” muzyki, próbą powtórnego ułożenia przeszłości, tradycji, utraconego (bezpowrotnie?) sensu.

Vattimowska koncepcja „eksplozji estetyki” w odniesieniu do muzyki oznacza więc podważenie autoteliczności i autoreferencyjności sztuki muzycznej, zniesienie granic dwudziestowiecznej awangardy. Idea muzyki absolutnej, autonomicznej głosi,

że muzyka właśnie dlatego, że uwalnia się od „ogładowości”, a w końcu także i od „afektywności”, staje się objawieniem „absolutu” ⁸⁹.

Negacja tego przekonania ma swoje uzasadnienie nie tylko w przywołanej uprzednio koncepcji „eksplozji estetyki”, ale także w „globalnej repetycji dzieła”, jak twierdzi Gianni Vattimo, powołując się na esej Waltera Benajmina *Dzieło sztuki w epoce reprodukcji technicznej* z 1936 roku. Muzyka – podobnie jak inne dzieła sztuki – utraciła bezpowrotnie swoje *loci deputati*: najlepsze orkiestry i zespoły muzyczne dostępne są (dosłownie) na wyciągnięcie ręki. Łatwość tego dostępu nie śniła się wcześniej filozofom: możliwość słuchania muzyki zawsze i w każdych warunkach, z rozmaitych odtwarzaczy (stacjonarnych i przenośnych), telefonów komórkowych, iPadów – stała się tyleż rozpoznawalnym, co banalnym elementem naszej codzienności. Techniczna jakość brzmienia przewyższa możliwości sali koncertowej: w rzeczywistości muzyka (zwłaszcza tzw. poważna) nie brzmi tak doskonale jak odtwarzana z płyty CD, której jakość można jeszcze udoskonalić odpowiednimi ustawieniami korektora dźwięków. Urządzenie to pozwala symulować akustykę nie tylko sali koncertowej wyłożonej drewnem egzotycznego pochodzenia, ale także innych środowisk: stadionu, budynków przemysłowych, amfiteatru, pomieszczenia podwodnego,

⁸⁸ B. Skarga, *Ślad i obecność*, Warszawa 2004, s. 30.

⁸⁹ C. Dahlhaus, *Paradygmat estetyczny muzyki absolutnej*, [w:] tenże, *Idea muzyki absolutnej i inne studia...*, s. 23.

klubu, pubu, piwnicy, kopalni soli, kopalni węgla kamiennego, tunelu, autostrady, lotniska itd. Coraz sprawniejsze korektory zdają się nie mieć jakichkolwiek ograniczeń. Świat doskonałej fikcji znajduje się na wyciągnięcie ręki. *Procesja symulaków* Jeana Baudrillarda stała się faktem. Hiperrealność muzyczna nie jest jednak bliskim synonimem fikcji. „Porządek symulacji”, wedle rozumienia Baudrillarda, „to przede wszystkim gra iluzji i fantazmatów [...]”⁹⁰, to świat wyobraźni dostarczający przyjemności i rozkoszy obcowania z tym, co przekracza możliwości świata realnego. Dla autora *Procesji symulaków* „wcieleniem” hiperrealnego świata imaginacji jest Disneyland, który „służy za alibi symulacji trzeciego rodzaju: Disneyland istnieje po to, aby ukrywać, że Dinseylandem jest cały «realny» kraj [...]”⁹¹.

Czy „imaginacyjny świat Disneylandu” ma jakieś analogiczne odniesienie do świata muzyki? Czy świat muzycznej iluzji dźwiękowej zaspokaja podobne pragnienia jak infantylny świat Disneylandu? Trudno na tak postawione pytania odpowiedzieć twierdząco, tym bardziej że Baudrillard pisze o analogii infantylnego świata wyobraźni do infantylnego świata dorosłych, „którzy przybywają tu bawić się w dzieci”⁹². Z drugiej zaś strony można dostrzec liczne oznaki infantylizmu w muzyce „udającej” *art music*: kiczowate oratoria „udające” wzniosłość i adresowane do masowej publiczności, koncerty rockowe imitujące wydarzenia religijne (quasi-religijne), sacro i disco polo oferujące proste przeżycia, zacieranie różnic między muzyką popularną i elitarną, podporządkowywanie się gustom masowego odbiorcy, który dyktuje swoje reguły i oczekiwania, czy dogmatyczne traktowanie ekonomicznej relacji popytu i podaży, co w odniesieniu do muzyki artystycznej (a także innych dziedzin sztuki) generuje niejako wizję twórczości jako działalności usługowej w warunkach neoliberalnej gospodarki rynkowej nastawionej na zysk. Pozorna racjonalność rynków finansowych wyraźnie pokazuje drugie swoje oblicze: namiętność do materialnego bogactwa i chciwość wykluczającą niejako muzykę artystyczną jako nieprzydatną w codziennym życiu. W dobie masowej reprodukcji muzyki i systemu polityczno-ekonomicznego opartego na fundamentalistycznie ujętych kategoriach zysku i straty muzyka artystyczna broni się z najwyższym trudem. Być może winni są sami twórcy, którzy, w proteście przeciwko estetyce i gustom masowego odbiorcy, zaczęli komponować muzykę niezrozumiałą, elitarną, trudną, opartą na skomplikowanych założeniach – dodekafonii, atonalności, serializmie, punktualizmie – przez co stracili publiczność nieprzywykłą do awangardowej estetyki. Z drugiej wsze-

⁹⁰ J. Baudrillard, *Procesja symulaków*, przeł. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 187.

⁹¹ Tamże, s. 188.

⁹² Tamże, s. 189.

lako strony istnieje grupa muzyków, którzy sukces komercyjny łączą z sukcesem artystycznym, zaś nowe media bardziej sprzyjają ich twórczości, niż stanowią realne zagrożenie.

Symptomatycznym przykładem jest tutaj historia Glenna Goulda, który w 1964 roku – ku zaskoczeniu wszystkich – ogłosił, że rezygnuje z publicznych występów, chcąc poświęcić się pisaniu. Prawdziwym jednak powodem była świadomość, że rozwój fonografii zdezonizował publiczny występ jako uprzywilejowaną formę wykonywania muzyki. O swojej decyzji tak oto pisał Glenn Gould:

Parę miesięcy temu nieopatrznie powiedziałem, że koncertu przed publicznością takiego jaki znamy dzisiaj, za sto lat już nie będzie; że jego funkcje całkowicie przejmą media elektroniczne. Stwierdzenie to nie wydawało mi się szczególnie radykalne. Myślałem, że wyraża ono niemalże oczywistą prawdę i opisuje tylko jeden uboczny skutek wywołany wynalazkami epoki elektronicznej. Nigdy jednak żadne inne moje stwierdzenie nie było tak często cytowane ani tak gorąco dyskutowane [...] ⁹³.

Mniejsza o kategorię ton owego „proroctwa”, które wcale nie musi się spełnić. Wydaje się bowiem, że zawsze będzie grupa słuchaczy pragnących oglądać na żywo występy znakomitych artystów. Gould umieścił jednak swoją wypowiedź w kontekście dyskusji na temat autentyzmu i doskonałości sztuki wykonawczej w czasach, gdy muzyka straciła swoje jedyne *loci deputati*, czyli sale filharmonii, kościoły, mieszczańskie salony. Studio nagraniowe wydaje się bowiem miejscem predestynowanym do tego, żeby artysta – uwolniwszy się od publicznych zobowiązań tudzież biernych, nastawionych wyłącznie na odbiór słuchaczy – mógł szukać najdoskonalszej wersji wykonywanego dzieła muzycznego. Glenn Gould dostrzegł jednak szereg symptomów, które zrewolucjonizowały estetykę dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku. Oto mamy bowiem do czynienia z sytuacją, kiedy to publiczność nie oczekuje już w takim stopniu jak sto lat temu aury sakralności towarzyszącej koncertom muzycznym. „Muzyka stała się w naszym życiu wszechobecna, a wraz z procesem uzależniania się od niej straciliśmy wobec niej estymę” ⁹⁴, twierdzi wybitny odtwórca muzyki Johanna Sebastiana Bacha.

Rezygnacja z czynnego koncertowania i decyzja o przeniesieniu działań artystycznych do studia nagraniowego miała dalekosiężne kontynuacje. W opinii Glenna Goulda poszukiwanie doskonałej interpretacji jakiegoś dzieła możliwe jest wyłącznie w studiu dzięki odsłuchiowaniu i analizowaniu kolejnych wersji tego samego nagrania. Koncert publiczny nie daje takich możliwości. Gould po-

⁹³ Cyt. za: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, przeł. zespół, wybór i redakcja Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010, s. 152.

⁹⁴ G. Gould, *Perspektywy nagrań*, [w:] *Kultura dźwięku...*, s. 153.

wołuje się na wypowiedź Claudia Arrau, który nie chciał zgodzić się na wydanie swoich koncertowych nagrań,

gdyż [jego zdaniem] publiczne występy prowokują użycie forteli, pomyślanych tak, by spełniać akustyczne i psychologiczne wymogi sytuacji koncertowej, a które są antyarchitektoniczne i irytują przy wielokrotnym odsłuchiwaniu⁹⁵.

Podobne doświadczenia były udziałem Glenna Goulda. Podczas wielokrotnego odsłuchiwania i analizy dwóch wersji – oznaczonych numerami 6 i 8 – fugi a-moll z pierwszej księgi *Das Wohltemperierte Klavier* Bacha, artysta doszedł do wniosku, że oba wykonania mają wspólną wadę: są monotonne. Z drugiej zaś strony w każdej z nich – jak pisze dalej Gould – użyty został odmienny sposób frazowania: w jednej wersji temat fugi zagrany był *legato* i uroczyście, w drugiej *staccato* i żywo. Artysta wraz z montażystami postanowił „skleić” oba nagrania, wybierając z każdej wersji najbardziej satysfakcjonujące fragmenty. Sposób argumentacji w sposób znamieny obrazuje Gouldowską koncepcję „wspaniałego sklejanía”:

Było jasne – argumentuje Glenn Gould – że dla niego surowy charakter wersji 6 był całkowicie odpowiedni dla pierwszych ekspozycji, a także dla ostatniego przeprowadzenia tematu fugi, natomiast bardziej żywiołowy charakter wersji 8 przynosił pożądaną odmianę w epizodycznych modulacjach zajmujących jej centralną część. I tak dokonano dwóch podstawowych sklejeń – pierwszego przy przejściu z wersji 6 do 8 w takcie czternastym; drugiego, gdy z chwilą powrotu do a-moll (...) powraca też wersja 6. Udało nam się osiągnąć dużo doskonalsze wykonanie tej fugi niż wszystko, co moglibyśmy osiągnąć w studiu⁹⁶.

Pochwała nagrywania wynika z potrzeby osiągnięcia doskonałego rezultatu wykonawczego w warunkach, by tak rzec, neutralnych. Można by sądzić, że w ten sposób artysta separuje się od słuchacza, ale, wedle Goulda, jest zupełnie inaczej: możliwość wielokrotnej rejestracji nagrań, odtwarzanie i poprawianie kolejnych wersji, porównywanie rozmaitych interpretacji nie tylko nie niszczy odbiorcy, ale wręcz go ponownie konstytuuje. Nowy styl odbioru milcząco zakłada obecność takiego słuchacza, który będzie aktywnym odbiorcą dzieła muzycznego. Powierzone mu przez artystę role – przyjaciela, wroga, krytyka, miłośnika, fana – oznaczają, że słuchacz idealny sam dla siebie będzie montażystą i krytykiem, który w warunkach domowych, porównując różne wersje dzieła, znajdzie swoje idealne wykonanie.

Jeżeli te zmiany będą wystarczająco głębokie [konkluduje Glenn Gould], będziemy, być może, w końcu zmuszeni zdefiniować na nowo pojęcia, za pomocą których wyrazimy nasze myśli o sztuce⁹⁷,

⁹⁵ Tamże, s. 154.

⁹⁶ Tamże, s. 155.

⁹⁷ Tamże, s. 164.

a i sam termin „sztuka” ulegnie znaczącemu przekształceniu w nowych warunkach społecznych. Gould, podobnie jak później Vattimo w *Końcu nowoczesności*, dostrzega pewien paradoksalny spłot w języku współczesnej estetyki. Czy istnieje – mimo wszystko – inny niż tradycyjny „świat pojęć estetycznych”?, pyta Vattimo, który uważa, że, podobnie jak metafizyka w znaczeniu nadanym jej przez Heideggera, także „tradycyjna estetyka jest naszym przeznaczeniem: czymś, na co musimy się zdać, a jednocześnie od czego musimy się uwolnić”⁹⁸. Autor *Końca nowoczesności* przywołuje myśl Waltera Benjamina, który pisał o „roztargnionej percepcji” w kontekście owego napięcia między nową wrażliwością estetyczną a siłą tradycyjnego języka. Choć współczesny człowiek nie doświadcza już sztuki w jakiejś wyizolowanej sferze, to jednak wciąż tkwi w dziedzinie tradycyjnych pojęć i terminów. To właśnie świadczy o tym, że ponowoczesne doświadczenie dzieła sztuki adekwatnie określają metafory „zmierchu”, „nocy”, „ciemności”, „śmierci”. W podobnym tonie wypowiada się w ostatnich akapitach swojej książki Alex Ross:

Być może muzyce klasycznej skończyła się data ważności, a w obiegu podtrzymuje ją upór i determinacja tych, którzy ją grają, i, co ważniejsze, tych, którzy ją piszą. Jest jednak wysoce prawdopodobne, że tysiącletnia tradycja nie wygaśnie tylko dlatego, że trzeba zedrzeć kolejną kartkę z kalendarza, albo dlatego, że zestarzało się pokolenie niżej demograficznego. Zamęt często poprzedza zjednoczenie. Możemy nawet znajdować się u progu kolejnego złotego wieku. Na razie jednak muzyka jest jak „zatopiona katedra” przedstawiona przez Debussy’ego w jego preludium fortepianowym – to miasto śpiewające w głębinie, pod falami⁹⁹.

Autor cytowanej wypowiedzi nie zajmuje jednoznacznego stanowiska. Z jednej strony rekonstruuje fakty rozpadu i śmierci sztuki muzycznej („koniec daty ważności”), z drugiej zaś mówi o możliwości reintegracji, powtórnego wskrzeszenia muzyki i początkach jej złotego wieku. Krytyczne impulsy ponowoczesności zawierają bowiem, jak się zdaje, wektory działające w różnych kierunkach. Zmierzch jednej epoki może stopniowo przeistaczać się w świt nowej.

Wielorakie konsekwencje przedstawionego stanu rzeczy dotyczą także tendencji do zacierania granicy między twórcą a odbiorcą, wykorzystania nowoczesnej techniki i multimediów w procesie twórczym, a zwłaszcza „przejścia od utopijno-rewolucyjnego pojmowania „śmierci sztuki” do jej rozumienia technologicznego, które prowadzi do powstania teorii kultury masowej”¹⁰⁰. Technologiczne rozumienie „śmierci sztuki”, podobnie jak przywoływana wielokrotnie koncepcja „eksplozji estetyki”, oznaczają więc różnorakie wydarzenia i sytuacje związane z przemieszczaniem się doświadczenia muzyki (słuchania, tworzenia,

⁹⁸ G. Vattimo, dz. cyt., s. 51.

⁹⁹ A. Ross, dz. cyt., s. 549.

¹⁰⁰ Tamże, s. 46–47.

masowej produkcji, krytyki) ze stref uświęconych tradycją, zwyczajem, konwencją kulturową do wielorakich przestrzeni: prywatnych i publicznych. Warto przy tym zauważyć, że widok młodych (i nie tylko młodych) ludzi w słuchawkach – które *nota bene* stanowią integralny element ubioru – świadczy również o „prywatyzacji” słuchania muzyki, jak też o instrumentalnym traktowaniu muzyki: słuchanie z nudów dla zabicia czasu, w celu odcięcia się od zewnętrznych dźwięków, hałasu bądź ciszy otoczenia.

Instrumentalne (utylitarne) wykorzystanie muzyki ma także miejsce w dziedzinie tzw. audiomarketingu. Znaczący tego problemu twierdzą, że muzyka odtwarzana jest bez przerwy w 72% polskich lokali gastronomicznych, w 56% budynków rekreacyjnych, 54% zakładów usługowych i 26% sklepów. Muzyka grana w sklepach wielkopowierzchniowych przyczynia się w znaczącym stopniu do wzrostu ilości kupowanych towarów. Można by również dostrzec związki między branżą handlową, społecznym statusem klientów a rodzajem muzyki.

Muzyka staje się wówczas częścią marki. Odpowiednio dobrana nie tylko ma zapewnić miłą atmosferę, lecz także nadważyć skłonności do przesadnej analizy i – przede wszystkim – zapelnąć koszyk produktami.

Od kiedy na dworcach kolejowych Niemiec i Holandii zaczęto odtwarzać arie operowe, ilość koczujących tam bezdomnych radykalnie się zmniejszyła¹⁰¹.

„Śmierć sztuki” oznacza więc, po pierwsze, rozpad idei sztuki jak zjawiska i wydarzenia absolutnego (autonomicznego), po drugie zaś – i to jest, zdaniem Vattimo, sens rzeczywisty – „upowszechnienie się władzy, panowania i mocy mediów masowych¹⁰². Włoski filozof odnotowuje reakcję artystów na opisany stan rzeczy; reakcję zbieżną do pewnego stopnia z tezami Ortegi y Gasseta o «dehumanizacji sztuki»”:

Odpowiedzią artystów na śmierć sztuki za sprawą mass-mediów – pisze Gianni Vattimo – często bywało działanie, które w pewnym sensie także należy do kategorii śmierci, jako że jest swego rodzaju samobójstwem na znak protestu. Protestując przeciw kiczowi, przeciw manipulowanej kulturze masowej, estetyzacji na niskim, słabym poziomie egzystencji, autentyczna sztuka niejednokrotnie zajmowała stanowisko z założenia aporetyczne. Nie godząc się na bezpośrednią konsumpcję dzieł sztuki, na ich aspekt „gastronomiczny”, odrzuca komunikację na rzecz milczenia¹⁰³.

Słowa Vattimo brzmią zdumiewająco podobnie jak przytoczone uprzednio dane statystyczne obrazujące wszechobecność muzyki w „świątyniach” współczesnego konsumpcjonizmu – sklepach wielkopowierzchniowych, a także

¹⁰¹ Wszystkie te dane przytaczam za: J. Błaszczak, *Jak handel, to Händel*, „Polityka” 2012, nr 49 (2886), s. 108–109.

¹⁰² G. Vattimo, dz. cyt., s. 48.

¹⁰³ Tamże.

w restauracjach i budynkach użyteczności publicznej. Vattimowska formuła „dehumanizacji sztuki” jest konsekwencją odrzucenia władzy masowego odbiorcy i mediów masowych. W świecie *art music* sprzeciw wobec konsumpcyjnego modelu muzyki użytkowej zakłada formalne wyrafinowanie, elitarność, aż do radykalnych milczenia i ciszy.

Znamienne w tym względzie są dzieła Arvo Pärta. Kompozycje estońskiego kompozytora stały się powszechnie (?) znane od momentu ich publikacji w wytwórni Manfreda Eichera ECM. Ascetyczne okładki płyt z serii ECM stanowią wyraźną analogię do zawartości muzycznej, choć i te z innych wytwórni – Naxos, Globe – odznaczają się swoistym graficznym minimalizmem. Twórczość Arvo Pärta obejmuje w przeważającej większości dzieła o charakterze religijnym; utwory, których dominującym składnikiem pozostaje milczenie jako wyzwanie rzucone kulturze zgielku i nadmiaru. Różnorodność twórczości Pärta – symfonie, msze, oratoria, utwory fortepianowe – nie jest przejawem nadmiaru, przeciwnie, wszystkie wymienione formy muzyczne są ściśle związane z naczelną ideą jego twórczości: milczeniem i ciszą. Wbrew pozorom Pärt nie jest minimalistą – choć wiele oznak estetyki minimalizmu można zauważyć w jego twórczości – lecz raczej hezychastą¹⁰⁴.

Do twórczości Arvo Pärta przyjdzie za chwilę powrócić, teraz wszelako warto odnotować fakt, że minimalizm – mimo licznych trudności w zdefiniowaniu tego terminu – przyczynił się w znacznym stopniu do podważenia statusu romantycznej i ekspresjonistycznej (późnoromantycznej estetyki). Minimalizm narodził się jako reakcja na klasyczno-romantyczną i modernistyczną ideę wyrażania własnych uczuć albo wywoływania uczuć u słuchacza. Taka ekspresywna i impresywna funkcja muzyki została podważona przez estetykę opartą na figurze powtórzenia. Na czym polega ów związek repetycji i minimalistycznej estetyki? W lakonicznej formie wyraził to John Cage:

Zen mówi: jeśli czujesz się czymś znudzony po dwóch minutach, spróbuj robić to przez cztery minuty. Jeśli nadal cię to nudzi, rób to przez osiem, szesnaście, trzydzieści dwie i więcej minut. W końcu zobaczysz, że wcale nie jest to nudne, a wręcz przeciwnie – bardzo ciekawe¹⁰⁵.

John Cage rejestruje ważny moment w dziejach muzyki zachodniej: oto nowoczesność uświadamia sobie swój kres, docierając do momentu, w którym antytradycjonalistyczny impuls zaczyna podważać sam siebie. Modernizm, który

¹⁰⁴ Hezychia to bizantyńska praktyka ascetyczna prowadząca do wyciszenia, wygaszenia myślenia dyskursywnego na rzecz doświadczenia mistycznego, epifanicznego odsłonięcia prawdy-bytu.

¹⁰⁵ Cyt. za: *Kultura dźwięku...*, s. 361.

chce być innowacyjny, ulega prawu powtórzenia¹⁰⁶, co wcale nie oznacza braku oryginalności, skoro – jak pisze Deleuze – „powtarzać to odnosić się, ale odnosić się do czegoś wyjątkowego lub równoważnego”¹⁰⁷.

Mimo to nadal „istnieją teatry, sale koncertowe, galerie i artyści tworzący dzieła sztuki”¹⁰⁸, powiada autor *Końca nowoczesności* i zwraca uwagę na to, że „śmierć sztuki” nie stanowi kolejnej literalnej figury językowej, lecz znak określający trzy różne aspekty owej „śmierci”: utopię, kicz i ciszę. Pierwszy z nich – utopia – jest nazwą pewnej szczególnej sytuacji, będącej karykaturą Hegłowskiego ducha absolutnego:

Utopia powrotu do siebie – pisze Vattimo – zgodność bycia i samoświadomości realizuje się w pewnym sensie w naszym codziennym życiu za pośrednictwem uniwersalizacji środków komunikacji, świata rozpowszechnionych przez te środki reprezentacji, którego nie da się (już) odróżnić od rzeczywistości¹⁰⁹.

Hegłowska karykatura ducha absolutnego w postaci mediów masowych wyznacza nie tylko kres znaczenia dotychczasowej metafizyki: nie da się już odróżnić pojęć, terminów, kategorii od rzeczywistości. Świat wykreowany przez media globalnej komunikacji stał się samą w sobie rzeczywistością. W tym świecie sztuka uległa powszechnej „eksplozji”, integrując się ponownie z rzeczywistością. Vattimo nie widzi w tym wydarzeniu jedynie degeneracji, utopia samoświadomości stanowi jedynie moment przesilenia, przeboleń – w znaczeniu choroby – zapowiadającego powtórne przyjscie do zdrowia. Metaforyka medyczna nie jest użyta przypadkowo: Heideggerowskie pojęcie *Verwindung* metafizyki określa nie tyle sytuację kresu i całkowitego rozpadu, ile możliwość przewyciężenia choroby. Z kolei kiczowatość sztuki popularnej w jej „gastro-nomicznym” i „konsumpcyjnym” rozumieniu pojawia się jako następstwo powszechnej estetyzacji życia nastawionego na doznawanie łatwych i przyjemnych przeżyć, umiłanie sobie za pomocą muzyki codziennego życia.

Natomiast cisza czy milczenie w ponowoczesnej muzyce, podobnie jak i w sztuce w ogóle, stanowi odpowiedź na zmęczenie nadmiarem świata: dźwięków, słów, idei, książek, myśli, przedmiotów, technologicznych gadżetów, a wreszcie ludzi samych. Równolegle zatem rozwija się nurt refleksji nad zjawiskiem szumu informacyjnego, semantycznej, komunikacyjnej i metafizycznej zapaści. Pojawiają się próby powrotu do elementarnych doświadczeń, poprzedzających gest mowy/pisma. Nurt tej refleksji obejmuje różnorodne dziedziny

¹⁰⁶ Zagadnieniu temu poświęcona jest praca Tomasza Załuskiego *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2008.

¹⁰⁷ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 27.

¹⁰⁸ G. Vattimo, dz. cyt., s. 49.

¹⁰⁹ Tamże, s. 43.

nauki, sztuki, filozofii, teologii. Człowiek próbuje od-tworzyć „źródłowe” w sensie Heideggerowskim doświadczenie nasłuchiwania, oczekiwania, „rozbrzmiewania ciszy” (*Gelaut der Stille*). „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć” (*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen*), powiada z kolei Ludwig Wittgenstein, który w określeniu „trzeba milczeć” zawarł, jak się zdaje, swoistą etyczną powinność wobec ciszy poprzedzającej język, a może nawet prymarność milczenia nad mową. „Odkryłem, że wystarczy mi, gdy pięknie zagrana jest pojedyncza nuta. Ona sama, albo cichy rytm, albo moment ciszy – przynoszą mi wytchnienie”, powtarzał Arvo Pärt, którego liczne dzieła są „oazą spokoju w przesyconej technologią kulturze”¹¹⁰. Chyba najbardziej znanym utworem ewokującym tego typu doświadczenia jest *Tabula rasa*. Już sam tytuł odnosi się do ciszy, czystości, pustki, a więc stanów znajdujących się na przeciwnym, wobec zgiełku słów i znaków, biegunie. Użycie w utworze preparowanego fortepianu jest swoistym ukłonem, jak powiada Alex Ross, w stronę Johna Cage’a. Pärt zrezygnował z rygorystycznego zapisu nutowego, proponując wykonawcom nieskrępowaną ekspresję artystyczną. *Tabula rasa* to dzieło, które składa się z dwóch części: *Ludus* i *Silentium*. Pierwszy składnik utworu to blisko dziesięciominutowy dialog pomiędzy skrzypcami a kontrabasami i wiolonczelami, a niekiedy fortepianem. Dychotomia melodii – wciąż na nowo się zaczynającej, której przebieg (narrację) organizują rytmicznie traktowane wiolonczele i kontrabasy – tworzy zaskakującą dramaturgię. Muzyka zaczyna się, niejako „rozpędza”, a po chwili gaśnie, aż do zupełnej ciszy. Między powtórzeniem i milczeniem rozgrywa się muzyczna opowieść części pierwszej. W zamknięciu *Ludus* skrzypce grają nerwowe *arpeggia* i pasaże, aby za moment – grając dźwięki o równych wartościach rytmicznych – zamknąć wszystko pięknym i długim konsonansowym akordem a-moll w kwartsektowym przewrocie. W dłuższej części drugiej, zatytułowanej *Silentium*, panuje nastrój ciszy, milczenia i muzycznej medytacji. Proste dźwięki skrzypiec, słyszana gdzieś z drugiego planu melancholijna melodia zbudowana zadziwiająco prostymi dźwiękami, którym towarzyszy „mistyczna” – znana z *Die Kunst der Fuge* Bacha – tonacja d-moll. Tak więc pomiędzy *a* (dominującym dźwiękiem tonacji pierwszej części) oraz *d* (organizującym tonację w *Silentium*) zachodzi klarowny interwał: kwarta czysta, podkreślająca związek ciszy, piękna i czystości, zapewne mającej konotacje mistyczne. W ostatnich taktach *Silentium* słychać gasnące pomruki kontrabasów, które choć dążą do spełnienia w dźwięku *d*, to jednak zatrzymują się na *e*, a potem przez dłuższy czas słychać jedynie szum i szelest instrumentów. Muzyka estońskiego kompozytora obrazuje w pewien sposób rytm życia i śmierci, rodzenia się i umierania. Czy twórczość Arvo Pärta można ująć w Heidegge-

¹¹⁰ A. Ross, dz. cyt., s. 565.

rowską formułę dzieła sztuki, jako miejsca, w którym „bycie się istoczy jako to, co gaśnie i ginie (...) rodzi się i umiera”¹¹¹. A może jest to odpowiedź rzucona jako wyzwanie rzeczywistości, w której dominują zgiełk i pospolitość kiczu?

W świecie manipulowanego konsensusu [pisze Gianni Vattimo] autentyczna sztuka może przemawiać tylko przez milczenie, a doświadczenie estetyczne może być tylko zanegowaniem wszystkich cech sztuki uświęconych tradycją, poczynając od przyjemności płynącej z kontemplacji piękna¹¹².



Zagadnienia: mit, ponowoczesna melancholia, „śmierć sztuki”, estetyka–religia–polityka.

¹¹¹ Cyt. za: G. Vattimo, dz. cyt., s. 51.

¹¹² Tamże, s. 48.

III. Muzyka „Ponowoczesna” jako źródło cierpień?

Związki kultury z cierpieniem – literalnie czy metaforycznie rozumiane – stały się na początku minionego stulecia punktem wyjścia rozważań Freuda, natomiast po kolejnych stu blisko latach Zygmunt Bauman, nawiązując do Freudowskiej frazy, dokonał próby opisu „płynnej” ponowoczesności jako epoki melancholii, zmierzchu i egzystencjalnych zgryzot. Wyrażenie „muzyka jako źródło cierpień” byłoby tyleż banalną, co ironicznie nacechowaną frazą, która wskazywałaby na związki twórczości muzycznej z epoką ponowoczesnego rozpadu, chaosu, płynności, braku hierarchii, „nowego światowego nieładu”, a także przekształceniami w dziedzinie odbioru, polityki słyszenia, swobodnego zestawiania i przemieszania konwencji stylistycznych czy statusu muzyki jako takiej. „Cierpienie” tak pojęte byłoby więc znakiem niepewności i lęku wywołanego brakiem „stabilnych struktur bycia”, wedle słów Gianniego Vattima.

Jaką zatem perspektywę opisu muzyki w epoce późnej nowoczesności można przyjąć, wsłuchując się w tezy Zygmunta Baumana? Na ile jego charakterystyka ponowoczesności – artykułowana wszak w metaforycznym dyskursie – przynieść może adekwatny język opisu zjawisk muzycznych? O ile określenie „muzyka ponowoczesna” budzi różnorakie wątpliwości terminologiczne, o tyle formuła „muzyki w ponowoczesności” wydaje się odpowiedniejsza. Formuła ta skłania bowiem do uznania twierdzenia o istnieniu licznych związków (intersemiotycznych, intertekstualnych, interdyscyplinarnych) między sztuką muzyczną a kulturowymi formacjami epoki. Niejako wbrew tezom o autonomiczności, autoteliczności czy też absolutyzmie dzieła muzycznego mamy raczej do czynienia ze zjawiskiem przenikania się rozmaitych dyskursów kulturowych, które tworzą swoistą mozaikę języków, pojęć, idei, znaczeń – nie zawsze jednak przekładalnych z jednego kodu na drugi. Dialog muzyki z epoką ponowoczesności przybiera wiele różnych form, nawet wówczas, gdy muzyce przypiszemy funkcje radykalnie pozasemantyczne.

Jaki obraz naszej późnej nowoczesności (naszej ultranowoczesności i nowoczesności krytycznej) wynika z zestawienia tez Baumana?

Bauman – w charakterystycznym dla swojego pisarstwa metaforycznym idiolekcie – tworzy ponowoczesną mapę mentalną, którą określa za pomocą pojęć

należących do synonimicznego szeregu kategorii systemu – porządku, symetrii, koherencji, organizacji – a także pochodnych względem owego szeregu pojęć odnoszących się do szeroko rozumianych doświadczeń estetycznych: piękna, czystości, ładu, harmonii. Zakorzenie estetycznych doświadczeń piękna i harmonii w elementarnych potrzebach ludzkiego umysłu (bezpieczeństwo, przewidywalność, regularność) zaowocowało nie tylko ideałami sztuki klasycznej – opartej na postulatach strukturalnego ładu i tradycyjnych kanonów piękna – lecz także przyniosło dynamiczny rozwój utopijnych wizji doskonałego świata. „Wyśniony przez umysł nowoczesny Świat Doskonały”¹¹³ urzeczywistnił się w totalitarnych projektach komunizmu i faszyzmu. W dobie ponowoczesności te „wielkie narracje społeczno-polityczne” zdają się umierać, twierdzi Bauman. Czy zatem mamy do czynienia z zanikiem, zmierzchem wielkich „narracji muzycznych”, jeśli pod tym niezbyt szczęśliwie dobranym pojęciem umieścić takie zjawiska, jak „dyskurs muzyczny”, „strukturę dzieła”, „programowość” czy „przebieg kompozycji”? Czy monumentalne formy Bacha (msza, pasja), Mozarta (msza, opera, symfonia), Mahlera (symfonia, cykl pieśni) rzeczywiście należą do przeszłości? Czy z faktu, że po wielkie formy muzyczne sięgają twórcy tej miary co Krzysztof Penderecki¹¹⁴ nie wynika teza o aktualności wielkich narracji muzycznych? Wydaje się jednak, że współczesne i ponowoczesne próby re-aktualizacji wielkich narracji w dziedzinie muzyki są efektem (ponowoczesnych?) tendencji do repetycji i przetwarzania rozmaitych kulturowych konwencji stylistycznych. Polistylowość jest wszak swoistym emblematem ponowoczesnej epoki, która ironicznie testuje, przetwarza, a niekiedy podważa wiarygodność dawnych form kultury. Klasyczo-oświeceniowe „działania porządkujące” – nadawanie dziełu muzycznemu koherentnej formy allegra sonatowego z jego trójdzielną strukturą ekspozycji, przetworzenia i reprzyzy – zostały w pewien sposób przez ponowoczesność unieważnione, co nie znaczy, że całkowicie zniszczone. „Palimpsestowość” oraz „intertekstualność” muzyki w dobie „płynnej ponowoczesności” ma swoje odpowiedniki w „dzisiejszej niepewności jestestwa dryfującego”¹¹⁵, którego oznakami są, wedle Baumana, „nerwowość”, „brak kontroli”, „nowy światowy nieład”, „powszechna deregulacja”, „brak stabilizacji”, „destrukcja wspólnoty (rodzinnej, sąsiedzkiej)”, „medialny obraz radykalnej niepewności”, „rozpad obrazu świata na migawki, punkty”¹¹⁶.

¹¹³ Z. Bauman, dz. cyt., s. 25.

¹¹⁴ Egzemplarycznym dowodem mogłyby być takie utwory, jak: *Pasja według św. Łukasza*, *Siedem bram Jerozolimy*, jego cztery opery (*Diabły z Loudun*, *Raj utracony*, *Czarna maska*, *Ubu Król*) czy też liczne dzieła oratoryjne.

¹¹⁵ Tamże, s. 40.

¹¹⁶ Tamże, s. 51.

Stąd też charakterystyczną metaforą romantycznej, nowoczesnej i ponowoczesnej kultury jest wędrowiec, włóczęga, *flâneur*, jak by powiedział Charles Baudelaire:

Posiąść tłum – oto jego namiętność i powołanie. Wielka rozkosz dla prawdziwego *flâneura* i rozmiłowanego obserwatora: zamieszkać w mnogości, falowaniu, ruchu, w tym, co umyka, co jest nieskończone. Być poza domem, a przecież czuć się wszędzie u siebie; widzieć świat, być w środku świata i w ukryciu zarazem, takie są drobne przyjemności tych umysłów niezależnych, namiętnych, bezstronnych, które słowo tylko nieudolnie potrafi scharakteryzować. Obserwator – to książę, który wszędzie zachowuje *incognito*¹¹⁷.

O ile jednak turysta nowoczesny jest poszukiwaczem sensu, całości, o tyle ponowoczesny *flâneur* akceptuje barwną mozaikę wielkomiejskiego życia, chaos doznań. Ponowoczesna wędrowka – przechadzka, niespieszne zwiedzanie, swoiste delectation się nieuporządkowanym strumieniem doznań – stanowi nieustrukturyowaną obserwację nieustannie zmieniających się form życia. Trudno wszelako oddzielić nowoczesne i ponowoczesne doświadczenia *flâneuryzmu*. Bauman dopowie, że włóczęga jest „ściekiem kanalizacyjnym, do którego wylewa się wszelkie brudy zanieczyszczające żywot turysty”¹¹⁸. Włóczęga ponowoczesnego nomady opiera się zatem na akceptacji różnorodności, wielości doznań, niespójnych, punktowych rozbłysków myśli, swobodnej obserwacji przepływających wrażeń, które – jak wszystko inne – rozplývają się we mgłę niejednoznaczności. W jakiej jednak mierze współczesna muzyka rejestruje te stany, doświadczenia i przeżycia: jednostek i zbiorowości?

Warto przywołać szereg oczywistych odniesień do romantycznej i późno-romantycznej topiki wędrowki. „Wędrowka” w dziewiętnastowiecznej muzyce antycypuje w pewien sposób doświadczenia ponowoczesnej „przechadzki”, kulturowej turystyki rejestrującej ulotne, nietrwałe wrażenia. O ile jednak romantyzm poszukuje duchowej głębi, metafizycznego sensu, o tyle ponowoczesność jawi się jako epoka, w której brakuje schematów, wzorów, konwencji. Muzyczne ewokacje wędrowki, podróży, wrażeń przestrzennych – mimo kontrowersyjności takich sformułowań – należą do rozpowszechnionych motywów w muzyce dziewiętnastego i dwudziestego wieku. Ryzykując sporym uproszczeniem, można by postawić hipotezę, wedle której romantyczne, postromantyczne, nowoczesne i ponowoczesne muzyczne figury myśli stanowią artykulację przeświadczenia o zasadniczej niestabilności świata, o jego rozbiciu, fragmentaryczności, ale są także efektem poszukiwania sensu, struktury, powtarzalności. Między repetycją a negacją kulturowych tradycji muzycznych rozwija się ów topos podróży, która

¹¹⁷ Cyt. za: www.flaneur.pl [dostęp: 16.12.2012]. Zob. także Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, wprowadzenie Cz. Miłosz, Gdańsk 1998, s. 15.

¹¹⁸ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, dz. cyt., s. 150.

dla romantycznego wędrowcy staje się eksploracją głębi świata, zaś dla ponowoczesnego *flâneura* przechadzką wśród ruin świata, smutną konstatacją utraty przez rzeczywistość „stabilnych struktur świata”. „Śmierć sztuki” odsłania w tym miejscu jeszcze inne swoje oblicze: artysta ponowoczesny próbuje odczytać (ocalić?) z resztek świata, z jego śladów zapomniane i przemilczane struktury sensu. Nie jest chyba przypadkiem, że dodekafonia i serializm mają swoje źródło w strukturalistycznym pragnieniu, aby muzyczną narrację poddać rygorom porządku, logiki powtórzenia; aby chaosowi świata przeciwstawić ład struktury, mimo wrażenia radykalnego chaosu w odbiorze tej muzyki przez „niewtajemniczonych” słuchaczy. Egzemplarycznym świadectwem istnienia pewnej ciągłości pomiędzy późnoromantycznym a ponowoczesnym doświadczeniem przestrzeni jest swoista właściwość kultury Zachodu, wyrażająca się w stale ponawianym geście transgresji, przekraczania granic – konwencji, tradycji, ideologii, etyki, norm obyczajowych – dążenia (*das Streben*) do nieskończoności, całości, prawdy. Od romantycznej filozofii niemieckiego idealizmu, poprzez Wagnerowski pęd ku nieskończoności w dobie „śmierci Boga” i metafizyczne czasoprzestrzenie Mahlera, aż po ironicznie nacechowane parafrazy transgresywnych imaginariów, aurę demoniczności i wizję kontrkultury w wieku dwudziestym – powtarza się idea ruchu, „wiecznej” zmiany, negacji zastanych konwencji kulturowych.

Przenoszenie funkcji sakralnej – twierdzi Alex Ross – zaczęło się już w XIX wieku, gdy Wagner napisał *Parsifala*, tworząc nową przestrzeń sakralną w zindustrializowanym świecie¹¹⁹.

Ta specyficzna tendencja obecna w muzycznych imaginariach XIX wieku, mająca swe źródło w przekształcaniach romantycznych dyskursów kulturowych, wyznaczyła, jak się zdaje, pewien proces, którego następstwa zachodzą do dzisiaj. Ross zwrócił mianowicie uwagę, że w dziewiętnastym stuleciu powstało stosunkowo niewiele dzieł religijnych. *Requiem* Berlioza i Verdiego, to, zdaniem autora, „romantyczne spektakle koncertowe do tekstu łacińskiego”¹²⁰, za to w wieku dwudziestym – mimo awangardy oraz deklarowanego przez wielu artystów ateizmu – pojawiło się całe mnóstwo dzieł inspirowanych religią. Powrót *sacrum* w kulturze muzycznej dwudziestego wieku przyjął także postać swoistej religii muzyki; kultu twórczości, niekiedy zaś – zwłaszcza w muzyce rockowej – także przyjęcia demonicznej symboliki jako formy artystycznej kreacji, działań marketingowych, promocyjnych. Trudno ocenić, na ile „religia rocka” była li tylko konwencją, kreacją

¹¹⁹ A. Ross, dz. cyt., s. 499–500.

¹²⁰ Tamże, s. 500. Trudno jednak do końca zgodzić się z Rossem, który ignoruje, jak się zdaje, fakt, że muzyka romantyczna dokonała swoistego przemieszczenia sakralności z dziedziny *ex definitione* religijnej (świątynia, kult, religijne gatunki muzyczne) do sfery natury (przyroda jako tekst, szyfr Boga) i szeroko rozumianej sfery prywatnej; sfery osobistych przeżyć i doświadczeń sakralnych, religijnych i quasi-religijnych.

wizerunku artystycznego, a na ile stanowiła wyraz określonego światopoglądu¹²¹. Ważniejsze wszelako – w kwestii relacji między muzyką a przestrzenią – jest przeniesienie, wedle słów Rossa, funkcji sakralnych do przestrzeni niezwiązanych genetycznie z muzyką: miejskich ulic, parków, stadionu, klubów, restauracji, piwnic, podziemi, więzień itp. Prymarną jednak dziedziną uobecniającą związek muzyki z przestrzenią jest natura. Inspiracje przyrodą, przemianami pór roku, fantazjami na temat krajobrazu, próby epifanicznych doświadczeń – wszystko to wydaje się oczywistym źródłem, z którego początek bierze więź przestrzeni i muzyki.

Recz jasna, trudno mówić o muzycznych znakach przestrzeni, należałoby raczej wskazać na możliwość takiej interpretacji, stylu odbioru, który zakłada status dźwięku nacechowanego semiotycznie. Wykładnikiem takiej możliwości interpretacyjnej są, oczywiście, pozamuzyczne odniesienia do tych tekstów kultury, które stanowić mogły bezpośrednią inspirację dzieła muzycznego. Maciej Gołąb uważa, że:

sfera muzycznego sensu dzieła, charakteryzująca się wysoką autonomią swych składników i wyrażana w oparciu o mniej lub bardziej poszerzone w kierunku innych dyscyplin normy teorii muzyki, nie jest tożsama ze sferą pozamuzycznej interpretacji jego treści, która wnosi ze sobą moment egzogeniczny i która jest syntezą poznawczego aktu kierującego się ku muzycznemu dziełu¹²².

Niemniej sfera „muzycznego symbolizowania”¹²³ pozostawia wiele możliwości w zakresie interpretacji dzieła muzycznego „wpisanego” w kontekst biograficzny, filozoficzny, religijny, psychologiczny, socjologiczny, a nawet polityczny. Trudno wszak mówić o muzyce funkcjonującej w kulturowej próżni, zwłaszcza w dobie dekonstruktywistycznych tendencji, zakładających – mówiąc najogólniej – nieustanną rekonstytucjonalizację jakiegokolwiek tekstu, niemożność wyjścia poza łańcuch znaków odnoszących się do innych znaków. Każda zaś interpretacja jest, zdaniem Derridy, odpowiedzią (konstrsygnaturą) czytelnika (słuchacza) na idiom tekstu (dzieła).

W ten oto sposób współczesne (ponowoczesne) interpretacje dzieł muzycznych – choćby i z minionych epok – poddane zostają licznym wpływom post-strukturalistycznych interpretacji, które włączają muzykę wcześniejszych epok w czas bieżących przemian i różnych „stylów odbioru”.

¹²¹ Zob. np. S. Hawryszczuk, *Religia rocka. Ciemna strona muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2010. Trudno jednak konkluzywnie rozstrzygnąć, w jakim stopniu demoniczność niektórych odmian rocka stanowi wyraz zadeklarowanego światopoglądu, na ile zaś jest marketingowym zabiegiem, odwołaniem do symboliki buntu czy też umiejętnie podsycaną aurą tajemniczości lub grozy.

¹²² M. Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Toruń 2012, s. 223.

¹²³ Tamże, s. 226.

Zagadnienie „przestrzeni” w muzyce nieprzypadkowo łączy się z ponowoczesnym przeżyciem „śmierci sztuki”. Chodzi nie tylko o przemianę *loci deputati* dzieł muzycznych, ale także o doświadczenie przestrzeni jako *innej* sfery: obcej, niesamowitej, groźnej, metafizycznej, sakralnej, demonicznej; przestrzeni niestabilnej, labiryntowej, niepoznawalnej i niewyraźnej... Podobnych określeń można by wskazać jeszcze więcej. W dobie „śmierci Boga” rzeczywistość przestała mieć zrozumiałe parametry. Z kolei pojęcie przestrzeni w muzyce funkcjonuje w kilku obszarach. Leszek Polony wyróżnia przestrzeń akustyczną, jako fizyczną przestrzeń dźwięków, przestrzeń słuchową daną w doświadczeniu zmysłowym, przestrzeń muzyczną ukonstytuowaną przez systemy muzyczne i przestrzeń symboliczną, mityczną, dziedzinę spacjalnych wyobrażeń, skojarzeń i przedstawień¹²⁴; przestrzeń, której status ontyczny ufundowany został na bazie kulturowych wzorów i archetypów¹²⁵. Trudno, rzecz jasna, mówić o jakiejś postaci obiektywnego i niezależnego od doświadczonego podmiotu statusu przestrzeni w muzyce. Status ów stanowi raczej efekt skojarzeń wywołanych brzmieniem, przebiegiem narracji muzycznej, systemem tonalnym, strukturą kompozycji czy też intencjami kompozytora, który często – jak w przypadku Gustava Mahlera – przypisywał swoim dziełom literacki i filozoficzny program. Niemniej, muzyczne imaginaria – twórcy i słuchacza – pełne są spacjalnych konotacji wpisujących się nadto w dziedzinę kulturowych kontekstów.

1 Gustav Mahler – postmodernista *avant la lettre*

Muzyka Gustava Mahlera i niemiecki idealizm romantyczny dokumentują przemiany, których następstwa zachodzą do dzisiaj, twierdzi wielu badaczy twórczości austriackiego kompozytora. Przemiany kulturowych map mentalnych w okresie tak zwanego romantycznego przesilenia były swoistą kulminacją procesu, którego skutki zachodzą do dzisiaj. Mowa przede wszystkim o takich zjawiskach, jak wydarzenie nihilizmu, powszechna estetyzacja życia społecznego, tragizm, ironia, doświadczenie niestabilnej podmiotowości, kryzys tożsamości, awangardowy impuls krytyki „dawności”, tradycji, ale także postawangardowy zwrot do tradycji. Dość wspomnieć o filozoficzno-literackich fascynacjach Gustava Mahlera – Nietzsche, Goethe, Dostojewski, europejscy romantycy,

¹²⁴ Zob. L. Polony, *Przestrzeń i muzyka*, Kraków 2007, s. 9–10.

¹²⁵ Por. J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze*, [w:] tenże, *Prace wybrane*. T. IV: *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 195–213.

w tym także Mickiewicz¹²⁶ – by dostrzec aktualność dzieł wiedeńskiego twórcy. Tłumaczy to w pewien sposób zainteresowanie dziełami Gustava Mahlera w dobie wczesnej i późnej nowoczesności: od Schönberga (który – co warto przypomnieć – dokonał szeregu transkrypcji orkiestrowych dzieł Mahlera¹²⁷) aż po liczne współczesne wykonania i nagrania Mahlerowskich utworów. W symfoniczno-wokalne twórczości autora *Kindertotenlieder* dochodzą do głosu nastroje śmierci, kresu, zmierzchu sztuki i świata. Nieprzypadkowo przecież mówi się, że w dziedzinie melodyki utwory Wagnera i Mahlera stanowią absolutne apogeum, syntezę, a przy tym poczucie wyczerpania się żywotnych właściwości melodii jako muzycznej dominanty.

Twórczość kompozytora *Das Lied von der Erde* zdaje się wyrastać z takiego przeżycia świata (przestrzeni), które niesie ze sobą ważne rozpoznanie, to mianowicie, że „budowanie symfonii jest jak budowanie świata wszelkimi możliwymi środkami istniejących technik”. Jednym z zasadniczych składników wyobraźni artystycznej Gustava Mahlera i motywem licznych jego dzieł była właśnie przestrzeń, artykułowana w swoisty sposób poprzez znaki dźwiękowe. W przypadku symfonii i pieśni Mahlera mamy do czynienia z wprowadzonym świadomie do utworu kontekstem kulturowym, który niejako przypisuje strukturom dźwięków sens pozamuzyczny (poza dźwiękowy). Już w początkowym rozdziale książki o Mahlerze Bohdan Pocij umieścił rozważania o wędrówce, ruchu, rytmie jako fundamentalnych składnikach Mahlerowskiego światopoglądu. „Marsz jest rytmem życia muzyki Mahlera”¹²⁸, twierdzi Pocij. W licznych symfoniach pojawia się właśnie marsz jako znak tyleż ironiczny wobec militarnych nastrojów schyłkowej monarchii habsburskiej, co tragiczny, bo stanowiący emblemat nadchodzącej katastrofy dziejowej: wojny, rewolucji. Sztuka muzyczna Gustava Mahlera antycypowała owe nastroje. „Śmierć sztuki”, „noc świata” nie są więc wyłącznie fenomenami późnej nowoczesności, lecz także wytworami nowoczesnej wrażliwości estetycznej wyznaczonej przez późnoromantyczny przełom w kulturze Zachodu. Romantyczna – łącząca literackie, filozoficzne i religijne tropy – wyobraźnia Mahlera znajdowała swoją artykulację w programowych tekstach, które kompozytor traktował jako swoiste komentarze do własnej muzyki. Trudno jednak uznać owe teksty jako pełną wykładnię dzieł muzycznych także

¹²⁶ Aluzje do Mickiewiczowskich *Dziadów* odnaleźć można w *II Symfonii Zmartwychwstanie*. Na ten temat zob.: T. Baranowski, *Wątek Mickiewiczowski w II Symfonii Gustava Mahlera*, „Muzyka” 2003, vol. 48.

¹²⁷ Jako przykład warto przywołać w tym miejscu aranżację *IV Symfonii* czy *Das Lied von der Erde*. Oba dzieła „przepisane” zostały przez Arnolda Schönberga na orkiestrę kameralną. Ta, by tak rzec, „miniaturyzacja” utworów Mahlera nie osłabiła jednak ich wartości artystycznej.

¹²⁸ B. Pocij, *Mahler*, Kraków 1996, s. 33.

z tego powodu, że Mahler jednym razem usuwał wszelkie literackie komentarze, innym zaś – zgadzał się je zachowywać. Tak się też na przykład działo w odniesieniu do *II Symfonii* c-moll, zwanej również *Symfonią zmartwychwstania* (*Auferstehung-Symphonie*). Dzieło to, posiadające swój literacki wymiar w postaci tekstów pochodzących z cyklu *Des Knaben Wunderhorn*, a także z ody Friedricha Gottlieba Klopstocka *Zmartwychwstanie*. Zdaniem Bohdana Pocięja, w symfonii tej została przedstawiona „droga do wiary”¹²⁹. Konotacje przestrzenne mają więc charakter metaforyczny, niemniej korespondują z ewokacją przestrzeni fizycznej. Poszczególne części dzieła obrazują ową drogę do Boga. Literacki opis pozamuzycznej treści symfonii obejmuje kilka ważnych tematów, których muzyka nie stanowi bynajmniej bezpośredniej ilustracji. Literatura jest raczej inspiracją, kulturowym kontekstem, w jakim pojawia się dzieło muzyczne.

Pierwsza część *Allegro maestoso* ma charakter marsza żałobnego. Motywu przewodnim jest obraz grobu, który skłania do pytań o sens życia i pracy. Część druga, *Andante*, to marzenie o życiu zmarłego, ukochanego człowieka. W części trzeciej, *Scherzo*, muzyka przedstawia „ducha niewiary” w sens życia. Część czwarta, *Ulrich (Praświatło)*, przeznaczona na głos altowy solo, pochodzi ze zbioru *Des Knaben Wunderhorn*. Utrzymana w rytmie 3/8 muzyka zawiera liczne repetycje wiedeńskich melodii popularnych u schyłku wieku XIX, zaś poetycki tekst zamieszczony w części drugiej wyraża postawę ufności i wiary w Boga:

Różo czerwona!
 Człowiek jest w największej opresji!
 Człowiek jest w największej udręce!
 Jak chętnie byłbym w niebie!
 Wyszedłem więc na szeroką drogę!
 i wtedy przyszedł aniołek i chciał mnie odprawić.
 Ach nie! Nie pozwoliłem się odprawić:
 jestem z Boga i do Boga chcę iść z powrotem!
 Ukochany Bóg da mi światło,
 będzie mi przyświecał do wiecznego, błogosławiącego życia!¹³⁰

Nieco infantylna stylistyka wzmacnia wrażenie dziecięcego zaufania do Boga, który jawi się jako cel ludzkiej wędrówki. Z drugiej zaś strony w przywołanym tekście, który może być odczytany jako apostrofa do Matki Bożej (*Rosa mistica, rosa sacra*), występują znaczenia metaforyczne trudne do interpretacji. Egzystencjalnej udręce, cierpieniu towarzyszy silne pragnienie pójścia drogą Boga, ale za cenę sprzeciwu wobec aniołka, który przeszkadza w wejściu na drogę Stwórcy. Cała ta aklamacja opiera się na apostrofie do Róży czerwonej

¹²⁹ Tenże, *Szkice z późnego romantyzmu...*, s. 84.

¹³⁰ Cyt. za: tamże, s. 89–90.

i wyraża „uspokajający głos naiwnej wiary”¹³¹. „Ów mistyczny (...) głos naiwnej wiary otwiera nam teraz jeden z najbardziej rozległych, wielopłaszczyznowych i przestrzennych obrazów dźwiękowych w dziejach romantycznej muzyki symfonicznej”¹³², pisze Bohdan Pociąg, podkreślając topiczny – w sensie etymologicznym – aspekt muzyki w omawianej części. Topika przywołanego tekstu opiera się na skojarzeniach metafizycznych i eschatologicznych¹³³. Program literacki części piątej – niejednorodnej agogicznie, zatytułowanej *In Tempo des Scherzos. Wild herasfahrend* – zawiera dwa sprzeczne na pozór obrazy: dzięki i nieujarzmionej natury oraz cudownego światła bożej rezurekcji. Z jednej strony muzyka wywołuje wrażenia szalonego chaosu i grozy, z drugiej zaś grzmia potężnie apokaliptyczne trąby zwiastujące radość zmartwychwstania i absolutne utożsamienie Wiedzy i Bytu. O sposobach brzmieniowej ewokacji przestrzeni w omawianej symfonii Mahlera tak pisze Bohdan Pociąg:

Lecz zanim rozlegnie się chór mistyczny z tekstem Klopstocka (wzbogaconym o tekst kompozytora), w orkiestrze finału rozgrywają się sceny, wydarzenia apokaliptyczne. Rozpętuje się znowu żywioł ziemski, wybucha gwałtowna walka – w innym wymiarze, w perspektywie ostatecznej: chorał i sygnały instrumentów dętych blaszanych zwiastują coś, co ma nadejść nieuchronnie – wypełnienie czasów. Ruch ucisza się, zastyga przestrzeń, w której rozlegną się dźwięki trąbek wzywające na wielki apel, przeplatane śpiewem samotnego ptaka. Ta przestrzeń właśnie – jej pełna ekspozycja, wprojektowanie w nią zredukowanej, ogołoconej muzyki – przygotowuje zmianę generalną całej scenerii. Wielką przemianę – całkowite rozjaśnienie¹³⁴.

Nie sposób traktować tej interpretacji literalnie. „Wydarzenia apokaliptyczne”, które rozgrywają się w jakimkolwiek systemie dźwiękowym, mogą być wyłącznie efektem metaforycznego przeniesienia, sieci skojarzeń wywołanych określoną strukturą kompozycyjną, odniesieniami do literatury i filozofii. W przypadku *II Symfonii* Gustava Mahlera dodatkowo dochodzą do głosu kwestie intencji kompozytora, który wyposażył swoje dzieło w znaczenia pozamuzyczne, samą zaś muzyczną opowieść włączył w literacko-filozoficzny dyskurs. Autor *Szkiców z późnego romantyzmu* uważa, że programowość muzyki symfonicznej Mahlera – tekst literacki, metafora, komentarz – pełniła funkcje pomocnicze. „Program to niby rusztowanie, które po ukończeniu całej budowy

¹³¹ Tamże, s. 86.

¹³² Tamże, s. 90.

¹³³ Trudno mówić bowiem o „metafizyczności” zawartej *explicite* w tekście muzycznym. Mamy do czynienia na ogół z odbiorczymi konkretyzacjami i asocjacjami, wywołanymi przez brzmienie instrumentów, strukturę muzycznej narracji czy formę gatunkową utworu, albo intencjami twórcy.

¹³⁴ Tamże, s. 90–91.

można było usunąć¹³⁵, pisze Bohdan Pocij. Literackie i filozoficzne inspiracje nie stanowią więc jakiegoś muzycznego „podtekstu”, są raczej pretekstem do symbolicznej interpretacji i konkretyzacji dzieła muzycznego.

Muzyczne przestrzenie Gustava Mahlera w jakiś szczególny sposób łączą się z wielostylowością i wyobraźnią ponowoczesności: z powszechną estetyzacją, ideą „śmierci sztuki”, przekraczaniem granic sztuki „wysokiej” i popularnej, tworzeniem kompozycyjnych konglomeratów o nieprawdopodobnej rozpiętości czasowej¹³⁶ czy przedziwną i zaskakującą słuchacza mieszaniną gatunkową, obejmującą nie tylko cytaty z własnych i cudzych dzieł, lecz także tańce (polki, marsze), elegie, hymny, pieśni, poematy, muzykę dźwiękonaśladowczą, intertekstualne zapożyczenia motywów pochodzących z ludowej muzyki żydowskiej. Twórczość symfoniczna Gustava Mahlera jest więc „ponowoczesna” na swój sposób. Ironiczna gra z tradycją muzyczną, repetycje tematów i form muzycznych, synkretyczne łączenie patosu i groteski, tragizmu i komizmu, świadomość wyczerpania się środków artystycznego wyrazu, religijne i filozoficzne konotacje, a wreszcie nieustannie podejmowane próby przełamania ograniczeń wynikających z tradycyjnej estetyki (prymat melodii, systemu tonalnego) – wszystko to zbliża Mahlera do najwybitniejszych przedstawicieli modernistycznej i postmodernistycznej generacji dwudziestowiecznych kompozytorów: Strawińskiego, Bartoka, Schönberga, ale także Krzysztofa Pendereckiego czy Arvo Pärta. Tomasz Jeż twierdzi:

Być może prawdą jest to, co piszą już niektórzy autorzy, że twórczość Mahlera jest w gruncie rzeczy pierwszym przykładem postmodernizmu w muzyce, jakże bardzo wyprzedzającym wynalazki Johna Cage’a, Stevena Reicha czy Uriego Caine’a¹³⁷.

Kategoria przestrzeni muzycznej pozwala ujawnić owe postmodernistyczne antycypacje twórczości Gustava Mahlera. Po pierwsze, dlatego, że doświadczenie przestrzeni – niestabilnej, niegotowej, zmiennej – koresponduje z charakterystycznym dla późnej nowoczesności „płynności”, w której „wszystko, co stałe rozplywa się w powietrzu”, by przywołać znane powiedzenie Karola Marksa. Po drugie, przestrzeń symfonii Mahlera wymaga spełnienia specyficznych warunków. Takie dzieła, jak *III Symfonia d-moll* czy *VIII Symfonia „Tysiaca”*, nie mogą być zrealizowane w zwykłej sali koncertowej dowolnej filharmonii. Dzieła te radykalnie dewalują tradycyjne rozumienie przestrzeni, którą zajmu-

¹³⁵ Tamże, s. 96.

¹³⁶ Najdłuższy utwór Mahlera – *III Symfonia d-moll* – trwa około stu minut, z czego pierwsze czterdzieści wypełnia część pierwsza, wedle historyków muzyki najdłuższe allegro sonatowe w dziejach muzyki symfonicznej.

¹³⁷ T. Jeż, *Wstęp*, [w:] Gustav Mahler, *Symphony No. 3 in D minor*, CD, nakładem wytwórni DUX, 2008.

je orkiestra wykonująca utwór. Premiera *VIII Symfonii* Mahlera miała miejsce w olbrzymiej hali wystawowej w Monachium, a niektórzy architekci (na przykład Ernst Haiger) projektowali „wzniesienie specjalnego przybytku («świętyni») dla wykonywania symfonii”¹³⁸. Tak oto już na progu dwudziestego stulecia rozpoczął się proces, który Gianni Vattimo określał jako zniesienie dotychczasowych *loci deputati*, miejsc przez tradycję przeznaczonych do wykonywania wzniosłej muzyki poważnej (sale filharmonii, świątynie). Po trzeciej, przestrzeń w muzyce jawi się jako quasi-przestrzeń: przestrzeń wyobrażona, której status zasadza się na kulturowych skojarzeniach i kontekstach metaforycznych. Idąc tym tropem, warto spojrzeć na dwie wielkie (także w sensie literalnym) symfonie Gustava Mahlera: trzecią i ósmą.

Wyobrażona przestrzeń *III Symfonii* ma kosmiczne wymiary. W kolejnych sześciu częściach Mahler zawarł muzyczną wizję swoistej kosmologii: od obrazów pierwotnej dionizyjskiej natury, poprzez dźwiękową inscenizację losów człowieka, aż po olśniewające finałowe *Adagio*, w którym kompozytor umieścił mistyczną wizję miłości jako siły przenikającej widzialny i niewidzialny kosmos. Momentem zwrotnym w tej muzycznej opowieści jest część czwarta, w której Mahler zawarł profetyczną *Pieśń o północy z Tako rzecze Zaratustra*:

Człowiecze! Słysz!
Co brzmi z północnej głuszy wzwyż?
„Jam spał, jam spał –,
„Z głębokich snu się budzę cisz: –
„Świat – głębin zwał,
„Głębszych niż, jawo, myślisz, śnisz.
„Ból – głębi król –,
„Lecz – nad ból – rozkosz głębiej łka:
„Zgiń! – mówi ból –
„Rozkosz za wiecznym życiem łka –,
„– wieczności chce bez dna, bez dna!”¹³⁹

Przywoływana już uprzednio Nietzscheańska pieśń jest wyrazem nie tylko ludzkiego pragnienia nieskończoności, ale i swoistego nakazu dążenia wzwyż; postulatu przekroczenia przyziemnych ograniczeń. Według Karla Jaspersa, pieśń Zaratustry wyraża doskonałą afirmację bytu jako całości, z czym wiąże się także idea wiecznego powrotu, wiekuistego stawania się, co jednak nie odnosi się do jakiegokolwiek postaci bytu, lecz do jego całości¹⁴⁰. Mahlerowska idea wiecznej doczesności ma zatem swoje zadłużenie w tej trudnej do eksplikacji

¹³⁸ B. Pocij, dz. cyt., s. 175.

¹³⁹ F. Nietzsche, dz. cyt., s. 381.

¹⁴⁰ Zob. K. Jaspers, *Nietzsche. Wprowadzenie do rozumienia jego filozofii*, przeł. D. Stroińska, Warszawa 1997, s. 271–280.

myśli o wiecznym powrocie. Muzycznym i światopoglądowym zwieńczeniem całej symfonii jest ostatnia, szósta część: dwudziestotrzyminutowa medytacja, których agogikę i ekspresję określają słowa: „Langsam. Ruhevoll. Empfinden”. „Wolno, spokojnie i z uczuciem” – to muzyczny fresk, w którym odzwierciedla się niezwykle nastrój kontemplacji rzeczy wiecznych, choć trzeba zaznaczyć, że co pewien czas pojawiają się krótkie „zakłócenia”, drobne dysonanse oraz nadające dramatyzm i tęsknotę niewielkie spięcia w zdumiewająco pięknej linii melodycznej i dźwiękowej kolorystyce.

Z ideą humanistycznej transgresji koresponduje również program *VIII Symfonii*, w której z kolei Mahler przestawił wizję człowieka faustycznego. W finale tego wielkich rozmiarów dzieła, podobnie jak w końcowym *Adagio III Symfonii*, Mahler „buduje” muzycznymi środkami wyrazu wizję „wiecznej kobiecości” jako „wiecznej miłości”, która – jak w kosmosie Dantego – wprawia w ruch słońce i gwiazdy. Być może uzasadnione jest ujęcie Mahlerowskiej kosmologii w kategoriach Nietzscheańskich i Goetheańskich: Zaratustra i Faust stanowią wyobrażenie postchrześcijańskiej koncepcji człowieka, osiągającego spełnienie (zbawienie) w kontemplacji wiecznej miłości. Ważnym aspektem Mahlerowskiej quasi-przestrzeni jest idea kompozycyjnej symetrii, strukturalnego ładu. Przebieg muzycznej narracji i rozwój melodii w dziełach wielkiego wiedeńcyzka świadczyć mogą o „łamaniu” klasycznych konwencji. Takie elementy, jak melodia, harmonia, rytm, ruch, zdają się rozwijać wedle ustalonego porządku, aby po chwili się załamać, zatrzymać, zakłócić. W konsonansowe brzmienia wkradają się dysonanse, w równy rytm – zmienność. Ruch i dźwięk przechodzą w ciszę, pustkę. Te kontrasty, „dekonstruowanie” klasycznych reguł, poszukiwanie innej (nowej) tonalności, odmiennej linii melodycznej świadczyć mogą o znaczącej roli, jaką w twórczości symfonicznej Gustava Mahlera odegrały profetyczne przeczucia dotyczące nie tylko przyszłości muzyki, ale i całej zachodniej cywilizacji, której zagraża – jeśli dobrze rozumieć ideę Mahlerowskiego marsza występującego w wielu utworach kompozytora – niszczycielska siła wojskowego „buciora” albo śmierci. „Ciężki” marsz z *II Symfonii* czy też żałoby marsz z *V Symfonii* oscylują wokół takich skojarzeń.

„Postmodernistyczna” *avant la lettre* wrażliwość Gustava Mahlera wyraża się także – a może przede wszystkim – w estetyce groteski, ironii, pastiszu. Metafizyczne przestrzenie, transgresywne gesty Zaratustry i Fausta – wszystko to ulega swoistej dewaluacji, ironicznemu odwróceniu i przekształceniu w pastisz. Wszak Mahlerowskie *Adagia* są usytuowane blisko *Scherz*, ekstatyczne feerie dźwięków przechodzą w błahe melodie stylizowane na proste ludowe przyśpiewki, wzniosłe teksty religijne czy filozoficzne pojawiają się obok naiwnie dziecięcych fraz, zaś metafizyczne imaginaria nocy i ciemności nakładają się na pro-

ste wyobrażenia nieba z aniołkami, postaciami świętych, tak jak to ma miejsce w finałowej pieśni *IV Symfonii*. Zaczerpnięty ze zbioru *Des Knaben Wunderhorn* tekst owej pieśni opowiada o „niebiańskich rozkoszach” z dala od doczesnych utrapień. Obrazy tańca, smakowitych potraw, radość z obcowania ze świętymi – Piotrem, Pawłem, Martą, Urszulą – piękno boskiej muzyki ożywia nie tylko duszę, ale i zmysły. Dziecięce wyobrażenia niebiańskiego szczęścia są jednak tylko pozorem naiwnej fantastyki. Bohdan Pociąg uważa, że „dziecięcość” *IV Symfonii* jest „łudzająca”. Wbrew pozorom symbolika tej symfonii – zwłaszcza zaś symbolika wiary i wieczności – nie ma nic wspólnego z „pisanem dla dzieci”, jest to raczej jeden z przejawów „Mahlerowskiej metafizyki muzyki”¹⁴¹.

Bodaj najczęstszym w sensie frekwencyjnym motywem w twórczości muzycznej Mahlera jest topos wędrowki, podróży, dążenia do mitycznej Ziemi Obiecanej. Najpełniejszym wyrazem tej „spacjologii” byłaby chyba nieukończona *X Symfonia* w rzadko stosowanej tonacji Fis-dur. Zamiarem kompozytora było przedstawienie religijnego uniwersum przestrzeni. *Dante-Sinfonie* lub *Inferno-Sinfonie* – bo takie tytuły dzieło miało nosić – to formuły, które w pełni oddają twórczy zamysł Mahlera w odniesieniu do jego ostatniego dzieła. Kompozytor zdołał ukończyć jedynie część pierwszą – „ekstatyczne *Adagio*”¹⁴² – po którym miały nastąpić kolejne partie dzieła: czyściec albo piekło, a może śmierć, przemienienie, odkupienie? Czy w finale tej monumentalnej symfonii pojawiłyby się również Dantejska i Goetheańska wizja *ewige Weiblichkeit* jako inkarnacji „wiecznej miłości”?

Mahler był artystą szczególnie uwrażliwionym na punkcie dźwiękowych ewokacji przestrzeni: od prostych, przyrodniczych skojarzeń aż po ekstatyczno-metafizyczne imaginaria biegnie Mahlerowska myśl muzyczna, której spełnieniem jest cykl pieśni *Das Lied von der Erde*. *Pieśń o ziemi*, łącząc pierwiastki Nietzscheańskie, będąc apologią ziemskiego bytu jako wiecznej doczesności, stanowi również artystyczną sublimację śmierci, której artykulacją są pieśni mówiące o pożegnaniu, schyłku, kresie. Motyw snu, często pojawiający się w cyklu *Pieśni o ziemi*, a także motywy nocy, ciemności i światła stanowią niezwykle ewokację Nietzscheańskiego „wiecznego powrotu”, powtórzenia, które jest „powagą bytu”. Wiele wskazuje na to, że *Das Lied von der Erde* to wielka synteza Mahlerowskiej sztuki muzycznej i słowa, które – mimo że traktowane często przez kompozytora jako programowe „rusztowanie” pełniące funkcję li tylko konstrukcyjną – stanowi integralny składnik dzieła. *Pieśń o ziemi* urzeczywist-

¹⁴¹ B. Pociąg, dz. cyt., s. 116.

¹⁴² „Idea ekstatycznego *Adagia* [pisze Bohdan Pociąg] jedna z naczelných ideí Mahlerowskich, rozwija się tu i otwiera, po przebyciu tak długiej i skomplikowanej drogi nie czujemy bynajmniej jej zakończenia, definitywnego kresu. Jest tu natomiast jasność i nadzieja”. Tamże, s. 219.

nia w warstwie programowej (i tekstowej) dwa spośród czterech typów Mahlerowskich motywów wędrówki, a ściślej mówiąc, wędrownicy do przestrzeni: sytuację metafizycznego osamotnienia oraz sytuację mistycznego pojednania¹⁴³:

Dotykam tu [pisze Bohdan Pociąg] najgłębszych, ideowych korzeni całej sztuki Mahlera – jej zakorzenienia idealistycznego, platońskiego. Nie wiemy, czy Mahler rozczytywał się w dialogach Platona i *Enneadach* Plotyna (raczej nie). Wiemy natomiast, jak odczuwał rzeczywistość i jak pojmował świat; znamy jego horyzont metafizyczny¹⁴⁴.

Rzecz w tym, że Mahler sięgał raczej do aforystycznej i metaforycznie nacechowanej filozofii Fryderyka Nietzschego, u którego ziemia ma wyraźne antyplatońskie oblicze. Ziemia Nietzschego konotuje to, co ludzkie, arcyłudzkie; ziemia to miejsce, gdzie człowiek sam, bez ingerencji i pomocy bogów zamieszkuje i rozwiązuje swoje problemy¹⁴⁵. Ziemia to miejsce bez bogów, trudno zatem utrzymać myśl o platońskim rodowodzie Mahlerowskiej *Pieśni o ziemi*. Nieco inaczej pojmuje ziemię Martin Heidegger, który w idei *Geviert*, poczwórnej jedności próbował sformułować obraz wzajemnego powiązania czterech elementów. Rzecz skupia czwórną. *Geviert* oznacza jedność czterech, widzianą od strony bycia, a nie bytu. Niebo–Ziemia–Śmiertelni–Boscy to relacja, która charakteryzuje każdą rzecz na ziemi. Patrząc na dzban, powiada Heidegger, nie dostrzegam li tylko porcelany albo metalu, lecz przedmiot, w którym znajduje się napój, który z kolei może być wykorzystany jako element uczty, stanowiącej znak miłości, pojednania, pokoju, zaślubin nieba i ziemi, ludzi i bogów. Bycie ziemskie tu oto nie dzieli się na odseparowane od siebie składniki, lecz tworzy relacyjną czwórną¹⁴⁶.

„Dichterisch wohnet der Mensch auf dieser Erde”, powtarza za Hölderlinem Martin Heidegger. Poetyckie zamieszkiwanie człowieka na ziemi to złożony, niczym palimpsest, metaforyczny obraz, ujmujący ziemię jako „wieczną doczesność”, a bycie śmiertelnych istot jako poddanych mocy śmierci i przemijania. Być może adekwatniejszym kontekstem dla Mahlerowskiej *Pieśni o ziemi* byłby Nietzsche, z drugiej jednak strony Heideggerowski zmetaforyzowany język bycia w większym stopniu pozwala odczytać niemieckie parafrazy chińskich poetów z VIII wieku w ich związku z niezwykle muzyką Gustava Mahlera. „Ziemia” Nietzschego ma antymetafizyczne oblicze, podczas gdy „ziemia” Heideggera, będąc nieusuwalnym elementem czwórni (*Geviert*), otwiera się na

¹⁴³ Bohdan Pociąg wyróżnia jeszcze dwa rodzaje związków wędrówki i przestrzeni: sytuację harmonii wędrującego, który przemierza świat, i „sytuację błęgiego odpoczynku na łonie natury”. Zob. B. Pociąg, *Mahler...*, s. 54.

¹⁴⁴ Tamże, s. 64.

¹⁴⁵ Por. H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 149–158.

¹⁴⁶ Tamże.

działanie niewyraźnej tajemnicy bytu. Z kolei „ziemia” Mahlera jawi się jako misterium trwania, dionizyjskiej radości i ekstatycznych rozkoszy, którym jednak nieustannie zagraża śmierć. „Ciemne jest życie, ciemna jest śmierć”, jak po trzykroć powtarza tenor w pierwszej pieśni zatytułowanej *Toast o ziemskiej biedzie*. W każdej z sześciu pieśni cyklu *Das Lied von der Erde* mamy do czynienia z podobną ambiwalencją: dionizyjskim rozkoszom, radosnej młodości, piękna młodych dziewczyn, przyrodzie pełnej życia jak cień towarzyszy myśl o śmierci, końcu, pożegnaniu. Wyrażają to liczne motywy snu, ciemności, zmierzchu. Do najbardziej przejmujących pieśni omawianego cyklu należy, niewątpliwie, *Der Abschied*, ostatnia i zarazem najdłuższa, bo trwająca blisko trzydzieści minut, część, która jest muzyczną ewokacją pożegnania. Na poetycko-muzyczną treść *Pożegnania* składają się trzy zasadnicze obrazy: wzniesłego zachodu słońca, ciemności, która stopniowo przykrywa całą ziemię, „która oddycha teraz spokojem i snem”, a „wszelka tęsknota pragnie teraz śnić”. Drugi obraz przedstawia scenę pełną słodkiego bólu oczekiwania na przyjaciela, z którym trzeba się za chwilę pożegnać. Scenie rozstania towarzyszy jednak myśl o pięknie świata „wieczną miłością i życiem pijanego”. Na trzecim obrazie widzimy krótką chwilę rozstania z ukochanym przyjacielem. Narrację muzyczną tworzą w tym fragmencie poszarpane melodeklamacje na tle powracających dźwiękowych motywów z poprzednich części. Baryton bądź alt¹⁴⁷ przejmująco śpiewa o pragnieniu dojścia do kresu ziemskiej wędrówki. Marzenie o powrocie do ojczystych stron koresponduje z zachwytem nad „umiłowaną ziemią wiecznie rozkwitającą każdej wiosny”. „I wszędzie i wiecznie błękitnieją świetliste dale. Wiecznie... wiecznie...”¹⁴⁸. Warto zauważyć, że wymienionym trzem obrazom towarzyszy adekwatny przebieg kompozycji muzycznej, składającej się z porównywalnych w długości (około dziesięciominutowych) części.

Refleksja o ziemi, jaka pojawia się w pismach najwybitniejszych myślicieli dwudziestego wieku, pozwala usytuować *Das Lied von der Erde* w horyzoncie myślenia o wiecznym powrocie, wiecznej doczesności, w której zanurzony jest samotny człowiek. Pochodzące z VIII wieku chińskie teksty wiele mówią o światopoglądowym kontekście muzyki Gustava Mahlera. Sześć pieśni z oma-

¹⁴⁷ W różnych wersjach wykonawczych pojawia się głos altowy albo barytonowy. Na przykład Michael Halász dyrygujący Narodową Orkiestrą Irlandii wybrał głos żeński (CD wytwórni NAXOS z 1995 roku), zaś Simon Rattle z berlińskimi i wiedeńskimi filharmonikami (14-płytkowy box wytwórni EMI Classics z 2007 roku) oraz Leonard Bernstein (z różnymi orkiestrami: od nowojorskich filharmoników, przez Wiener Philharmoniker, aż do Concertgebouw Orchestra) – preferują głos męski. Każda wersja ma swoje uzasadnienie estetyczne, mimo że w Mahlerowskiej partyturze ostatnia część *Pieśni o ziemi* przeznaczona jest na alt.

¹⁴⁸ Większość tłumaczeń podaje za Krystyną Jackowską-Pociejową. Zob. B. Pociej, *Szkice z późnego romantyzmu...*, s. 178–185.

wianego zbioru wyraża, znaną także z innych dzieł kompozytora, ideę wiecznej doczesności, wiekiściego cyklu stawania się i przemiany całości bytu, a nie tylko jego poszczególnych przejawów. Wieczne jest piękno przemian natury, w której prawach zanurzony człowiek pragnie wykrzyknąć swoją samotność śmiertelnej istoty. Ziemia – owo „dionizyjskie źródło obfitości” – jest również sceną prawdziwego, choć trudno wyrażalnego dramatu istnienia:

Autentyczna rzecz [pisze Heidegger] zbudowana w sposób poetycki przez śmiertelnego zamieszkującego „tę ziemię”, jest (...) tajemniczym splotem „czterocłonowej jedności”, a jest to jedność trzech ekstaz czasowych¹⁴⁹.

Czy owa jedność przeszłości, terażniejszości i przyszłości, a u Mahlera „wieczna doczesność” to formuła pożegnania i powrotu, doświadczenie swobodnego schyłku i nadziei na odzyskanie utraconej ziemi? Trudno odpowiedzieć na tak postawione pytanie, niemniej można postawić tezę, wedle której Gustav Mahler żegna się ze swoją *Belle Époque*; epoką późnego romantyzmu, spowinowaczonego na swój sposób z późną nowoczesnością; żegna się z muzyką, która doszła do kresu melodycznych i harmonicznym możliwości. Już nigdy, zdaje się mówić Gustav Mahler, muzyka nie będzie tak piękna jak u schyłku wieku dziewiętnastego. Miał chyba rację Franz Kafka, który w liście do Mileny Jesenskiej pisał: „Nikt nie śpiewa tak pięknie, jak ci, którzy znajdują się na dnie piekiel, to, co nazywamy śpiewem anielskim, to właśnie ich głos”.

2 Muzyka w czasach zagłady

Piękno *Das Lied von der Erde* urzekło twórców wiedeńskiej awangardy. Arnold Schönberg, Anton Webern przez całe swoje życie podziwiali Mahlera. Webern grywał często fortepianową transkrypcję *Pieśni o ziemi*, podziwiając geniusz kompozytorski Gustava Mahlera, zaś Arnold Schönberg „przełożył” symfoniczną orkiestrację *Pieśni o ziemi* na mały zespół kameralny. Transkrypcja Schönberga nie pozostawia wątpliwości co do więzi, jaka łączyła twórcę dodekafonii z twórcą *Das Lied von der Erde*. Mahler i Schönberg rejestrują mroczną atmosferę nadchodzącej zagłady:

Obaj twórcy [pisze Bohdan Pociąg] należeli do specyficznego kręgu „wiedeńskiej” (a może szerzej – austriacko-czeskiej) kultury muzycznej. Kultura owa – na przełomie stuleci zwłaszcza – wypromieniowuje z siebie jakąś atmosferę jedyną i osobliwie uwodzącą: dźwiękowo przerafinowaną atmosferę balu, zabawy – stergo wiedeńskiego („salonowego”) walca i stylizowanego żołniersko-miejsko-wiejskiego folkloru. Wszelako charakterystyczną cechą muzycznej atmosfery „Cekanii” u progu nowego stulecia jest to, że zabawa owa

¹⁴⁹ Cyt. za: E. Gilson, T. Langan, A. A. Maurer, *Historia filozofii współczesnej. Od Hegla do czasów najnowszych*, przeł. B. Chwedeńczuk, S. Zawadzki, Warszawa 1979, s. 154.

nie wyczerpuje się bynajmniej we własnej „ludyczności”. Jej uśmiech jest nierzadko jedynie zasłoną głębokiego niepokoju. Delikatne jeszcze piękno ma podłoże mroczne. W tle tanecznego i wirującego ruchu czai się groza...¹⁵⁰.

Przecucie końca i groza nadchodzących zdarzeń sytuują obu twórców w kręgu dość licznych na progu dwudziestego wieku proroków zagłady. Zmierzch cesarstwa austro-węgierskiego jako rzeczywisty koniec świata był charakterystycznym tematem literackim w owych czasach.

Również – a może przede wszystkim – w dziejach muzyki przełomu wieków daje się zauważyć atmosferę końca: widoczne stają się mroczne nastroje pesymizmu i dekadencji, ale także próby stworzenia podstaw nowej kultury, nowej muzyki. Diagnostycznym tekstem w tym względzie jest *Filozofia nowej muzyki* Theodora Adorna. Mimo niesprawiedliwych, jak można by sądzić, ocen twórczości Igora Strawińskiego, warto spojrzeć na pracę autora *Dialektyki negatywnej* jako na refleksję wyznaczoną perspektywą *post mortem*. Wybitny frankfurczyk pisał bowiem swoją książkę poprzez doświadczenia europejskiego kryzysu kultury, czego wymowną artykulacją był kryzys w muzyce i poszukiwanie nowej estetyki odpowiadającej rzeczywistości społecznej, określonej wszak przez bunt mas. Dla Adorna dzieje muzyki dziewiętnastego i dwudziestego wieku są egzemplifikacją rozkładu, kryzysu i „śmierci sztuki”. Od Beethovena aż do twórców europejskiej awangardy biegnie proces rozpadu podstaw nie tylko muzyki, ale i zachodniej kultury. Jedną z ważnych przyczyn ukształtowania się takiego poglądu był fakt, że Adorno pisał swoją książkę kilka lat po zakończeniu wojny. Auschwitz stał się, jak wiadomo, kulminacyjnym momentem rozpadu europejskiej tożsamości. Najbardziej znana teza autora *Dialektyki negatywnej* mówi o niemożliwości sztuki po Auschwitz. Są wszelako inne przyczyny „śmierci muzyki”. Adorno pisze o „galwanizowaniu trupa” i komercjalizacji jako widocznych oznakach końca muzyki, która staje się coraz bardziej dziedziną muzealną, wyłączoną z teraźniejszego życia społecznego.

Ponowoczesną konsekwencją tego zjawiska stał się proces „umuzealnienia”, o którym pisał później Giorgio Agamben:

„Umuzealnienie” świata już nastąpiło. Duchowe potęgi określające niegdyś egzystencję człowieka – sztuka, religia, filozofia, idea natury, a nawet polityka – potulnie wycofały się, jedna po drugiej do Muzeum. Nie chodzi tu o jakieś konkretne miejsce czy przestrzeń fizyczną, ale o oddzielony wymiar, do którego przenosimy to, czego nie uznajemy już za prawdziwe i fundamentalne. W tym sensie Muzeum może się pokrywać z całym miastem (Évora, Wenecja – z tego właśnie względu ochrzczone mianem „dziedzictwa ludzkości”), regionem (nazwanym parkiem narodowym czy naturalną oazą), a nawet grupą społeczną (jeśli uosabia zamierzłą formę życia). Właściwie wszystko można dziś przekształcić w Muzeum, pojęcie to oznacza bowiem ekspozycję niemożliwości użycia, mieszkania, zdobywania doświadczeń¹⁵¹.

¹⁵⁰ B. Pocij, dz. cyt., s. 224.

¹⁵¹ G. Agamben, *Profanacje*, przeł. i wstępem opatrzył M. Kwaterko. Warszawa 2006, s. 106.

Agambenowska metafora nie odnosi się do literalnej przestrzeni muzeum. Oznacza raczej pewne zagrożenie polegające na wykluczeniu ze świadomości społecznej idei, pojęć i znaków kulturowej tożsamości. Z kolei według Umberta Eco muzeum to „machina reprodukcja Przeszłość”, symptomatyczny element hiperrealnej przestrzeni, w której „absolutna nierealność” przybiera postać „rzeczywistej obecności”¹⁵². Autor *Semiologii życia codziennego* rozpoznaje tu pewien paradoks wywołany przez dwukierunkowy ruch wyobraźni „poszukującej prawdziwej rzeczy, a tworzącej absolutny fałsz”¹⁵³. Umuzealnienie imaginariów społecznych motywowane jest więc potrzebą iluzji, imitacji, ale także pocieszenia i mieszczańskiej satysfakcji, jakiej oczekują współcześni biorcy „produktów kulturowych”¹⁵⁴. „Ogłupiały słuchacz” – wedle określenia Adorna – to nie tylko przedstawiciel mas, lecz także ten, kto muzykę separuje, traktuje jako konsumpcyjny towar.

Powyższa glosa może wskazywać na słusność Adornowskich rozpoznań. *Filozofia nowej muzyki* – jeśli wziąć w nawias zawarte w niej kontrowersyjne i niesprawiedliwe sądy o muzyce Strawińskiego – okazuje się tekstem swoiście profetycznym, przy czym ów „profetyzm” wynikał z rzetelnej obserwacji i analizy sytuacji powojennych społeczeństw poddanych opresji technologii, industrializacji czy dyktatu masowego odbiorcy. Zjawiska, o których pisze Adorno, mają również swoje współczesne (ponowoczesne) konsekwencje.

Dwa skrajne bieguny nowej muzyki wyznaczone są nazwiskami Schönberga i Strawińskiego. „W tkance ich muzyki [twierdzi Adorno] znajdują się «programowe kategorie stylistyczne»¹⁵⁵”. Skoro autor przywołanej wypowiedzi włącza muzykę w kontekst życia społecznego, to taka perspektywa daje liczne możliwości diagnostycznej interpretacji przemian nowoczesnej i ponowoczesnej kultury zachodniej.

■ Muzyka uczestniczy [twierdzi Theodor Adorno] w tym, co Clement Greenberg nazwał rozszczępieniem sztuki na kicz i awangardę; kicz, dystans zysku nad kulturą, już dawno zawiądnął muzyką mimo jej elitarności towarzyskiej. Dlatego badacz dążący do wykrycia prawdy w rzeczywistości estetycznej jest zdany na samą tylko awangardę, wygnaną z kultury oficjalnej. Jediną możliwą filozofią muzyki jest dziś filozofia muzyki nowej (s. 41).

Nowa muzyka stanowi jednak konsekwencję muzyki „starej”. Atonalność nowej muzyki jest przecież zaprzeczeniem dawnej muzycznej tonalności, która została wytworzona w długim procesie formowania się społecznych konwencji

¹⁵² U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska i P. Salawa, wstępem poprzedziła J. Ugniewska, Warszawa 1996, s. 51.

¹⁵³ Tamże, s. 16.

¹⁵⁴ Zob. P. Bourdieu, *Podstawy nauki o przedmiotach kulturowych*, [w:] tenże, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2007, s. 269–431.

¹⁵⁵ T. W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, słowem wstępnym opatrzył S. Jarościński, Warszawa 1974, s. 35. Dalsze cytaty lokalizuję bezpośrednio w tekście.

i nie stanowi już jakiejś naturalnej mowy uczuć. W przywołanym fragmencie pobrzmiewa jednak dodatkowo myśl o „śmierci sztuki” (muzyki). Pomimo historycznie usankcjonowanej elitarności muzyki artystycznej początek dwudziestego stulecia przebiegał pod znakiem buntu mas i swoistej tyranii kultury masowej, kiczu, który coraz bardziej wyłącza tzw. muzykę wysoką z obiegu społecznego. Rozmyślając nad muzyką w czasach „śmierci Boga”, Adorno musiał zdawać sobie sprawę z siły procesów rozpadowych, jakie niszczyły tkankę kultury zachodniej. Autor *Filozofii nowej muzyki* przyjmuje jednak, że „śmierć sztuki” nie będzie wydarzeniem jednostkowym, odnoszącym się wyłącznie do świata klasycznego piękną, opartego na proporcjach i zasadzie *decorum*:

Jeśli sztuka kiedykolwiek obumrze, to dopiero w epoce ludzkości uspokojonej. Śmierć, jaka dziś jej grozi, byłaby triumfem gołego istnienia nad usiłującą mu sprostać świadomością (s. 47).

„Ludzkość uspokojona” to określenie sytuacji, w której sztuka nie spełniałaby już swojej misji, przestałaby bowiem „rzucać cień”, niepokoić, stawiać pytania, byłaby wykluczona z życia przez brak społecznej akceptacji. Istnieć to być słuchanym, można by sparafrazować znaną frazę Berkeleyya. A jednak muzyka nowoczesna dzieli, zdaniem Adorna, los „nowoczesnych sekt”: ideał muzyki absolutnej pozbawionej symbolicznych treści i społecznego odniesienia, złudzenie pełnej wolności twórczej, odrzucenie reguł, poczucie samowystarczalności – oto lista „śmiertelnych” zagrożeń muzyki współczesnej. Cytowany przez Adorna Hegel trafnie zdiagnozował możliwą „śmierć sztuki”. W trzecim tomie swojej *Estetyki* mowa jest o braku treści, przez co dzieło staje się pustą architektoniką pozbawioną uczuć i myśli. Oto „pustka wyższego rzędu” (s. 51), powiada za Heglem autor *Dialektyki negatywnej*. Autonomia muzyki – której w pewnym momencie dziejów zachodniej cywilizacji zaczęli się domagać twórcy, artyści, intelektualisci, tudzież pragnienie uwolnienia się od jakichkolwiek zobowiązań społecznych i etycznych – doprowadziły z konieczności do paradoksalnej sytuacji. „Muzyka wysublimowana w cel sam w sobie, wyrodnije z braku celowości” (s. 55), powiada Theodor Adorno, wskazując przez to na dramatyczny moment, w którym muzyka obojętnie na rzeczywistość i przekształca się z muzyki znaku w znak pustki. „Drętwa” nowej muzyki wynika z lęku człowieka przed jego własną nieprawdziwością (s. 50–51).

Z drugiej zaś strony „nowa muzyka” odzwierciedla na swój sposób historyczny proces przemiany społecznych i kulturowych form rzeczywistości. W pewnym momencie dźwiękowa materia muzyki tonalnej przestała spełniać swoją funkcję. Tonalne środki artystycznego wyrazu okazały się fałszywe jako skrajnie nieadekwatne wobec dynamicznie zmieniającego się świata. Adorno pisze, że od czasów Monteverdiego aż do późnego romantyzmu muzyka posługiwała się „fik-

cją afektów” (s. 75), sugerując, że za wzniosłymi emocjami kryje się odpowiadająca im rzeczywistość. Rewolucyjnej zmiany dokonał dopiero Arnold Schönberg, przekształcając funkcję wyrazu muzycznego. Od tej chwili muzyka miała być artykulacją konfliktów podświadomości. Wstrząsy, spięcia, traumy, „bryzgi” – to przejawy owej nieświadomej sfery *Id*. Nowa muzyka wyrasta z krytyki tradycyjnej ornamentyki, konwencji, „równotemperowanej” tonalności.

Czy jednak dodekafonia – jako największy wynalazek Schönberga – faktycznie odnawia muzykę? A może pragnienie odrodzenia sztuki muzycznej prowadzi do jej uśmiercenia? Wszak nie da się pogodzić wielkich form muzycznych (symfonii, koncertu, mszy, oratorium) z ideą dodekafonii, która – radykalnie pojęta – prowadzi do rozproszenia, decentracji:

Konstruowanie form rzeczywiście swobodnych, odpowiadających niepowtarzalnym cechom każdego utworu, uniemożliwia niewola, jaką niesie ze sobą technika serialna ze swym wiecznym powtarzaniem tego samego (s. 140).

Fundamentalna różnica między systemem tonalnym a dodekafonią polega na tym, że system tonalny odbija na swój sposób świadomość społecznego ładu, symetrii; wynika z ugruntowania w tradycji, w kulturowych formach myślenia zbiorowego o świecie, który jawi się – mimo wszystko – jako efekt pewnej, niekiedy metafizycznej, całości. Wyobraźnia dodekafoniczna ma natomiast, jak się zdaje, dwa sprzeczne wektory: burzy dotychczasowy porządek oparty na „fikcji afektów” oraz próbuje ustanowić nowy ład, nową symetrię opartą na „racjonalności serialnej”, „niezmordowanych permutacjach”. Poza tym dodekafonia znosi ideę celu, który zakładał dyskurs tonalności kategorycznie zdążającej do harmonicznego centrum wyznaczonej przez jedną z dwudziestu czterech tonacji. Adorno dostrzega jednak w muzyce Schönberga napięcie między ekspresją a konstrukcją. Niekiedy – na przykład w *Koncercie skrzypcowym* op. 36 – ekspresja dominuje nad racjonalną konstrukcją¹⁵⁶. Sam gatunek koncertu skrzypcowego największą popularność zyskał w okresach romantyzmu i późnego romantyzmu. Dedykowany Antonowi Webernowi koncert powstał w 1936 roku i poprzedzony został długim okresem dodekafonicznych poszukiwań artystycznych. Dzieło Schönberga realizuje tradycyjną strukturę kompozycyjną i składa się z trzech segmentów: trwającej blisko dwanaście minut części pierwszej *Poco allegro*, drugiej – lirycznej i melodyjnej – części drugiej *Andante grazioso*, trwającej siedem i pół minuty, oraz części trzeciej *Finale: Allegro*, utrzymanej w rytmie szybkiego marsza. Ry-

¹⁵⁶ Dzieje się tak mimo to, że ten skomponowany w 1936 roku utwór pochodzi z drugiego okresu twórczości Arnolda Schönberga. Anegdota mówi, że jego życie dzieli się na dwa okresy: zanim zwariował i kiedy już zwariował. Pierwszy etap twórczości obejmuje dwie pierwsze dekady dwudziestego wieku, drugi – kolejne lata. Jak jednak widać, *Koncert skrzypcowy* skomponowany w latach trzydziestych ubiegłego stulecia nosi w sobie liczne znamiona postromantyczne.

gor, logika konstrukcyjna i ekstatyczna niemal ekspresja, dialogująca z wybitnym dziełami późnego romantyzmu, a przy tym nadzwyczajne trudności techniczne – oto w skrócie charakter tego niezwykłego utworu. Sam kompozytor żartował, mówiąc, że jego koncert przeznaczony jest dla skrzypka o sześciu palcach, tyle „w nim arcytrudnych miejsc, wielogłosowych akordów, śmiałych skoków, zmian rejestrów, flażoletów, a nawet podwójnych flażoletów”¹⁵⁷. Trudno się zatem dziwić, że na opublikowanej w roku 2008 przez Deutsche Gramophon płycie Hilary Hahn *Koncert skrzypcowy* Schönberga znalazł się obok *Koncertu skrzypcowego* op. 47 Jeana Sibeliusa. Sama artystka dostrzega zresztą jakieś pokrewieństwo między oboma dziełami, a oprócz tego ponowoczesna estetyka dość swobodnie łączy tego typu przeciwieństwa, które przy bliższym poznaniu okazują się mieć „pokrewnego” ducha. Hillary Hahn, wspominając swoje wrażenia z koncertów, stwierdziła nawet, że dzieło „późnego Schönberga” przemieniło się na początku dwudziestego pierwszego wieku w prawdziwy hit¹⁵⁸. To znamienne spostrzeżenie pokazuje, jak bardzo estetyka dodekafonii i postromantyzmu współbrzmi z naszą późną nowoczesnością. Arnold Schönberg „gwałci dodekafonię” w tym dziele: seria dwunastu dźwięków – a, b, es, h, e, fis, c, des, g, as, d, f – wyznacza – mimo wszystko – typowy temat muzyczny, który następnie poddany zostaje różnym wariacjom. Nie ma więc w tym utworze ortodoksyjnie czy wręcz ideologicznie pojmowanej dodekafonii jako realizacji czterech *modi*, tzn. serii zasadniczej, odwrócenia każdego interwału, nowej figury rozpoczynającej się od ostatniego dźwięku i przewrotu całej formy. Słychać raczej intensywną pracę tematyczną i przetworzenie owej dwunastodźwiękowej serii.

O ile Schönberg „gwałci dodekafonię”, o tyle Webern ją urzeczywistnia i przedstawia w ogóle komponować. „W jego mistrzostwie reszta staje się milczeniem” (s. 155), powiada Adorno. Odrzucenie systemu muzycznego prowadzi, zdaniem autora *Filozofii nowej muzyki*, do pustki, nicości, „chaosu nowych brzmień”, bowiem „nieograniczone możliwości przerażają człowieka” (s. 150)¹⁵⁹. Nowa muzyka jawi się niewtajemniczonym słuchaczowi jako labirynt, dla wtajemniczonych jest to jednak „labirynt oznakowany” (s. 160). Nie zmienia to jednak faktu,

¹⁵⁷ Por. T. Cylińska, S. Haraschin, B. Schaeffer, *Przewodnik koncertowy*, Kraków 1972, s. 686.

¹⁵⁸ Zob. H. Hahn, *Wstęp*, [w:] *Schoenberg – Sibelius. Violin Concertos*, Swedish Radio Symphony Orchestra, conductor Esa-Pekka Salonen, CD, Deutsche Gramphon 2008.

¹⁵⁹ Zagadnieniem wymagającym osobnego opisu byłoby zbadanie analogii między dodekafoniczną estetyką, muzycznym minimalizmem, awangardą i postawangardą a burzliwym rozwojem muzyki rockowej i jazzowej w drugiej połowie dwudziestego wieku. Wszak wielu awangardowych kompozytorów (Stockhausen) przysłuchiwało się uważnie muzyce Beatlesów, Jonny Greenwood z grupy Radiohead studiował partytury Pendereckiego, a wcześniej Paul McCartney fascynował się partyturami Stockhausena (zwłaszcza w okresie pracy nad *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* z 1967 roku).

że awangardowa muzyka rozdarta jest między dwa sprzeczne, wydawałoby się, bieguny – pragnienia odnowy poprzez totalną i racjonalną konstrukcję a widmo całkowitego unicestwienia:

Niepewna stała się nawet sama możliwość istnienia muzyki. Tym, co jej zagraża, nie jest rzekoma schyłkowość, indywidualizm i społeczność, które jej zarzuca reakcja. Przeciwnie – muzyka jest za mało schyłkowa, za mało indywidualistyczna i za mało aspołeczna. Zdecydowana swoboda, na którą muzyka usiłowała zamienić swój anachroniczny stan, wyrodziła się w jej rękach w obraz tego właśnie świata, któremu sama się sprzeciwia. Muzyka ucieka w przyszłość, w ład; ładu jednak osiągnąć nie potrafi. Ulegając ślepo i bez oporu historycznie wytworzonej wewnętrznej tendencji własnego materiału, muzyka niejako zaprzeda się duchowi świata, który nie jest rozsądkiem świata – a niewinność muzyki przyspiesza katastrofę, jaką historia gotuje wszelkiej sztuce (s. 158).

Muzyka zaprzedała się duchowi świata, twierdzi Adorno. Ów diabelski pakt wynika z isticie demonicznej dialektyki: faustowska żądza absolutnej wolności twórczej została przechwycona przez „ducha świata”, który – tak jak sztuka – nosi w sobie piętno diabolicznego non-sensu, pustki, brakiem logosu-słowa.

Z podobną ewokacją pustki mamy do czynienia w muzyce Igora Strawińskiego. Adorno twierdzi, że Strawiński tworzy pustkę, posługując się kuglarskimi sztuczkami, powtarzając bez końca zużyte gesty. Jak w muzycznym cyrku demonstruje „ślepą a bezgraniczną zręczność akrobata” (s. 189). Twórca *Pietruszki* doprowadził, zdaniem autora *Filozofii nowej muzyki*, do likwidacji literatury (treści) w muzyce, urzeczywistniając w ten sposób postulat Nietzschego, który domagał się przywrócenia muzyce autentyczności. Nietzsche twierdzi, że znaczenie „włożył w dźwięki intelekt”, natomiast Adorno uważa, że „muzyka sama w sobie”, muzyka absolutna, autoteliczna, jest fikcją. Twórczość Igora Strawińskiego staje się na kartach *Filozofii nowej muzyki* synonimem rozkładu, symptomatyczną oznaką kryzysu kultury, upadku dobrego smaku. Tendencje do uproszczeń, kokieteria wobec kultury popularnej – oto fenomeny, na które wskazuje Theodor Adorno, dodając następującą analogię:

Podobnie intelektualiści europejscy z wyrafinowaną naiwnością smakowali film i romans kryminalny, przygotowując się w ten sposób do swej roli w kulturze masowej. W tym kokieterycznym zmęczeniu własną wiedzą zawiera się już pewien element samozagłady obserwatora. Roztapiając się niejako w tonach karuzeli i udając dziecko, by zrzucić z siebie brzemień racjonalnej codzienności i własnej psychiki, obserwator wyzbywa się swej jaźni i szuka szczęścia w utożsamieniu się z bezkształtnym tłumem w stylu Le Bona, którego obrazem jest dźwięk karuzeli (s. 191–192).

Tryumf mas, tryumf kultury masowej staje się, jeśli dobrze zrozumieć Adorna, swoistym „tryumfem śmierci”, by sparafrazować tytuł obrazu Petera Brueghla. Odrzucenie ekspresji, depersonalizacja, „chłód uczuciowy”, „płytkość emocjonalna”, wyobcowanie:

muzyka Strawińskiego czyni z tego cnotę; ekspresja, wynikająca zawsze z cierpienia podmiotu nad przedmiotem, zostaje wyklęta dlatego, że między podmiotem a przedmiotem nie dochodzi do żadnej styczności (s. 226).

Dla Adorna zakwestionowanie punktu styczności między muzyką a światem jest kłamstwem. Trudno zapewne zgodzić się z tak radykalnie negatywną oceną twórczości Igora Strawińskiego, który wywarł wszak ogromny wpływ na całą nowoczesną i ponowoczesną muzykę, niemniej można przeczytać książkę Adorna jako wypowiedź na temat anatomii europejskiego kryzysu ducha w czasach „śmierci Boga”. Warto więc rozdzielić oceny i waloryzacje twórczości Strawińskiego od tego, co autor *Filozofii nowej muzyki* mówi na temat kryzysu europejskiego człowieczeństwa.

Ważniejsze wszelako od oceny twórczości Strawińskiego są uwagi na temat dodekafonii. Dla Thomasa Manna, podobnie jak dla Adorna, symboliczną dla nowoczesnej Europy postacią był Arnold Schönberg, prawowity twórca systemu dodekafonicznego. W dwudziestym drugim rozdziale *Doktora Faustusa* Mann zamieścił uwagi na temat dodekafonii. Twórca wiedeńskiej awangardy stał się więc symptomatyczną postacią, która ucieleśnia najważniejsze źródła, skąd pochodzą demoniczne aberracje europejskiego logosu. W ten oto sposób muzyka stała się medium, które ujawnia prawdziwe oblicze cywilizacyjnej zapaści Europy. Dwudziestowieczna wersja mitu Fausta przejęła postać opowieści o tragicznych dziejach kompozytora, który jest bardzo podobny do głównego przedstawiciela europejskiej awangardy muzycznej Arnolda Schönberga. Pojawia się zatem pytanie, dlaczego *Doktor Faustus* stał się metaforą dwudziestowiecznej nowoczesności; w jakim stopniu opowieść o muzyce może być znakiem, obrazem – także ponowoczesnego – świata?

W przywołanym rozdziale Mann opowiada o uroczystości zaślubin Urszuli Leverkühn, siostry Adriana, który po przyjęciu weselnym wraz ze swoim przyjacielem Serenusem Zeitbloomem udaje się na krótki spacer. Adrian Leverkühn ironizuje na temat jedności ciał w małżeństwie, Serenus z kolei zwierza się przyjacielowi ze swoich matrymonialnych zamiarów, a następnie obaj skierowują rozmowę na temat wspólnie tworzonej opery. Wówczas właśnie Adrian zmienił bieg dyskusji i sformułował tezę, że muzykę należałoby skonstruować w taki sposób, żeby przyjęła rygorystyczny zapis. Pragnienie systemu, obiektywizmu i radykalnego racjonalizmu, wreszcie połączenie anarchizmu z rewolucjonizmem – oto w skrócie pomysł faustycznego kompozytora. Konstrukcyjny rygor, twierdzi Leverkühn, byłby „środkiem zaradczym” w czasach, gdy zburzono wszelkie konwencje i formalne ograniczenia; „w czasach wolności, która niczym pleśń zaczyna porastać talent i wskazywać cechy bezpłodności”¹⁶⁰. Z kolei wolność to inna strona

¹⁶⁰ T. Mann, *Doktor Faustus*, przeł. W. Wirpsza, M. Kurecka, Warszawa 2001, s. 247.

subiektywności, która pewnego dnia dość ma już samej siebie, zaczyna się w jakiejś chwili wątpić w to, aby mogła być twórcza sama z siebie, i szuka osłony i bezpieczeństwa w obiektywizmie¹⁶¹.

Dialektyka wolności polega bowiem na tym, że uczy się owa wolność rozpoznawać siebie w ograniczeniach. Jej kresem jest natomiast sytuacja Hegłowskiego ducha absolutnego, który przewyciężył już wszystkie ograniczenia i popada w pustkę¹⁶². W tym właśnie momencie pojawia się ważne zdanie na temat relacji subiektywizmu i obiektywizmu, tego, co wewnętrzne i zewnętrzne. Dzisiejsze obalone konwencje „nie zawsze były obiektywne”. „Były one utrwaleniem życiowych doświadczeń”¹⁶³. Wszak w konwencji allegro sonatowego, utrwalonego w dziełach Beethovena i Brahmsa, dochodzi do ścisłej integracji wszystkich składników dzieła. Całość wywodzi się z jednego prostego motywu, do którego zdążają wszystkie wariacyjne przekształcenia. Leverkühn widzi w technice wariacyjnej, w muzycznej pracy motywiczno-tematycznej, zapowiedź techniki serialnej. Ze względu na to, że takie „słowa-klucze” ograniczyłyby przestrzeń dźwiękową, należałoby wykorzystać wszystkie możliwości, jakie stwarza owa technika wariacyjna. Każda nowa fraza muzyczna, dowodzi bohater *Doktora Faustusa*, zaczynałaby się od „ostatniego dźwięku serii poprzedzającej, aby zakończyć pierwszym, a następnie dokonać przewrotu również i tej formy”¹⁶⁴. Cztery dodekafoniczne *modi*, o których opowiada Leverkühn, stanowią istotę racjonalnej organizacji dzieła muzycznego. „Czy to da się usłyszeć?”, zasadnie pyta Serenus Zeitbloom¹⁶⁵, zaś Adrian Leverkühn twierdzi, że w muzyce nie trzeba wszystkiego słyszeć. Ścisły ład, rygor organizacji nie jest możliwy do usłyszenia. Z drugiej zaś strony sam ów ład, gdyby był słuchowo doświadczalny, dostarczyłby „nieznanej dotychczas satysfakcji estetycznej”¹⁶⁶. Mamy więc do czynienia z „komponowaniem przed komponowaniem”, uprzednim przygotowaniem materiału dźwiękowego i późniejszym jego przetwarzaniem. Kompozytor byłby „skrępowany przez porządek, który sam w sobie narzucił, a więc

¹⁶¹ Tamże, s. 248.

¹⁶² Tamże.

¹⁶³ Tamże.

¹⁶⁴ Tamże, s. 251.

¹⁶⁵ O tym paradoksie muzyki serialnej pisał Krzysztof Moraczewski. „Bankructwo tradycyjnych reguł wartościowania” prowadzi do sytuacji, w której serializm jako metoda twórcza charakteryzuje się radykalną racjonalnością i strukturalnością z jednej strony, z drugiej zaś – z wrażeniem całkowitej arbitralności i chaosu. Strukturalna racjonalność widoczna jest tylko w muzycznej notacji, natomiast serializm jako metoda sytuuje się całkowicie poza percepcją słuchową. Zob. K. Moraczewski, dz. cyt., s. 91.

¹⁶⁶ T. Mann, dz. cyt., s. 251.

wolny”¹⁶⁷. Po tych słowach, na kilka chwil przed kluczowym spotkaniem Adriana z diabłem, pojawia się taka oto dialektyka głosów. Najpierw Zeitbloom powiada, że

Taki racjonalizm, jakiego ty się domagasz, ma w sobie wiele z zabobonu – z wiary w nieuchwytny i niesprecyzowany demonizm, który przejawia się w grach hazardowych, kładzeniu kart, ciągnięciu losów i tłumaczeniu znaków. System twój, w przeciwieństwie do tego, co mówisz, wydaje mi się raczej służyć roztopieniu ludzkiego rozumu w magii.

A następnie Leverkühn w swoisty sposób potwierdza obawy i lęki swego prostodusznego przyjaciela:

Rozum i magia (...) spotykają się i jednoczą w tym, co nazywamy mądrością, wtajemniczeniem, w wierze w gwiazdy, w liczby...¹⁶⁸.

Jeśli muzyka stanowi odbicie i artystyczną artykulację społecznych antagonizmów, jak twierdził Theodor Adorno, to wypowiedź bohaterów *Doktora Faustusa* świadczyć może o demonicznym zwrocie w społecznych imaginariach Zachodu. Można również w cytowanych wypowiedziach rozpoznać sytuację, o której pisał Adorno w *Filozofii nowej muzyki*:

Nowa muzyka jest już z góry nastawiona na to, że nie będzie słuchana – na to najgorsze przeżycie, jakiego muzyka mechaniczna doznaje co godzinę. Nowa muzyka jest najprawdziwszym SOS (s. 180).

Widmo nadciągającej śmierci muzyki, o którym pisze Adorno, wołanie o ratunek, wyraża się także w atrakcyjności i aktualności estetyki minimalizmu i milczenia, ciszy i kontemplacji pojedynczych dźwięków. Susan Sontag w *Estetyce ciszy (milczenia)* mówi o pewnej tendencji w kulturze ponowoczesnej. Tak jak aktywność mistyki musi się skończyć w teologii apofatycznej, w doświadczeniu niewyraźności istnienia Boga, tak i współczesna muzyka (i literatura), dochodząc do świadomości kresu swoich możliwości, kryzysu logosu, zmierzyć się musi z wyzwaniem ciszy-milczenia¹⁶⁹. Jak wiele – mimo wszystkich różnic estetycznych i światopoglądowych – łączyć może, ze względu na przyjętą tu perspektywę badawczą, dzieła Arvo Pärta i Keitha Jarretta, który w 1977 roku nagrał album *Silence*, zaś estoński muzyk i mistyk powraca w swoich niezwyklej dziełach do mistycznej praktyki zwanej hezychią, uciszeniem, wygaszeniem dyskursywnego postrzegania świata, na rzecz spokojnej i cichej kontemplacji. Tytułowy, autorstwa kontrabasisty Charliego Hadena, utwór z płyty *Silence* oparty został na bardzo prostym – rytmicznie i harmonicznym – schemacie obniżania kolejnych dźwięków i akordów oraz krótkiej, spokojnej improwizacji wokół tak zarysowanego tematu.

¹⁶⁷ Tamże, s. 252.

¹⁶⁸ Tamże, s. 253.

¹⁶⁹ Por. S. Sontag, *The Aesthetics of Silence*, New York 1985, p. 5. Zob. także, B. Drąg, *Milczenie w strukturze dzieła literackiego*, „Ruch Literacki” 1991, z. 5, s. 487.



Zagadnienia: postmodernizm *avant la lettre*, tonalność, dodekafonia, „bunt mas”.

IV. Między minimalizmem, ciszą i milczeniem w muzyce. Czy muzyka przetrwa? Próba niekonkluzywnych wniosków

Po wielu latach szalonych niekiedy eksperymentów, rewolucyjnych zwrotów, burzliwego „romansu” muzyki poważnej z jazzem i rockiem, przyjęciu przez twórców muzyki „misji” propagowania kontrkultury musiało pojawić się zmęczenie awangardy, która – jak wszystko – podlega nieubłaganemu prawu starzenia się. Druga połowa dwudziestego wieku obfitowała w wydarzenia, których nie sposób ująć w krótkim opisie. Każde wskazanie takiego czy innego dzieła muzycznego, kierunku, gatunku, konwencji; każda próba zbudowania innej hierarchii estetycznej – wszystko to musi być arbitralne. Twórczość postnowoczesna – mimo wielkiego zróżnicowania – ma kilka cech wspólnych. Krzysztof Moraczewski, podkreślając wieloznaczność terminu „muzyka postmodernistyczna”, wyróżnia szereg oznak postawangardowej twórczości muzycznej; twórczości „zmęczonej” poszukiwaniem nowości i oryginalności. Wskazuje na „restytucję tradycji” i nurt nowej prostoty, powrót tonalności, intertekstualne kontynuacje, nawiązania, zapożyczenia, parodie i pastisze – jako znamiona ponowoczesności nie tylko w muzyce¹⁷⁰. Brak hierarchii i estetycznej taksonomii doprowadził do zaniku podziału na muzykę „wysoką” i „niską”, „elitarną” i „popularną”.

Jedną z odpowiedzi na kryzys nie tylko muzycznej kultury był minimalizm, który – wedle Alexa Rossa – jest nie tylko jednostkową propozycją estetyczną, ile „pewną sekwencją zdarzeń”¹⁷¹, zaczynającą się od wynalazku dodekafonii, następnie powrotem spokoju (na przykład w twórczości Johna Cage’a), restytucją tonalności (głównie za sprawą Steve’a Reicha, aż do symbiozy rhythm and bluesa, rock’n’rolla, popu, jazzu, hip hopu i tzw. muzyki poważnej). Jak kręte są drogi muzyki ponowoczesnej. „Nawet hip hop, forma dominująca w muzyce pop schyłku XX wieku, nie jest w pełni odporny na wirusa minimalizmu”¹⁷², twierdzi Alex Ross. Warto zauważyć, że w dziejach europejskiego jazzu jedną z najbardziej znaczących ról odegrał Miles Davis, którego twórczością fascynował się Steve Reich.

¹⁷⁰ Zob. K. Moraczewski, dz. cyt., s. 100–111.

¹⁷¹ A. Ross, dz. cyt., s. 540.

¹⁷² Tamże, s. 543.

Kamieniem milowym, a zarazem oznaką zatrzymania gwałtownych przekształceń w dziedzinie muzyki i swoistego powrotu *ad fontes* (nie tylko jazzowej) był nagrany w 1959 roku album – w rozmaitych rankingach uznany za płytę wszech czasów – *Kind of Blue*. „Powtórzenie” tradycji, synteza muzycznych źródeł jazzu, określiły charakter muzyki z *Kind of Blue*. Kwintet Milesa stał się absolutną inkarnacją światowego jazzu. Trzeba jednak zauważyć, że repetycja jest w ogóle jedną z charakterystycznych oznak muzyki Milesa Davisa. Nie tylko *Kind of Blue*, a zwłaszcza pierwsza kompozycja *So What*, lecz także płyty nagrane w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku utrzymane są w konwencji szeroko rozumianego minimalizmu. Osią wielu kompozycji Milesa jest prosta struktura rytmiczna, wokół której dobudowywane są kolejne warstwy brzmień, harmonii, rytmu, dynamiki. Dwupłytowy album *Agharta* z 1975 roku rozpoczyna utwór *Prelude*: trwająca ponad trzydzieści minut sekwencja zdarzeń muzycznych opierających się na repetycji jednego motywu rytmicznego i parzystym metrum. Gigantyczna ściana dźwięku o wielkiej dynamice jest w kolejnych utworach zamieszczonych na tej płycie coraz bardziej – mimo wprowadzonych od czasu do czasu „wybuchów” mocno brzmiących gitar elektrycznych i perkusji – wyciszana i uspokajana. W ostatnich minutach utworu zatytułowanego *Theme From Jack Johnson* słychać już tylko pojedyncze dźwięki gitar, fletu, instrumentów klawiszowych, po czym cała ta muzyczna magma zapada się w pustkę i ciszę. Podobny przebieg mają kompozycję na innych płytach Milesa z tego okresu. Album *We Want Miles* z 1982 roku zawiera między innymi kompozycję *Jean-Pierre*. Prosty bluesowy motyw grają kolejno poszczególne instrumenty wspierane przez sekcję rytmiczną z mocnym basowym ostinato. Wokół tego motywu Miles organizuje wszystkie partie improwizowane. Analogiczną strukturę kompozycyjną mają pozostałe utwory zebrane na tej płycie. Za to w ostatniej kompozycji *Kix* Miles powraca do hard bopowych korzeni. Po wstępnym „zarysowaniu” tematu zespół – oprócz Milesa grającego na trąbce, Marcus Miller na basie, Bill Evans na sopranie, Mike Stern na gitarze, Al Foster na bębnach i Mino Cinelu na instrumentach perkusyjnych – gra klasyczny niemalże swing. Jest to jednakże tylko przetworzony cytat, o czym świadczy „złamanie” tego swobodnie płynącego „rhythm and bluesowego swingu” przez długie gitarowe frazy Mike’a Sterna. Później zaś głos główny przejmuje Bill Evans, który dialoguje z pozostałymi muzykami, aż wreszcie wkracza Miles, nadając utworowi niezwykle rozmach i przyspieszenie. Dwie minuty przed końcem utworu dynamiczne solo Billa Evansa wieńczy dzieło. Do głosu raz jeszcze dochodzi Miles, dialogujący w finale przez kilka sekund z Billem.

Niezwykle trudno powiedzieć, czym jest minimalizm. W swoim studium na temat estetyki minimalizmu Robert Fink przyznał, że tendencja owa obrazuje

tempo, bezrefleksyjność i rytualną powtarzalność kultury masowej, podkreślając przy tym, że minimaliści naśladują niejako rytm współczesnego świata¹⁷³.

Muzykowanie repetytywne (*repetitive musicking*) [pisze Fink] rzadko wyraża tęsknotę za prawdziwymi relacjami, które w istocie nie istnieją. (...) Muzyka repetytywna częściej uświadamia, ostrzega, broni, a nawet daje estetyczną podniecie społeczeństwa konsumencyjnego, z którym wciąż się stykamy (i jeszcze raz, i jeszcze raz...). Zapowtarzaliśmy się w tej kulturze. I możemy napowtarzać się na śmierć¹⁷⁴.

Robert Fink wyraźnie łączy teorię minimalizmu z ideą „śmierci sztuki”. Repetytywność, którą autora cytowanej wypowiedzi włącza w „dekadencki” nurt śmierci muzyki, nie stanowi jednak głównego wyznacznika estetyki minimalizmu. Oprócz bowiem powtarzalności jakiegoś motywu melodycznego, harmonicznego czy rytmicznego, minimalizm wykorzystuje szereg innych technik twórczych: statyczną harmonikę skupioną wokół niewielkiego zbioru akordów; technikę addytywną, polegającą na dodawaniu kolejnych dźwięków, fraz do istniejącego tematu, motywu; przesunięcie fazowe, wykorzystujące nałożenie na siebie tożsamy fraz muzycznych różniących się jednak tempem wykonania. Spośród wielu innych znamion techniki i estetyki minimalistycznej warto wskazać permutacyjność, jednostajny rytm (puls), niezmienną instrumentację – przeciwną „orkiestrowemu malarstwu”, jak powiada Kyle Gann – lub linearną narrację przebiegającą od tonalności do atonalności, od konsonansów do dysonansów. Dominującą cechą budowy dzieła minimalistycznego jest całkowita uchwytność jego struktury, nawet przy pierwszym słuchaniu, w przeciwieństwie do serialnych układów, takich jak na przykład *Struktury* Pierre’a Bouleza, gdzie strukturalność uchwytna jest wyłącznie w zapisie nutowym¹⁷⁵.

Wyjątkowym przejawem syntezy minimalizmu i chezychii jest muzyka jazzowa z krajów skandynawskich. Manfred Eicher, szef wytwórni ECM, jest producentem, który wykreował, jak się zdaje, specyficzną odmianę muzyki: chłodnej, ascetycznej, stanowiącej zaskakujące połączenie różnorodnych gatunków jazzu i muzyki „poważnej”. Przypisać jednak trzeba, że oprócz wybitnych przedstawicieli tzw. jazzu skandynawskiego na płytach wytwórni ECM pojawiają się także muzycy z innych krajów Europy, a także z Polski (na przykład pianista Marcin Wasilewski). Dla ECM nagrywali między innymi Keith Jarrett, Jan Garbarek, Bobo Stenson, Pat Metheny¹⁷⁶.

¹⁷³ Por. A. Ross, dz. cyt., s. 543.

¹⁷⁴ Cyt. za: tamże, s. 544.

¹⁷⁵ Większość rejestru cech estetyki minimalizmu przytaczam za: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, dz. cyt., s. 376–381.

¹⁷⁶ Jest rzeczą znamionną, że grający zwykle dynamiczną i pogodną muzykę Pat Metheny nagrał w 1977 roku dla Eichera album *Watercolors*. Płyta ta odbiega od klimatu znanego

Ascetyczna szata graficzna okładek płyt z ECM koresponduje z muzyczną zawartością. Kilka nagranych w tym stuleciu dla tej wytwórni albumów Torda Gustavsena – *Changing Places* (2003), *The Ground* (2004), *Being There* (2007), *Restored, Returned* (2009), *The Well* (2012) – wyróżnia się nastrojowością, melodyjnością, tonalnością. Gustavsen, wytrawny pianista, nie epatuje słuchacza kaskadami dźwięków, przeciwnie – większość kompozycji artysty utrzymana jest w wolnych tempach, zaś główny temat przypomina raczej refren piosenki niż zasadniczy temat, wokół którego poszczególni muzycy budują swoje improwizacje.

Czy przywołane przykłady utworów minimalistycznych, mistycznych poszukiwań Arvo Pärta, ascetyzmu i ciszy muzyki nagrywanej w wytwórni Manfreda Eichera są tylko składnikiem nieredukowalnego do czegokolwiek procesu rozwojowego muzyki dwudziestego i dwudziestego pierwszego wieku, czy też stanowią efekt swoistego zmęczenia „szaleństwem” awangardy albo rock’n’rolowej kontrkultury? Do tego dochodzi jeszcze renesans muzyki dawnej, fenomen popularności zespołów grających muzykę dawną zaadoptowaną dla percepcji współczesnego masowego konsumenta dóbr kulturalnych (na przykład zespół L’Arpeggiata). Polifonia stylistyczna, mieszanie się gatunków, muzyczne *silva rerum*, ironiczne przetwarzanie tradycji minionych stuleci, a jednocześnie polityczne wykorzystywanie muzyki z jej, rzekomo, rewolucyjnym potencjałem (zob. Slavoj Žižek traktujący Wagnera jako „proroka” rewolucyjnej transgresji i nowego początku) – wszystko to składa się na wielobarwną mozaikę prądów i odmian muzyki w czasach późnej nowoczesności.

Obok hałasu w muzyce dwudziestego wieku występuje także cisza. Andrzej Zwoliński pisze:

Cisza jest antynomią uporządkowanego dźwięku. W wielu kulturach świata należy do podstawowych (obok ciemności i bezruchu) przedstawień śmierci, stała się też elementem charakterystyki Innego Świata. (...) Bezruch, jako odpowiednik ciszy pojawia się w wielu obrzędach, których istota polega na przeprowadzaniu jednostki lub całej grupy rytualnej do nowego stanu. Cisza, a więc stagnacja, oznacza znalezienie się – czasowe – w strefie śmierci¹⁷⁷.

Z kolei milczenie, wedle słów przywołanego autora, jest specyficzną ciszą, jest „formą budowania świata «umarłych dla niego»”¹⁷⁸.

Czy muzyka przetrwa? Kryteria uniwersalności spełnia dziś muzyka rockowa. Dla wielu – nie tylko młodych ludzi – słuchanie rocka oznacza przynależność do pewnej społeczności kulturowej. Z drugiej zaś strony „wszechobecność rocka została okupiona rozmyciem się wyrazistości społecznej i spontaniczności kul-

z innych nagrań artysty i utrzymana jest w charakterystycznym dla ECM nastroju smutku, melancholii i, by tak stereotypowo rzec, „skandynawskiego chłodu”.

¹⁷⁷ A. Zwoliński, *Dźwięk w relacjach społecznych*, Kraków 2004, s. 444.

¹⁷⁸ Tamże, s. 446.

tury rockowej¹⁷⁹, pisze w zakończeniu swojej książki Beata Hoffmann. Z kolei Krzysztof Moraczewski uważa, że:

potrzeba społecznej dyferencjacji i integracji za pośrednictwem sztuki nie zanikła (...), niemniej jednak obecne przemiany artystycznej praktyki kompozytorskiej są próbą jej re-funkcjonalizacji. Kształt powstającej kultury muzycznej jest nie do przewidzenia. Można mieć jednak nadzieję, że nie zajdą zmiany, które zablokowałyby wydawanie płyt z muzyką Mozarta i Berga, choć nie jest to niemożliwe...¹⁸⁰.

Trudno więc sformułować ostateczną konkluzję. Metafory „zmierchu”, „śmierci sztuki” zawierają mimo wszystko cień nadziei, że przemiany muzyki i kultury w czasach późnej nowoczesności prowadzą nie tylko do kresu, ale także zapowiadają przyszłe odrodzenie, przebolenie, wyzdrowienie, jak powiedział Gianni Vattimo w *Końcu nowoczesności*.



Zagadnienia: minimalizm, powtórzenie (repetycja), hezychia, uniwersalizm, kontrkultura, jazz.

¹⁷⁹ B. Hoffmann, *Rock a przemiany kulturowe końca XX wieku*, Warszawa 2001, s. 120.

¹⁸⁰ K. Moraczewski, dz. cyt., s. 218.

Bibliografia do części trzeciej

1. Adorno T. W., *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Wayda, słowem wstępnym opatrzył S. Jarociński, Warszawa 1974.
2. Agamben G., *Profanacje*, przeł. i wstępem opatrzył M. Kwaterko. Warszawa 2006.
3. Baranowski T., *Wątek Mickiewiczowski w II Symfonii Gustawa Mahlera*, „Muzyka“ 2003, vol. 48.
4. Baudelaire Ch., *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, wprowadzenie Cz. Miłosz, Gdańsk 1998.
5. Baudrillard J., *Procesja symulaków*, przeł. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997.
6. Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000.
7. Blumenberg H., *Praca nad mitem*, przeł. K. Najdek, M. Herer, Z. Zwoiliński, Warszawa 2009.
8. Błaszczak J., *Jak handel, to Händel*, „Polityka” 2012, nr 49 (2886).
9. Bourdieu P., *Podstawy nauki o przedmiotach kulturowych*, [w:] tenże, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2007.
10. Brzozowski S., *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, wstępem poprzedził A. Walicki, Kraków 1990.
11. Buczyńska-Garewicz H., *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.
12. Castado G., *Ziemia obiecana. Kultura rocka 1954–1994*, przeł. J. Uszyński, Kraków 1997.
13. Cylińska T., Haraschin S., Schaeffer B., *Przewodnik koncertowy*, Kraków 1972.
14. Dahlhaus C., *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988.
15. Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997.
16. Drąg B., *Milczenie w strukturze dzieła literackiego*, „Ruch Literacki” 1991, z. 5.

17. Eco U., *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska i P. Salawa, wstępem poprzedziła J. Ugniewska, Warszawa 1996.
18. Einstein A., *Muzyka w epoce romantyzmu*, przeł. M. i S. Jarocińscy, Warszawa 1965.
19. Evans A., *Messiaen and surrealism*, „Brio” 1974, vol. 11, nr 2 (Autumn).
20. Fiugajska B., *Technika dekonstrukcji w twórczości Pawła Mykietyna*, Kraków 2012.
21. Gilson E., Langan T., Maurer A. A., *Historia filozofii współczesnej. Od Hegla do czasów najnowszych*, przeł. B. Chwedeńczuk, S. Zawadzki, Warszawa 1979.
22. Gmys M., *Speechless song. O muzyce Pawła Mykietyna*, [w:] P. Mykietyna, *Speechless song* (CD), Polskie Wydawnictwo Audiowizualne [roku wydania nie podano, nagrania pochodzą z 2007 i 2008 roku].
23. Goethe J. W., *Faust. Tragedia*, przeł. i posłowiem opatrzył A. Pomorski, Warszawa 1999.
24. Gołąb M., *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Toruń 2012.
25. Hawryszczuk S., *Religia rocka. Ciemna strona muzyki rozrywkowej*, Warszawa 2010.
26. Hegel G. W. F., *Jenaer Systemenwürfe III*, red. R.-P. Horstmann, J. H. Tredde, Düsseldorf, 1976.
27. Hegel G. W. F., *Pisma wczesne z filozofii religii*, przeł. G. Sowiński, posłowie T. Węclawski, Kraków 1999.
28. Hoffmann B., *Rock a przemiany kulturowe końca XX wieku*, Warszawa 2001.
29. Jachimecki Z., *Wagner*, Kraków 1973.
30. Jaspers K., *Nietzsche. Wprowadzenie do rozumienia jego filozofii*, przeł. D. Stroińska, Warszawa 1997.
31. Kaczyński T., *Kwartet na koniec świata*, „Muzyka” 1978, nr 4.
32. Kaczyński T., *Messiaen*, Kraków 1984.
33. Kepel G., *Zemsta Boga. Religijna rekonkwista świata*, przeł. A. Adamczak, wstęp C. Michalski, posłowie A. Bielik-Robson, Warszawa 2010.
34. Kolarzowa R., *Postmodernizm w muzyce*, Warszawa 1993.
35. *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, przeł. zespół, wybór i redakcja Ch. Cox, D. Warner, Gdańsk 2010.
36. Lyotard J.-F., *Kondycja ponowoczesna*, przeł. M. Kowalska i J. Migański, Warszawa 1997.
37. Mann T., *Doktor Faustus*, przeł. W. Wirpsza, M. Kurecka, Warszawa 2001.
38. Messiaen O., *Wykład w Brukseli* (wygłoszony na międzynarodowej wystawie w 1958 roku), „Muzyka” 1978, nr 4.

39. Moraczewski K., *Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury. Próba analizy kulturowego funkcjonowania zachodnioeuropejskiej muzyki artystycznej*, Poznań 2007.
40. Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Gdynia (roku nie podano; reprint wydania z 1910 roku).
41. Pociąg B., *Mahler*, Kraków 1996.
42. Pociąg B., *Romantyzm bez granic*, Warszawa 2008.
43. Pociąg B., *Szkice z późnego romantyzmu. Eseje*, Kraków 1978.
44. Pociąg B., *Wagner*, Kraków 2005.
45. Polony L., *Przestrzeń i muzyka*, Kraków 2007.
46. Pomorski A., *Ten bardzo poważny żart*, [w:] J. W. Goethe, *Faust*, przeł. i posłowiem opatrzył A. Pomorski, Warszawa 1999.
47. Rorty R., *Zmierzch prawdy ostatecznej i narodziny kultury literackiej*, przeł. A. Szahaj, „Teksty Drugie” 2003, nr 6.
48. Ross A., *Reszta jest halasem. Słuchając dwudziestego wieku*, przeł. A. Laskowski, Warszawa 2011.
49. Scruton R., *Przewodnik po kulturze nowoczesnej dla inteligentnych*, przeł. J. Prokopiuk, J. Przybył, Łódź 2006.
50. Skarga B., *Ślad i obecność*, Warszawa 2004.
51. Sławiński J., *Przestrzeń w literaturze*, [w:] tenże, *Prace wybrane*. T. IV: *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków 2000.
52. Sontag S., *The Aesthetics of Silence*, New York 1985, p. 5.
53. Steiner G., *Gramatyki tworzenia*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2004.
54. Turner S., *Głód niebios. Rock&roll w poszukiwaniu zbawienia*, przeł. T. Biedroń, Kraków 1997.
55. Vattimo G., *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, wstęp A. Zawadzki, Kraków 2006.
56. Woźna M., *Idee twórcze Messiaena*, „Muzyka” 1978, nr 4.
57. Zdziechowski M., *Pesymizm, romantyzm a podstawy chrześcijaństwa*. T. II, Warszawa 1993.
58. Žižek S., Dolar M., *Druga śmierć opery*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008.
59. Žižek S., *Lacan*, przeł. J. Kutyla, Warszawa 2008.
60. Žižek S., *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, Warszawa 2011.
61. Žižek S., *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001.
62. Žižek S., *W obronie przegranych spraw*, przeł. J. Kutyla, Warszawa 2008.
63. Zwoliński A., *Dźwięk w relacjach społecznych*, Kraków 2004.

Indeks nazwisk

- Adam de la Halle 89
Adamowski Janusz 207
Adamczak Agnieszka 320
Adorno Theodor W. (właśc. Theodor Ludwig Wiesengrund) 23, 51, 171, 174, 175, 180, 185, 186, 190, 194, 195, 315, 316, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 381
Agamben Giorgio 373, 374
Alejchem Szolem 99
Aleksander I, car Rosji 62
Aleksandrow Grigorij 103
Altman Robert 217
Ambros Jan 96
Andersen Hans Christian 75
Andersson Benny 100
Andersson Ulf 46
Aniołkiewicz Czesław 98
Anouilh Jean 72
Antheil George 211
Apolinar Danny 100
Appia Adolphe 73, 93
Armstrong Louis 100
Arrau Claudio 350
Artaud Antonin 73
Artemiev Edward 114
Ashley Robert 102
Astaire Fred 100, 216, 217
Attali Jacques 12, 222
August II, król Polski 92
Austin Larry D. 81
Axer Erwin 80
Axer Otto 83, 90
Azguime Miguel 237
Babbit Milton 151
Bacewicz Grażyna 84, 113, 114
Bach Johann Sebastian 65, 68, 102, 104, 311, 345, 347, 349, 350, 355, 358
Baird Tadeusz 47, 76, 78, 114
Bajka Zbigniew 207
Baker Robert A. 39
Balanchine George (właśc. Georgi Balanchivadze) 102
Ball Hugo 85
Banasiak Bogdan 354
Banaszczyk Sebastian 80
Baranowski Tomasz 363
Barańczak Stanisław 94
Bardi Giovanni 72
Bardini Aleksander 76, 96, 97
Barrakuda Francis 131
Barrakuda Mark 131
Barth John 196, 200
Bartkowski Bolesław 61, 63
Bartók Béla 47, 114
Baudelaire Charles 359
Baudrillard Jean 195, 348
Bauman Zygmunt 166, 193, 317, 357, 358, 359
Bazyli Wielki z Cezarei 63
BB King (właśc. Riley B. King) 114

- Beaumarchais Pierre-Augustin Caron de 72, 97
Beck Julian 75
Beckett Samuel 102
Beethoven Ludwig van 65, 94, 104, 105, 109, 134, 221, 316, 373, 380
Bega Lou 228
Bell Aleksander (Graham) 138, 139, 141, 293
Bell Chichester 139
Bell Daniel 201
Bem Ewa 67
Bembinow Miłosz 69
Benjamin Walter 171, 173, 190, 191, 351, 188
Berendt Joachim-Ernst 7, 54
Berent Waclaw 85, 327
Berg Alban 47, 94, 108, 387
Berio Luciano 79, 180, 200
Berlioz Hector 360
Berlin Irving 40, 99, 110
Berliner Emile (Emilie) 131, 139
Bernstein Leonard 53, 115, 371
Berski Jan 84, 93, 102
Bethge Hans 54
Bèjart Maurice 102
Białkowski Andrzej 72
Bieber Justin 278
Biedroń Tomasz 322
Biegańska Irena 84
Bielacki Marek 53, 62, 63, 68, 89, 91, 97, 98, 99, 101
Bielawski Ludwik 29
Bielicki Wowo (Włodzimierz) 101
Bielik-Robson Agata 23, 320
Bielski Tomasz 67
Bierut Bolesław 106
Bizet Georges 72, 92, 102
Blacking John 52, 62, 107, 121
Bloch Augustyn 84
Bloom Allan 179
Bloom Chris 220
Blumenberg Hans 319, 320
Błaszczak Jerzy 352
Błaszczyk Bolek 46
Bock Jerry 99
Bodo Eugeniusz (właśc. Bohdan E. Junod) 86
Bogdanowicz Leszek 116
Bogusławski Wojciech 93
Bohomolec Franciszek 93
Bolesławski Ryszard 74
Bolter Jay David 297
Bonds Mark Evan 321
Bongiovi John Francis (Jon Bon Jovi) 220
Boorstin Daniel Joseph 176
Borkowski Witold 48
Bornus-Szczyciński Marcin 49, 59
Borys Stan (właśc. Stanisław Guzek) 101
Botrel Théodore 74
Boublil Alain 99
Boulez Pierre 385
Bourdieu Pierre 25, 374
Bowie David 145, 152, 246
Bradecki Tadeusz 80
Brahms Johannes 105, 380
Brandstaetter Roman 68, 96
Brecht Bertolt 74, 85, 93, 98, 99, 110, 330
Bregović Goran 58
Breil Josphe Carl 211
Breker Arn 105
Brel Jacques 100
Briusow Walerij 48
Brodski Josif 108
Broniewski Władysław 106, 111
Broonan Thomas 57
Bruant Aristide 85
Bruckner Anton 105

- Bruszewski Wojciech 243
Brzozowski Stanisław 315
Bryll Ernest 58, 106
Bubicz-Mojśa Aleksandra 61
Buczyńska-Garewicz Hanna 370
Buddy DeSylva (właśc. Georg Gard
„Buddy” DeSylva) 57
Budrecki Lech 86
Bugajski Ryszard 109
Burrows Abe 99
Butler Chris 179
- Cage John 13, 43, 55, 75, 81, 82, 83, 119,
134, 159, 180, 181, 200, 201, 203,
237, 241, 288, 353, 355, 366, 383
Cale John 83, 181
Caillois Roger 121
Caldar Antonio 116
Calderon de la Barca Pedro 92
Cameron James 215
Campkin Alexander 69
Carey Henry 110
Carreras Jose 114, 116
Cascone Kim 167, 258, 279
Castells Manuel 253
Cavalli Francesco (właśc. Pietro Fran-
cesco Caletti) 92
Cellini Benvenuto 75
Cesti Pietro Antonio 90
Chaciński Jarosław 55
Chaczaturian Aram 101, 104
Chagall Marc 90
Charles Ray 177
Cher (właśc. Cherilyn Sarkisian LaPie-
re) 225
Charpentier Marc-Antoine 72
Cherubini Luigi 111
Chiari Giuseppe 81
Chłopecki Andrzej 345
- Chmielewski Adam 328
Choiński Bogusław 67
Chojnacka Hanna 59
Chomiński Józef Michał 119
Chopin Fryderyk 75, 78, 79, 102, 108,
112, 221, 242, 312
Chudowolska Krystyna 94
Churchill Winston 144
Chwedeńczuk Bohdan 372
Ciechowski Grzegorz 102
Cieślukowska Teresa 70
Cinelu Mino 384
Clapton Eric 86, 232, 282
Clinton Bill 106
Cocteau Jean 29, 72, 73
Cohan Georg M. 99
Cohen Leonard 220
Cole Nat „King” 199
Cole Natalie 199
Collins Phil 157
Connerton Paul 34
Conrad Tony 83
Cooper Alice (właśc. Vincent Damon
Furnier) 187
Copland Aaron 140, 145
Coubertin Pierre de 113, 114
Cox Alex 219
Cox Christoph 12, 148, 349
Craig Edward Gordon (właśc. Henry
E. G. Godwin Wardell) 73, 93, 101
Cranko John 102
Crosby Bing 146
Cube DJ (właśc. Jakub Kurzela) 116
Cugowski Krzysztof 234
Curtis Richard 144
Csikszentmihalyi Mihaly 29, 36
Culmone Mattia 69
Cybulski Bohdan 80
Cygan Jacek 115

- Cygler Tadeusz 98
Czajkowski Piotr 94, 104, 345
Czarnecki Sławomir 68
Czerwiński Marcin 178, 179, 203
Czechak Aldona 69
Czubaj Mariusz 209, 230
Czyż Henryk 101
Czyżewski Krzysztof 56
- Dadak-Kozicka J. Katarzyna 56
Dahlhaus Carl 311, 147
Dahling Ewa 52
Dali Salvador 90
Daniélou Alain 55
Darion Joe 100
Daudet Alphonse 72
David Angie 296
Davis Erik 268
Davis Miles 157, 383, 384
Dąbek Stanisław 61, 67
Dąbrowska Grażyna 29
Dąbrowski Andrzej 116
Debussy Claude 57, 73, 74, 85, 116, 221, 351
Degler Janusz 71, 75
Deleuze Gilles 278, 281, 325, 354
Demarczyk Ewa 48
Derfel Jerzy 86
Derrida Jacques 347, 361
Dębski Krzesimir 79
Diagilew Siergiej 72, 84
Dion Céline 114
Dobraczyński Bartłomiej 158
Dobrowolski Władysław 67
Dobrzański Jerzy 98
Doda (właśc. Rabczewska Dorota) 45, 229
Dolar Mladen 322, 323, 324, 325, 326, 334, 336
- Dolmesch Arnold 59
Domingo Placido 114, 116
Donen Stanley 216
Dorosławski Robert 76
Dowgiałło Krzysztof 109
Dr Motte (właśc. Matthias Roeingh) 154
Drabik Stanisław 95
Drabik Wincenty 83
Draż Bronisław 381
Drzewiecki Conrad 85
Dubert Thierry 228
Duchamp Marcel 83
Dudziak Urszula 48
Duncan Isadora 84
Durkheim Émil 43
Dvořák Antonin 57
Dyer Gillian 227
Dymsza Adolf (właśc. Adolf Bagiński) 86
Dziewulski Eugeniusz 74
Dziubek Piotr 68
- Ebb Fred 100
Eco Umberto 13, 263, 374
Edison Thomas 135, 138, 139, 146
Eicher Manfred 353, 385, 386
Eimert Herbert 151
Eisenstein Siergiej 147, 211, 212
Einstein Albert 341
Eisler Hanns 212
Ellington Duke 140
Elsner Józef 93
Eminem (właśc. Marshall Bruce Mathers III) 233
Emerson Keith 151, 312
Emmett Daniel Decatur 56
Engel Erich 98
Englert Maciej 80
Eno Brian 150, 152, 157, 202

- Enya (właśc. Eithne Patricia Ní Bhraonáin) 234
Erhardt Ludwik 97, 132
Evans Adrian 340
Evans Bill 384
- Fabian Jan 96
Farinelli Carlo Broschi 91
Faure Gabriel 73
Favart Charles 98
Fedorowicz Jacek 48
Fedorowicz Jerzy 79
Feliński Alojzy 62
Ferber Edna 99
Fergusson Maynard 114
Ferrari Benedetto 92
Ferri Baltassare 91
Filelberg Grzegorz 114
Filiciak Mirosław 252, 286
Fink Robert 384, 385
Fischer-Lichte Erika 79
Fitzgerald Ella 100
Fiugajska Beata 345
Fizek Sonia 240
Fleszarowa-Muskat Stanisława 97
Flusser Villém 249
Fodor Antal 68, 102
Foester Josef Boguslav 74
Fontana Bill 242
Fokin Michał 102
Fołtyn Maria 93
Ford Mary 148
Forman Miloš 217
Fortuna Wojciech 116
Foster Al 384
Foster David 115
François Jean 79
Fredro Aleksander 93
Freud Sigmund 328, 334, 357
- Friml Rudolf 99
Frisch Max 78
Fubini Enrico 36
Fukuyama Francis 253
- Gabriel Peter 57, 157, 220
Gall Iwo 54, 90
Galvani Luigi 294
Gann Kyle 266, 385
Gay John 98
Gärtner Katarzyna 58, 67
Giacchino Michael 241
Gellat Roland 161
Gendron Bernard 194
German Anna
Gershwin George 40, 46, 57, 85, 94, 99, 100, 115, 140
Gershwin Ira 100
Giddens Anthony 193
Giglewicz Edward 61
Gilson Etienne 372
Ginsberg Allen 79, 313
Gintrowski Przemysław 66, 108
Giza Barbara 236
Glass Philip 53, 79, 152, 181
Glennie Evelyn 287
Glinka Michaił 111
Glińska Agnieszka 78
Gliński Mateusz 112
Gloria Estefan (właśc. Gloria María Milagrosa Fajardo) 114
Gluck Christoph Willibald 73
Głowacki Wiesław 87
Gmys Iwona 213
Gmys Marcin 321, 345
Goethe Johann Wolfgang 319, 321, 326, 330, 331, 362, 368, 369
Goban-Klas Tomasz 207, 252, 290
Godlewska Małgorzata 109

- Godzic Wiesław 147, 216, 217, 222, 226, 232, 236
Gogol Nikołaj 78
Golka Bartłomiej 207
Gołaj Mariusz 71
Gołaszewska Maria 132, 133
Gołąb Maciej 135, 361
Gombrowicz Witold 77, 79, 84, 324
Goodman Benny (właśc. Benjamin David „Benny” Goodman) 143
Goodwin John Cheever 98
Gorki Maksym 103
Gould Glenn 148, 349
Górecki Henryk Mikołaj 67, 68, 69, 101
Górniak Edyta 111, 115
Górnicka Marta 81
Górska Stefania (właśc. Stefania Zadrozińska) 86
Górski Kazimierz 116
Göhler Georg 321
Grabowski Bogusław 7, 61, 67
Gradstein Alfred 107
Greenaway Peter 200
Greenberg Clement 186, 374
Grechuta Marek 58, 67, 99
Gregson-Williams Harry 240
Grieg Edvard Hagerup 76, 105, 111
Gronau-Osińska Alicja 55
Gruca Witold 83, 101
Grudziński Czesław 67
Grunwald Jerzy 67
Grusin Richard 297
Grygolunas Jerzy 48
Gryka Aleksandra 81
Grzegorz I Wielki 65
Grzegorz z Nyssy 62
Grzegorzewski Jerzy 77, 80
Grzywacz Janusz 76
Guczalski Krzysztof 11, 33
Guilbert Yvette 85
Gustavsen Tord 386
Guze Joanna 359
Gwizdalanka Danuta 13, 16, 47, 134
Gwóźdź Andrzej 212, 288
Haag Ernest van den 175, 179, 198
Haden Charlie 381
Hador Jadwiga 82
Halawa Mateusz 291
Halévy Jacques 97
Hall Sturat 179
Hamel Peter Michael 31, 37, 38, 51, 54, 57
Hammerstein Oscar II 99
Hancock Herbie 151
Hansen Mark 280
Hanuszkiewicz Adam 77, 79
Harald Jerzy 116
Haraschin Stanisław 377
Harnick Sheldon 99
Harrison George 55
Hartmann Karl Amadeus 104
Hauer Joseph Matthias 108
Hauptmann Elizabeth 98
Hawryszczuk Sławomir 361
Haydn Franz Joseph 97, 110
Händel Georg Friedrich 115, 352
Hebanowski Stanisław 80
Hebdige Dick 208, 209
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 7, 318, 326, 334, 375
Heidegger Martin 23, 313, 317, 318, 325, 351, 354, 355, 370, 372
Hejmej Andrzej 32
Helman Zofia 61, 62
Helman Alicja 173, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 218, 221
Hemar Marian (właśc. Marian Heschel) 86

- Hendrix Jimi 145, 157, 181, 313
Hendrykowski Marek 231
Henry Pierre 151, 159, 181, 212
Henryk Walezy, król Polski 84
Henze Hans Werner 94
Hepburn Audrey 217
Herer Michał 319
Herman Jerry 99
Hervé (właśc. Ronger Florimond) 97
Hester Hal 100
Heyward Du Bose 57
Hidalgo Juan 92
Hieronim ze Strydonu 63
Hiller Johann Adam 98
Hiller Lejaren 39
Hilton Paris 209
Hindemith Paul 47, 74
Hitchcock Alfred 323
Hitler Adolf 104, 105, 141, 144
Hoffmann Beata 44, 45, 50, 78, 82, 199, 220, 386, 387
Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 32, 73, 75
Hofmannsthal Hugo von (właśc. Hugo Laurenz August Hofmann) 73
Holoubek Gustaw 80
Honegger Arthur 72, 210, 221
Hood Robert 201
Hooker Brian 99
Hooton Bob 57
Hopfinger Maryla 24, 132, 133, 137, 205, 209, 252
Horowicz Bronisław 83
Horzyca Wilam 90
Hryniewiecka Jadwiga 84
Hubbard Rob 239
Huberman Bronisław 50
Huelsenbeck Richard 119
Hughes James Langston 63
Hugo Victor 72
Huldreich Zwingli z Zurychu 63
Hundziak Andrzej 86
Hutchence Michael 220
Hülsbeck Chris 239
Ines-Lewczuk Zofia de 82
Ingarden Roman 12, 32, 37
Ionesco Eugène 77
Ives Charles 39, 111
Iwai Toshio 273
Iwazskiewicz Jarosław 75
Jablonsky Steve 240
Jabłecka-Mróz Kalina 77
Jabłecki Tomasz 77
Jabłoński Maciej 105
Jachimecki Zdzisław 111, 114, 338
Jackson Michael 45, 233, 238, 246
Jagger Mick 44, 344
Jakobson Roman 36
James Harry 143
Jan Paweł II (Karol Wojtyła) 64, 67, 106, 332
Jan XIII, papież 64
Jan Złotousty (właśc. św. Jan Chryzostom) 62
Janda Krystyna 76, 78, 109
Jaracz Stefan 74
Jarecka Urszula 224, 231, 233
Jarmusch Jim 220
Jarociński Stefan 23, 374
Jarocki Jerzy 76, 80
Jarocki Stanisław 90
Jarre Jean-Michel 106, 196, 244, 245, 269
Jarret Keith 381, 385
Jarzębska Alicja 39, 40, 52, 54, 66, 72, 74, 81, 83, 94, 99, 102, 107, 112, 119, 198
Jarzyna Grzegorz 91

- Jarzynówna-Sobczak Janina 83, 85
Jasgur Max 47
Jastrzębiec-Rudnicki Walery 116
Jaślar Filip 46
Jazownik Jan 72
Jenkins Henry 252, 270, 278
Jesienin Siergiej 108
Jaspers Karl 367
Jewison Norman 217
Jewreinow Nikołaj 73
Jezus Chrystus 31, 49, 64, 66, 220, 346,
343, 346
Joel Billy (Joel William Martin) 165
Johnson Lesley 183, 184
Jooss Kurt 84
Joplin Scott 102
Joplin Janis 313
Józefowicz Janusz 99
Jun Irena 58
Jurandot Jerzy 101
Juzwenko Adolf 71
- Kabalewski Dmitrij 104
Kaczmarek Jan 86
Kaczmarski Jacek 108, 109
Kaczyński Adam 82
Kaczyński Lech 106
Kaczyński Tadeusz 340, 341, 343, 344
Kafka Franz 82, 372
Kagel Mauricio 81, 93
Kálmán Imre 90
Kamieński Maciej 93, 97
Kanczeli Gia 200
Kander John 99, 100
Kanicki Ireneusz 86
Kant Immanuel 10, 337
Kantor Tadeusz 77
Kanty-Pawluśkiewicz Jan 99
Kapała Mikołaj 91, 111
- Kaplan Ann E. 232, 233
Kaprow Allan 43
Karajan Herbert von 94, 161
Karłowicz Mieczysław 38, 58
Karnecki Zbigniew 79
Karol II, król Hiszpanii 72
Kataryńczuk-Mania Lidia 58
Katarzyna Medycejska, królowa Fran-
cji 84
Kaufman George S. 100
Kazantzakis Nikos 68
Kaziński Maciej 49
Kelly Gene 217
Kelly Kieran 257
Kennedy Nigel 181
Kennedy John Fitzgerald 53
Kepel Gilles 320
Kerckhove Derrick de 138, 235, 253,
257, 276, 281
Kern Jerome David 99
Kern Ludwik Jerzy 96
Kerouac Jack 312
Keshishian Alek 220
Key Francis Scott 111
Kępski Janusz 79
Khan Asif 287
Kidel Mark 57
Kiesewetter Tomasz 79, 101
Kieślowski Krzysztof 323
Kilar Wojciech 48, 58, 66, 67, 106, 115,
200, 201
Kilian Jirigo 102
Kipling Rudyard 98
Kisielewski Stefan 32, 76, 183
Klemperer Otto 105
Klopstock Friedrich Gootlieb 364, 365
Kluszczyński Ryszard Waldemar 241,
243, 273, 279, 283, 286
Kłoskowska Antonina 11, 171, 172

- Knaggs Daniel J. 69
Knapik Eugeniusz 68
Knittel Krzysztof 242, 245
Koffler Józef 108
Kofin Ewa 33
Kofta Jonasz 116
Kokoschka Oskar 74, 90
Kolarzowa Romana 311, 313
Kolberg Oskar 111
Koltay Gábor 91, 100
Kołakowski Roman 68
Kołodziej Marian 59
Koman Janusz 101
Komeda Krzysztof 48
Kominek Mieczysław 139, 140, 147,
160, 161, 162, 163
Komorowska Małgorzata 72, 74, 76,
77, 79, 83, 95, 96, 97, 98, 102
Komendant Tadeusz 348
Kondo Koji 239
Konstanty Pawłowicz, książę 62
Kopf Antoni 116
Korc Włodzimierz 86, 116
Korda Wojciech (właśc. Wojciech Kę-
dziora) 101
Kornaś Tadeusz 49, 56, 71
Korzeniowski Abel 78
Korzyński Andrzej 101
Kosiński Dariusz 84, 89, 92, 97
Kościelniak Wojciech 68
Kościeszko Tadeusz 111
Koterbska Maria 116
Kotoński Włodzimierz 132
Kowalska Katarzyna 220
Kowalska Małgorzata 194, 313, 333
Kowaluk Paweł 46
Kozidrak Beata 229
Könczei Csilla 36, 38
Kracauer Siegfried 215
Krajewski Marek 188, 189, 190, 191, 192
Kras Zbigniew 66
Krasicki Ignacy 111
Kraśniński Janusz 78
Krauze Antoni 79, 109
Krauze Zygmunt 82
Kravitz Lenny 220
Krawczyk Dorota 32, 36
Krawczyk Zbigniew 113
Krechowicz Jerzy 101
Kreisler Fritz 54
Królak Sławomir 323
Křenek Ernst 57
Krenz Jan 107
Krukowski Kazimierz 86
Krygier Urszula 346
Kubasińska Mira 67
Kubikowski Tomasz 13, 56
Kujawa Teresa 84, 102
Kukiz Paweł 108, 109, 220
Kuklewicz Roman 95
Kula Michał 34, 37
Kulenkampf Georg 105
Kulmowa Joanna 59, 94
Kułakowski Leszek 82
Kurbiel Władysław 96
Kurecka Maria 175, 379
Kurpiński Karol 75, 93, 97, 112
Kurylewicz Andrzej 68, 79, 81
Kutnik Jerzy 55
Kutyła Julian 17, 18, 154, 159, 167, 325,
332
Kwaterko Mateusz 373
Kwiatkowska Tatiana 78
Kwiatkowski Krzysztof 212
Kwosik Jan 94
Kyd Jesper 241
Kydryński Lucjan 48

- Laban Rudolf von 84
 Lacan Jacques 325, 328
 Lalo Edouard 54
 Lamch Marcin 76
 Landis John 220
 Landowska Wanda 59
 Langan Thomas 372
 Lange Roderyk 9, 118
 Langer Susanne Katherina 11, 33
 Lanner Josef 59
 Laskowski Aleksander 134, 311
 Latrell Craig 55, 56
 Lavelli Jorge 79
 Le Bon Gustave 378
 Lear Amanda 227
 Leary Timothy 312
 Ledoux Guillaume F. 84
 Leight Mitch (właśc. Irvin Mitchnik) 100
 Lennon John 152, 313
 Lessig Lawrence 263
 Lessing Gotthold Ephraim 32
 Leśnierowska Joanna 84
 Leśmian Bolesław 131
 Letterman David 225
 Lewis Carl 116
 Levinson Paul 143, 144, 145, 149, 254,
 257, 277, 282, 283
 Lévy Pierre 261
 Libera Michał 285
 Lida Marian 101
 Limanowski Mieczysław 74
 Lincke Paul 98
 Lindstedt Iwona 135
 Lisak Magdalena 79
 Lisowska-Magdziarz Małgorzata 35
 Lister Martin 257, 261, 277, 281, 285,
 290, 296, 298
 Liszt Franciszek 320, 321, 337, 338
 LL Cool J (właśc. James Todd Smith III)
 229, 295
 Lord John 152
 Lubahn Robert 113
 Lubomirski Kazimierz 114
 Ludwik Filip, król Francji 59
 Ludwik XIV, król Francji 64, 72, 84
 Luening Otto 151
 Lully Jean-Baptiste 72, 74, 110
 Lupa Krystian 77
 Lutosławski Witold 32, 67, 75, 78, 104,
 107, 174
 Lutowski Jerzy 115
 Lynch David 323
 Lyotard Jean-François 194, 313, 314,
 333, 390
 Ładysz Bernard 114
 Łazarek Alojzy 96
 Łazuka Bohdan 48, 116
 Łączkowski Zdzisław 82
 Łoziński Jerzy 333
 Łukaszewski Marcin 69
 Łukciuk Juliusz 67, 68, 69, 84
 Łukomski Krzysztof 242
 Łukosz Jerzy 77
 MacDermot Galt 100
 Macdonald Dwight 171, 172, 174, 182,
 186, 190, 210
 Machalica Piotr 76
 Machover Tod 82, 169, 288, 289
 Mackay Hugh 290
 Mackenzie Compton 161
 Maculewicz Piotr 31
 Madonna (właśc. Ciccone Madonna
 Louise Veronica) 45, 203, 220, 246
 Maeterlinck Maurice 73
 Mahler Gustav 23, 38, 52, 54, 66, 102,
 312, 314, 315, 319, 321, 322, 331, 332,

- 334, 358, 360, 362, 363, 364, 365,
366, 367, 368, 369, 370, 371, 372
- Majchrowski Marcin 321
Majdrowicz Jan 101
Majerski Tadeusz 108
Majewski Andrzej 81, 83
Majewski Hans Martin 79
Maklakiewicz Jan 58, 107, 112
Maksymiuk Jerzy 76
Małowski Artur 84, 107
Małeńczuk Maciej 116
Malicki Waldemar 46, 52
Malina Judith 75
Maliszewski Witold 67
Maltby Richard Junior 99
Małecki Maciej 79, 84
Mandelsztam Osip 108
Manelli Francesco 92
Mann Thomas 175, 379, 380
Manovich Lew 257, 259, 261, 262, 269
Manuhin Yehuda 55
Marconi Guglielmo 143
Marcuse Herbert 312, 315, 316
Marek św. 346
Marianowicz Antoni 100
Marinetti Filippo Tommaso 84
Markowska Patrycja 116
Markowski Michał Paweł 193, 195
Marks Karol 103, 312, 317, 366
Marlowe Christopher 80
Marsalis Wynton 114
Martin Frank 66
Marilyn Manson (właśc. Brian Hugh
Warner) 188, 265
Masłowski Michał 75
Massaka Iwona 29, 30, 31, 32, 33, 34,
35, 38, 41, 49, 54, 62, 63, 64, 65, 84,
92, 96, 103, 106, 108, 109, 110, 111,
112, 113
- Masteroff Joe 100
Mathieu André 115
Matisse Henri 90
Matuszewski Krzysztof 354
Maurer Armand 372
Mazan Maciejka 55
Mazarin Jules (właśc. Guilo Mazzari-
ni) 72
May Derrick 267
Mąkosza Edward 58
McCarthy Justin 99
McCartney Paul 116, 240, 377
McClary Susan 266
McLaren Malcolm 239
McLuhan Marshall 17, 137, 141, 143,
144, 145, 150, 160, 206, 235, 254
Meisel Edmund 211
Melba Nallie 143
Méliès Georges 147
Mendelssohn-Bartholdy Feliks 54, 76
Menestrier Claude-François 92
Menotti Giano Carl 82
Messiaen Olivier 23, 47, 54, 66, 80,
119, 312, 314, 315, 332, 334, 339,
340, 341, 342, 343, 344
Metheny Pat 385
Metody z Olimpu 63
Meyer-Eppler Werner 39
Meyerhoff Horst 218
Meyerhold Wsiewołod 84, 94, 103,
105, 218
Michalski Cezary 320
Mierzeja Teodor 86
Międzyrzecki Artur 116
Migasiński Jacek 313
Milhaud Dariusz 72, 89
Miller Glenn 143
Miller Marcus 384
Mills Jeff 203

- Miłosz Czesław 68, 172, 359
Minnelli Liza 100
Minkiewicz Janusz 100
Miodek Jan 71
Mirand Robert 242
Misiak Tomasz 121, 134
Misiak Ryszard Gwalbert 82
Młodziejowski Jerzy 107
Młynarski Emil 83
Młynarski Wojciech 84, 86, 97, 116
Molier (właśc. Jean-Baptiste Poquelin) 72, 73, 74
Moniuszko Stanisław 75, 81, 84, 90, 93, 95, 96, 98, 108, 112
Monteverdi Claudio 37, 92, 375
Moog Robert (Bob) 153
Moraczewski Krzysztof 19, 200, 311, 315, 380, 383, 387
Morin Edgar 172
Moss Piotr 67, 79
Moś-Kerger Alina 78
Mościcki Paweł 332
Mouquet Eric 56
Mozart Wolfgang Amadeusz 48, 65, 75, 86, 91, 92, 111, 115, 117, 147, 288, 311, 322, 323, 326, 358, 387
Möslang Norbert 285
Mszyca Łukasz 50
Munclinger Josef 83
Musioł Karol 48
Musset Alfred de 72
Mycielski Zygmunt 114
Mykietyn Paweł 76, 201, 345, 346, 347
- Nadolski Helmut 82
Nahorny Włodzimierz 76, 81
Najdek Kamilla 319
Namysłowski Zbigniew 101
Napoleon I Bonaparte 104
- Negroponte Nicholas 257
Neher Caspar 98
Neill Ben 159
Nesteruk Katarzyna 76
Neuhaus Max 242
Newman Ernest 325
Nicks Stevie 232
Niedecken-Gebhard Hans 115
Niemen Czesław (właśc. Czesław Wydrzycki) 58, 67, 116
Niesiołowski Maciej 46
Nietzsche Friedrich 36, 68, 101, 193, 313, 321, 327, 332, 334, 337, 362, 367, 368, 369, 370, 378
Nikodemowicz Andrzej 61, 68
Nilsson Johannes Stjärne 134
Nono Luigi 180
Noskowski Zygmunt 112
Nowakowski Doman 345
Nowowiejscy Feliks i Kazimierz, synowie 97
Nowowiejski Feliks 97
Nunn Trevor 100
Nycz Ryszard 193, 348
Nyman Michael 200
- O'Horgan Tom 100
Obama Barack 106
Obidniak Karol 99
Oceana (właśc. Oceana Mahlmann) 115
Offenbach Jacques 59, 96, 97, 98, 99
Ohrstedt Pernilla 287
Okudźawa Bułat 66, 108
Oleksy Józef 109
Oleszkowicz Jan 67
Ong Walter Jackson 137, 138
Opieński Henryk 112
Ordonówna Hanka (właśc. Maria Anna Tyszkiewicz) 86

- Ordyński Ryszard 101
Orefice Antonio 92
Oresser Gábor 102
Orff Carl 39, 104
Orlik Piotr 174
Ossowski Stanisław 32
Ostaszewski Jacek 77
Osterwa Juliusz 74
Ostrowicki Michał 286, 288
Outcault Richard 208
- Paciorkiewicz Tadeusz 58, 61
Paczkowski Rafał 115
Paderewski Ignacy 75, 102, 112
Page Jimmy 157
Paisiello Giovanni 59
Paja-Stach Jadwiga 135
Palamas Kastis 113
Palester Roman 66, 67, 68, 104, 107
Palestrina Giovanni Pierluigi da 66, 106
Panufnik Andrzej 67, 104, 107, 114
Papliński Eugeniusz 85, 121
Parker Alan 238
Parnell Feliks 85
Pastorius Jaco 313
Paul Les 148
Pavarotti Luciano 116
Pavis Patrice 77, 78
Paweł św. 329
Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 76
Pärt Arvo 353, 355, 366, 381, 386
Peiper Tadeusz 137
Penderecki Krzysztof 31, 34, 46, 48, 67, 68, 75, 76, 81, 90, 96, 101, 113, 114, 200, 358, 366, 377
Pepusch John Christopher 98
Pergolesi Giovanni Baptista 65, 75, 92, 116
Peri Jacopo 92
Perich Tristan 239
- Persiani Ottavio 92
Peryt Ryszard 48
Perz Mirosław 61
Perzanowska Stanisława 90
Peszek Jan 81, 82
Petersburski Jerzy 86
Petit Roland 102
Pfitzner Hans 104, 105
Picabia Francis 73
Picasso Pablo 73, 90
Pietrzak Jan 109
Pindar 114
Piotrowski Stanisław 48
Pitrus Andrzej 227
Pius X (Giuseppe Sarto) 63, 64
Pius XII (Eugenio Pacelli) 64
Platon 11, 33, 36, 334, 370
Plummer Joe 227
Płazewski Jerzy 210, 214, 215, 217, 218, 219
Pociej Bohdan 66, 322, 336, 338, 339, 363, 364, 365, 366, 367, 369, 370, 371, 372, 373
Pociejowa-Jackowska Krystyna 371
Podgajny Zbigniew 101
Pogorzelska Zula (Zofia) 86
Polony Leszek 362
Pomorski Adam 319
Pop Iggy 220
Popławski Adolf 83
Popławski Janusz 101
Porter Cole 99
Pospieszalski Jan 234
Post Willmarth H. 99
Postman Neil 158, 253
Potterton Gerald 233
Powołocki Stanisław 101
Pratello Balilleo 39
Preis Kinga 86

- Presley Elvis 161, 162, 199, 209, 217, 223, 224, 225
Presser Gábor 68
Prince (właśc. Nelson Prince Rogers) 45
Prokofiew Siergiej 48, 54, 94, 101, 104
Prokopiuk Jerzy 179, 334
Pronaszko Andrzej 75
Prońko Krystyna 106
Prus Bolesław (właśc. Aleksander Głowacki) 79
Prus Maciej 80, 84
Przebindowski Ygor 78
Przybora Jeremi 86
Przybył Jan 179, 334
Przybyłowicz Marcin 272
Przylipiak Mirosław 231
Ptaszyńska Marta 78
Puccini Giacomo 92, 99, 106
Puchalska Barbara 67
Puczyński Michał 240
Pudełek Janina 85
Purcell Henry 80, 93
Pustelak Kazimierz 94
Puszkina Aleksander 108
Putin Władimir 32, 106
Pyda-Grajpel Anna 35, 112
- Rado James 100
Radwan Stanisław 76, 77, 79, 80
Radliński Jerzy 183
Ragni Gerome
Rancière Jacques 332
Ratzinger Joseph (Benedykt XVI) 64
Ravel Maurice 54, 114
Reich Steve (właśc. Stephen Michael Reich) 152, 154, 200, 366, 383
Reimschuessel Julian 96
Reinhardt Max 73, 93
Rembowski Stefan 116
- Renion Artur 86
Reszkowie Jan, Edward, Józefina 50
Reznor Trent 240
Rice Edward Everett 98
Rice Thomas 56
Rice Tim 68, 100
Ridout Herbert C. 140
Riedelsheimer Thomas 287
Riley Terry 83
Rilling Helmuth 46
Rimski-Korsakow Nikołaj Andriejewicz 54, 73
Roads Curtis 258, 271
Rochowski Marcin 13, 56
Roddam Francis George „Franc” 220
Rodowicz Maryla 45, 58, 116
Rodowicz Tomasz 59
Rodowicz-Czechowska Jadwiga 79
Rogucki Piotr 229
Rokeby David 243
Roller Alfred 90
Rollins Henry 220
Roosevelt Theodore 144
Rorty Richard 193, 333
Rouget de Lisle Claude Joseph 110
Ross Alex 134, 142, 144, 151, 154, 157, 159, 181, 226, 311, 351, 355, 360, 361, 383, 385
Ross Diana 225
Rousseau Jean-Jacques 10, 12, 72, 73
Rowe Robert 271
Różewicz Tadeusz 76
Różycki Ludomir 93, 101
Rubik Piotr 201
Rubin Ben 280
Rubinstein Artur 104
Rudziński Witold 96, 107
Rudziński Zbigniew 47
Rusowicz Ada (Adriana) 101

- Rychlewski Marcin 187
Rychły Maciej 59
Ryskind Morrie 100
Rytel Piotr 96
Rzeszewski Janusz 86
- Saint-Saëns Kamil 211
Sabat Karol 153
Saddayakko (właśc. Kawakami Sadayakko) 54
Sade de Markiz (właśc. Donatien-Alphonse-François de Sade) 335
Sadowska-Guillon Irène 79
Sadowski Andrzej 48
Saeverud Harald 111
Salawa Piotr 374
Salieri Antonio 97
Samara Spiros 113
Sanchez Michel 56
Santana Carlos 157
Sartre Jean-Paul 68
Satanowski Jerzy 76, 79, 80, 84
Satanowski Robert 83, 102
Sater Marek 101
Satie Erik 20, 73, 78, 82, 85, 116, 211
Sawa Marian 69
Sándor Pos 47
Scarlatti Domenico 96
Schafer Raymond Murray 13, 17, 18, 117, 133, 134, 245
Schaeffer [Schäffer] Bogusław 48, 66, 67, 68, 75, 76, 77, 81, 82, 135, 211, 212, 377
Schaeffer Pierre 18, 80, 119, 151
Schechner Richard 13, 55, 56
Schelling Friedrich Wilhelm Joseph 32
Schiller Friedrich 109
Schiller Leon 74, 75, 85, 90, 93, 94, 95, 96
Schlözer Boris de 36
Schnittke Alfred 200
Schopenhauer Artur 73, 337, 338, 341, 344
Schorlemmer Uta 77
Schönberg Arnold 39, 47, 73, 94, 108, 180, 212, 316, 363, 366, 372, 374, 376, 377, 379
Schönberg Claude-Michel 99
Schulz Bruno 48
Schulze Klaus 153
Schumacher Joel 220
Schütz Heinrich 65
Schwartz Stephen 53, 68
Scorsese Martin 220
Scruton Roger 179, 314, 334, 336, 337
Segovia Andreas 157
Senn Dan 242
Sempoliński Ludwik 86
Serocki Kazimierz 47, 75, 107
Shaker Roy 180
Shakira (właśc. Shakira Isabel Mebarak Ripoll) 115
Shankar Ravi 55
Sherbourne Philip 266, 267
Sibelius Jean 73, 200, 203, 377
Sidney George 223
Sienkiewicz Urszula 223
Sikorski Kazimierz 58
Sikorski Michał 46
Simon Afric 86
Simonsson Olo 134
Sinatra Frank 100
Siwak Wojciech 138, 149, 155, 157, 168, 255, 259, 262
Skarga Barbara 347
Skarga Piotr 64
Skotnicki Jan 58
Skowron Zbigniew 36
Skórzyńska Izabela 34
Skriabin Aleksander 38

- Skwarnicki Marek 68
Sławiński Janusz 71, 362
Słowacki Juliusz 68
Smarzowski Wojciech 215
Smoleńska-Zielińska Barbara 72
Sobieski Jacek 82
Sokorski Włodzimierz 96
Sontag Susan 381
Souriau Etienne 77
Spears Britney 199, 229
Spisak Michał 113
Spooky DJ (właśc. Paul David Miller) 157
Spottiswoode Raymond 215
Springsteen Bruce 232
Sprusiński Michał 94
Staats Arthur W. 226
Stachówna Grażyna 233
Stafiej Anna 89, 92, 97
Stalin Józef (właśc. Josif Wissarionowicz Dżugaszwili) 92, 103, 107, 144
Stanek Karin 78
Staniek Jarosław 76
Staniewski Włodzimierz 71
Stanisław August Poniatowski, król Polski 84, 111
Stanisławski Konstanty (właśc. Konstantin S. Aleksiejew) 74, 93
Stańko Tomasz 48, 67, 81
Staszewski Kazik 108, 116, 214, 302
Stefański Lech Emfazy 94
Stein Joseph 99, 100
Steiner George 333
Steiner Marta 71
Sterling Bruce 297
Stern Mike 384
Stewart Michael 99
Stęszewski Jan 29
Sting (Gordon Summers) 220
Stivell Alan 50
Stockhausen Karlheinz 75, 151, 152, 153, 159, 180, 201, 203, 237, 377
Stokłosa Janusz 99
Stone Oliver 220
Storey John 179, 183
Strauss Johann 59
Strauss Johann, syn 90, 97, 98
Strauss Joseph 59
Strauss Richard 72, 73, 93, 94, 104, 105, 113, 334
Strawiński Igor 36, 54, 66, 94, 114, 316, 366, 373, 374, 378, 379
Streisand Barbra 100
Strinati Dominic 172, 177, 179, 194, 197
Strobel Janusz 76
Stroińska Dorota 367
Strzelecki Andrzej 78
Strzelecki Zenobiusz 90
Stuhr Jerzy 78
Subotnik Morton 159
Supičič Ivo 32, 132, 170
Suppé Franz 97
Surma-Gawłowska Monika 316
Suska-Zagórska Katarzyna 91
Suzuki Daisetz Teitaro 55
Swinarski Konrad 80, 90
Szahaj Andrzej 333
Szajkowski Maciej 60
Szajna Józef 90
Szancer Jan Marcin 90
Szarmach Anna 228
Szczepański Józef 109
Szekspir William 37, 80, 95, 336
Szeligowski Tadeusz 58, 96, 112
Szoka Marta 181
Szostakowicz Dmitrij 47, 104, 109, 116, 211
Szpilman Władysław 47, 116
Sztwiertnia Jan 96

- Szulec Tadeusz 75, 78, 79, 92, 93
Szwajkowska Krystyna 35
Szwarc Jewgienij 84
Szyfman Arnold 74
Szymanowski Karol 54, 58, 72, 74, 75, 81,
83, 84, 93, 96, 101, 112, 114, 115, 334
Szymański Paweł 77, 201
- Śliwa Przemysław 84
Świetlicki Marcin 45
Święcicki Mateusz 48, 101
Świontek Sławomir 77
- Tainter Charles Sumner 139
Tarkowski Alek 297
Tatarska Janina 91, 105
Tebelak John Michael 68
Teodoret z Cyru 63
Terayama Shūji 54
Terlecki Tymon 75
Termen Lew 39
Terpiłowski Lech 82
Tetley Glen 102
Thierr-Mieg Laurent 228
Thomas Ambroise 93
Thompson Kay 216
Tibor Déry 47
Timoszewicz Jerzy 74
Toffler Alvin 267
Tołstoj Lew 77
Tomaszewski Jan 102
Tomaszewski Mieczysław 36, 37, 84,
91, 95, 105, 107
Topolski Jan 287
Toscanini Artur 104
Toulouse-Lautrec Henry 85
Townshend Pete 119
Travolta John 217
Trzaskowska Monika 294
- Treliński Mariusz 91
Trier Lars von 23, 335, 336
Trzcíński Wojciech 106
Trzynadłowski Jan 71, 81
Tse-tung Mao (właśc. Zedong) 312
Turner Steve 322
Turski Zbigniew 76, 113, 114
Tuwim Julian 86, 99
Twardowski Romuald 69, 99
Tyler Bonnie 228
Tymański Tymon 215
Tymieniecki Stefan 74
- Ubersfeld Anne 77
Ugniewska Joanna 374
Uematsu Nobuo 239
Ulvaeus Björn 100
Urbaniak Łukasz 69
Urbaniak Michał 48
Urbańska-Galanciak Dominika 286
Urbaś Marcin 116
Ussachevsky Vladimir 151
Uszyński Jerzy 322
- Vaihinger Hans 337
Varèse Edgar 39, 73, 119
Vattimo Gianni 22, 23, 24, 313, 316,
318, 332, 344, 347, 351, 352, 353,
354, 356, 357, 367, 387
Verdi Giuseppe 46, 89, 90, 93, 94, 106,
114, 288, 360
Véron Eugène
Villon François 98, 99
Villqist Ingmar (właśc. Jarosław
Świerszcz) 79
Virillo Paul 249
Vittori Loreto 91
Vivaldi Antonio 106, 116

- Wagner Richard 22, 23, 38, 46, 66, 73, 73, 74, 78, 84, 92, 93, 93, 104, 105, 113, 115, 117, 312, 313, 313, 314, 315, 315, 317, 319, 322, 323, 324, 324, 325, 326, 327, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 334, 334, 335, 336, 336, 337, 338, 338, 339, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 360, 363, 386
- Wagner Siegfried 104
- Wagner Winifred 104
- Waits Tom 220
- Wajda Andrzej 76, 109
- Wajda-Kacmajor Magdalena 29
- Wakeman Rick 151
- Walczak Grzegorz 101
- Waldeigh Michael 219
- Waldorff Jerzy 96
- Waloszek Joachim 64
- Wałaszewski Zbigniew 232
- Warhol Andy 83
- Warlikowski Krzysztof 91
- Warmiński Janusz 78
- Warner Daniel 12, 148, 349
- Wars Henryk 86
- Wasowski Jerzy 86
- Wasserman Dale 100
- Waters Roger 245
- Waters Muddy 220
- Wayda Fryderyka 186, 374
- Webb Robert 323
- Webber Andrew Lloyd 68, 100, 115
- Weber Carl Maria von 31, 75, 102
- Webern Anton 12, 47, 108, 372, 376, 377
- Weill Kurt 74, 98, 99
- Welsch Wolfgang 249, 250, 257, 264
- Wenders Wim 220
- Wermer Jan 99
- Wertenstein-Żuławski Jerzy 43, 49
- Wesendonk Matylda 336, 338
- Whanell Paddy 179
- Wiechowicz Stanisław 114
- Wierzbicki Marcin 55
- Wierzbęta Bartosz 99
- Wierzyński Kazimierz 114
- Wigman Mary 84
- Wigura Władysław 102
- Wilson Robert 523
- Winniczuk Lidia 29
- Wirpsza Witold 379
- Wirska Kazimiera 116
- Wirth Andrzej 78
- Wiśniewski Janusz 80
- Wit Stwos 81
- Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witka-
cy) 99, 337
- Wittgenstein Ludwig 13, 355
- Władysław IV, król Polski 64
- Włast Andrzej (właśc. Gustaw Baum-
ritter) 86
- Wodiczko Krzysztof 246
- Wojnicka Joanna 147, 178, 213
- Wnukowska Ewa 113
- Wołek Jan 76
- Woźna Małgorzata 340, 341
- Woźniak Tadeusz 13, 67
- Wroński Witold 80
- Wybicki Józef 35, 111
- Wycichowska Ewa 85, 102
- Wycisk Józef M. 231
- Wypych-Gawrońska Anna 84, 89, 91,
92, 94, 95, 97
- Wyrpajew Iwan 78
- Wysoccy Stefan i Tacjana 84
- Wysocki Włodzimierz 108
- Wyspiański Stanisław 65, 75, 78, 102
- Xenakis Iannis 119

- Yogi Maharishi Mahesh 55
Young La Monte Thornton 83, 181
Young Neil 152
Zagórski Jerzy 94
Załoski Tomasz 22, 354
Zamkow Lidia 76, 78
Zanussi Krzysztof 83
Zaorski Andrzej 116
Zappa Frank 53, 152, 188
Zazeela Marian 83
Zgliński Marcin 109
Ziegfeld Florenz 99
Zielińska Jolanta 243
Zieliński Andrzej 58, 101
Zimińska Mira (właśc. Maria Burzyńska) 86
Zimmermann Bernd-Alois 47, 152
Zoła Antoni 61
Zwoliński Andrzej 38, 50, 68, 118, 174, 221, 223, 230, 386
Zwoliński Zbigniew 319
Żabicki Piotr 253
Żeleński-Boy Tadeusz 74
Żeleński Władysław 112
Żerańska-Kominek Sławomira 9, 10, 14, 15, 52, 53
Żmijewski Artur 232
Żółkowski Alojzy 97
Żółtowski Maciej 55
Žižek Slavoj 314, 315, 317, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 334, 336, 386

Indeks pojęć

- acid house 153, 267, 268
acid jazz 199
akulturacja (asymetryczna, symetryczna, transkultuacja) 53, 60
akustyka (przestrzeń akustyczna) 12, 15, 17, 18, 47, 53, 79, 132, 133, 134, 135, 138, 140, 141, 142, 148, 152, 153, 154, 155, 164, 169, 221, 232, 242, 244, 245, 246, 247, 249, 250, 251, 254, 259, 260, 269, 290, 291, 292, 293, 241, 347, 350, 362
Alan Parsons Project 201, 245, 260
aleatoryzm 75
ambient 166, 268
antyfona 67
Apocalypica 181
aria 79, 81, 89, 91, 98, 105, 352
audio spotlight 192
audiosfera 91, 132, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 152, 156, 157, 254
– potoczna 133, 158, 159
– wyspecjalizowana 133
– zorganizowana 133
audiowizualność muzyki 14, 19, 20, 24, 25, 81, 147, 203, 205, 209, 210, 213, 222, 225, 229, 335, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 244, 246, 247, 263, 270, 273, 277, 278, 280, 282, 283, 289, 291, 292, 293, 299, 300, 345
audycja 144, 146, 150, 152, 162, 184, 321
automat perkusyjny (maszyna perkusyjna) 152, 155, 166, 176, 266, 267, 268
bajka muzyczna 89
balet 45, 48, 68, 70, 72, 73, 74, 84, 85, 87, 90, 95, 97, 101, 102, 104, 112, 115
balet symfoniczny 102
Beastie Boys 295
Bee Gees 187
belcanto 39, 91
bebop 152, 194
bhangra 57
Black Sabbath 238
blues 40, 44, 53, 67, 145, 177, 194, 220, 382, 384
boombox 163, 294, 295
bootleg 164, 270
box office („Billboard”) 144, 145, 244, 261
breakbeat 268
bruityzm 80, 119
Budka Suflera 234
Buggles 229
centon 86, 98
chiptune 239
chorał gregoriański 61, 63, 65, 67
chór
– odmiany 35, 49, 61, 63, 65, 67, 69, 71, 75, 78, 81, 91, 104, 113, 116, 197, 263, 365

- znaczenie 35, 61, 63, 71, 81, 90, 92, 104, 263
- Clinic 228
- clubbing* 293
- Coma 229
- comédieen chansons 98
- cover* (kower) 177, 190, 192, 198, 199, 225
- Cream 145
- crooning 194
- cytat muzyczny (modelowanie, parafrazowanie, ujęcie kulminacyjne, *quodlibet*) 40, 52, 54, 66, 76, 94, 96, 98, 122, 157, 190, 197, 199, 262, 324, 332, 360, 366, 371, 373, 375, 378, 384
- dark folk 57
- Deep Purple 52, 53, 152, 201
- digitalizacja dźwięku (muzyki) 154, 155, 159, 166, 167, 168, 169, 203, 254, 252, 256, 257, 259, 288, 296
- digital recording* 164, 165
- Dire Straits 244
- didżej (DJ) 116, 156, 157, 161, 174, 184, 269, 293, 294
- discman 295, 296, 300
- dixieland 194, 215
- dodekafonia 39, 51, 94, 104, 108, 339, 348, 360, 372, 376, 377, 379, 380, 382, 383
- dolby 163, 164, 192, 292, 293
- doo-wop 194
- dotknąć dźwięku (taktylność) 14, 256, 275, 286, 287, 288, 289, 271
- downtempo 268
- dramat muzyczny (*dramma per musica*) 22, 38, 72, 73, 80, 83, 87, 89, 90, 93, 95, 96, 97, 101, 102, 315, 319, 326, 329, 332, 335, 342
- drum'n'bass 166, 268
- dystrybucja muzyczna (wytwórnice płytowe) 131, 138, 139, 140, 147, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 173, 174, 175, 180, 182, 185, 186, 189, 191, 198, 238, 252, 257, 261, 266, 278, 279, 299, 353, 366, 371, 385, 386
- dzwon 17, 35, 40, 64, 65, 80, 118, 275
- dżingiel (*jingle*) 37, 225, 238
- Einstürzende Neubauten 188
- eksplozja estetyki 22, 24, 344, 345, 347, 351, 354
- Electric Light Orchestra 181
- electropop 166
- Entzauberung* (odczarowanie) 320, 332, 333
- eterofon 39
- equalizer* 255, 273, 291
- falset 51
- fanklub 35
- fazowanie 153, 154, 155, 385
- festiwal
- Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych 58
 - Festiwal Muzyki Alternatywnej Marchewka 49
 - festiwal rockowy w Jarocinie 43, 49, 145, 149
 - festiwal w Woodstock 47, 145, 219
 - Festiwal Wiolinistyczny im. Bronisława Hubermana 50
 - Jazz Jamboree 48
 - Konkurs Dobrej Piosenki „Kalinowe Noce, Kalinowe Dni” 50
 - Konkurs Wokalny im. Jana, Edwarda

- da, Józefiny Reszków 50
- Krajowy Festiwal Piosenki Polskiej w Opolu 48
 - Międzynarodowy Festiwal Muzyki Dawnej „Pieśń naszych korzeni” 49
 - Międzynarodowy Festiwal Muzyki Sakralnej „Gaude Mater” 46, 50, 69
 - Międzynarodowy Festiwal Piosenki w Sopocie 48, 58, 109
 - Warszawska Jesień 47
 - religijny
- festyn muzyczno-taneczny 106
- film
- dźwiękowy 210, 212, 214, 221, 222
 - koncertowy 236, 238, 292
 - muzyczny 133, 219, 220, 221, 222, 223, 229, 231, 233, 236, 238, 247, 292
 - niemy 210, 222
 - operetkowy 219, 222
- folk 15, 54, 56, 57, 58, 82, 96, 99, 101, 112, 194, 198, 200, 217, 372
- fonograf 135, 138, 139, 140, 142, 144, 173
- fonografia (przemysł fonograficzny) 138, 142, 146, 161, 162, 163, 165, 168, 182, 184, 207, 208, 209, 349
- fonosfera 132, 134, 135, 136
- Foo Fighters 233
- formacja kulturowa 311, 314, 333, 357
- fuga 51, 68, 77, 344, 350, 355
- funkcje muzyki w widowiskach 20, 21, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 52, 62, 65, 66, 69, 77, 81, 83, 87, 90, 98, 103, 106, 107, 109, 113, 114, 121, 216
- funky 158, 198, 240, 294
- Gardzienice 59, 71
- glitch* 167, 258, 259, 279, 301
- gong teatralny 54, 56, 78
- Gorillaz 233
- gospel 49, 63, 177
- gospels 63
- Gotye 263
- gramofon 131, 138, 139, 140, 141, 142, 146, 147, 161, 164, 165, 173, 185, 243, 267, 294, 301
- grunge (grunge-core) 232, 288
- Grateful Dead 152
- Guitar Hero* 240, 275
- Guns'n'Roses 45
- happening muzyczny 43, 82, 83, 245
- hardcore 268
- Haus der Musik 274
- heavy metal 142, 187, 194, 199, 200, 202, 232, 233, 238, 240, 246, 346
- hezychia 353, 381, 385, 387
- hi-fi* 192, 291, 292, 297, 298
- hip hop 50, 90, 108, 140, 158, 177, 199, 294, 295, 383
- house 152, 155, 156, 159, 166, 192, 266, 268
- hymn (państwowy, religijny, sportowy) 37, 52, 65, 66, 67, 95, 99, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 331, 366
- Ich Troje 228
- igrzyska olimpijskie (muzyka) 54, 113, 114, 115, 116
- imaginarium 26, 313, 315, 316, 318, 321, 322, 323, 326, 333, 334, 339, 340, 341, 360, 362, 368, 369, 374, 381
- instalacja muzyczna 242, 243, 244, 247, 273, 280, 287, 288
- strategia archiwum 243, 273
 - strategia gry 273, 274
 - strategia instrumentu 243, 273, 287
 - strategia kłacza 273, 283, 284
 - strategia labiryntu 273, 283, 284

- strategia sieci 273, 279, 280
- strategia systemu 273, 279, 280
- instrumentarium 10, 44, 51, 53, 60, 93, 138, 149, 151, 152, 153, 154, 157, 169, 181, 188, 198, 218, 267, 290
- instrumenty muzyczne (znaczenie) 16, 29, 35, 37, 39, 44, 45, 51, 52, 53, 54, 55, 59, 60, 62, 64, 65, 68, 72, 81, 85, 93, 95, 100, 103, 104, 137, 151, 152, 153, 154, 169, 218, 232, 243, 267, 365
- intermedia 12, 89, 156, 242, 270
- INXS 240
- iPhone 260, 261, 277, 293, 295, 299, 300
- iPod 18, 133, 252, 277, 290, 295, 296, 299, 300
- ironia 77, 85, 157, 187, 188, 195, 197, 200, 201, 312, 315, 319, 321, 324, 330, 331, 357, 358, 360, 362, 363, 366, 368, 379, 386
- Iron Maiden 246
- iTunes* 298, 299

- Jane's Addiction 220
- jazz 7, 16, 40, 46, 48, 53, 54, 57, 63, 67, 82, 94, 98, 102, 104, 108, 114, 140, 142, 144, 145, 146, 149, 150, 151, 152, 160, 176, 177, 179, 180, 182, 183, 199, 213, 301, 312, 313, 334, 377, 383, 384, 385, 387
- Jefferson Airplane 152
- Jethro Tull 201
- jodłowanie 51
- jubilee 63
- jukebox 139
- jungle 268

- kabaret 48, 59, 71, 74, 76, 84, 85, 86, 87, 98, 99, 104, 216
- karnawał 43, 117, 118, 319
- karta dźwiękowa (*sound card, audio card*) 168, 267, 298
- kaseta magnetofonowa (*compact cassette, music cassette*) 147, 160, 163, 164, 165, 167, 194, 260, 261, 281, 294, 295
- King Crimson 181, 201
- kino domowe 236, 291, 292, 293, 294, 298, 300
- Kinsky 229
- Kiss 187
- KNŻ 302
- kołęda 30, 31, 64, 75
- komedioopera 89
- koncert 13, 21, 36, 39, 40, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 55, 57, 58, 59, 61, 69, 71, 81, 83, 90, 104, 105, 106, 108, 113, 116, 118, 133, 134, 143, 145, 148, 149, 152, 156, 161, 164, 175, 183, 188, 196, 219, 222, 225, 226, 230, 233, 236, 237, 238, 245, 247, 261, 270, 273, 277, 289, 291, 292, 293, 301, 312, 322, 343, 345, 347, 348, 349, 350, 354, 360, 366, 376, 377
- Konkurs Kompozytorski „Musica Sacra” 69
- Korn 199
- Kraftwerk 246
- Kris Kross 240
- Kronos Quartet 181
- krzesło sensoryczne 82
- Kult 234
- kultura słyszenia 7, 18, 52, 249, 250, 256
- kwadrofonia 164, 273

- Lady Pank 234
- Led Zeppelin 50, 238, 313
- libretto 47, 57, 59, 68, 73, 79, 84, 90, 92,

- 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102
listy odtwarzania 275, 296, 297, 300
loci deputati 345, 347, 349, 362, 367
longplay (płyta długogrająca) 160, 161, 162, 163, 164
- magnetofon 133, 146, 147, 150, 160, 163, 164, 165, 167, 173, 185, 194, 291, 294
mantra
Marky Mark and the Funky Bunch 240
Mary Had a Little Lamb 139
mashup (kolaż muzyczny) 102, 115, 159, 197, 203, 225, 256, 290
maska 89, 187, 198, 324, 358
Massive Attack 199
Megadeth 202
melancholia 23, 320, 332, 334, 335, 355, 356, 357, 386
melorecytacja 89, 177, 346
melosfera 131, 132, 134, 136
membrana 57, 139, 140, 141, 142
Metallica 53, 181, 232
MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*) 156, 159, 166, 196
mikrofon 138, 141, 142, 144, 149, 184, 294
mikser 132, 196, 256, 267, 298
- minimalizm 152, 159, 266, 353, 377, 381, 383, 384, 385, 387
minimal-techno 201
Ministry 199
miracle 89
misterium 38, 66, 74, 89, 106, 183, 371
mit 23, 25, 26, 40, 77, 84, 97, 100, 111, 181, 217, 219, 268, 296, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 324, 325, 326, 334, 336, 337, 339, 340, 356, 362, 369, 379
modernizm 22, 32, 38, 39, 40, 176, 196, 197, 232, 263, 311, 313, 318, 319, 327, 334, 336, 353, 354, 366
modernizowanie oper 79, 94, 97
modern jazz 152
montaż 76, 87, 132, 147, 148, 149, 150, 164, 177, 212, 213, 214, 216, 222, 215, 231, 350
Mötley Crue 232
MP3 (MPEG layer 3) 30, 133, 151, 167, 168, 186, 194, 255, 260, 261, 263, 277, 282, 295, 299, 300
msza (gatunek muzyczny) 53, 63, 66, 67, 68, 89, 353, 358, 376
musical 53, 54, 66, 68, 79, 89, 90, 98, 99, 100, 101, 102, 161, 215, 216, 217, 219, 222, 224, 340
muzak 29, 30, 31
muzyka
– elektroniczna 36, 39, 51, 75, 80, 132, 134, 136, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 166, 169, 177, 180, 192, 201, 202, 213, 214, 237, 239, 241, 245, 266, 267, 270, 279, 301
– etniczna („world music”) 40, 57, 60, 66, 111
– gamelanowa 83
– instrumentalna 10, 38, 63, 65, 72, 90, 91, 92, 103, 105, 110, 114, 115, 121, 132, 140, 145, 154, 214
– immanentna 215, 333
– interaktywna 243, 271, 272, 273, 274, 275, 284, 288, 289, 290
– komputerowa 39, 159, 167, 257, 268, 269, 270, 275
– konkretna 119, 132, 212, 214
– popularna 18, 20, 21, 40, 46, 52, 55, 75, 86, 101, 132, 142, 145, 151, 152, 158, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 194,

- 198, 200, 202, 203, 214, 217, 220, 221, 212, 214, 226, 227, 228, 238, 244, 250, 312, 346, 348
- postcyfrowa (zob. *glitch*)
 - poważna 18, 20, 21, 22, 31, 46, 58, 75, 90, 99, 101, 107, 132, 140, 141, 148, 151, 161, 165, 176, 177, 179, 200, 203, 239, 312, 334, 346, 347, 367, 383, 385
 - programowa 38, 51, 84, 358, 365, 369, 370
 - religijna 37, 49, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 89, 92, 103, 112, 118, 198, 322, 345, 348, 353, 360, 361, 363, 366, 368, 369
 - sakralna 46, 49, 50, 61, 66, 69, 345, 346, 349, 360, 361, 362
 - serialna 51, 376, 380, 385
 - szumowa 51
 - transcendentna 11, 22, 215, 218, 327
 - wizualna 81, 246, 247
 - wokalna 10, 48, 50, 61, 91, 92, 114, 132, 140, 339, 340, 363
 - w teatrze (funkcje, występowanie) 71, 76, 77, 78, 79, 80
 - Wschodu (oddziaływanie) 36, 51, 54, 55, 100
 - zaangażowana 105, 107, 108, 112
- muzykosocjologia 52, 60
MySpace 277, 290, 300
- nagranie „na żywo” (*live*) 24, 45, 78, 145, 149, 150, 151, 156, 175, 225, 226, 230, 231, 236, 237, 239, 261, 288, 289, 293, 299, 349
- nagranie studyjne 143, 146, 148, 156, 163, 164, 349, 350
- narracja muzyczna 24, 25, 26, 154, 219, 230, 231, 232, 240, 245, 268, 272, 289, 320, 339, 340, 341, 345, 346, 355, 358, 360, 362, 365, 368, 371, 385
- new romantic 166
- Nine Inch Nails 199, 240
- noise* 134, 159, 163, 222
- notacja (zapis nutowy) 15, 19, 137, 355, 385, 311, 380
- nowoczesność 12, 22, 23, 26, 39, 46, 47, 75, 77, 85, 94, 101, 118, 135, 148, 150, 161, 179, 184, 192, 193, 231, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 325, 326, 332, 333, 334, 335, 337, 345, 349, 351, 353, 354, 357, 358, 359, 363, 366, 372, 374, 375, 377, 379, 385, 386, 387
- opera
- balladowa 97, 98
 - buffo 92
 - komiczna 89, 97
 - multimedialna 237, 245, 247
 - seria 92
 - semiseria 92
- operetka 48, 58, 77, 79, 84, 86, 89, 97, 98, 101, 102, 216, 324
- organy 65, 69, 150, 247
- panaudialność 254, 255, 256
- pantomimam 54, 71, 73
- parateatralne działania 71
- pejzaż dźwiękowy 13, 18, 22, 29, 117, 258
- pieśni
- pieśni-apele 107
 - pieśni bojowe 62, 107
 - pieśni-deklaracje 107
 - pieśni przyrzeczenia wierności 107
 - pieśni uroczyste 49, 107, 109
- Pink Floyd 46, 53, 140, 141, 202, 234, 238, 245

- piosenka 30, 31, 32, 34, 37, 48, 49, 50, 58, 63, 64, 66, 68, 72, 74, 75, 76, 82, 85, 86, 87, 89, 98, 99, 100, 101, 104, 106, 107, 108, 109, 113, 115, 116, 119, 121, 176, 194, 196, 199, 215, 216, 217, 219, 220, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 238, 278, 286
- playback* 214
- płyta
- CD (*compact disc*) 133, 151, 165, 166, 167, 186, 194, 239, 240, 273, 282, 284, 291, 294, 298, 299, 347, 366, 377
 - gramofonowa (winyłowa, winyl) 18, 132, 133, 139, 140, 147, 160, 161, 162, 165, 166, 170, 175, 177, 194, 212, 213, 293
 - *live* 43
- pogo 45, 108
- pole słyszenia 132
- polifoniczność 35, 52, 117, 255, 316
- ponowoczesność 18, 19, 20, 22, 24, 26, 33, 50, 102, 169, 188, 192, 193, 194, 195, 200, 203, 249, 251, 278, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 333, 345, 351, 354, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 366, 373, 374, 377, 379, 381, 383
- Portishead 199
- postmodernizm 22, 40, 174, 193, 197, 200, 201, 203, 233, 263, 311, 312, 313, 315, 317, 318, 362, 366, 382, 383
- postsynchronizacja 214
- poziomy odbioru muzyki 11, 12, 16, 36, 77, 105, 162, 176, 188, 189, 191, 197, 229, 230, 296
- Primus 202
- Prodigy 199
- prototeatralne działania 71
- przedmiot dźwiękowy 76, 81, 82, 87, 119
- przestrzeń akustyczna (zob. akustyka)
- psalm 66, 68, 89, 101
- Pudelsi 234
- punk 90, 108, 191, 194, 198, 208, 219, 232, 259
- Queen 85, 202, 230, 233
- radio (analogowe i cyfrowe) 18, 40, 48, 82, 95, 117, 133, 137, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 160, 161, 164, 168, 173, 174, 175, 176, 182, 184, 206, 207, 224, 226, 229, 232, 233, 237, 241, 252, 260, 261, 282, 287, 291, 292, 294, 295, 298, 299, 301, 321, 377
- Rage Against the Machine 234
- ragtime 57, 102, 194
- rai 57
- ranting 89
- rap 90, 140, 156, 191, 194, 198, 199, 229, 240, 266, 288, 294
- rave 152, 155, 156, 159, 192
- real audio* 133, 168, 170
- realizacja dźwięku 148, 150
- recytatyw 74, 85, 89, 94
- reggae 43, 50, 108, 198, 225
- relacje muzyki i słowa (ekspresywna, mimetyczna, semantyczna, symboliczna) 36, 37
- rewia 59, 75, 76, 84, 85, 86, 89, 100, 115, 216, 224, 324
- rhythm and blues 194, 383, 384
- riff 145, 150, 158, 176, 191
- rock
- art rock 198
 - brytyjski 194

- industrialny 188, 199
- progresywny 150, 151, 152, 154, 177, 201, 202
- psychodeliczny 194, 220, 312
- symfoniczny 53, 181, 201, 202, 152, 177
- rock and roll (rock'n'roll) 59, 142, 145, 146, 148, 149, 150, 161, 162, 182, 189, 191, 194, 199, 202, 217, 219, 222, 223, 227, 312, 322, 383, 386
- rockabilly 194
- rock-balet 68, 89
- rock-opera 89, 100, 101

- Rush 202
- rylec 141, 142
- rytm 9, 10, 12, 16, 30, 36, 37, 41, 45, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 64, 66, 71, 73, 82, 94, 95, 97, 98, 100, 103, 107, 108, 112, 113, 115, 117, 118, 135, 145, 152, 154, 159, 166, 177, 180, 183, 184, 186, 224, 225, 228, 229, 231, 232, 235, 244, 250, 267, 268, 275, 287, 288, 290, 294, 301, 320, 341, 342, 343, 346, 355, 363, 364, 368, 376, 381, 384, 385
- rytuał 9, 21, 24, 25, 29, 36, 37, 38, 43, 45, 61, 62, 71, 107, 112, 118, 189, 190, 385, 386
- rzeźba dźwiękowa 241, 242, 244

- sampler 39, 53, 133, 135, 153, 156, 159, 200, 267
- sampling* 156, 157, 158, 159, 166, 190, 192, 197, 199, 241, 262, 263, 279
- Schola Teatru Węgałty 69
- sekwencer 39, 151, 153, 154, 155, 196, 258, 267
- singiel (*singleplay*) 145, 153, 161, 267
- singspiel 89, 95, 97, 98
- „skórki” muzyczne 275
- Sisters of Mercy 234
- Slipknot 232
- sluchawki 18, 139, 239, 250, 254, 255, 274, 293, 294, 298, 300, 302, 352
- socjomuzykologia 52, 60
- sonata 51, 82, 83, 114, 358, 366, 380
- songplugger 40, 99
- Sonic Youth 246
- sonoryka 94, 119, 135
- sonosfera 132, 134, 135, 136
- sopran (odmiany) 91
- sound art (sound design)* 242, 247
- spektakl fonograficzny 139, 142
- spirituals 63
- „spoken-word” 90
- Spooky Tooth 181
- stereo (stereofonia) 152, 162, 163, 164, 174, 192, 239, 292
- subkultura muzyczna 35, 49, 79, 191, 219, 236
- suita 39, 54, 58, 76, 181
- swing 145, 194, 384
- sylwester (zabawa) 44, 118
- syntezator 39, 65, 132, 135, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 159, 169, 176, 196, 259, 267, 301
- symfonia 21, 23, 38, 46, 52, 53, 54, 57, 66, 76, 90, 95, 96, 106, 107, 109, 114, 134, 140, 147, 152, 161, 177, 214, 220, 226, 314, 315, 319, 320, 321, 322, 331, 334, 339, 353, 358, 363, 364, 365, 367, 368, 369, 372, 376
- symphonia absurda* 180
- symulacja rzeczywistości audialnej 133
- symulakryzacja nagrań 192, 195, 196, 264, 348
- synth pop 166
- System of a Down 234

- „śmierć sztuki” 22, 24, 314, 315, 316,
344, 351, 352, 354, 356, 360, 362,
363, 366, 373, 375, 385, 387
- śpiewogra 58, 89, 95
- środowisko dźwiękowe (zob. audiosfera)
- Tab Two 199
- Tangerine Dream 153
- taniec (funkcje, rodzaje) 8, 9, 17, 18, 29,
34, 35, 36, 37, 38, 41, 45, 52, 58, 59,
62, 64, 71, 72, 73, 74, 75, 82, 84, 85,
87, 89, 91, 99, 101, 103, 104, 108,
112, 115, 118, 121, 198, 217, 268,
275, 294, 302, 321, 366, 369
- taśma magnetyczna 140, 146, 147, 148,
149, 150, 151, 163, 164, 166, 242, 262
- teatr (ekspresyjny, impresyjny, instru-
mentalny, literacki, semantyczno-
-impresyjny) 71, 81, 84, 86, 87
- teatr muzyczny 71, 72, 82, 83, 85, 86,
87, 90, 93, 96, 97, 98, 101, 102, 206
- techno 50, 152, 153, 154, 155, 156, 159,
166, 170, 192, 199, 201, 250, 266,
267, 268, 269, 290, 297, 301
- technologia audio 133, 292, 293
- teledysk (wideoklip) 133, 208, 223, 224,
226, 229, 230, 231, 232, 233, 234,
235, 236, 238, 240, 244, 245, 250,
261, 263, 270, 277, 282, 283, 289
- telewizja muzyczna (*music television*,
MTV) 133, 223, 226, 229, 232, 233,
234, 235
- tonalność (atonalność, neotonalność)
21, 36, 108, 152, 157, 181, 200, 315,
346, 348, 362, 366, 368, 374, 375,
376, 382, 383, 385, 386
- Tool 233
- trance 153, 268
- Transistors (& Tymon Tymański) 215
- tuba (tuba nagrywająca) 90, 93, 103,
118, 131, 132, 139, 140, 141, 153
- The Animals 231
- The Beatles 43, 53, 55, 85, 101, 140,
149, 152, 153, 162, 163, 181, 194,
203, 224, 225, 231, 240, 312, 377
- The Black Eyed Peas 232
- The Blackhearts (& Joan Jett) 199, 227
- the girl group sound 194
- The Police 202
- The Pogues 219
- The Rolling Stones 55, 140, 145, 153,
162, 224, 233, 237, 278, 312, 345
- The Sex Pistols 219
- The Velvet Underground 83, 152, 180, 246
- The Who 50, 119, 140, 145, 220
- U2 220, 237
- US3 199
- uwertura 57, 78, 91, 107, 112, 114
- White Zombie 240
- widowiska międzykulturowe 52, 53,
55, 56, 94
- wirtualizacja dźwięku (muzyki) 160,
168, 254, 290
- Wiślanie 228
- wodewil 72, 89, 91, 93, 95, 97, 98, 224
- varieté* 89
- variety show* (*varietes*, *varietes show*)
223, 224, 226
- Village People 187
- VOO VOO 234
- Yes 153, 181, 202
- YouTube 263, 277, 282, 283, 290, 300

Errata do tomu I

W I tomie serii „Audiowizualne aspekty kultury w ponowoczesności” autorstwa Adama Regiewicz i Joanny Warońskiej pt. *Widowiskowość i audiowizualność w dobie ponowoczesności* pomyłkowo przypisano tytuł profesora przy nazwisku pani dr hab. Ewy Szczęsnej, profesora nadzwyczajnego Uniwersytetu Warszawskiego.

jest Morgan Thomas – winno być Morgan Thais – s. 403

jest Lessing – winno być Lessig – ss. 174, 175, 390, 402.



Adam Ręglewicz, Joanna Warońska

**widowiskowość
i audiowizualność
w dobie
ponowoczesności**



*w przygotowaniu tom III serii:
Literatura wobec audiowizualności i nowych mediów...*

