

MUZYKA – MEDIA – KULTURA

BARBARA JABŁOŃSKA

Socjolożka, adiunkt z habilitacją w Zakładzie Badań Kultury Współczesnej Instytutu Socjologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się problematyką socjologii muzyki, komunikacją medialną, teoriami kultury oraz analizą dyskursu publicznego i politycznego. Autorka książki *Socjologia muzyki* (2014). Członkini Zarządu Sekcji Socjologii Sztuki Polskiego Towarzystwa Socjologicznego.

Poruszana w artykule tematyka dotyczy trzech kluczowych i wzajemnie ze sobą powiązanych pojęć: muzyki, mediów i – co oczywiste – kultury. Są one same w sobie tak pojemne, że każdemu z nich można by poświęcić szereg odrębnych opracowań, a i tak z pewnością trudno byłoby wyczerpująco omówić ogrom zagadnień z nimi powiązanych. Stąd też podjęte tu refleksje w wybiórczy i z konieczności ograniczony sposób ukazują istotę praktyk muzycznych w ich kulturowo-medialnym kontekście. Od czego zatem zacząć, poruszając się w tym ogromnym gąszczu zagadnień? Może od ustalenia, że muzyka jest fenomenem społecznym i istotnym składnikiem kultury. Jest bowiem przejawem człowieczej, twórczo-wykonawczej i odbiorczej aktywności. Innymi słowy, bez człowieka (i jego intencjonalnego działania) muzyka nie mogłaby po prostu powstać. Jak słusznie zauważa Piotr Podlipniak, muzyka jest uniwersalium kulturowym. Świadczy o tym jej obecność we wszystkich znanych nam kulturach¹. Co więcej, można przyjąć, iż badanie życia muzycznego ludzi jest badaniem obiektów kulturowych w rozumieniu Wendy Griswold. Jak zauważa ta autorka, obiekt kulturowy to „zestaw podzielanych znaczeń wyrażonych w pewnej formie. Innymi słowy, to obdarzona społecznym znaczeniem forma wyrazu, którą można usłyszeć, zobaczyć, dotknąć lub wypowiedzieć”². Muzyka i związane z nią praktyki muzyczne zakotwiczone są zatem w kulturze i posiadają określony zestaw znaczeń i sensów nadawanych jej przez uczestników szeroko pojętej audiosfery. Nakłada to na badaczy społecznych spore zobowiąza-

¹ Zob. P. Podlipniak, *O pewnych uniwersalnych aspektach komunikacji muzycznej*, „Res Facta Nova” 7(16)/2004, s. 97–109.

² W. Griswold, *Socjologia kultury. Kultury i społeczeństwa w zmieniającym się świecie*, tłum. P. Tomanek, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013, s. 43.

nie: skoro muzyka jest tak integralnym składnikiem ludzkiego życia i ludzkiej kultury, to nie sposób się nią nie zajmować na poziomie refleksji naukowej. Do tego dodać jeszcze trzeba słynny (aczkolwiek nie zawsze brany na poważnie) postulat Wolfganga Welscha, by audialny wymiar życia społecznego traktować na równi z dominującym we współczesnej refleksji naukowej aspektem wizualnym. Jak podkreślał dobitnie wspomniany autor: „na przetrwanie ludzkiego gatunku oraz planety Ziemi można mieć tylko wtedy nadzieję, gdy nasza kultura przyjmie słyszenie jako zasadniczy wzór, dawna bowiem dominacja widzenia prowadzi nas w stechnicyzowanej modernie wprost ku katastrofie, przed którą może nas ustrzec jedynie receptywno-komunikatywno-symbiotyczny stosunek do świata słuchu. Zagłada lub ratunek, katastrofa lub ozdrowienie – oto alternatywny scenariusz, którym próbuje się nami wstrząsnąć, byśmy otworzyli uszy”³.

Postulowany przez Welscha zwrot audialny oznacza więc konieczność położenia mocniejszego akcentu na dźwiękowo-muzyczny wymiar życia społecznego. Nie trzeba zatem chyba nikogo przekonywać, że refleksja nad praktykami muzyczno-społecznymi ludzi zasługuje na uwagę i powinna stanowić istotny element naukowego dyskursu. W tekście tym ukazana zostanie specyfika wspomnianych praktyk w kontekście przemian kulturowych, jakie nastąpiły wraz z nastaniem ery medialnej. Media, stanowiąc ważki element kultury, w znaczący sposób wpłynęły bowiem na kształt i przemiany audialnego wymiaru ludzkiej egzystencji.

Jak wyglądało życie muzyczne ludzi przed pojawieniem się mediów? Ewa Kofin słusznie zauważa, że przed erą medialną muzyka była dostępna w głównej mierze w naturalnych kontekstach związanych z jej graniem i odbiorem na żywo⁴. Była czymś zgoła wyjątkowym w ludzkim doświadczeniu, by nie powiedzieć odświętnym, towarzyszącym szczególnym okazjom. Wykonywana przede wszystkim na żywo, wiązała się z bezpośrednim kontaktem słuchaczy z nadawcą. Cechowała się również ulotnym charakterem, gdyż nie istniały wówczas żadne sposoby jej utrwalania. Funkcjonowała zatem jedynie w naturalnych kontekstach (związanych z bezpośrednim wykonawstwem muzycznym), pozostawiając ślad jedynie w odczuciach i przeżyciach estetycznych słuchaczy⁵.

W erze medialnej nastąpiło zerwanie związku pomiędzy źródłem dźwięku a możliwością jego doświadczenia. Słuchanie akuzmatyczne przyniosło ze sobą – jak zauważają Christoph Cox i Daniel Warner – złamanie rytuału doświadczenia sali koncertowej jako miejsca, w którym muzyka stanowi jedność z instrumentem i słuchaczem⁶. Innymi słowy, muzyka wyszła poza naturalne konteksty dzięki nowym możliwościom komunikacyjnym. Media, a potem nowe media oraz nowe nowe⁷ media wprowadziły bowiem zupełnie nowe konteksty tworze-

3 W. Welsch, *Na drodze do kultury słyszenia?*, [w:] *Przemoc ikoniczna czy „nowa widzialność”?*, red. E. Wilk, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001, s. 56.

4 Zob. E. Kofin, *Muzyka wokół nas. Studium przeobrażeń recepcji muzyki w dobie elektronicznych środków jej przekazywania*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012, s. 12 i n.

5 Zob. B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, Wydawnictwo Naukowe „Scholar”, Warszawa 2014, s. 199 i n.

6 *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wybór i red. Ch. Cox, D. Warner, tłum. J. Kutyla, Wydawnictwo „Słowo/Obraz, Terytoria”, Gdańsk 2010.

7 Zob. P. Levinson, *Nowe nowe media*, tłum. M. Zawadzka, Wydawnictwo WAM, Kraków 2010.

nia i słuchania muzyki. Obecność mediów w życiu człowieka przyczyniła się do zmiany sposobu uczestnictwa w życiu muzycznym, określając na nowo charakter „muzycznej kultury” społeczeństwa⁸. Możliwości zapisu, odtwarzania, magazynowania i rozpowszechniania dźwięku dały początek przemianom praktyk muzycznych. Warto w tym miejscu posłużyć się periodyzacją zaproponowaną przez Simona Fritha, zgodnie z którą rozwój muzyki sprzęgnięty był z udogodnieniami medialno-technologicznymi umożliwiającymi jej magazynowanie i reprodukcję. Przebiegał on w następujących etapach: 1. etap ludowy (magazynowanie muzyki w ludzkim ciele i instrumentach muzycznych; obcowanie z nią jedynie na żywo; zintegrowanie muzyki z praktykami społecznymi związanymi z muzykowaniem); 2. etap artystyczny (utrwalanie muzyki za pomocą zapisu nutowego; rozpowszechnianie jej za pomocą zbiorów nut i opracowań wydawniczych; możliwość obcowania z nią jedynie na żywo); 3. etap popularny (muzyka zapisywana i rozprowadzana za pomocą nośników analogowych i cyfrowych, tj. płyt winylowych, kaset magnetofonowych, płyt CD)⁹. Periodyzację tę można uzupełnić o jeszcze jeden – wydaje się, kluczowy – etap rozwoju muzyki. Jest to etap wirtualny. Polega on na dematerializacji nośników dźwięku, którymi są skompresowane pliki muzyczne, pozbawione fizycznej postaci, jaką miały (i wciąż mają) płyty i kasety. A zatem, digitalizacja i równocześnie wirtualizacja treści muzycznych połączona z kompresją dźwięku silnie wpłynęły na kształt współczesnych praktyk muzycznych. Co prawda, już na etapie trzecim, czyli popularnym, możliwy stał się szeroki dostęp do treści muzycznych, niemniej jednak dopiero etap ostatni, czyli wirtualny, przyniósł zupełnie nową jakość w zakresie powszechnej i nieograniczonej obecności muzyki w życiu człowieka. Zmienił się także charakter uczestnictwa ludzi w życiu muzycznym, ewolucji uległ też sam proces komunikowania się nadawcy (twórcy dzieła) z odbiorcą¹⁰.

Warto zatem podkreślić, że wraz z postępem technologicznym (najpierw analogowym, potem zaś cyfrowym) muzyka stawiała się coraz bardziej „demokratyczna” i powszechna, a także dostępna dla szerokiego grona odbiorców, a w końcu – stale obecna w codziennym życiu. Jak zauważył już kilka dekad temu Ivo Josipović, media przyczyniły się zarówno do demokratyzacji kultury muzycznej społeczeństw, jak i do tyranii uśrednionego gustu¹¹. Bez wątpienia pozytywnym aspektem tego zjawiska jest to, że zaczęły kształtować masowy gust odbiorców, edukować muzycznie, a także zapewniać społeczeństwu coraz szerszy dostęp do różnorodnych i niezwykle bogatych treści muzycznych. Stały się też, co istotne, swoistą platformą komunikacji między nadawcą i odbiorcą muzycznego przekazu. Jak zatem słusznie zauważyli Cox oraz Warner, w ostatnim półwieczu mamy do czynienia z wykształcaniem się nowej kultury dźwięku, stanowiącej kon-

⁸ Na temat specyfiki muzycznej kultury społeczeństw zapośredniczonej przez media masowe zob. np. I. Josipović, *The mass media and musical culture*, „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 1(15)/1984, s. 39–50.

⁹ Zob. S. Frith, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, tłum. M. Król, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, zwłaszcza s. 310–311.

¹⁰ Zob. B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, dz. cyt., s. 197 i n.

¹¹ I. Josipović, *The mass media...*, dz. cyt., s. 41.

sekwencję możliwości nagrywania, przenoszenia i odtwarzania dźwięków. To doprowadziło współczesną cywilizację do nowej „kultury ucha”, gdy wszystkie dostępne nam technologiczne innowacje (możliwość nagrywania dźwięku czy pobierania plików muzycznych itp.) w zdecydowany sposób przewartościowały nasze słuchowe myślenie¹². Już Marshall McLuhan w latach sześćdziesiątych XX wieku trafnie zauważył, iż pojawienie się mediów elektronicznych doprowadziło do modyfikacji naszej zmysłowości¹³. Jak wówczas wskazywał, za pośrednictwem nowych technologii audialnych doszło do zdetronizowania bodźców wizualnych na rzecz bezgranicznych doświadczeń słuchowych¹⁴. Pojawienie się mediów cyfrowych pogłębiło jeszcze te zmiany, prowadząc do trwałej i natychmiastowej obecności muzyki w codziennym życiu człowieka. Ogromne i powszechnie dostępne archiwum dźwięków zmieniło w znacznym stopniu świadomość słuchową ludzi, wpływając na przemianę kultury muzycznej. Zmieniły się relacje pomiędzy nadawcą, dziełem i odbiorcą, ale też przededefiniowaniu uległ sam sposób słuchania muzyki oraz jej ontologiczny status¹⁵.

Na czym polega owa zmiana? Warto wskazać na kilka najbardziej wyróżniających się procesów, które często kryją w sobie swoiste antynomie, określające charakter współczesnych praktyk społeczno-muzycznych zakotwiczone w medialnym kontekście. Po pierwsze, jest to opozycja cyfrowy – analogowy, po drugie, publiczny – prywatny, po trzecie, odnoszący się do fetyszyzacji muzyki *versus* wskazujący na regresję jej słuchania, po czwarte, masowy – indywidualny, po piąte, realny – symulakryczny, po szóste, autochtoniczny – reprezentatywny. Warto pokrótce omówić te opozycje w odniesieniu do kultury muzycznej współczesnych społeczeństw i ludzkich praktyk związanych z audialnym wymiarem życia społecznego.

Jednym z ciekawszych zjawisk i procesów związanych z kulturą muzyczną ludzi jest dychotomia kategorii analogowy – cyfrowy. Wydawać by się mogło, że – zgodnie z wcześniej przywoływaną periodyzacją – era cyfrowa wyparła raz na zawsze muzyczną kulturę audialną. Nic jednak bardziej mylnego. Współcześnie obserwujemy zjawisko, które można nazwać analogowymi praktykami muzycznymi retro. Polegają one na zwróceniu się słuchaczy i melomanów w stronę przedcyfrowych sposobów konsumowania muzyki. Z czego to wynika? Z pewnością problem jest złożony, lecz trafna wydaje się diagnoza, iż to muzyczne koneserstwo i potrzeba delektowania się muzyką wskrzeszają analogowe sposoby odbioru muzyki. Pojawia się coś, co w dyskursie naukowym określane jest swoistym, analogowym fetyszyzmem¹⁶ czy też – posługując się słowami Simona Reynoldsa – „retromanią”¹⁷. Jak trafnie zauważa Karolina Robaczek, słuchanie płyt

¹² *Kultura dźwięku...*, dz. cyt., s. 13.

¹³ Zob. na przykład M. McLuhan, *Przestrzeń wizualna i akustyczna*, [w:] *Kultura dźwięku...*, dz. cyt., s. 95–101.

¹⁴ *Kultura dźwięku...*, dz. cyt., s. 13.

¹⁵ Zob. B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, dz. cyt., s. 197 i n.

¹⁶ D. Brzostek, *Perwersyjne rozkosze audiofila. Między retromanią a obiektoseksualnością*, „Kultura Współczesna” 4/2014, s. 9–18.

¹⁷ S. Reynolds, *Retromania. Pop Culture Addiction to its Own Past*, Faber & Faber, London – New York 2012.

winylowych (których sprzedaż od kilku lat sukcesywnie rośnie) stanowi współcześnie oznakę statusu społecznego i staje się rytualnym *sacrum*¹⁸. Spostrzeżenia te można również odnieść do wzrastającej popularności kaset magnetofonowych. Jak podkreśla dobitnie Jacek Cieślak, stały się one „fetyszem i gadżetem alternatywnej mody”¹⁹. W przypadku muzyki magnetofonowej istotne jest włożenie większego wysiłku w tworzenie indywidualnych muzycznych składanek. O ile bowiem pliki cyfrowe można z łatwością kompilować, przegrywać i udostępniać, o tyle w przypadku kaset jest to znacznie bardziej pracochłonne. Zdaniem wspomnianego autora „nagrywając piosenkę na taśmę, trzeba wysłuchać wszystkich kompozycji, gdy tymczasem kopiowanie muzycznych plików odbywa się mechanicznie – jest bezduszne”²⁰. Taśma magnetofonowa daje więc nie tylko szansę na bardziej zaangażowany i osobisty kontakt z muzyką, ale też obietnicę bardziej pogłębionej relacji pomiędzy ludźmi, którzy wymieniają się muzyką.

Druga warta odnotowania i niezwykle istotna we współczesnej kulturze cecha praktyk muzycznych to ich oscylowanie wokół dwóch biegunów – prywatnego i publicznego. Pojawienie się tych dwóch obszarów funkcjonowania praktyk muzycznych stało się możliwe dzięki rewolucji medialnej, szczególnie zaś dzięki przełomowi cyfrowemu. Digitalizacja treści muzycznych umożliwiła bowiem ludziom doświadczanie muzyki w najróżniejszych kontekstach społecznych – zarówno tych prywatnych, jak i publicznych. Zaczynając od kontekstu prywatnego, warto zaznaczyć, iż bez mediów niemożliwe byłoby „zabieranie muzyki ze sobą” w przeróżne miejsca, począwszy od zacisza domowego, a skończywszy na górskiej wyprawie, a nawet podróży w kosmos. Prywatna audiosfera stała się faktem w momencie wprowadzenia na rynek konsumencki domowych odtwarzaczy muzyki. Prawdziwą rewolucją był jednak walkman, wymyślony przez Akio Moritę, prezesa firmy Sony, podczas nowojorskich spacerów po Central Parku²¹. Pewnie nie wiedział on wówczas (a był to przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku), że jego wynalazek tak bardzo zmieni jakość życia przeciętnego odbiorcy muzyki. Dzięki przenośnej muzyce możliwe stało się konstruowanie własnej dźwiękosfery, nadawanie sensu odbieranym treściom muzycznym w połączeniu z aktualnym kontekstem. Muzyka wprowadzana „wprost do ucha” dała więc możliwość definiowania i kreowania własnej przestrzeni słuchowej. Dzięki temu w kulturze audialnej społeczeństw pojawił się fenomen, który w literaturze fachowej nazwany został „spacerem słuchowym”²². Odtwarzacz mobilny stał się swoistym „*shifterem sensu*”, sposobem indywidualnego organizowania znaczeń świata otaczającego jednostkę. Codzienne doświadczenie rzeczywistości społecz-

18 K. Robaczek, *Triumf retro-naiwności? O powrocie płyty winylowej w cyfrowej rzeczywistości*, „Kultura Współczesna” 4/2014, s. 92–102.

19 J. Cieślak, *Kaseta magnetofonowa powraca w dobrym stylu*, „Rzeczpospolita”, 13 września 2010, www.rp.pl/artykul/534227.html (1 października 2017).

20 Tamże.

21 I. Chambers, *Spacer słuchowy*, [w:] *Kultura dźwięku...*, dz. cyt., s. 131.

22 Tamże.

nej, wzmocnione unikalną, wybraną przez jednostkę muzyką, zaczęło też pełnić funkcję estetyzacyjną, wyznaczając swoiste mikronarracje. Ponadto zaczęło dostarczać zmysłowej przyjemności podczas najróżniejszych codziennych aktywności (przemieszczania się i podróżowania, przebywania w pracy, w domu, na łonie natury itd.)²³.

Z drugiej strony, dzięki kolejnym rewolucjom medialnym, muzyka na dobre zakorzeniła się w przestrzeni publicznej społeczeństw, stając się integralnym i nieodzownym elementem kultury muzycznej. Dziś przestrzeń publiczna jest niejako „umeblowana” muzyką – trudno wyobrazić sobie jakąkolwiek galerię handlową, dworzec, lotnisko lub poczekalnię, a nawet toaletę publiczną bez sączącej się w tle muzyki. Świetną intuicję miał George Owen Squier, który w 1934 roku założył firmę Muzak oferującą tło muzyczne dla najrozmaitszych przestrzeni, w których przebywają ludzie. Muzak funkcjonuje do tej pory, a ludzie przywykli do obecności muzyki w najróżniejszych społecznych sytuacjach. Oczywiście łączy się z tym problem opresji i tyrani dźwiękowej (nie zawsze mamy bowiem ochotę na słuchanie wypełniającej daną przestrzeń muzyki), ale jest to temat na odrębny artykuł naukowy. Tak czy inaczej, muzyka jest dziś „dobrem powszechnym”, co pociąga za sobą kolejne, istotne z kulturowego punktu widzenia zjawiska i procesy.

Trzecią istotną kwestią, o której trzeba tu wspomnieć, szczególnie w nawiązaniu do wcześniej opisanych, jest fetyszyzacja muzyki w połączeniu z regresją jej słuchania. Rację miał Theodor W. Adorno, pisząc w drugiej połowie ubiegłego wieku, że z kulturą muzyczną związane są dwa dopełniające się wzajemnie zjawiska: fetyszyzacja muzyki oraz regresja jej słuchania. W jakimś sensie przewidział, że kolejne etapy rewolucji medialnej, w tym rewolucja cyfrowa, pogłębią jeszcze te procesy. Dla Adorna fetyszyzacja muzyki związana była z nieustannym odtwarzaniem w sferze publicznej tych fragmentów dzieł, które podobają się szerokiej publiczności, łatwo wpadają w ucho i dobrze się sprzedają. Można by pomyśleć, że jest to niezwykle pozytywne zjawisko, skoro muzyka (szczególnie ta klasyczna) dociera do szerokiego kręgu odbiorców, co dzisiaj jest możliwe w znacznym stopniu właśnie za sprawą mediów. Nic bardziej mylnego. U Adorna fetyszyzacja muzyki polegała na fragmentaryzacji utworu (na przykład znanego dzieła Beethovena, Brahmsa czy Mozarta) i jego replikowaniu poprzez środki masowego przekazu. Jak zauważał, „dzieła, które ulegają fetyszyzacji, stając się dobrami kulturowymi, doświadczają przez to konstytutywnych przemian. Są depriwowane”²⁴. Fragmentaryzacja treści muzycznych w połączeniu z ich banalizacją stępia muzyczną świadomość odbiorców. Zdaniem Adorna „świadomość mas słuchaczy jest adekwatna do sfetyszyzowanej muzyki. Słucha się zgodnie z zaleceniami”²⁵. Jak podkreśla niemiecki autor, „słuchacze potrzebują i domagają się tego, co im

²³ Zob. A. Williams, *Portable Music and its Functions*, Peter Lang, New York 2007, s. 1–19.

²⁴ T.W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, tłum. K. Krzemień-Ojak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 111–112.

²⁵ Tamże, s. 115.

zostało wmówione”²⁶. Jest to więc jakaś forma muzycznej opresji i ograniczenia możliwości wyboru pomimo wielorakiego rezerwuaru muzycznych treści. Słuchanie i odbiór muzyki, zdaniem Adorna, zaczynają ograniczać się do pewnej puli gotowych produktów muzycznych. To zaś prowadzi wprost do regresji słuchania. Innymi słowy, odbiorca treści muzycznych staje się infantylny, naiwnie i bezrefleksyjnie odbierając masowo reprodukowane produkty muzyczne. Jak zauważa Adorno, „słuchające podmioty wraz z utratą wolności wyboru i odpowiedzialności nie tylko tracą coś ze zdolności do świadomego poznania muzyki, które zawsze przysługiwało tylko wąskim grupom, ale hardo negują w ogóle możliwość takiego poznania”²⁷. Według niemieckiego autora „uszy [...], które zdolne są tylko, by słyszeć w tym, co im się podsuwa, to, czego się od nich żąda, i rejestrują abstrakcyjne podniety zamiast je syntetyzować, są kiepskimi uszami”²⁸. Tak więc adornowska binarna i wzajemnie dopełniająca się w poszczególnych konstatacjach diagnoza muzycznych praktyk ludzi w drugiej połowie XX wieku wydaje się wciąż aktualna w kontekście kultury muzycznej społeczeństw XXI wieku – czasów w pełni podporządkowanych logice cyfrowej i reprodukowaniu treści muzycznych zgodnie z zapotrzebowaniami zglobalizowanego przemysłu muzycznego.

Kolejna kwestia, którą trzeba poruszyć w kontekście współczesnej kultury muzycznej społeczeństw i praktyk związanych z audialnym wymiarem życia społecznego, to kontinuum masowy – indywidualny. Ściśle wiąże się ona z omówionymi już właściwościami muzyki w dobie masowych mediów i komunikacji zapośredniczonej medialnie. Media i nowe media, a w szczególności nowe nowe media przyczyniły się do szerokiego odbioru muzyki, jednocześnie kształtując masowy gust odbiorców, jak również umożliwiły zaspokajanie indywidualnych potrzeb muzycznych, dając możliwość konsumowania bardzo niszowych gatunków muzycznych i realizowania swoich najbardziej wyszukanych muzycznych zapotrzebowań. Co więcej, pojawiły się także praktyki muzyczne, które za Rolandem Robertsonem²⁹ moglibyśmy nazwać „glokalnymi”, odnoszącymi się zarówno do zglobalizowanych, masowo reprodukowanych i odbieranych treści muzycznych, jak i do tych ściśle powiązanych z lokalną, mocno zindywidualizowaną kulturą muzyczną. Do tego warto jeszcze dodać zjawisko westernizacji kultury muzycznej, z uwagi na wyraźną dominację treści muzycznych typowych dla cywilizacji zachodniej, dostępnych w sferze publicznej. Jak zauważa Paweł Drygas, „centrum kulturowym o największym znaczeniu wciąż pozostaje Zachód – Europa Zachodnia i w szczególności Stany Zjednoczone”³⁰. Westernizacja muzyki oznacza zarówno procesy globalizacji muzyki, jak i jej silne nasycenie treściami właściwymi kulturze Zachodu. Oznacza także uśrednienie gustu przeciętnego odbiorcy i nastawienie na odbiór muzycznego mainstreamu.

²⁶ Tamże, s. 118.

²⁷ Tamże, s. 116.

²⁸ Tamże, s. 120.

²⁹ R. Robertson, *Glocalization. Space, time, and social theory*, „Journal of International Communication” 1(1)/1994.

³⁰ P. Drygas, *Zjawisko westernizacji muzyki popularnej. Przyczyny, mechanizmy, skutki*, „Opuscula Sociologica” 4/2015, s. 21.

Następną istotną cechą praktyk muzycznych społeczeństw w dobie dynamicznego rozwoju mass mediów jest opozycja realny – symulakryczny. Dotyczy ona praktyk tworzenia i wykonywania muzyki albo w odniesieniu do tradycyjnie pojętego procesu twórczości muzycznej i wykonawstwa muzycznego, albo w odniesieniu do ponowoczesnych, płynnych praktyk muzycznych, w których zachwianiu ulega zwyczajowo rozumiana ontologia dzieła muzycznego i wykonawstwa muzycznego. O co tu dokładnie chodzi? Generalnie rzecz ujmując, jest to kwestia oderwania się twórczości i wykonawstwa muzycznego od podmiotu tworzącego i wykonującego dzieło. Najjaskrawszym przykładem są swoiste symulakry – by posłużyć się terminologią Jeana Baudrillarda³¹ – które uczestniczą w reprodukowaniu muzycznych treści. Mogą to być zarówno „śpiewające hologramy” i vocaloidy, jak i ukrywający się za animowanymi postaciami wykonawcy. Takie możliwości dają nam dziś najnowsze media i udogodnienia technologiczne, ponieważ można dzięki nim uczestniczyć w koncertach wirtualnych bytów lub postaci, których „oryginały” już dawno nie istnieją. Co więcej, taką baudrillardowską kopią bez oryginału mogą też być komponujące algorytmy, które generują całe utwory muzyczne w oderwaniu od podmiotowych działań nieistniejącego *de facto* kompozytora. Są to na tyle interesujące kwestie, wpisujące się w specyfikę współczesnej, zapośredniczonej medialnie kultury muzycznej społeczeństw, że z pewnością zasługują na osobne opracowanie³².

Nie sposób na koniec nie wspomnieć o jeszcze jednej istotnej właściwości współczesnej kultury muzycznej społeczeństw. Jest nią opozycja, którą nazwano tu za Habermasem relacją autochtoniczny – reprezentatywny³³. W tym przypadku nie chodzi o sam proces tworzenia i reprodukcji dzieła muzycznego, lecz o jego odbiór i ocenę w medialnie zapośredniczonej przestrzeni publicznej. Jest to zatem ten typ praktyk muzycznych, który łączy się z funkcjonowaniem opinii publicznej w odniesieniu do muzyki w globalnie powiązanej sieci mediów i udogodnień technologicznych. W czasach przedmedialnych oraz erze mediów analogowych dominował taki typ muzycznej sfery publicznej, w którym prym wiodły wykształcone muzycznie elity (znawcy muzyki, krytycy muzyczni itp.), narzucające reszcie społeczeństwa sposób oceny wykonawstwa muzycznego (czyli w znacznej mierze to one decydowały, co powinno się podobać, co zaś nie, wyznaczając kanony muzycznego gustu). Z kolei w erze tak zwanych starych mediów muzyczną sferą publiczną współkreowały w głównej mierze wspomniane wcześniej elity – które za Pierre’em Bourdieu możemy nazwać elitami symbolicznymi³⁴ – oraz media analogowe (najpierw prasa, potem radio i w końcu nie-

31 Zob. J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo „Baran i Suszczyński”, Kraków 1997, s. 175–189.

32 Zob. B. Jabłońska, *Socjologia muzyki*, dz. cyt., s. 197 i n.

33 O autochtonicznej i reprezentatywnej sferze publicznej zob. na przykład W. Schulz, *Komunikacja polityczna. Koncepcje teoretyczne i wyniki badań empirycznych na temat mediów masowych w polityce*, tłum. A. Kożuch, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.

34 Zob. na przykład P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2001 oraz P. Bourdieu, L.J.D. Wacquant, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, tłum. A. Sawisz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.

zwykle opiniotwórcza telewizja analogowa). W dobie mediów cyfrowych i dynamicznego rozwoju internetu „układ sił” w dyskursie publicznym dotyczącym oceny muzyki i kształtowania muzycznego gustu zupełnie się zmienił. Media społecznościowe, fora dyskusyjne i możliwość wymieniania się przez zwykłych słuchaczy i melomanów treściami i opiniami na temat muzyki uruchomiły bowiem autochtoniczną i w pełni dostępną muzyczną sferę publiczną, w której ujawniła się swoista „władza publiczności”. Oczywiście władza ta funkcjonuje również w tradycyjnych sferach publicznych³⁵, niemniej jednak dopiero rozwój mediów cyfrowych i dynamiczne przemiany kultury muzycznej społeczeństwa sieciowego przyczyniły się do pełnej swobody w zakresie kształtowania dyskursu o muzyce³⁶.

Warto wspomnieć, iż opisywane zjawiska i przemiany w muzycznej sferze publicznej, powstałe w związku z najnowszymi udogodnieniami technologicznymi, zmieniły charakter relacji pomiędzy twórcami i odtwórcami muzyki a publicznością. Uczyniły ją bardziej osobistą, bezpośrednią, a zarazem demokratyczną i otwartą. Przyczyniły się także do emancypacji „obywatelsko-słuchaczego” głosu na temat muzyki, co nadało praktykom muzycznym zupełnie nową jakość we współczesnej kulturze muzycznej. Jak słusznie zauważył Michał Jaczyński, odnosząc się do muzyki klasycznej komentowanej w mediach społecznościowych:

Swoista bariera występująca dawniej w relacji artysta – odbiorca, czyli, paradoksalnie, samo dzieło sztuki (bądź też jego wykonanie) – współcześnie nie tyle zanikła, co jest omijana, właśnie poprzez próby nawiązywania bezpośredniego kontaktu owych dwóch podmiotów sytuacji estetycznej. Kontakt ten jest niewątpliwie potrzebny – widzowie odczuwają dzięki niemu satysfakcję, są też zachęcani do dalszego aktywnego uczestnictwa w życiu muzycznym, artysta otrzymuje zaś szczerą (najczęściej) recenzję swej pracy³⁷.

Oczywiście tak rozumiane praktyki muzyczne nie są wolne od szeregu problemów, poczynawszy od nadużywania „władzy” publiczności i niesłusznego osądu oraz internetowego hejtu, a skończywszy na cyfrowym wykluczeniu. Zagadnienia te wykraczają jednak poza ramy niniejszego tekstu.

Podsumowując podjęte tu rozważania, należy raz jeszcze mocno podkreślić, iż związki pomiędzy muzyką, mediami i kulturą są bez wątpienia pasjonującym zagadnieniem podejmowanym we współczesnej refleksji socjologicznej. Zasluguje ono na szczególną uwagę nie tylko ze względu na konieczność opisywania i diagnozy zmieniających się praktyk muzycznych społeczeństwa, ale też – a może przede wszystkim – z uwagi na ich słabą reprezentację w dyskursie

³⁵ Zob. B. Mika, „Władza” publiczności. Kryteria doboru repertuaru koncertowego w XX wieku jako odpowiedź na wymagania słuchaczy – przegląd wybranych stanowisk, „Forum Muzykologiczne” 2015/2016.

³⁶ Przemiany te szczegółowo opisane zostały na przykładzie debaty wokół Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego, zob. B. Jabłońska, Dyskurs o muzyce na przykładzie XVI Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego, „Przegląd Socjologiczny” 3/2015, s. 131–154.

³⁷ M. Jaczyński, Muzyka klasyczna a media społecznościowe: nowa perspektywa relacji twórca – odbiorca muzyki, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 4(11)/2015, s. 22, http://uwm.edu.pl/mkks/wp-content/uploads/01_Jaczyński-M.pdf (1 października 2017).

naukowym, silnie zdeterminowanym perspektywą wzrokocentryczną. Raz jeszcze warto zatem przywołać welschowski postulat, by dogłębnie opisywać i wyjaśniać społeczno-kulturowe procesy zachodzące w audialnym wymiarze życia społecznego. Niniejszy tekst jest pewną formą reakcji na ten postulat i próbą wstępnej (oraz otwartej na dalsze uzupełnienia) diagnozy fenomenów społeczno-muzycznych, które ściśle powiązane są z przemianami mediów i łącznie składają się na szeroko pojętą kulturę muzyczną społeczeństw XXI wieku.



MUSIC – MEDIA – CULTURE

The aim of this paper is to demonstrate iterative feedbacks between music, media and modern culture. The focal point here is the examination of the music practice specifics in the context of the dynamic development of old and new media, together with transformations of the audial culture of societies. The paper discusses the most distinctive processes defining the character of contemporary socio-musical practices anchored in the media context: first, the digital – analogue dichotomy; second, public – private; third, it refers to music fetishising versus the regression of music listening; fourth, real – simulacrous; sixth, autochthonous – representative. Recognising the significance of the sociological audial reflexive turn as postulated by Welsch provides a framework for the discussion.