

**Barbara Jabłońska**<http://orcid.org/0000-0003-1964-6170>

Uniwersytet Jagielloński

b.jablonska@uj.edu.pl

DOI: 10.35765/pk.2024.4502.34

## Hybrydowe praktyki muzyczne jako fenomen współczesnej kultury

### STRESZCZENIE

Celem artykułu jest omówienie natury hybrydowych praktyk muzycznych związanych z tworzeniem, dystrybucją i konsumpcją muzyki, rozumianych jako fenomen współczesnej, zglobalizowanej i zapośredniczonej cyfrowo kultury. W pierwszej kolejności przedstawiona została natura muzyki pojmowana jako forma międzyludzkich interakcji i przestrzeń do budowania relacji społecznych. W szczególności podkreślono założenia Christophera Smalla o interakcyjnym charakterze muzyki. Dalej zarysowane zostały dwa wielkie przełomy – analogowy oraz cyfrowy – które zrewolucjonizowały charakter praktyk muzycznych (zarówno na poziomie twórczym, jak i odbiorczym), prowadząc ludzkość w stronę współczesnej hybrydy i przenikania się tego, co realne, z tym, co wirtualne. Specyfika owych praktyk omówiona została w odniesieniu do takich zagadnień, jak: (a) nowa, hybrydowa „kultura ucha”, (b) nowe, hybrydowe sposoby poruszania się w muzycznej przestrzeni cyfrowej, (c) nowe, hybrydowe konteksty doświadczania muzyki, (d) nowe praktyki związane ze współczesnym streamingiem. To właśnie „muzyka w chmurze” wraz z jej interaktywnym charakterem stanowi współcześnie najpopularniejszą formę konsumowania treści muzycznych, co poparte zostało dostępnymi badaniami o globalnym zasięgu. W tym kontekście ukazane zostały współczesne zjawiska i procesy związane – z jednej strony – z potencjałem streamingu, jak i – z drugiej – z pewnymi dysfunkcjami związanymi z dystynkcją i wykluczeniem cyfrowym. Zagadnienia te osadzone zostały także w kontekście czasów pandemicznych, w których cała kultura, a zatem i muzyka, przeniosły się do sieci, generując z jednej strony wiele nowych możliwości na linii realny-wirtualny, ale też tworząc szereg problemów związanych z przekraczaniem granic pomiędzy tym, co zapośredniczone cyfrowo, oraz tym, co dostępne w naturalnych kontekstach tworzenia i doświadczania muzyki. Paradoksalnie więc czas pandemii Sars-CoV-2 okazał się swoistym katalizatorem dla współczesnej kultury i współczesnych praktyk muzycznych ludzi.

**SŁOWA KLUCZE:** muzyka, kultura, hybrydowe praktyki muzyczne, media, streaming

## ABSTRACT

### Hybrid Music Practices as a Phenomenon of Contemporary Culture

The aim of the article is to discuss the nature of hybrid musical practices related to the creation, distribution, and consumption of music, understood as a phenomenon of contemporary, globalized, and digitally mediated culture. First, music's specificity was discussed and understood as a form of interpersonal interaction and a space for building social relations. In particular, Christopher Small's assumptions about the interactive nature of music were emphasized. Subsequently, two great breakthroughs were outlined – analog and digital – which revolutionized the nature of human musical practices (both at the creative and reception level), leading humanity towards a contemporary hybrid and the interpenetration of what is real with what is virtual. The nature of these practices has been discussed in relation to issues such as (a) a new, hybrid “culture of the ear,” (b) new, hybrid ways of navigating the musical digital space, (c) new, hybrid contexts of experiencing music, (d) new practices related to modern streaming. The “music in the cloud” with its interactive character is currently the most popular form of consuming music content, which has been supported by available global research. In this context, contemporary phenomena and processes related – on the one hand – to the potential of streaming, and – on the other – to certain dysfunctions related to distinction and digital exclusion were shown. These issues are also embedded in the context of pandemic times, in which the whole culture, and therefore music, has moved online, generating, on the one hand, many new possibilities on the real-virtual line, but also creating a number of problems related to crossing the boundaries between what is digitally mediated and what is available in the natural contexts of creating and experiencing music. Paradoxically, the time of the Sars-CoV-2 pandemic turned out to be a kind of catalyst for contemporary culture and contemporary musical practices of people.

**KEYWORDS:** music, culture, hybrid musical practices, media, streaming

## Wprowadzenie

Muzyka jest jednym z podstawowych elementów życia społecznego, a także ważnym aspektem tworzonej przez ludzi kultury. Już starożytni myśliciele tacy jak Platon i Arystoteles podkreślali istotność muzyki w społecznym wymiarze życia ludzkiego. Współczesna, zapośredniczona medialnie i zglobalizowana kultura przypomina nam jeszcze bardziej dobitnie o tym, że praktyki muzyczne ludzi – zarówno na poziomie nadawczym, jak i odbiorczym – przesiąknięte są na wskroś potrzebą bycia razem i budowania społecznych więzi. Muzyka, będąc wytworem kultury, podąża za zmieniającymi się warunkami technologicznymi, które

determinują rozwój ludzkości. Przechodząc przez erę przedmedialną, analogową oraz – na końcu – cyfrową – ludzkie praktyki nakierowane na muzykę stają się coraz bardziej hybrydowe, łącząc w sobie to, co realne, z tym, co wirtualne. Celem niniejszego tekstu jest ukazanie fenomenu hybrydowych praktyk muzycznych w zglobalizowanej i zapośredniczonej medialnie kulturze. Omówione zostały zagadnienia, które pozwolą wniknąć w naturę ontologicznej natury praktyk muzycznych ludzi. Poruszone zostały także zagadnienia, jak cyfryzacja (dygitalizacja) muzyki, przemiany technologiczne oraz nowe formy uczestnictwa w kulturze muzycznej. Pokazano także wybrane przykłady praktyk muzycznych, w których krzyżuje się świat realny ze światem wirtualnym.

### Muzyka jako forma interakcji

Nie trzeba nikogo specjalnie przekonywać, że muzyka posiada silną, więziotwórczą i interakcyjną moc. Jak wskazuje Andy Bennet, muzyka może być określona jako rodzaj „społecznego kleju” (*social glue*), który łączy jednostki (Bennet, 2015, s. 147). Kenton O’Hara i Barry Brown słusznie podkreślają, że sposoby słuchania muzyki oraz jej nabywania, wymieniania się, obdarowywania się nią wzajemnie, mówienia o muzyce, prezentowania swoich zasobów muzycznych, stanowią doskonały przykład wyrażania siebie i nawiązywania relacji z innymi ludźmi (zob. O’Hara i Brown, 2006). Podążając tym tropem, na myśl przychodzi niezwykle inspirująca koncepcja Christophera Smalla, który wskazywał wręcz, że słowo „muzyka” powinno być czasownikiem (*musicĭng*), nie zaś rzeczownikiem, gdyż immanentnie w tym procesie zawarte jest wzajemnie zorientowane na siebie działanie partnerów interakcji. Jak pisał, „muzyka nie jest rzeczą, lecz czymś, co ludzie czynią” (Small, 1998, s. 2). Small nie traktuje zatem muzyki jako sztuki samej w sobie, lecz spogląda na nią przez pryzmat ludzi, którzy ją tworzą, wykonują oraz jej słuchają. Jak wskazuje autor, muzyka to uczestnictwo w muzycznym zdarzeniu (*performance*), zarówno w roli wykonawcy, słuchacza czy też kompozytora muzycznych treści (Small, 1998, s. 9). A zatem, zdaniem Smalla, „fundamentalna natura i znaczenia muzyki nie są zdeponowane w przedmiotach (*objects*), ani bynajmniej w utworach muzycznych, lecz w działaniu, czyli w tym, co ludzie robią” (Small, 1998, s. 8). Innymi słowy, muzyka ściśle powiązana jest z działaniem, co równocześnie wiąże się z potrzebą bycia razem i budowania więzi.

## W stronę hybrydy: od analogowych do cyfrowych praktyk muzycznych

Przed erą medialną muzyka dostępna była wyłącznie „na żywo”. Jak zauważa trafnie Ewa Kofin, dostępność muzyki związana była bowiem tylko z naturalnymi kontekstami jej tworzenia i odbioru (zob. Kofin, 2012, s. 12). Sposobność, by posłuchać muzyki, nadarzała się zatem jedynie wówczas, gdy była ona wykonywana podczas różnego rodzaju wydarzeń i uroczystości. Prawdziwa rewolucja nastąpiła wraz z dwoma wielkimi przełomami – najpierw analogowym, a potem cyfrowym. Najpierw pojawił się gramofon wraz z płytami – ebonitową, a następnie – winylową. Później nastąpił kolejny przełom, gdyż wynaleziono radio, a wraz z radiem pojawiły się muzyczne audycje radiowe. Kolejnym krokiem w stronę upowszechnienia muzyki było opracowanie magnetofonu, dzięki któremu możliwe było odtwarzanie muzyki za pomocą kaset magnetofonowych w warunkach domowych. Wielkim przełomem było też wynalezienie przenośnego odtwarzacza kaset, czyli walkmana, który pozwolił zabierać muzykę ze sobą w niemal każdy kontekst społeczny. Prawdziwą rewolucją okazał się jednak przełom cyfrowy wraz z wprowadzeniem na rynek muzyczny płyty kompaktowej i przenośnych discmanów. I wreszcie, w ramach ery cyfrowej – nadszedł czas sformatowanych plików muzycznych, czyli plików MP3 oraz technologii umożliwiającej pobieranie muzyki z chmury. Streaming muzyczny otworzył zatem erę dostępu do nieograniczonych treści muzycznych, czyniąc muzykę – jak nigdy wcześniej – niezwykle łatwo dostępną. Szczególnie istotny wydaje się etap cyfrowy, który – jak podkreśla Robert Stachran, dał możliwość uwolnienia i demokratyzacji dźwiękowej technologii (zob. Stachran, 2017).

Jak słusznie zauważa Timothy Dean Taylor, rozwój technologii (najpierw analogowej, później zaś cyfrowej) wpłynął w perspektywie historycznej zarówno na sposób produkcji muzyki, jak i jej zapis i dystrybucję oraz – co niezwykle istotne – na jej konsumpcję (zob. Taylor, 2001). Współczesna technologia dała więc możliwości niespotykanego wcześniej eklektyzmu, jeśli chodzi o konsumpcję muzyki (Taylor, 2001, s. 19), co oznacza po prostu narodziny hybrydowych praktyk muzycznych. Z pewnością wpływ nowych technologii związany z przełomem zarówno analogowym, jak i cyfrowym zrewolucjonizował muzykę na tyle, że stała się ona powszechna, demokratyczna i dostępna w sposób natychmiastowy.

Również Nick Prior definiuje omawiany tu proces rewolucji w świecie muzyki w kontekście determinizmu technologicznego (zob. Prior, 2018). Przemiany technologiczne stały się bowiem impulsem do zmiany sposobu działania ludzi. Jak słusznie zauważyli Cox oraz Warner, w ostatnim półwieczu mamy więc do czynienia z wykształcaniem się nowej kultury

dźwięku i nowej kultury ucha. Jest ona konsekwencją możliwości nagrywania, przenoszenia i odtwarzania dźwięków. Innymi słowy, możliwość nagrywania dźwięku czy pobierania plików muzycznych w zdecydowany sposób przewartościowała nasze słuchowe myślenie (Warner i Cox, 2010, s. 13). Ostatecznie, cały ten długi proces doprowadził ludzkość do nowych, hybrydowych praktyk muzycznych.

A zatem jeśli mówimy o przełomie cyfrowym, to na myśl przychodzi co najmniej kilka fenomenów społeczno-kulturowych, które wpisują się w hybrydową naturę praktyk społeczno-muzycznych. Warto omówić je kolejno.

Po pierwsze, pojawia się nowa, hybrydowa „kultura ucha”, która pozwala na doświadczanie różnorodnych gatunków i utworów muzycznych, połączona z wszytkożernością i dostępnością do wielkiego rezerwuaru zasobów muzycznych. Omniworyzm muzyczny – jak przekonuje Magdalena Szpunar – jest ściśle powiązany z kategorią gustu muzycznego (zob. Szpunar, 2017). Współczesna konsumpcja muzyki za pomocą najnowszych udogodnień technologicznych może zatem zacierać granice pomiędzy tym, co wcześniej uznawane było za elitarne lub popkulturowe. Jak pisze autorka,

można postawić hipotezę, iż wszytkożerność stanowiła etap przejściowy ku całkowitej dominacji kultury popularnej. Coraz większe rezerwuary kultury wyższej są wchłaniane przez wszytdobylską i – nie bójmy się tego słowa – coraz wyraźniej dominującą kulturę popularną. Ponowoczesna mozaika stylów i gustów sprawia, że coraz trudniejsze jest jednoznaczne określenie tego, co elitarne i popularne (Szpunar, 2017, s. 34).

Po drugie, pojawiają się nowe, hybrydowe sposoby poruszania się w muzycznej przestrzeni cyfrowej. Większość ludzi odnajduje się co prawda w zdigitalizowanym świecie muzyki, ale – posługując się terminologią Marca Prensky’ego (zob. Prensky, 2001) – tylko część z nich to swobodnie poruszający się w cyfrowym świecie tzw. *digital natives*, w przeciwieństwie do *digital immigrants*, którzy jedynie odwiedzają cyfrową przestrzeń. Cyfrowi tubylcy znakomicie surfują po wirtualnej rzeczywistości, gdyż od dzieciństwa nasiąknęli technologią. Mają ją zatem niejako „we krwi”. Jak twierdzi Prensky, widać to nawet na przykładzie struktury mózgu, co manifestuje się w sposobie poszukiwania informacji oraz uczenia się. Cyfrowi tubylcy są wielozadaniowi (*multitasking*), równocześnie wykonując wiele czynności, przeglądając hipertekst, pobierając muzykę i słuchając jej w słuchawkach na uszach. Są ciągle podłączeni i obecni online (zob. Prensky, 2001, s. 3). Są też zorientowani na dźwięk i obraz, inaczej niż cyfrowi imigranci, ukierunkowani bardziej na tekst.

Po trzecie, pojawiają się nowe, hybrydowe konteksty doświadczania muzyki. 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 przenośnych odtwarzaczy 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 możliwość definiowania i kreowania własnej przestrzeni słuchowej poprzez tzw. spacerory słuchowe (zob. Jabłońska, 2017, s. 124). Dziś strumieniowanie muzyki wprost do ucha jest zupełnie naturalną i oczywistą praktyką życia codziennego.

Po czwarte zatem – co wiąże się ściśle z poprzednimi punktami – hybrydowość muzycznych praktyk muzycznych można określić mianem „podłączenia do muzycznej chmury”, czyli strumieniowania muzyki. Jest to zjawisko naszych czasów, które wiąże się z przemianami gustu muzycznego, wszytkożernością, nowymi formami uczestnictwa w kulturze muzycznej i przemianami „kultury ucha”. Jak przekonują Jacob S. Turner i Andrew C. Tollison, „cyfryzacja zmieniła sposób, w jaki muzyka popularna jest produkowana, sprzedawana, dystrybuowana, konsumowana i udostępniana” (Turner i Tollison, 2021, s. 360). Streaming posiada więc niezwykle silną, komunikacyjną wartość, sama zaś muzyka jest formą międzyludzkich interakcji w zdigitalizowanym świecie. Powracamy zatem do wstępnego założenia niniejszego tekstu, które mówi, że muzyka jest relacją społeczną.

### Streaming muzyczny jako fenomen współczesnej kultury

Warto bliżej przyglądać się fenomenowi streamingu, który z pewnością zrewolucjonizował sposób dystrybucji i konsumpcji muzyki we współczesnej zglobalizowanej kulturze, czyniąc muzykę niezwykle łatwo i szybko dostępną, a także przyczyniając się do wykształcenia się hybrydowych praktyk muzycznych. Jak wskazują dane IFPI Global Music Report z 2023 r., współcześnie streaming stanowi główną i najważniejszą część globalnych przychodów przemysłu muzycznego (zob. IFPI Global Music

Report, 2023)<sup>1</sup>, i wartość ta systematycznie wzrasta od 2005 r. W związku z tym warto wskazać na co najmniej kilka interesujących zjawisk związanych z praktykami strumieniowania muzyki.

Po pierwsze, streaming i związane z nim praktyki dzielenia się muzyką czynią muzykę jeszcze bardziej interaktywną niż w czasach ery przedmedialnej i analogowej. Jak słusznie zauważają wspomniani już wcześniej Turner i Tollison, muzyka jest „(...) potężną metaforą międzyludzkich interakcji” (Turner i Tollison, 2021, s. 207). Autorzy zastanawiają się nad pytaniem, w jaki sposób konsumowanie muzyki na platformach streamingowych, takich jak na przykład Spotify czy też inne media cyfrowe, działają jako forma komunikacji interpersonalnej (Turner i Tollison, 2021, s. 357). Dzielenie się muzyką stało się bowiem aktem komunikacji, natomiast pojęcie streamingu jest – jak słusznie zauważają Jeremy Wade Morris i Devon Powers – metaforą nieograniczonego dostępu do muzycznych treści (Morris i Powers, 2015, s. 106). Pojawiają się zatem nowe formy międzyludzkich kontaktów, zapośredniczonych przez najnowsze technologie komunikacyjne, które pozwalają na dzielenie się muzyką, a także dopasowywanie jej do własnych potrzeb i gustów. Udostępnianie muzyki jest więc procesem społecznym dziejącym się za pośrednictwem mediów społecznościowych, prowadzącym ludzkość do nowej ery interaktywnej konsumpcji muzyki. W tym kontekście pojawia się fenomen „muzyki na żądanie”. Jak bowiem wskazuje Szymon Nożyński, natychmiastowość i dostępność to najważniejsze cechy współczesnego konsumowania muzyki (zob. Nożyński, 2017, s. 100)

Po drugie, streaming muzyczny oraz powiązane z nim wydarzenia muzyczne dają impuls dla rozwoju fenomenu tzw. eventyzacji muzyki w związku z coraz częstszymi praktykami strumieniowania na żywo festiwalu i imprez muzycznych. Hybrydowość praktyk muzycznych jest tu szczególnie widoczna. Jak wskazuje Arnt Maasø, „pojawienie się cyfrowych technologii muzycznych stworzyło nowe środowisko dla rozpowszechniania i odbioru muzyki” (Maasø, 2018, s. 154). Takie praktyki rodzą oczywiście szereg pytań związanych z doświadczaniem tego typu imprez (online) w warunkach domowych, towarzyszących im emocji i powiązaniem kontekstu prywatnego (domowego) z kontekstem publicznym. Autora w szczególności interesuje zależność pomiędzy dużymi festiwalami muzycznymi a praktykami związanymi z uczestnictwem w nich za pomocą najnowszych technologii. To zastanawiające, jak przebiega dynamika reakcji publiczności,

---

1 Jak wskazują dane Raportu Międzynarodowej Federacji Przemysłu Fonograficznego (International Federation of the Phonographic Industry) z 2023 r., przychody z tytułu sprzedaży muzyki w formie streamingu wyniosły w 2023 r. 17,5 biliona dolarów, stanowiąc lwia część sprzedaży muzyki na rynku globalnym.

jak generowane są hybrydowe praktyki uczestnictwa (zarówno online, jak i w naturalnym kontekście). Ciekawe jest także to, czy – jak zastanawia się autor – *eventyzacja* wydarzeń muzycznych

przesunie muzykę w kierunku bardziej kolektywnego słuchania i muzycznej homofilii? (...) I czy *eventyzacja*, w połączeniu z efektami sieci społecznościowych oraz algorytmami trendów, da supergwiazdom skumulowane korzyści, które doprowadzą do ich dalszej koncentracji? (Maasø, 2018, s. 170).

Odpowiedź na te pytania z pewnością przyniesie przyszłość.

Po trzecie, streaming muzyczny zapośredniczający hybrydowe praktyki społeczne powiązany jest z nowymi formami wykluczenia społecznego i dystynkcji. Szczególnie dobitnie pisze o tym fenomenie Jack Webster (2020) w swoim artykule naukowym pt. *Taste in the platform age: music streaming services and new forms of class distinction*. Jak wskazuje, „usługi strumieniowego przesyłania muzyki, takie jak Spotify, mogą zakłócać społeczną dynamikę konsumpcji muzyki w niespotykany dotychczas sposób” (Webster, 2020, s. 1909). Przede wszystkim chodzi tu o cyfrowe wykluczenie osób, które nie posiadają dostatecznych narzędzi, wiedzy i kompetencji, by korzystać z usług udostępniania muzyki w chmurze. Dostęp do obszernych katalogów strumieniowanej muzyki wymaga bowiem określonych umiejętności, w które wyposażone jest częściej młodsze pokolenie. Autor pokazuje zatem, że – mimo pozornej otwartości cyfrowych rezerwuarów treści muzycznych – utrwalana jest dystynkcja, o której już dawno pisał francuski myśliciel, Pierre Bourdieu. Autor powołuje się na ostatnie badania Great British Class Survey (GBCS), przeprowadzone we współpracy z BBC na temat struktury klasowej w Wielkiej Brytanii XXI w. Wynika z nich, że korzystanie z nowych mediów, takich jak usługi strumieniowego przesyłania muzyki, może stać się istotnym źródłem społecznej dystynkcji.

W ramach badania kulturowych wymiarów tożsamości klasowych GBCS stwierdzono, że konsumpcja kultury popularnej, w tym muzyki popularnej, gier wideo i mediów społecznościowych, charakteryzuje gusta młodszych pokoleń (Webster, 2020, s. 1911).

Powracamy zatem do wspomnianego już wcześniej podziału na cyfrowych tubylców (*digital natives*) i cyfrowych imigrantów (*digital immigrants*), oraz do wszystkich tych, którzy znajdują się poza tym podziałem, nie posiadając dostatecznych kompetencji cyfrowych, by w ogóle poruszać się po wirtualnym świecie. Jest to szczególnie istotne, że – jak argumentuje słusznie autor – rynek muzyczny był i nadal znajduje się w czołówce



zmian technologicznych i komercyjnych w zakresie dystrybucji i konsumpcji dóbr kultury (Webster, 2020, s. 1911). Zakładając, że nowe media są współczesnymi pośrednikami kulturowymi w sensie Bourdieu, kształtują one tym samym gust społeczny, stając się profesjonalnymi twórcami smaku i sprzedawcami dóbr symbolicznych (zob. Webster, 2020, s. 1917).

I po czwarte, rozwiązania cyfrowe stały się synonimem współczesnej, hybrydowej formy niezależności artystów, którzy – poruszając się zarówno po rzeczywistości realnej, jak i wirtualnej – mają niespotykane dotąd możliwości rozpowszechniania swojej muzyki, a także komunikowania się z publicznością. Niezwykle ciekawie pisze o tym fenomenie Chris Nickell (2020) w swoim artykule naukowym pt. *Promises and Pitfalls: The Two-Faced Nature of Streaming and Social Media Platforms for Beirut-Based Independent Musicians*. Autor słusznie wskazuje, że usługi strumieniowania muzyki, takie jak na przykład SoundCloud i Spotify, są podstawowymi elementami wirtualnego ekosystemu: mediów społecznościowych oraz platform finansowania społecznościowego, z których niezależni muzycy na całym świecie muszą korzystać, aby osiągnąć ekonomiczną opłacalność swojej muzyki (zob. Nickell, 2020, s. 49). Jak również podkreśla trafnie autor, media społecznościowe stały się głównym narzędziem budowania niezależności muzyków na całym świecie. Platformy te, szczególnie takie jak Facebook, Twitter, YouTube, Instagram, SnapChat czy SoundCloud, są zatem rezultatem, jak i kołem zamachowym dalszego uniezależniania się artystów od tradycyjnie rozumianych struktur przemysłu muzycznego. Jak jednak wskazuje Nickell,

dwulicowość tych technologii polega zarówno na promowaniu ich jako demokratycznych i otwartych bram dla muzyków, jak i równocześnie strażników wznoszących ukryte mury wzdłuż linii pochodzenia narodowego, języka, dostępu do zasobów finansowych oraz różnych prędkości Internetu (Nickell, 2020, s. 49).

I znów pojawia się problem dystynktywnego charakteru hybrydowych praktyk muzycznych we współczesnej, zglobalizowanej kulturze medialnej.

## Pandemia jako katalizator praktyk muzycznych – przejście muzyki do wirtualnego świata

Paradoksalnie, czas pandemii Sars-CoV-2 okazał się swoistym katalizatorem dla kultury i wzmocnieniem dla wirtualnych praktyk muzycznych. Innymi słowy, pewne procesy, które tak czy inaczej byłyby nieuchronne

z punktu widzenia rozwoju technologicznego, zostały przyspieszone w sytuacji konieczności niemal natychmiastowego przejścia świata muzycznego do sieci. Czas pandemii pokazał, że życie muzyczne wciąż może istnieć, tylko w innej formie: w formie online. Transformacja praktyk online stała się widoczna nie tylko na poziomie odbioru muzyki (słuchaczy), ale też na płaszczyźnie twórczości muzycznej oraz interakcji (komunikacji zapośredniczonej medialnie) pomiędzy twórcami, wykonawcami oraz odbiorcami treści muzycznych.

Jak wskazuje raport Narodowego Centrum Kultury (2022) pod red. Antoniego Głowackiego, na początku pandemii wyraźnie widoczne było zagubienie w nowej rzeczywistości. Szybko jednak pojawiło się zjawisko przystosowania do zmienionych realiów życia, wymuszonych przymuszoną izolacją, co zaskutkowało intensywnym korzystaniem z udogodnień technologicznych wirtualnego świata, dzięki którym możliwy był udział w zapośredniczonych cyfrowo wydarzeniach muzycznych. Niemniej jednak, jak wskazują badacze, „poczucie przesytu treściami internetowymi wzmocniło tęsknotę uczestników za sytuacją sprzed pandemii” (Raport NCK, 2022, s.15). Co więcej,

pomimo chęci powrotu do udziału w aktywnościach *offline* zauważyć należy, że pewne nawyki dotyczące odbioru kultury *online* pozostały. Badani nie zrezygnowali z subskrypcji streamingowych (...), aktywnie korzystają z mediów społecznościowych (Raport NCK, 2022, s. 15).

Widać zatem wyraźnie stopień się w czasach pandemicznych wirtualno-realnych praktyk muzycznych, które zaczęły tworzyć zupełnie nową jakość doświadczania treści kulturowych. Z jednej bowiem strony zaczęto w jeszcze szerszym zakresie korzystać z możliwości, jakie oferuje kultura online, z drugiej zaś – jak chyba nigdy wcześniej – doceniono obcowanie z kulturą na żywo.

W czasach pandemicznych zauważalny był bowiem dotkliwy brak kontaktów społecznych podczas obcowania z kulturą, co potwierdza wstępną tezę o tym, że muzyka – nawet w wersji praktyk hybrydowych – jest formą międzyludzkiej interakcji. Jak słusznie wskazują autorzy Raportu NCK,

udział w wydarzeniach online tylko częściowo satysfakcjonował odbiorców. Przed pandemią badani cenili w uczestnictwie w kulturze przede wszystkim nawiązywanie i utrzymywanie kontaktów społecznych, odświeżoną atmosferę, możliwość oderwania się od codzienności; niektórzy oczekiwali ponadto treści skłaniających do refleksji czy poszerzających horyzont. Uczestnicząc w wydarzeniach online, badani odczuwali niedosyt niemal we wszystkich tych wymiarach (Raport NCK, 2022, s. 16).

Wirtualny charakter praktyk muzycznych związany był zatem z poczuciem braku wspólnotowego wymiaru doświadczania kultury. Z czasem cyfrowy *ersatz* był nie do przyjęcia i nie przynosił satysfakcji. Niektórzy badani, odnosząc się do doświadczeń wirtualnego uczestnictwa w wydarzeniach muzycznych (np. w festiwalach), wskazywali na takie problemy, jak trudniejszy odbiór, rozproszenie, inny poziom zaangażowania czy też trudność z utrzymaniem zaangażowania, a także słabsza jakość przekazu (niż na żywo). Jak stwierdził jeden z respondentów prowadzonych przez NCK badań:

Najciężej festiwale kilkudniowe zastąpić, bo jeszcze pojedyncze koncerty przypuścimy, że można obejrzeć z jakiegoś streamingu, chociaż wiadomo, że to nie jest to samo (...) co mam sobie namiot rozbić na środku salonu i udawać, że jestem? [18–35 lat, Lublin, FGI] (Raport NCK, 2022, s. 18).

Pojawiło się zatem zjawisko, które można nazwać fenomenem „razem, ale osobno” (zob. Bajakian, 2021), szczególnie widoczne w czasach pandemicznych.

Doskonałym przykładem ukazującym specyfikę muzycznych wydarzeń online z czasów pandemii są także badania przeprowadzone przez Femke Vandenberg, Michaëla Berghmana oraz Juliana Schaapa. Autorzy koncentrują się na badaniu starych i nowych rytuałów społecznych, jakie pojawiały się w trakcie wirtualnych koncertów *techno-party* w Holandii. W szczególności interesował ich proces wytwarzania zbiorowej świadomości i poczucia wspólnoty w czasach społecznej izolacji poprzez badanie postów uczestników wirtualnych *techno-party* (zob. Vandenberg, Berghman i Schaap, 2020). Analiza zawartości postów z komentarzami uczestników koncertów wyraźnie wskazuje, jak bardzo brakowało fanom tychże imprez muzycznych bezpośredniego kontaktu podczas koncertów na żywo, co wyrażane było zarówno poprzez emotikony, jak i sformułowania typu: „to takie przykre oglądać ten koncert z własnego łóżka, a jedyne czego pragnę, to być tam razem z wami i tańczyć” (Vandenberg, Berghman i Schaap, 2020, s. 8). Oddaje to zatem ideę samotnego słuchacza doświadczającego zapośredniczonych medialnie przeżyć muzycznych w domowej izolacji.

## Zakończenie

Spoglądając na naturę współczesnych, zapośredniczonych technologicznie i hybrydowych praktyk muzycznych, warto w podsumowaniu odnieść się do kilku istotnych zjawisk i procesów wynikających ze zmieniającej się

natury ludzkich działań związanych z muzyką i muzycznym światem. Chodzi tu w pierwszej kolejności o przekraczanie tradycyjnych dychotomii dzięki nowej realności praktyk muzycznych na linii: prywatny – publiczny, analogowy – cyfrowy, rzeczywisty – quasi-realny, symultaniczny – asymultaniczny, bezpośredni – pośredni oraz natychmiastowy – odroczony. Co więcej, rewolucja cyfrowa uruchomiła takie zjawiska i procesy, jak muzyka na żądanie, wszechkożerność muzyczna, *eventyzacja* muzyki czy też cyfrowe nierówności (dystynkcja w cyfrowym świecie).

Zastanawiające jest to, w jakim kierunku rozwijać się będą w przyszłości muzyczne praktyki ludzi. Czy pójdą one w stronę pełnej cyfryzacji świata muzyki, zarówno na poziomie twórczym, jak i odbiorczym, czy odwrotnie – podążą też w stronę analogu i bezpośredniego doświadczenia? A zatem, czy świat muzyczny zdominują śpiewające *vocaloidy* i algorytmy tworzące muzykę, takie na przykład jak *Emily Howell*<sup>2</sup>, czy też wręcz przeciwnie – ludzkość ponownie doceni zdobycze ery analogowej? Wydaje się, że już docenia, zaś zjawisko retromanii staje się faktem, torując sobie drogę do tradycyjnych sposobów doświadczania muzyki, o czym świadczą liczby sprzedanych płyt winylowych w ostatnich latach. Jak bowiem wynika z najnowszego raportu Amerykańskiego Stowarzyszenia Przemysłu Fonograficznego, sprzedaż płyt winylowych w 2022 r. przekroczyła – po raz pierwszy od 1987 r. – sprzedaż płyt kompaktowych (RIAA Report 2022). W przełomowym 2022 r. sprzedano na rynku amerykańskim ponad 41 mln płyt winylowych i tylko 33 mln płyt CD. Trend ten widoczny jest już od kilkunastu lat, ale dopiero w minionym roku krążek CD wyparty został przez tradycyjny winyl, co wynika z retro-praktyk szczególnie młodego pokolenia (skądinąd pokolenia wykarmionego na muzyce cyfrowej). Oczywiście na pierwszym miejscu wciąż króluje streaming, ale winyl dominuje wyraźnie, jeśli chodzi o sprzedaż nośników fizycznych. Czas zatem pokaże, jak w przyszłości wyglądać będzie świat muzyki i muzyczne praktyki ludzi. Może bowiem się okazać, że hybryda pozyska nową twarz: twarz analogowo-cyfrową, zaś historia zatoczy koło.

2 Emily Howell to pierwszy algorytm muzyczny wynaleziony w latach 90. XX w. przez Davida Cope'a.

BIBLIOGRAFIA

- Bajakian, A. (2021). Alone Together: Musicking in the Time of COVID-19, Improvisation, Musical Communities, and the COVID-19 Pandemic. *Critical Studies in Improvisation*, t. 14, nr 1, 1–3.
- Bennet, A. (2015). Music, Community, and Self. W: J. Shepherd i K. Devine (red.), *The Routledge Reader on the Sociology of Music*. London: Routledge, 143–152.
- Cox, Ch. i Warner, D. (red.) (2010). *Kultura dźwięku: teksty o muzyce nowoczesnej*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Etzkorn, K.P. (1964). Georg Simmel and the Sociology of Music. *Social Forces*, nr 43(1), 101–107.
- Holt, F. (2010). The Economy of Live Music in the Digital Age. *European Journal of Cultural Studies*, nr 13(2), 243–261.
- Jabłońska, B. (2017). Muzyka–media–kultura. *Kultura Współczesna*, nr 3(96), 120–129.
- Kofin, E. (2012). *Muzyką wokół nas. Studium przeobrażeń recepcji muzyki w dobie elektronicznych środków jej przekazywania*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Maasø, A. (2018). Music Streaming, Festivals, and the Eventization of Music. *Popular Music and Society*, nr 41(2), 154–175. DOI: 10.1080/03007766.2016.1231001
- Morris, J.W. i Powers, D. (2015). Control, curation and musical experience in streaming music services. *Creative Industries Journal*, nr 8:2, 106–122. DOI: 10.1080/17510694.2015.1090222
- Nickell, Ch. (2020). Promises and Pitfalls: The Two-Faced Nature of Streaming and Social Media Platforms for Beirut-Based Independent Musicians. *Popular Communication*, nr 18(1), 48–64. DOI: 10.1080/15405702.2019.1637523
- Nożyński, S. (2016). Od walca z rylcem do Spotify. Dostępność muzyki a dziennikarstwo muzyczne. W: M. Parus i A. Trudzik (red.), *Media jako przestrzeń muzyki*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe „Katedra”, 81–104.
- Nożyński, S. (2017). Muzyka na żądanie – transformacje w obszarze kultury audialnej. *Kultura Współczesna*, nr 3/96, 99–109.
- O’Hara, K. i Brown, B. (2006). *Consuming Music Together. Social and Collaborative Aspects of Music Consumption Technologies*. Dordrecht: Springer.
- Prensky, M. (2001). Digital Natives, Digital Immigrants. *On the Horizon MCB University Press*, t. 9, nr 5, 1–6.
- Prior, N. (2018). *Popular Music, Digital Technology and Society*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, Washington DC, Melbourne: SAGE Publications Ltd.
- Small, Ch. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. United States of America: Wesleyan University Press.

- Strachan, R. (2017). *Sonic Technologies: Popular Music, Digital Culture and the Creative Process*. New York: Bloomsbury Academic.
- Śmigielska, K. (2017). Zespoły portale jako miejsce wymiany muzycznych inspiracji w czasach kultury realnej wirtualności. *Kultura Współczesna*, nr 3(96), 172–181.
- Taylor, T. D. (2001). *Strange Sounds: Music, Technology & Culture*. New York: Routledge.
- Turner, J.S. i Tollison, A.C. (2021). The Evolving Communicative Value of Popular Music: Music Is Interpersonal Communication in the Age of Digital Media. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, nr 65(3), 357–376. DOI: 10.1080/08838151.2021.1957893
- Vandenberg, F., Berghman, M. i Schaap, J. (2020). The ‘lonelyraver’: music livestreams during COVID-19 as a hotline to collective consciousness? *European Societies*, 1–12.
- Webster, J. (2020). Taste in the platform age: music streaming services and new forms of class distinction. *Information, Communication & Society*, nr 23(13), 1909–1924. DOI: 10.1080/1369118X.2019.1622763

#### Raporty:

- Friedlander, J.P. i Bass, M. (2022). Year-End 2022 RIAA Revenue Statistics. Pozyskano z <https://www.riaa.com/wp-content/uploads/2023/03/2022-Year-End-Music-Industry-Revenue-Report.pdf>
- Global Music Report (2023). International Federation of the Phonographic Industry. Pozyskano z: <https://globalmusicreport.ifpi.org/>
- Głowacki, A. (red.) (2022). Uczestnictwo w wydarzeniach kulturalnych online w trakcie pandemii. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury. Pozyskano z: <https://www.nck.pl/badania/raporty/uczestnictwo-w-kulturze-online>

**Barbara Jabłońska** – profesor nadzwyczajny w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się problematyką socjologii sztuki i muzyki, teoriami kultury oraz analizą dyskursu publicznego i politycznego. Autorka licznych prac z zakresu socjologii muzyki i analizy dyskursu, w tym książki *Socjologia muzyki* (Wydawnictwo Naukowe Scholar 2014). Jest członkinią Europejskiego Towarzystwa Socjologicznego i Polskiego Towarzystwa Socjologicznego. W latach 2016–2019 pełniła funkcję członkini Zarządu Sekcji Socjologii Sztuki Polskiego Towarzystwa Socjologicznego.