

MARIUSZ GRADOWSKI
RADOŚLAW MARCINKIEWICZ

SIĘGNIJ, NASTAW, PRZEWIŃ, SŁUCHAJ

NOŚNIKI DŹWIĘKU JAKO PRZEDMIOT BADAŃ NAD MUZYKĄ POPULARNĄ¹

WSTĘP

MARIUSZ GRADOWSKI
Wydział Nauk o Kulturze i Sztuce, Uniwersytet Warszawski. Muzykolog i kulturoznawca, adiunkt w Katedrze Muzykologii Systematycznej i Kulturowej Instytutu Muzykologii UW. Autor pracy *Big beat. Style i gatunki polskiej muzyki młodzieżowej (1957-1973)* (2018) i współautor *Czesław Niemen's Niemen Enigmatic* (z Ewą Mazierską, 2022). Wykładowca Collegium Civitas (podyplomowe studia Muzyka i media). Współpracownik Programu 2 PR (*Muzyka w kadrze*), PR Chopin (*Chop-in-pop, Kino Polonia*), NIFC (*Chopinoteka*) i PWM (*100 na 100. Muzyczne dekady wolności*). Interesuje się muzyką współczesną, szeroko rozumianą muzyką popularną, muzyką filmową i antropologią muzyki. ORCID: 0000-0002-1941-4073.

W ciągu ostatnich lat liczba polskich publikacji naukowych na temat szeroko rozumianej muzyki popularnej znacząco wzrosła. Do tego stopnia, że trudno się zgodzić z powracającym przy różnych okazjach twierdzeniem o nielicznych tego typu badaniach przeprowadzanych w Polsce. Artykułów opublikowanych w tomach pokonferencyjnych, czasopismach akademickich (nieraz pozornie niezwiązanych z muzyką popularną), w osobnych książkach i monografiach jest już po prostu bardzo dużo.

Oczywiście można zauważyć pewne niedostatki. Część prac pozostaje na bardzo ogólnym poziomie rozpoznania albo jest zaledwie przyczynkiem lub próbą opisu danego zjawiska, inne analizy są zbyt fragmentaryczne. Brakuje z pewnością solidnych syntez. Nie jest to miejsce na szczegółową krytykę, tym bardziej że – jak zaznaczyliśmy – badania nad muzyką popularną rozwijają się prężnie i niedostatki zapewne zaraz zostaną uzupełnione. Zależy nam

¹ Zdajemy sobie sprawę z oddziaływania nośników dźwięku na sposoby publikowania nagrań z innymi odmianami muzyki, jednak przesuujemy środek ciężkości w stronę muzyki popularnej z racji tematyki dominującej w numerze. Mimo to przedstawione uwagi mogą być odnoszone do szerszego kontekstu.

RADOSŁAW MARCINKIEWICZ

Instytut Językoznawstwa,
Uniwersytet Opolski.
Doktor nauk humanistycznych,
lingwista, współpracownik Komisji Onomastycznej KJ PAN. Autor i współautor ponad 40 publikacji naukowych, w tym słowników. Pomysłodawca cyklu konferencji naukowych dotyczących kultury rocka „Unisono w wielogłosie”, a także redaktor serii pod tym samym tytułem. Jego zainteresowania naukowe koncentrują się wokół zagadnień onomastyki (onimy w muzyce i fonografii; eponimia), terminologii muzyki popularnej, elementów ramowych dzieł fonograficznych, leksykografii. Ostatnie publikacje to artykuły: *Polska eponimia biblijna: Sodoma...* (2020) i *Leksykograf u podnóża rockowej wieży Babel...* (2021).
ORCID: 0000-0003-0218-5267.

raczej na naszkicowaniu mapy badań nad muzyką popularną. Mimo wszystko polska literatura na temat muzyki popularnej jest coraz większa, kolejne przestrzenie badawcze powoli się zapełniają. Potwierdzają to wartościowe, bo skrupulatne i bogate, chociaż wciąż niekompletne dane bibliograficzne zawarte przez Pawła Tańskiego we wstępie do poświęconego antropologii rocka numeru „Kultury Współczesnej”². Dobry przykład zestawienia narracji dotyczących jednego z wycinków muzyki popularnej, jakim jest muzyka rockowa, przynosi też przekrojowy esej Jakuba Kasperskiego³. Pokazuje on pewien nurt w polskich badaniach nad muzyką rockową, a także różnorodność metodologii i ujęć tematu wynikającą z faktu, że rockiem zajmują się badacze z tak różnych części naukowego świata, jak na przykład muzykologia, literaturoznawstwo, lingwistyka, socjologia, historia sztuki, medioznawstwo⁴.

Jedną z przestrzeni badawczych, które na polskim gruncie podejmowane są zbyt rzadko i wciąż pozostają *ubi leones*, jest fonografia – rozumiana szeroko jako sfera, w której artystyczna idea ujęta w muzyce łączy się z fizycznością nośnika (medium), na którym została utrwalona. Te srebrne krążki płyt kompaktowych, winyle – czarne i wielokolorowe, chrzęszczące i chroboczące kasety magnetofonowe, miłe w dotyku taśmy szpulowe, pachnące dekadami kartridże... Próba oddania słowami wrażeń pozamuzycznych, które pojawiają się w momencie kontaktu z fizycznym nośnikiem, jest ryzykowna, łatwo wpaść w banał. Zdajemy sobie z tego sprawę, ale próbujemy, ponieważ jesteśmy pewni, że to niezwykle ważna część naszego kontaktu z muzyką. Zaznaczmy od razu, że nasza propozycja nie jest zawieszona w próżni, zdarzają się bowiem sytuacje koncentrowania się na fonograficznym aspekcie muzyki, choćby w rozdziałach rozproszonych po monografiach wieloautorskich. Do

2 P. Tański, *Antropologia rocka – antropologia codziennych dźwięków*, „Kultura Współczesna” 2(114)/2021.

3 J. Kasperski, *Rozwój polskiej rockologii*, „Załącznik Kulturoznawczy” 7/2020.

4 Autor chyba niepotrzebnie nazywa badania nad muzyką rockową „rockologią”, wprowadzając tym samym termin problematyczny głównie ze względu na jego rozmyte granice oraz zbytnią inkluzyjność, wynikającą z rockocentrycznego spojrzenia na muzykę popularną.

większych przedsięwzięć zaliczyć należy serię *Czesław Niemen i jego płytowe dzieła*⁵, już w tytule eksponującą publikacje fonograficzne, niektóre tomy z cyklu *Unisono w wielogłosie*⁶, a także wybrane edycje konferencji pod tym samym tytułem⁷, wreszcie monografie poświęcone pierwszemu albumowi Niemen Enigmatic⁸ oraz okładkom płytowym⁹.

Werner Faulstich, badając historię mediów w kontekście muzyki, wskazuje cztery etapy: gdy dominowały media prymarne (ludzkie, w których śpiewający i muzykujący człowiek tworzący muzykę *in situ* jest medium transmitującym sztukę dźwięków), sekundarne (pisane, w których muzyka odrywa się od twórcy i zostaje przeznaczona do wykonania na żywo na podstawie rękopisu czy druku muzycznego), tercjarne (elektroniczne, w których muzyka zostaje zarejestrowana na nośniku, przez co odrywa się zarówno od procesu tworzenia, jak i procesu wykonania – to nośnik jest miejscem spotkania z muzyką) oraz kwartarne (cyfrowe, w których muzyka w postaci zapisu cyfrowego odrywa się od swojej fizyczności, przybierając formę danych odtwarzanych, rekonfigurowanych w dowolnym miejscu i niemal w dowolny sposób)¹⁰. Symbolem mediów kwartarnych, które pojawiły się w połowie lat dziewięćdziesiątych, a dekadę później, jak twierdzi Faulstich, zdecydowały o charakterze kontaktu z muzyką, pozostają MP3 (inne formaty, także te bezstratne, nie przejęły symbolicznego i pierwotnego potencjału MP3 oferujących również muzykę bez fizyczności), chmura danych (dająca możliwość dowolnego kształtowania rezerwuarów i strumieni dźwięków muzyki) oraz playlista (następczyni kasetowego mixtape’u, będąca mniej lub bardziej kreatywnie zestawianą formą narracji, budowanej z niemal nieskończonych rekonfiguracji muzycznych utworów odłączanych od tradycyjnych autorskich zestawień muzycznych: albumów, longplayów, concept albumów czy tak zwanych czwórek).

Co ciekawe, im dalej postępuje proces swoistej „dematerializacji” muzyki i upowszechnia się dostęp strumieniowy, tym bardziej staje się jasne, że informacje o śmierci fizycznych nośników są przedwczesne. Po odrodzeniu płyt winylowych (wzrost popytu na krążki używane, wznowienie produkcji nowych, zarówno reedycji, jak i pierwszych edycji, reintrodukcja winyli w popularnych sklepach i dyskontach) przyszło odrodzenie kaset magnetofonowych i – jak można już przeczytać w prasie muzycznej – płyt kompaktowych. Mimo iż niektóre nośniki

5 *Czesław Niemen i jego płytowe dzieła*, red. P. Chlebowski, E. Chlebowska, współudz. Ł. Niewczas, Wydawnictwo KUL, Lublin 2014; *Czesław Niemen i jego płytowe dzieła 2*, red. P. Chlebowski, E. Chlebowska, Wydawnictwo KUL, Lublin 2017; *Czesław Niemen i jego płytowe dzieła 3*, red. P. Chlebowski, E. Chlebowska, Wydawnictwo KUL, Lublin 2020.

6 *Unisono w wielogłosie*, t. 3: *Rock a korespondencja sztuk*, red. R. Marcinkiewicz, GAD Records, Sosnowiec 2012 oraz opracowywany tom 7: *Wokół winyłu*.

7 Były to edycje: trzecia (*Rock a korespondencja sztuk*; Tułowice, 7–9 października 2011 r.), czwarta (*Rock a media*; Tułowice, 12–14 października 2012 r.), ósma (*Wokół winyłu*; Opole, 21–22 października 2016 r.), dziewiąta (*B. Strony B*; Opole, 20–21 października 2017 r.) oraz trzynasta (*A jak Ars Mundi*; Korfantów, 19–21 maja 2022 r.).

8 M. Gradowski, E. Mazierska, *Czesław Niemen’s Niemen Enigmatic*, Bloomsbury Academic, New York 2022.

9 M. Torzecki, *Okładki płyt. Rzecz o wizualnym uniwersum albumów muzycznych*, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2015; WJ. Burszta, M. Fiderkiewicz, *Sferyczne fantazje. W świecie Rogera Deana*, Wydawnictwo Naukowe Kate-dra, Gdańsk 2020.

10 W. Faulstich, *Muzyka i medium. Szkic historiograficzny od początków do dzisiaj*, „Images” 13–14(7)/2009. Por. komentarz do myśli Faulsticha: K. Kozłowski, *Co to jest medium?*, „Images” 15–16(8)/2011.

(na przykład niewielki i poręczny MiniDisc) nie wzbudziły zainteresowania, część melomanów docenia coraz częściej pojawiające się wydania albumów, a nawet epek czy singli w formatach DVD i BD. Pomijając w tym miejscu kwestie rynkowe, finansowe, mechanizmy promocji, skupimy się na tym, co badacza muzyki popularnej może szczególnie zafrapować. Dlaczego fizyczność nośnika nie kapituluje przed muzyką „pozbawioną fizyczności”, która uważana jest za wygodną i łatwą w odbiorze?¹¹ Im większa rynkowa rywalizacja między „streamingiem” a „winylem”, tym wyrazistsza dla badacza różnorodność relacji między muzyką a nośnikiem, który ją zawiera.

Być może dla części słuchaczy, ale i badaczy, jest to naturalne i w związku z tym przezroczyście: pisze się o płycie Queen, podwójnym singlu The Beatles, concept albumie Dream Theater, traktując fizyczność wydań jako coś oczywistego. Rynek w 2022 roku pokazuje, że wcale tak nie jest – wiele piosenek, utworów, kompozycji ukazuje się już tylko cyfrowo, bez fizycznego nośnika. Media tercjarne przestają być dla słuchacza pozycjami pierwszego kontaktu (dyskusyjnego ewentualnie na poziomie różnicowania zalet kasety, kompaktu czy winylu). Ich wybór zaczyna wynikać ze świadomej decyzji co do strategii słuchania muzyki, za którą stoi nie tylko sama sztuka dźwięków, ale i – a często przede wszystkim – właśnie sposoby jej podania. Te zaś mają poważne zakorzenienie w historii, jak singiel winylowy wprowadzony przez RCA Victor pod koniec lat czterdziestych, a ukształtowany w latach pięćdziesiątych, winylowa płyta długogrająca z 1948 roku, która w latach sześćdziesiątych stała się kluczowym nośnikiem dla rozbudowanej artystycznej wypowiedzi na gruncie muzyki popularnej¹², kasetka magnetofonowa z 1963 roku, która w latach siedemdziesiątych zmieniła reguły komunikacji muzycznej i dała słuchaczom możliwość muzycznej kreacji w formie mixtape’u, czy wreszcie płyta kompaktowa z jej dźwiękiem, obietnicą nowoczesności i łatwości użytkowania¹³.

A zatem: fizyczny nośnik w relacji do muzyki jako przedmiot badań. Piszemy „nośnik”, ale przecież już na poziomie języka opisu i definicji pojawiają się problemy terminologiczne. Domagają się one uporządkowania, a także możliwie szybkiego uwzględnienia w pracach leksykograficznych, brak solidnego słownika nie ułatwia bowiem porozumienia badaczom fonografii, reprezentującym bardzo różnorodne dyscypliny.

Adam Wolański w *Słowniku terminów muzyki rozrywkowej* do podgrupy tematycznej „nośniki dźwięku” zalicza zaledwie nieco ponad 30 haseł¹⁴. Pomimo szerokiego zakreszenia granic tej kategorii umieszcza w jej obrębie pozycje, które łatwo można byłoby zakwestionować, pomija także wiele jednostek istotnych, by nie rzec – oczywistych (niektóre z nich scharakteryzował w swym ważnym,

11 Trudno nie zauważyć, iż słuchanie nieprzypadkowej muzyki przez osoby zazwyczaj mające pod ręką smartfona również wymaga podjęcia pewnych czynności.

12 Jak ważne było wówczas posiadanie w dorobku publikacji płytowej, pokazuje przykład naszego kraju, gdzie by móc wydać krążek, wykonawcy gotowi byli zawierać niekorzystne dla siebie kontrakty. Zob. M. Gradowski, *Big beat. Style i gatunki polskiej muzyki młodzieżowej (1957–1973)*, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2018.

13 M. Kominek, *Zaczęło się od fonografu...*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1986.

14 A. Wolański, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 273.

wcześniejszym o 10 lat artykule Krzysztof Wróblewski¹⁵). Niewątpliwie liczba luk wymagających uzupełnienia jest niemała. Nie wdając się w szczegółowe uwagi, chcemy zauważyć, że problem ten uwidacznia się już w przypadku tak ogólnych terminów jak – używane, podkreślmy, w kontekstach fonograficznych – kluczowe leksemy *format* i *fonogram*.

Format stosowany jest w odniesieniu do typów nośników dźwięku, wyróżnianych ze względu na sposób zapisu i odtwarzania (na przykład płyta gramofonowa, kaseta magnetofonowa), ale nierzadko określane są w ten sposób pewne konwencje pozycji wydawniczych, takie jak albumy, epki czy single. Dla uniknięcia wieloznaczności za każdym razem należałoby uzupełniać leksem *format* o uściślającą przydawkę, ponieważ jednak w pewnych sytuacjach jest on stosowany wymiennie ze *standardem*, być może rozsądne byłoby zarezerwowanie terminu *format* (fonograficzny) dla nośników wyróżnianych ze względu na swoiste zasady działania, kompatybilnych z odpowiednimi urządzeniami odtwarzającymi (gramofonami, magnetofonami itd.), a dla zachowania rozróżnienia wynikającego z odmienności kryteriów w celu hierarchizowania wydawnictw płytowych można byłoby mówić o standardach (publikacji) fonograficznych.

Od publikacji należy odróżnić jej rozmaite edycje. Konkretna edycja (wydanie) danego albumu zawiera przeważnie nośnik lub nośniki reprezentujące jeden format, ale reedycje nie wykluczają umieszczania tego samego zestawu fonogramów na nośnikach innych niż prymarne. Coraz częstsze są także edycje, zazwyczaj jubileuszowe, zawierające po kilka różnych nośników z tym samym materiałem muzycznym, co pozwala na wybór najwygodniejszego sposobu słuchania. Odróżnianie odrębnych wydań zawierających ten sam nośnik bywa trudne, a umożliwia je czasem dopiero porównanie różnego rodzaju elementów należących do otoki właściwego dzieła (jak numery katalogowe, matrycowe i inne).

Termin *fonogram* (także: *utwór fonograficzny*) odnoszony jest dość zgodnie do utrwaleń dźwiękowych na materialnym nośniku, ale problematyczne jest, czy za fonogram należy uznać zawartość na przykład całej płyty, czy też każdą osobną ścieżkę krążka. Warto, jak sądzimy, zaakceptować propozycję Nicholasa Ghazala, który w pracy poświęconej prawu do fonogramu opowiada się za drugim z rozwiązań¹⁶. Ponieważ pojedyncza ścieżka może być elementem różnych całości wydawniczych (płyt firmowanych przez jednego wykonawcę, ale też kompilacji repertuaru różnych wykonawców), to właśnie ona nadaje się na jednostkę *sound recording*.

W tym miejscu warto sięgnąć po pojęcie makroformy¹⁷, ponieważ, jak sądzimy, da się je odnieść do konkretnych edycji dzieł fonograficznych. Oprócz korpusu dzieła, na który składają się fonogramy utrwalone na nośniku, można jako jej elementy wskazać cechy swoiste samego nośnika oraz opakowania (także

15 K. Wróblewski, *O nazwach płyt w języku polskim*, „Poradnik Językowy” 4/1990.

16 N. Ghazal, *Prawo do fonogramu w świetle ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*, Wolters Kluwer, Warszawa 2017.

17 M. Gradowski, M. Konert-Panek, *O „Queen II” na dwa głosy. Słowno-muzyczne wokalizacje grupy Queen*, [w:] *Unisono w wielogłosie*, t. 3, dz. cyt.

rozmaitych wkładek, dodatków), sposoby segmentacji materiału muzycznego czy warstwę ilustracyjną¹⁸, a także wszelkie elementy piśmiennicze.

Nośnik fizyczny może być traktowany jako medium i w takim kontekście dobrze sprawdza się definicja zaproponowana przez Wernera Faulsticha. Różni się od McLuhanowskiej, ale utrzymuje jej sens: *medium is the message*, przekaznik jest przekazem, a jego rodzaj wpływa na sam przekaz. Ustalenia medioznawców pozwalają na pokazanie relacji między poszczególnymi nośnikami a kulturą, z której wyrastają i na którą wpływają. Jak ciekawe mogą być takie badania, pokazuje Mark Katz w eseju poświęconym znaczeniom przypisywanym fonografowi i jego realnemu wpływowi – za sprawą poręczności, przystępnej ceny i możliwości wielokrotnego odsłuchu – na zmianę kultury muzycznej Stanów Zjednoczonych w latach dwudziestych XX wieku¹⁹.

Bez wątpienia ujęcie medioznawcze nie wyczerpuje możliwości badania nośników. Ich fizyczność z jej obiektywnymi ograniczeniami wpłynęła na kreatywne podejście do granic owych możliwości oraz przekuwania ich w atut i artystyczną formę wyrazu. I tak na przykład obiektywne różnice jakości dźwięku płyty winylowej (wyższa przy obwodzie płyty, niższa przy środku) przyczyniły się do układania przez artystów programu płyty (kolejności utworów), który uwzględniał stan rzeczy znany użytkownikom rozumiejącym naturę tego medium.

Dość powiedzieć, że ten sam album słuchany z innych mediów to w istocie nieco inne dzieło²⁰. Różnice dotyczą czasu trwania (około 40–50 minut winylu, a ponad 80 minut kompaktu), podziału na części składowe (cztery ścieżki kartridżów, dwie strony winylu i kasety, strona płyty kompaktowej, ogromna pojemność BD²¹ czy wręcz nieograniczona playlisty). Inne są okładki, inny jest zatem ich wyraz i przekaz; rozkładana wkładka kasety *In the Court of the Crimson King* King Crimson działa na słuchacza inaczej niż wydanie winylowe. Podobne uwagi można odnieść nawet do wydań na tym samym nośniku: wersja singla *The Invisible Man* Queen na czarnym winylu wyda się odbiorcy uboższa od tej na krążku transparentnym, korespondującym z tytułem utworu.

Dla jednych fizyczność to przede wszystkim ograniczenia, ale innym może przynosić satysfakcję z posiadania, bycia właścicielem. Na wydaniach, które bierze się do ręki, można zbierać autografy twórców, łatwiej też nimi obdarowywać (niektóre są jednocześnie pocztówkami). Materialne egzemplarze dzieł wycofywanych z dystrybucji mogą pozostać z nabywcą na zawsze. Fizyczność wiąże się także z tym, co specyficzne dla poszczególnych nośników: możliwość kasowania zapisu na taśmie magnetofonowej, duży format poligrafii płyty winylowej, łatwość nadawania

18 Tamże, s. 49.

19 M. Katz, *Making America more musical through the phonograph, 1900–1930*, „American Music” 4(16)/1998.

20 Niektóre dzieła po przeniesieniu na inny nośnik stają się uboższe o istotne elementy gry z odbiorcą. Na przykład interpretacja *Octavarium* Dream Theater jest pełniejsza, jeśli uważnie konfrontuje się informacje podawane na wyświetlaczu odtwarzacza CD z zapisami okładkowymi. Zob. R. Marcinkiewicz, *Trzy, pięć, osiem, nieskończoność... Wokół „Octavarium” Dream Theater*, [w:] *Unisono w wielogłosie*, t. 3, dz. cyt. Przykład innego albumu tej grupy zaskakuje w odwrotny sposób, wersja winylowa zawiera bowiem wnoszące nową jakość rozwiązanie, niemożliwe do zastosowania na CD.

21 Na przykład kantaty Bacha pod dyrykcją Karla Richtera wydano na dwóch krążkach typu Blu-ray Disc, z których dłuższy zawiera 14 godzin i niemal trzy kwadranse muzyki.

krążkom nietypowych kształtów (kompaktowy *shape disc* może odzwierciedlać mapę konturową Polski), opakowanie płyty kompaktowej. W każdej z tych sfer obecne są elementy, które mogą posłużyć jako przedmiot badania. Skupienie się na poszczególnych częściach daje możliwość lepszego poznania specyfiki danego nośnika i pozwala na uzyskanie odpowiedzi na pytania dotyczące na przykład przyczyn ponownej popularności płyty gramofonowej czy innych formatów.

Nośnikiem, którego doniosły formotwórczo charakter trudno kwestionować, jest płyta gramofonowa. To właśnie w erze jej świetności nastąpiło ustalenie standardów fonograficznych stosowanych właściwie do dziś i służących hierarchizowaniu dorobku artystów: albumy, nie tylko jednopłytowe bądź obejmujące większą liczbę krążków, ale też tak osobliwe, jak tak zwane sesquialbumy, składają się na trzon dyskografii (to one zwykle są recenzowane, a także umieszczane w stanowiących części artykułów encyklopedycznych zestawieniach obejmujących publikacje artystów), a decyzje o skatalogowaniu danego dzieła jako EP traktowane są jako wartościujące. Również sposób prezentacji repertuaru singli służy czasem ukierunkowaniu interpretacji – za sprawą wydań z dwiema stronami A (ranga strony B jest zwyczajowo mniejsza, a utwory na niej umieszczane traktuje się jako wypełniacze)²².

Specyfika płyt analogowych daje artystom możliwości, których nie mają inne nośniki, na przykład stosowanie rowków równoległych albo zamkniętych czy zapis w miejscach zwyczajowo do tego nieprzewidzianych. Skutkują one przypadkowością procesu odtwarzania, wariantowością nagrań, ich „nieskończonością” czy możliwością ukrycia. Z kasetą magnetofonową łączy krążek gramofonowy możliwość odtwarzania wstecznego. Z kolei wydania kompaktowe pozwalają na programowanie utworów, odtwarzanie losowe, a także zapętlenie całych utworów bądź ich wybranych sekwencji. W przypadku formatów DVD, DualDisc, SACD czy BD muzyka może być prezentowana w wielu wariantach, nierzadko w miksach wielokanałowych, w dodatku jej odtwarzaniu mogą towarzyszyć obraz i tekst²³.

Nośnik fizyczny niesie nie tylko muzykę, ale też elementy ją dookreślające, opisujące, doprecyzowujące, informujące. Z tego właśnie względu publikacja fonograficzna to coś więcej niż fonogram(y) i nośnik(i). Dotychczas badacze zwracali uwagę najczęściej na warstwę ikonograficzną, ale warto podkreślić, że świat okładek jest również bardzo heterogeniczny. Różne wydania potrafią zaskakiwać pomysłowymi rozwiązaniami. Jeden z albumów Pink Floyd sygnalizuje swoją obecność na półce nawet w ciemności (za sprawą wmontowanej w opakowanie pulsującej diody), efektownie prezentują się też grzbiety ustawionych we właściwej kolejności publikacji, tworzące graficzną całość. Nierzadko efekty wizualne zaskakują

22 Phil Spector, producent The Righteous Brothers, niezadowolony z emitowania przez radiostację utworu z „gorszej” strony B najnowszego singla duetu (był to późniejszy przebój *Unchained Melody*), wysuwał względem disc jockeyów telefoniczne żądania zaprzestania prezentowania tej piosenki i odtwarzania ważniejszej kompozycji, umieszczonej na „lepszej” stronie A (zapomniane dziś *Hung on You*). Por. B. Medley, M. Marino, *The Time of My Life: A Righteous Brother's Memoir*, Da Capo Press, Boston 2014, s. 53–54.

23 Niedostępna realizacja wydaje się zawierające BD wznowienie albumu *2112* grupy Rush. Słuchaniu może towarzyszyć wyświetlany komiks, którego dymki wypełniane są tekstem równocześnie z partiami śpiewanymi przez wokalistę.

nas dopiero po wzięciu egzemplarza do ręki (okładki lenticularne i 3D, koperty stanowiące gry planszowe, zawierające krzyżówki itd.) bądź w trakcie odczytu nośnika (płyty gramfonowe wypełnione cieczą, ujawniające animowany efekt czy luminescencyjne). Nie można pominąć także mnogości insertów dołączanych do wydań (ostatnio w modzie są maseczki ochronne) czy specjalnie projektowanych niestandardowych opakowań²⁴ (obok wielu standardowych, jak na przykład *gate-fold*, *digipak*, *mediabook*). Coraz częstsze są edycje z wmontowanymi urządzeniami, które są zasilane bateriami lub wyposażone w ładowarkę USB (umożliwia to na przykład wprawienie w ruch elementu opakowania czy odtwarzanie teledysku na specjalnym ekraniku).

Mniej uwagi poświęcano dotychczas warstwie tekstowej publikacji fonograficznych, czyli tak zwanej ramie wydawniczej²⁵. Spośród należących do niej elementów otoki korpusu dzieła odbiorców, w tym badaczy, najczęściej ciekawią teksty utworów wokalnie-instrumentalnych. Część piśmienniczych w obrębie wydań może być jednak znacznie więcej (i zwykle jest), a większość z nich może stanowić przedmiot refleksji naukowej. Niektóre mają charakter czysto informacyjny (na przykład nazwa wytwórni, rok wydania), inne służą sterowaniu odbiorem korpusu dzieła. Przebogata jest zazwyczaj warstwa onimiczna, obejmująca tytuły publikacji i ich części, miana artystów, a także szereg innych nazw własnych. A przecież ramę wydawniczą tworzą także: numery katalogowe, matrycowe, pojedynczych egzemplarzy i inne, informacje o sposobie odtwarzania (prędkość w przypadku płyt gramfonowych, typ taśmy w przypadku kaset) czy czasie trwania utworów i całych płyt, spisy treści (na przykład w książkach wchodzących w skład zestawów wielopłytkowych), opisy elementów graficznych, rozmaite komentarze, biogramy, dyrektywy, podziękowania, dedykacje i wiele innych części, które rozmieszczane są nie tylko na opakowaniu, ale też na samym nośniku, nalepkach charakteryzujących publikację, w menu DVD czy BD, a nawet pojawiają się na wyświetlaczach odtwarzaczy.

Dodajmy, że prezentacja poszczególnych części może podlegać pewnym schematom, a ich łamanie (przez nietypowy układ, umieszczenie informacji w zaskakujących miejscach, przeniesienie całej otoki na krążek *picture disc* itd.) staje się w wypadku niektórych dzieł składnikiem przekazu artystycznego, który zresztą może czasem utrudniać interpretację. O tym, że nie jest ona zadaniem łatwym, przekonują przykłady zestawienia danych z przewodników płytowych i specjalistycznych encyklopedii, zaskakujące wielością odczytań nazw wykonawców i tytułów płyt, a więc tych części, których delimitacja wydaje się najprostsza²⁶. Dlatego dopiero umiejętna ekskserpcja danych pozwala na sporządzenie możliwie pełnego inwentarza elementów okalających korpus dzieła. Ich dokładniejsze

24 Znakomitym przykładem jest tu dorobek płytowy Małych Instrumentów.

25 Na wzór zaproponowanej przez Renardę Ociecek „literackiej ramy wydawniczej” można by mówić o ramie fonograficznej. Zob. R. Ociecek, *O różnych aspektach badań literackiej ramy wydawniczej w książkach dawnych*, [w:] *O literackiej ramie wydawniczej w książkach dawnych*, red. R. Ociecek, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1990.

26 R. Marcinkiewicz, *O problemach z delimitacją tytułów albumów fonograficznych Czesława Niemena (i jego zespołów) wydanych przez Polskie Nagrania*, [w:] *W kręgu kultury PRL. Muzyka. Rodzaje i style*, red. K. Bittner, D. Skotarczak, Oddział IPN w Poznaniu, Wydawnictwo UAM, Poznań 2017.

omówienie w kontekście genologii, a więc ustalenie wzorców gatunkowych i ich wariantów, a także wskazanie relacji, w jakie wchodzi z innymi elementami przekazu (metateksty, parateksty, teksty zespolone, kolekcje gatunków, gatunki w formie kolekcji²⁷), może stanowić ważny krok w stronę badań nad statusem ontycznym całych publikacji fonograficznych i ich edycji na różnych nośnikach.

BIBLIOGRAFIA

Faulstich, Werner. „Muzyka i medium. Szkic historiograficzny od początków do dzisiaj”. *Images* 7, 13–14 (2009).

Ghazal, Nicholas. *Prawo do fonogramu w świetle ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*. Warszawa: Wolters Kluwer, 2017.

Gradowski, Mariusz. *Big beat. Style i gatunki polskiej muzyki młodzieżowej (1957–1973)*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, 2018.

Gradowski, Mariusz, Monika Konert-Panek. „O Queen II na dwa głosy. Słowno-muzyczne wokalizacje grupy Queen”. W: *Unisono w wielogłosie*, t. 3: *Rock a korespondencja sztuk*, red. Radosław Marcinkiewicz. Sosnowiec: GAD Records, 2012.

Kasperski, Jakub. „Rozwój polskiej rockologii”. *Załącznik Kulturoznawczy* 7 (2020).

Katz, Mark. „Making America more musical through the phonograph, 1900–1930”. *American Music* 16, 4 (1998).

Kominek, Mieczysław. *Zaczął się od fonografu...* Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1986.

Marcinkiewicz, Radosław. „O problemach z delimitacją tytułów albumów fonograficznych Czesława Niemena (i jego zespołów) wydanych przez Polskie Nagrania”. W: *W kręgu kultury PRL. Muzyka. Rodzaje i style*, red. Karolina Bittner, Dorota Skotarczak. Poznań: Oddział IPN w Poznaniu, Wydawnictwo UAM, 2017.

Marcinkiewicz, Radosław. „Trzy, pięć, osiem, nieskończoność... Wokół Octavarium Dream Theater”. W: *Unisono w wielogłosie*, t. 3: *Rock a korespondencja sztuk*, red. Radosław Marcinkiewicz. Sosnowiec: GAD Records, 2012.

Medley, Bill, Mike Marino. *The Time of My Life: A Righteous Brother's Memoir*. Boston: Da Capo Press, 2014.

Ocieczek, Renarda. „O różnych aspektach badań literackiej ramy wydawniczej w książkach dawnych”. W: *O literackiej ramie wydawniczej w książkach dawnych*, red. Renarda Ocieczek. Katowice: Wydawnictwo UŚ, 1990.

Tański, Paweł. „Antropologia rocka – antropologia codziennych dźwięków”. *Kultura Współczesna* 114, 2 (2021).

Wojtak, Maria. *Wprowadzenie do genologii*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2019.

Wolański, Adam. *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000.

Wróblewski, Krzysztof. „O nazwach płyt w języku polskim”. *Poradnik Językowy* 4 (1990).

27 M. Wojtak, *Wprowadzenie do genologii*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2019.