

MARIUSZ GRADOWSKI

SMELLS LIKE TAPE SPIRIT

FONOGRAFICZNE ASPEKTY TAŚMY MAGNETYCZNEJ

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.

Kiedy w 2011 roku ukazał się album *Smells Like Tape Spirit* kwintetu Wojciecha Mazolewskiego¹, wyrażona w nim estyma wobec taśmy magnetycznej mogła jawić się jako ekstrawagancja. Melomani dawno rozstali się ze szpulami i kasetami magnetofonowymi, a kompaktki i płyty CD-R, które zastąpiły je w pierwszej dekadzie XXI wieku, mierzyły się z konkurencją plików cyfrowych, rozwijającego się prężnie rynku streamingowego i powracających do łask winyli. Dziesięć lat później jednak widać wyraźnie, że taśma rzeczywiście wróciła do łask twórców muzyki i stała się ważnym elementem współczesnej fonograficznej gry o słuchacza. Niniejszy artykuł ma na celu prześledzenie społeczno-antropologicznego charakteru owego powrotu i jego artystycznych funkcji, jak również zbadanie fonograficznego potencjału taśmy magnetycznej w trzech wariantach jej rynkowego funkcjonowania: jako kasyety magnetofonowej (*compact cassette*), taśmy szpulowej (*reel-to-reel tape*) oraz kartridża (*8-track cartridge*). Rozważania te zostaną poprzedzone studium przypadku, który dał tytuł niniejszemu artykule, co, jak sądzę, będzie dobrym punktem wyjścia do dalszych refleksji.

1 CD Wojciech Mazolewski Quintet, *Smells Like Tape Spirit*, Mystic 2011.

SMELLS LIKE TAPE SPIRIT – STUDIUM PRZYPADKU

Smells Like Tape Spirit to jazzowy concept album². Choć forma ta łączona jest najczęściej z rockiem progresywnym, to wykorzystuje się ją także w innych stylach muzycznych, na przykład w jazzie. Mimo że redukcja warstwy tekstowej utworów jazzowych do tytułów zawęża możliwości konceptualne, to połączenie warstwy muzycznej z warstwą okładkową³ owocowało w jazzie ważnymi concept albumami, między innymi *A Love Supreme* Johna Coltrane’a (1965), *Romantic Warrior* Return to Forever (1976), *Data Lords* Marii Schneider (2020) czy – już z wykorzystaniem tekstów – *We Insist! Max Roach’s – Freedom Suite* Maxa Roacha (1969).

W przypadku albumu Mazolewskiego concept polega na złożeniu holdu taśmie magnetycznej i jest wyrazem fascynacji tym nośnikiem, jego brzmieniem, możliwościami i fizycznością (barwą, fakturą, zapachem). W związku z tym nagrania zostały zarejestrowane przez Piotra Jagielskiego właśnie na taśmie magnetycznej w specjalnie przystosowanym do tego celu studiu Radia Gdańsk, które wyposażono w tor analogowy z lampową konsoletą i magnetofonami Studer oraz mikrofonami pochodzącymi z epoki, w której taśma była jedynym narzędziem pracy⁴. Dzięki temu nagrań dokonano bez cyfrowej obróbki dźwięku, a urządzenia cyfrowe pojawiły się jedynie w końcowej fazie produkcji albumu wydanego na płycie kompaktowej⁵. Aby w pełni oddać ideę powrotu do analogowego brzmienia i dawnej atmosfery studia, Mazolewski zdecydował o zarejestrowaniu utworów w czasie rzeczywistym, na tak zwaną setkę, podczas wspólnego muzykowania i z minimalnym udziałem montażu na wzór *A Love Supreme* Coltrane’a⁶.

Analiza nagrań z płyty *Smells Like Tape Spirit* (program Sonic Visualiser) ujawnia obecność charakterystycznego dla taśmy magnetofonowej szumu. Odnoszone przez lidera, producentów i słuchaczy wrażenie „ciepłego i miękkiego, wręcz aksamitnego brzmienia”⁷ jest doświadczeniem subiektywnym, ale sama obecność wspomnianego szumu potwierdza, że warunki nagrania wpływają na finalne brzmienie płyty i łączą się z werbalno-graficznym konceptem albumu. Szum taśmy uwiarygadnia go i pozwala na artystyczne rozwinięcia wyższego rzędu (deklarowane przez zespół i słyszalne w odsłuchu odwołania do dawnego jazzu). Z poziomu muzycznego, jako budulec brzmienia i całościowego wyrazu, dźwięk

2 O concept albumach pisali między innymi: P. Chlebowski, „Ciałość” jako kategoria formotwórcza i estetyczna w rocku progresywnym. *Uwagi wstępne*, [w:] *Unisono w wielogłosie*, t. 2: *W kręgu nazw i wartości*, red. R. Marcinkiewicz, GAD Records, Sosnowiec 2011; R. Marcinkiewicz, *Unisono czy na pomieszane języki? O kilku terminach związanych z rockiem w 10. rocznicę* Metropolis Pt.2: *Scenes From A Memory Dream Theater*, [w:] *Unisono na pomieszane języki*, t. 1: *O rocku, jego twórcach i dziełach (w 70-lecie Czesława Niemena)*, red. R. Marcinkiewicz, GAD Records, Sosnowiec 2010; M. Elicker, *Concept albums: Song cycles in popular music*, [w:] *Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*, Rodopi, Amsterdam 2001.

3 Por. M. Rychlewski, *Revolucja rocka. Semiotyczne wymiary elektrycznej ekstazy*, Oficynka, Gdańsk 2010, s. 29–35.

4 M. Karłowski, *Wojciech Mazolewski: Smells like tape spirit* [wywiad z W. Mazolewskim], „Jazz Forum” 3/2011, <http://jazzforum.com.pl/main/artukul/wojteck-mazolewski-smells-like-tape-spirit> (22 kwietnia 2022).

5 Przy produkcji płyty winylowej, na której również ukazał się ten album, urządzenia cyfrowe nie były już konieczne i analogowy charakter toru został w pełni zachowany.

6 Być może inspiracja Coltrane’em wpłynęła na konceptualną wizję Mazolewskiego. Por. J. Knera, *Płyta o zapachu taśmy. Nowy album Wojtek Mazolewski Quintet*, Trojmiasto.pl, 17 lutego 2011, <https://rozrywka.trojmiasto.pl/Plyta-o-zapachu-tasmy-Nowy-album-Wojtek-Mazolewski-Quintet-n45573.html> (22 kwietnia 2022).

7 *Wojciech Mazolewski Quintet. Smells Like Tape Spirit*, Asfaltshop.pl, <https://asfaltshop.pl/product/20637-wojteck-mazolewski-quintet-smells-like-tape-spirit-10th-anniversary-edition-cd> (22 kwietnia 2022).

szumiącej taśmy przechodzi na konceptualny poziom zewnętrzny, narracyjny, ikonograficzny i semiotyczny.

Tytułowy *tape spirit* to „duch taśmy”, który jest na albumie wywoływany artystycznym gestem, niejako z wiarą, że jego odczuwalna i słyszalna (choćby tylko w szumie) obecność w dawnych nagraniach dodawała im czegoś, czego współczesne nagrania cyfrowe nie posiadają. Jednocześnie wiara ta nie jest tu traktowana zbyt serio. Tytuł ma żartobliwy charakter i odnosi się do piosenki *Smells Like Teen Spirit* Nirvany⁸, żywo kontrastującej z muzyką z albumu Wojciecha Mazolewskiego. Żartobliwa jest też warstwa wizualna: widniejący na obwolucie tytuł ułożony został z posklejanych fragmentów taśmy (zgodnie z semantyką tytułu), która wije się dalej przez rewers okładki i stronicie książeczki oraz nadruk na płycie. Nie jest to jednak taśma magnetofonowa, ale – co pokazują pomarszczenia i ślady sklejenia – taśma klejąca. To żart mieszczący się w tradycji środowiska yassowego, z którego wywodzi się Mazolewski⁹, ale nie parodia. Bierze w cudzość kultowość taśmy magnetofonowej (domaganie się jej powrotu i odejścia od cyfrowych nagrań muzyki trudno było w 2011 roku brać serio), ale jednak zwraca uwagę na jej rolę jako istotnego elementu współczesnej kultury muzycznej¹⁰.

Kiedy w 10. rocznicę wydania *Smells Like Tape Spirit* album ponownie pojawił się w sprzedaży, oprócz kompaktu i płyty winylowej ukazała się także kasetka magnetofonowa. Magnetyczna wolta anonsowana dekadę wcześniej przybrała realny kształt. Wydanie kasetowe można postrzegać jako pożądane dopełnienie artystyczno-dźwiękowego konceptu. W 2021 roku nie był to jednak gest awangardowy: renesans kaset, o którym pisał dekadę wcześniej Simon Reynolds w *Retromanii*, stał się faktem¹¹. Kasety są przy tym najbardziej widoczną częścią szerszego zjawiska, za jaki uważam renesans taśmy magnetycznej¹². Wydaje się, że uchwycenie jego specyfiki wymaga powrotu do czasu, w którym taśma magnetyczna na dobre zagościła w światowej fonografii.

TAŚMA I STUDIO

Choć taśma magnetyczna była znana jeszcze przed 1939 rokiem, to do szerokiego użycia weszła dopiero po drugiej wojnie światowej. Po przejściu przez aliantów technologii z niemieckich stacji radiowych stosowana w nich taśma magnetyczna stosunkowo szybko trafiła do użytku cywilnego¹³. Jej wpływ jest widoczny w trzech

8 Inspiracje Nirvany pojawiały się w twórczości Mazolewskiego wcześniej (*Come As You Are Pink Freud* z CD *Sorry Music Polska*, 2003) i później (*Heart Shaped-Box* z Polki Wojciech Mazolewski Quintet, 2014).

9 Por. S. Rerak, *Chłopąc ciekły hel: historia yassu*, A KuKu Sztuka, Gdynia 2012.

10 M. Gradowski, *Wojtek Mazolewski Quintet, Smells Like Tape Spirit* [recenzja], Culture.pl, kwiecień 2011, <https://culture.pl/pl/dzielo/wojtek-mazolewski-quintet-smells-like-tape-spirit> (22 kwietnia 2022).

11 Por. S. Reynolds, *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, tłum. F. Łobodziński, Wydawnictwo Kosmos Kosmos, Warszawa 2018, s. 444.

12 Cyfrowe kasety (DAT) i cyfrowe kasety magnetofonowe (DCC) pozostają poza granicami owego renesansu, co jawi się jako gest antycyfrowy w sytuacji, w której głównymi przedstawicielami i adwersarzami pozostają muzyczne pliki cyfrowe, serwisy streamingowe, jak również płyta kompaktowa.

13 Por. M. Kominek, *Zaczęło się od fonografu...*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1986, s. 80–91; G. Brock-Nannestad, *The development of recording technologies*, [w:] *The Cambridge Companion to Recorded Music*, red. N. Cook, E. Clarke, D. Leech-Wilkinson i in., Cambridge University Press, Cambridge 2009.

obszarach: emisji programów radiowych, radiowych studiach eksperymentalnych, a także studiach nagrań komercyjnych.

W radiofonii taśma była przede wszystkim praktycznym nośnikiem pozwalającym na utrwalanie i wielokrotne emitowanie audycji radiowych, koncertów, sygnałów i reklam. Dawała wysoką jakość dźwięku, możliwość kopiowania nagrań płytowych, ale także kasowania rejestracji i ponownego wykorzystania nośnika, co znacząco obniżało radiowe koszty. Pozwalała również na eksperymenty dźwiękowe, które mogły być wykorzystywane użytkowo (jako muzyka czy efekty dźwiękowe)¹⁴.

Eksperymenty użytkowe dawały przy tym narzędzia do kreacji muzyki artystycznej. Z tej możliwości stosunkowo szybko zaczęli korzystać twórcy związani z eksperymentalnymi studiami radiowymi, jak Pierre Schaeffer (GRM) czy Józef Patkowski i Włodzimierz Kotoński (Studio Eksperymentalne Polskiego Radia). Tworzona w ten sposób muzyka stała się jednym z najważniejszych nurtów awangardowych w drugiej połowie XX wieku¹⁵. Choć efekty owych działań określało się mianem muzyki elektronicznej, to taśmowe procedury pracy i jej produkty (przetwarzanie nagrań źródłowych, fizyczność pracy z taśmą, a więc cięcie, klejenie, nawijanie, przytrzymywanie, kreatywne wykorzystywanie możliwości magnetofonów i sprzęgniętych z nimi urządzeń) różniły się zasadniczo od twórczości z udziałem syntezatorów generujących dźwięk od podstaw. Ta odrębność muzyki tworzonej za pomocą taśmy widoczna jest i dziś.

Podobnie jak studia radiowe i studia eksperymentalne, w momencie pojawienia się w nich taśmy magnetycznej zmieniały się także komercyjne studia nagraniowe. Z miejsc, w których dokonywano rejestracji muzyki, stawały się miejscami, w których muzykę tworzono¹⁶. Pionierskie są w tym względzie wielośladowe nagrania Lesa Paula i Mary Ford z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych¹⁷. Klasycznym przykładem są natomiast nagrania The Beatles, wiodące od prostych rejestracji do złożonych efektów opracowanych w studiu, jak: zapętłona taśma (*Tomorrow Never Knows*), odtwarzanie wsteczne (*I'm Only Sleeping*), kolaż dźwiękowy (*Being for the Benefit of Mr. Kite!*), kreatywny montaż (*Strawberry Fields Forever*). Żaden z tych utworów nie przybrałby znanego nam kształtu, gdyby nie taśma magnetyczna.

MONTAŻ

Praktyczne i artystyczne konsekwencje nagrań wielośladowych to pochodna pierwszej i zasadniczej zmiany, jaką wprowadziło pojawienie się w studiu nagrań taśmy magnetycznej. Była nią możliwość montażu, a więc edycji nagranych dźwięków

14 Por. K. Świętochowska, M. Mendyk, *Tysiąc cięć inżyniera Rudnika*, [w:] *Czarny pokój i inne pokoje. Zbiór tekstów o Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia*, red. M. Libera, M. Mendyk, Fundacja Automatophone, BóIt Records i Muzeum Sztuki w Łodzi, Warszawa-Łódź 2019.

15 Por. W. Kotoński, *Muzyka elektroniczna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2019.

16 Por. B. Eno, *Studio jako narzędzie kompozytorskie*, tłum. J. Kutyla, [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Ch. Cox, D. Warner, Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

17 Współcześnie zastosowanie looperów, sekwencerów i samplerów umożliwiał pojedynczemu wykonawcy efektowne budowanie muzycznego nagrania w czasie rzeczywistym, a powszechność takich działań uświadamia, jak głęboko możliwości pracy w studiu, które stworzyła taśma magnetyczna, zakorzeniły się w naszym postrzeganiu muzyki. Stały się przeźroczyście semiotycznie.

w celu przedstawienia słuchaczowi utworu finalnie wykreowanego w studiu, odpowiednio wyreżyserowanego i pozbawionego błędów. Montaż pozwalał na konstruowanie z nagrań nowego obrazu muzyki oderwanej od muzykowania¹⁸. Wcześniejsze możliwości artystycznej kreacji nagrań na płyty szelakowe czy cylindry fonografu (jak ustawienia muzyków i śpiewaków względem mikrofonu) nie miały większego znaczenia w obliczu podstawowej potrzeby, jaką była rejestracja pozbawiona wad¹⁹. Jeśli pojawił się błąd – ludzki czy mechaniczny – nagranie trzeba było w całości powtórzyć. Montaż na poziomie nagrania na szelaku czy wosku nie był możliwy, nagrywano zawsze na żywo. Dodatkowym mankamentem był czas, który upływał od nagrania do odsłuchu: sprawdzenie efektów sesji odbywało się po dłuższym czasie od opuszczenia przez muzyków studia.

Ciekawe, że montaż w pierwszych latach stosowania taśmy bywał oceniany jako nieetyczny. Według jego przeciwników muzyka zarejestrowana bez dodatkowych zabiegów przekazywała prawdziwe odbicie rzeczywistości dźwiękowej. Muzyka montowana, przez usunięcie pomyłek i potknięć, miała natomiast fałszować prawdę o muzycznym wykonaniu²⁰. Entuzjaści montażu, w tym Glenn Gould, zdecydowanie odrzucali taki punkt widzenia, zestawiając pracę reżysera dźwięku i montażysty z pracą redaktora tekstu korygującego formę językową, w jaką zostały ujęte myśli autora powieści. Gould przekonywał, że w odsłuchu liczy się efekt artystyczny utrwalony na taśmie; to, co do niego doprowadziło, jest dla słuchacza drugorzędne, tak jak dla czytelnika drugorzędna jest refleksja nad redakcyjnymi poprawkami nanoszonymi na tekst kryminału. Trudno nie zgodzić się z Gouldem, że dzięki montażowi można osiągnąć efekt, którego – z racji problemów technicznych oraz zmian koncepcji wykonawczych i interpretacyjnych – w żywym muzykowaniu osiągnąć nie sposób²¹.

Artykuł Goulda jest ważnym dokumentem istotnych zmian w sposobie słuchania muzyki²²: od delektowania się ulotnymi dźwiękami podczas muzykowania (domowego czy profesjonalnego), połączonego ze spotkaniem muzyków i współsłuchaczy, do słuchania muzyki z nośnika – skupionego, analitycznego, nastawionego na kolejne odsłuchy. Następuje tu rezygnacja z niepowtarzalności żywych wykonań na rzecz powtarzalności kontaktu z muzyką, która w ten sposób może być poznana pełniej i bardziej wnikliwie. Taka możliwość pojawiła się wraz z wynalezieniem zapisu dźwiękowego, jednak dopiero montaż oferowany przez taśmę magnetyczną ujawnił pełnię jej artystycznych konsekwencji. I to dzięki temu taśma magnetyczna zadomowiła się w radiofonii oraz studiach nagrań i fundamentalnie je zmieniła²³.

18 Por. G. Gould, *Perspektywy muzyki nagrywanej*, tłum. H. Krzeczkowski, „Res Facta. Teksty o muzyce współczesnej” 3/1969.

19 Por. M. Kominek, *Zaczęło się od fonografu...*, dz. cyt., s. 88–91.

20 G. Gould, *Perspektywy...*, dz. cyt., s. 81–84.

21 Tamże, s. 83–84.

22 Kwestię tę bada także Ola Stockfelt, zob. O. Stockfelt, *Odpowiednie sposoby słuchania*, [w:] *Kultura dźwięku*, dz. cyt.

23 Zauważmy, że nie przyjęła się technologia nacinania płyt metodą *direct-cut* z pominięciem montażu. Dodatkowych – poza niewielką poprawą jakości dźwięku – argumentów za tym, by wejść do szerszego użytku, technologia *direct-cut* nie miała. Por. M. Kominek, *Zaczęło się od fonografu...*, dz. cyt., s. 206.

TAŚMA W DOMU

Studyjne zalety taśmy nie mogły przewyciężyć jej użytkowej niedogodności. Pod koniec lat czterdziestych i w latach pięćdziesiątych korzystanie z magnetofonów szpulowych oznaczało konieczność skomplikowanego nakładania taśmy na system rolek i odciągników²⁴. Było to trudniejsze niż korzystanie z płyt gramofonowych, a jakość dźwięku rejestrowanego na taśmie nie była już atutem. W tym samym czasie, co komercyjne magnetofony szpulowe, bo w 1948 roku, pojawiły się na rynku nowe płyty gramofonowe – winyle. Słuchacz mógł więc korzystać z nośników bardzo dobrze brzmiących, oferujących długi czas trwania nagrania, bez konieczności zmiany przyzwyczajzeń i nabywania nowych umiejętności. Do produkcji winyli stosowano już taśmę magnetyczną, z której po niezbędnych pracach montażowo-redaktorskich tworzono matrycę do tłoczenia kolejnych partii płyt. Tym samym płyty winylowe nagrane z pomocą taśmy magnetycznej wyparły samą taśmę z rynku fonograficznego²⁵.

Mimo wszystko magnetofony szpulowe znalazły się w domowym użytku. Służyły do domowych rejestracji, co pomogło nie tylko w archiwizowaniu życia rodzinnego, ale także w nieoficjalnej dystrybucji muzyki. Było to ważne między innymi w PRL, ponieważ w sytuacji braku oficjalnych wydań magnetofon szpulowy pozwalał na zapis audycji radiowych, przegrywane taśmy dawały dostęp do cennych nagrań, czasem umożliwiały wręcz artystyczny rozwój (Michał Urbaniak transkrybował nagrania Johna Coltrane’a z taśmy odsłuchiwanej na magnetofonie szpulowym przy zmniejszonej prędkości)²⁶. Od połowy lat pięćdziesiątych taśmy szpulowe służyły także do oficjalnych wydań. Nie był to duży segment rynku fonograficznego, z pewnością ustępował pod względem popularności płytom winylowym, jednak taśmy szpulowe stanowiły alternatywę dla innych obecnych na rynku nośników. Wydania albumów muzycznych na szpulach były przy tym najczęściej wtórne wobec traktowanych jako podstawowe wydawnictw winylowych. Tę wtórność widać przede wszystkim w projektach obwolut, które kopiowały rozwiązania projektów winylowych. Nie było to trudne, ponieważ pomimo mniejszych rozmiarów pudełek z taśmami, zachowywały one proporcje kopert winylowych i zasadnicze rozplanowanie na awers i rewers. Oferowały też dodatkowo przestrzeń wewnętrznej strony okładki, na której mogła pojawić się plansza z informacjami.

Taśmy szpulowe przeznaczone na rynek fonograficzny były najczęściej – tak jak winyl – dwustronne. Odpowiednią stronę wskazywała rozbiegówka oznaczona odrębnym kolorem. Mogła ona zawierać także informacje umożliwiające identyfikację wykonawcy nagrania. Ta dwustronność pozwalała na zachowanie oryginalnej kolejności nagrań przewidzianej na płytę winylową.

24 Jako świadek awarii spowodowanej nieprawidłowym nałożeniem taśmy na studyjny magnetofon Studer (po wciśnięciu przycisku *play* taśma rozwinęła się ze szpuli, skazując radiowca na jej długie nawijanie) daleki jestem od bagatelizowania tej trudności.

25 Nie zmieniło tego nawet wprowadzenie do nagrań na taśmę stereofonii, ponieważ w krótkim czasie trafiła ona także na nośniki winylowe. Por. M. Kominek, *Zaczęło się od fonografu...*, dz. cyt., s. 130.

26 A. Makowiecki, *Ja, Urbanator: awantury muzyka jazzowego*, Wydawnictwo Agora, Warszawa 2011, s. 60–61, 69.

Zdarzało się jednak, że wydania szpulowe traktowano odrębnie od winylowych. Tak było w przypadku szpulowego albumu kwartetu Dave'a Brubecka *Jazz at Oberlin* wydanego w 1953 roku przez Fantasy. Różni się on od wydania płyto-
wego okładką: w wersji szpulowej przedstawiono Dave'a Brubecka siedzącego przy fortepianie, a w wersji winylowej – muzyków stojących w wykuszach okien starego gmachu²⁷. *Liner notes* są w obu przypadkach takie same, ale na obwolucie winylu zmieścił się dodatkowy tekst. Okładkami różnią się też wydania płyty *Gerry Mulligan Quartet* (Fantasy 1953): mają inną kolejność utworów, a na taśmie pojawia się też jedno dodatkowe nagranie. Wydany przez RCA Victor, potentata rynku taśm szpulowych z nagraniem muzyką, album *Tako rzeczy Zaratustra* (Chicago Symphony Orchestra, dyr. Fritz Reiner) miał w 1954 trzy wydania, każde z inną okładką, które dodatkowo odróżniały się od wydania czwartego – winylowego²⁸.

Taśmy szpulowe służyły jako nośnik oficjalnych wydań aż do lat osiemdziesiątych (na szpule trafił między innymi album *Synchronicity* The Police). Dziś dawne taśmy są przede wszystkim obiektami kolekcjonerskimi. Sprzyja temu ich estetyka: poza pudełkiem z poligrafia, atrakcyjne są kolorowe szpule i paski rozbiegówek. Dla wielu osób ważny jest także sam odsłuch z magnetofonu, z efektownym ruchem szpul, przesuwaniem się taśmy, pracą mechanizmu tworzącego swoisty „teatr muzyki”. To, co widoczne, namacalne i bezpośrednio doświadczalne – tak samo jak w przypadku płyty winylowej – staje się tu równie ważne, co doświadczenia słuchowe. Do tego dochodzi element swoistego okiełznania technologii: umieszczanie taśmy w odpowiednich miejscach – w zestawieniu z prostym i intuicyjnym nastawianiem płyty na gramofonie – może dawać poczucie wyjątkowości. Obsługa, teoretycznie łącząca wszystkie fizyczne nośniki muzyki, jest w przypadku taśmy szpulowej relatywnie najtrudniejsza, a przez to potencjalnie oferująca najwięcej satysfakcji.

Przy tym wszystkim trudne do przecenienia jest samo brzmienie taśmy, które dla wielu słuchaczy jest elementem decydującym o wyborze tego nośnika. Zachowane w dobrym stanie, oficjalnie wydawane taśmy szpulowe do dziś brzmią bardzo dobrze, są poszukiwane, a ich pozyskanie jest coraz trudniejsze. Co więcej, taśmy szpulowe w ostatnich latach ponownie zaczęły funkcjonować jako nośniki muzyki wydawanej w oficjalny sposób²⁹.

27 Wersja płytowa zob. Discogs, <https://www.discogs.com/release/9196857-The-Dave-Brubeck-Quartet-Jazz-At-Oberlin>, wersja taśmowa zob. Discogs, <https://www.discogs.com/release/7949951-The-Dave-Brubeck-Quartet-Jazz-At-Oberlin> (22 kwietnia 2022).

28 Por. Discogs, <https://www.discogs.com/master/415527-Fritz-Reiner-Chicago-Symphony-Orchestra-Richard-Strauss-Also-Sprach-Zarathustra> (22 kwietnia 2022).

29 Wykorzystuje się tu najczęściej taśmy magnetyczne o szerokości ¼ cala, 4-ścieżkowe (dwustronne stereo), zarejestrowane z prędkością 7½ ips (powszechnie używany w odniesieniu do nagrań na taśmie skrót od prędkości rejestracji i odtwarzania: ips – *inch per second*, cal na sekundę), 19 cm/s, oferujące bardzo wysoką jakość dźwięku i efekt brzmieniowy możliwie bliski taśmom, na których dana sesja muzyczna została utrwalona w studiu nagraniowym, często bowiem są to wydania będące kopiami pierwszej lub drugiej generacji z oryginalnych taśm matek. Najbardziej zaawansowaną formą rynkową taśm szpulowych są ¼-calowe taśmy zarejestrowane z prędkością 15 ips (38,1 cm/s), średnica szpuli 27 cm (10,5”), a dwuścieżkowy zapis stereofoniczny poprowadzony jest na całej szerokości taśmy. Por. W. Pacuła, *Adam Czerwiński i AC Records – taśma, test pressing, LP*, „The most expensive music format (in the world)” na przykłądzie nagrań wytwórni AC Records, „HighFidelity.pl” 181/2019, <http://highfidelity.pl/@main-3508> (22 kwietnia 2022).

AUDIOFILSKIE SZPULE

Używanie magnetofonu szpulowego w studiu nagrań od początku wiązało się z koniecznością transferu utworów z taśmy na płytę winylową, który układał się w ciąg: a) nagrana w studiu taśma („master”, matka), b) winylowy master (*lacquer*, czyli lakierowy oryginał) lub proces DMM (*direct metal mastering*), c) matryca oraz d) wytłoczona płyta długogrająca. W procesie tym jakość nagrań obniżała się nie tylko ze względu na wielość pośrednich etapów, zmianę formy zapisu (a więc i sposobu odtwarzania), ale także charakter samej płyty winylowej³⁰. Nowe taśmy szpulowe pomijają wady winylu i oferują doświadczenie muzyki zgranej z taśmy matki.

Przykładem takiego funkcjonowania jest płyta tria Billa Evansa *Some Other Time (The Lost Session From The Black Forrest)*, wydana przez firmę 2xHD na taśmie szpulowej (15 ips, ¼”, dwuścieżkowe stereo, szpula 10,5”). O ile poprzednie wydania tej płyty dostępne są w przeciętnych cenach nowych wydawnictw, o tyle taśma 2xHD kosztuje równowartość ponad 2 tys. złotych³¹. Relacje ceny, dostępności nośnika, możliwości jego odtworzenia, zestawionego toru audio i zakupionej muzyki pokazują, że renesans taśmy magnetycznej w wariacie szpulowym ma charakter audiofilski i niszowy. Dotyczy to także sprzętu: nowe magnetofony szpulowe nie są dostępne w bieżącej sprzedaży, w przeciwieństwie do magnetofonów kasetowych³².

Popularyzacja i personalizacja taśm szpulowych może jednak stać się atrakcyjną alternatywą dla zespołów i wykonawców poszukujących podatnego na indywidualizację nośnika nagrywanej przez nich muzyki. Szpule mogą być zrobione z różnych materiałów, mieć nietypowy kolor lub spersonalizowane wycięcia (inicyały artysty, kształty figur geometrycznych, formy stosowane przez określonego producenta, nacięcia robione na zamówienie). Ich opakowania ochronne – na razie w formie znanego od lat pięćdziesiątych kartonowego pudełka – również mogą korzystać z nowego wzornictwa i projektowania graficznego, na wzór opakowań płyt kompaktowych. Granicę stanowi na razie koszt produkcji i cena zbytu, ale to może się zmienić, jeśli twórcy zaczną chętniej sięgać po taśmę magnetyczną jako fizyczny nośnik pozwalający na wyróżnienie się w masie streamingu.

TAŚMA W KARTRIDŻU

O tym, jak istotna jest fizyczność nośnika jako elementu gry rynkowej i tworzywa artystycznych znaczeń, przekonuje album *Daddy’s Home* (2021), nagrany przez Annie Clark występującą pod pseudonimem St. Vincent. Ukazał się on w wielu

30 Winył podatny jest na zarysowania, zniekształcenia, przesterowania sygnału, ma ograniczenia dynamiki, przebiecia dźwięków między rowkami, ma także zmienną prędkość kątową wpływającą na spadek dynamiki między początkiem a końcem strony. Por. M. Kominek, *Zaczęło się od fonografu...*, dz. cyt., s. 214.

31 Wydania kompaktowe i winylowe zawierały 21 utworów, wydanie podstawowe 2xHD (z dodanym do tytułu vol. 1) zawiera sześć utworów. Udostępniona rok później wersja dwutaśmowa, odpowiednio droższa, zawierała 12 utworów. Por. 2xHD, *Order 2XHD analog tapes*, <http://2xhd.com/analog-tapes.html> (22 kwietnia 2022) i Discogs, <https://www.discogs.com/master/988212-Bill-Evans-With-Eddie-Gomez-And-Jack-DeJohnette-Some-Other-Time-The-Lost-Session-From-The-Black-Fore> (22 kwietnia 2022).

32 Warto przy tym zauważyć, że na szpulach wydawana jest też nowa muzyka, jak na przykład album *Ella On Our Mind* The L.A. Network. Zob. Discogs, <https://www.discogs.com/release/17442265-The-LA-Network-Ella-On-Our-Mind> (22 kwietnia 2022). Por. oficjalna strona producenta 2xHD, dz. cyt.

formatach, jako: kompakt, winyl, pliki cyfrowe i streaming, kasetka magnetofonowa, a także *8-track cartridge*. Ten ostatni nośnik stanowił w połowie lat pięćdziesiątych udaną próbę wykorzystania potencjału taśmy magnetycznej do codziennego użytku. Kartridże to rodzaj plastikowych kaset zawierających taśmę o szerokości ¼ cala, nawiniętą w zamkniętej pętli na jedną szpulę. Szerokość taśmy umożliwiała zapis czterech ścieżek monofonicznych lub – od połowy lat sześćdziesiątych – stereofonicznych. Pętla taśmy pozwalała na zapis około 10 minut nagrania na tak zwanym programie. Po przesunięciu całej pętli do punktu wyjścia zaznaczonego łącznikiem głowica odtwarzająca przeskakiwała na kolejny program. Słuchacz mógł dokonać jego wyboru, nie mógł jednak przewijać taśmy do tyłu (a przewijanie do przodu – wprowadzone w latach siedemdziesiątych – było utrudnione i ryzykowne)³³.

Pojawienie się kartridżów pokazało, jak ważnym kierunkiem rozwoju technologii audio była opisana przez Shuei Hosokawę *musica mobilis* – muzyka w ruchu, której źródło celowo lub mimowolnie się przemieszcza³⁴. Wykorzystujący kartridże system *8-track stereo* był przeznaczony do samochodów i jako taki zyskał dużą popularność. Choć z perspektywy Europy to rynek prawie nieznan, w Stanach Zjednoczonych, Kanadzie i Meksyku muzykę na kartridżach wydawano z powodzeniem aż do lat osiemdziesiątych.

Za kulminacyjny moment popularności tego nośnika należy uznać połowę lat siedemdziesiątych³⁵ i zapewne dlatego St. Vincent (Annie Clark) podjęła decyzję, aby *Daddy's Home* ukazał się także na kartridżach. Album muzycznie i graficznie nawiązuje do estetyki pierwszej połowy lat siedemdziesiątych. Są tu echa popularnych przebojów i nawiązania do stylu charakterystycznych wykonawców, a zawarte w tekstach opowieści opisują ówczesną codzienność, dlatego skojarzenie z Ameryką lat siedemdziesiątych jest w przypadku *Daddy's Home* jednoznaczne. Kartridż, bodaj najbardziej amerykański nośnik muzyki, bardzo dobrze wpisuje się w kontekst piosenek St. Vincent. Nawet jeśli wykorzystanie go w 2021 roku jest po części efektem taśmowej rewolucji kaset magnetofonowych, to kontekst *Daddy's Home* wydobywa jego wyrazową i semiotyczną odrębność. Tę decyzję tłumaczy więc nie tylko dywersyfikacja oferty, ale przede wszystkim – powiązanie z artystyczną wizją albumu.

Potencjał artystycznego wykorzystania kartridżów był i jest duży. Plastikowa kasetka może występować w wielu kolorach. Naklejona na nią etykieta ma stosunkowo duży rozmiar, który również może być elementem artystycznych działań. Nieco mniej przestrzeni pozostawia opakowanie, choć i tu widać różne rozwiązania stosowane na przestrzeni dekad: od kartonowych, wsuwanych obwolut zastępczych typu *slip-on* po plastikowe pudełka typu *jewel*. Co ciekawe, ów potencjał, który dziś jest coraz częściej efektywnie wykorzystywany (na przykład przez zespół King Gizzard and The Lizard Wizard), w czasach świetności kartridżów

33 M. Kominek, *Zaczęło się od fonografu...*, dz. cyt., s. 131–133.

34 S. Hosokawa, *The walkman effect*, „Popular Music” 4/1984, s. 166.

35 Por. zestawienie zbiorów w poszczególnych latach w serwisie Discogs: https://www.discogs.com/search?format_exact=8-Track%20Cartridge (22 kwietnia 2022).

wykorzystywany nie był. Kolory pudełek były różne, ale reszta możliwości sprowadzała się, podobnie jak w przypadku większości albumów wydawanych na taśmach szpulowych, do bezpiecznego kopiowania rozwiązań znanych z płyt winylowych.

Inaczej przedstawia się kwestia zawartości kartridżów wydawanych w latach świetności tego nośnika. Analiza list utworów rzuca nowe światło na koncepcję albumu winylowego jako zamkniętej wypowiedzi artystycznej³⁶. Z racji ograniczonego czasu trwania pętli taśmy w kartridżu dłuższe utwory, które mieściły się na jednej stronie płyty długogrającej, musiały być po około 9–10 minutach przerywane. Następował zgrzyt mechanizmu, przesunięcie głowicy na nowy program, po czym chwilowo wyciszony utwór można było słuchać dalej. Czasem udawało się wydawcy tak ustawić przerwę, że wyciszenie wypadało w miejscu, w którym długa kompozycja miała naturalną cezurę, jak w *Close to the Edge* grupy Yes, gdzie koniec pierwszego programu zbiega się z początkiem łatwej do wyodrębnienia części syntezatorowej³⁷. Inaczej jest w przypadku *Thick as A Brick* Jethro Tull, gdzie dwuczęściowa kompozycja (podział zgodny z formatem płyty winylowej) została podzielona na cztery części, a przerwy między nimi wypadały w niedogodnych muzycznie miejscach³⁸.

Oprócz wspomnianych przerw w kartridżach pojawiały się także przetasowania kolejności utworów ustawionych oryginalnie pod kątem płyty winylowej. Powodowało to często zburzenie artystycznego planu. Przykładowo na *Selling England by the Pound* Genesis pojawia się muzyczna klamra otwierająca i zamykająca album (inicjalny motyw z *Dancing with the Moonlit Knight* powraca na koniec w *Aisle of Plenty*). W wydaniu kartridżowym postawiono na integralność pojedynczych utworów, na czym ucierpiała integralność całości, rzecz z punktu widzenia teorii albumu koncepcyjnego niedopuszczalna³⁹. To przetasowanie kolejności musiało zostać zaakceptowane nie tylko przez wytwórnę (co bardziej zrozumiałe), ale i przez samych artystów. Być może mieli oni świadomość różnych kontekstów słuchania i ich jakości: domowe, skupione słuchanie (płyta długogrająca) oraz odsłuch w samochodzie, gdzie sama możliwość wyboru nagrania była wartością, której nie zmienia niedogodność w postaci zaburzonej kolejności utworów.

W badaniach nad concept albumem alternatywa dla płyty winylowej w postaci nośników taśmowych bez wątplenia powinna być brana pod uwagę. Album

36 Por. D. Buckley, *Album*, „Grove Music Online”, 20 stycznia 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047210> (22 kwietnia 2022).

37 Por. J. Covach, *Progressive rock. 'Close to the Edge', and the boundaries of style*, [w:] *Understanding Rock. Essays in Musical Analysis*, red. J. Covach, G.M. Boone, Oxford University Press, New York – Oxford 1997.

38 Odpowiednio 11:18 pierwszej części suity oraz 10:33 drugiej. Por. Discogs, <https://www.discogs.com/release/2290310-Jethro-Tull-Thick-As-A-Brick> (22 kwietnia 2022).

39 Oryginalna kolejność: A1: *Dancing With The Moonlit Knight*, A2: *I Know What I Like (In Your Wardrobe)*, A3: *Firth Of Fifth*, A4: *More Fool Me*, B1: *The Battle Of Epping Forest*, B2: *After The Ordeal*, B3: *The Cinema Show*, B4: *Aisle Of Plenty*. Kolejność w wydaniu kartridżowym: A1: *I Know What I Like (In Your Wardrobe)*, A2: *Firth Of Fifth*, B1: *Dancing With The Moonlit Knight*, B2: *The Battle Of Epping Forest (Part 1)*, C1: *The Battle Of Epping Forest (Part 2)*, C2: *More Fool Me*, C3: *After The Ordeal*, D1: *The Cinema Show*, D2: *Aisle Of Plenty*. Por. Discogs, <https://www.discogs.com/release/1702230-Genesis-Selling-England-By-The-Pound> (22 kwietnia 2022).

wydany na taśmie szpulowej czy kartridżu mógł być bowiem zasadniczo odmienny od wersji winylowej. Podobnie rzecz się miała w przypadku kaset magnetofonowych.

KASETA MAGNETOFONOWA

Od 1963 roku, kiedy kaseca magnetofonowa pojawiła się na rynku, jej pozycja systematycznie rosła. Z końcem dekady produkcja nowych kaset z muzyką była już na tyle duża, że zaczęły one stanowić realną konkurencję dla innych nośników⁴⁰. Miały one poważne zalety, które zdecydowały o ich sukcesie, takie jak: niskie koszty produkcji, poręczność (lekkość, niewielkie rozmiary, plastikowe opakowanie), możliwość przewijania, intuicyjność obsługi, długość nagrania, a także dominacja wśród tego typu nośników⁴¹. Jakość dźwięku kaset była w pierwszej dekadzie wyraźnie gorsza od szpul i winyli, ale w późniejszych latach różnice te zmalały na tyle, że zalety kaset zaczęły przeważać.

Artystyczne i formotwórcze znaczenie kaset magnetofonowych rozwinęło się jednak poza głównym nurtem fonografii. Nie oficjalne wydania, a twórcze wykorzystanie pustej kasety i tworzenie własnych edycji stały się kluczem do trwałego, do dziś rezonującego znaczenia tego nośnika. Własne nagrania oraz osobiste kompilacje na użytek domowy i bliskiego kręgu przyjaciół stworzyły kategorię *mixtape'u*. Był to nagrany na kasecie zbiór pojedynczych utworów umieszczonych w nowym kontekście, dzięki czemu powstawały oryginalnie zestawione całości. *Mixtape'y* stały się niezwykle popularne w latach siedemdziesiątych, zaczęły funkcjonować poza głównym obiegiem, półoficjalnie, a z czasem stały się formą oficjalną dla twórców pozostających w opozycji do wydawców głównego nurtu. Nieco wcześniej, od końca lat sześćdziesiątych, można było obserwować wzrost popularności nieoficjalnych, kasetowych nagrań z koncertów (tak zwanych bootlegów). Zarówno *mixtape*, jak i kasetowy bootleg zyskiwały nierzadko autorską oprawę graficzną. Przykładem mogą być tworzone przez fanów kasety z nagraniami koncertów Grateful Dead, z indywidualnymi projektami, zdobieniami, opisami, kaligrafią, czyli rodzajem autorskich śladów papilarnych. Kasety pomagały fanom Grateful Dead, jak pisze Simon Reynolds, „uchwycić owo umkliwe piękno” koncertów, poczucie esencji chwili⁴². Nawet jeśli prowadziło to do paradoksu – nagranie wymaga uwagi, a więc mniejszego skupienia na samym celebrowanym wydarzeniu – to jednak, z punktu widzenia nośnika, właśnie możliwość nagrywania kasetowych bootlegów zbudowała jeden z filarów subkultury Deadheads, jakim była wymiana muzycznych doświadczeń.

40 O historii kaset zob. między innymi G. Brock-Nannestad, *The development of recording technologies*, dz. cyt., s. 149–176; W. Andriessen, *THE WINNER; compact cassette. A commercial and technical look back at the greatest success story in the history of AUDIO up to now*, „Journal of Magnetism and Magnetic Materials” 1–3(193)/1999; M. Kominek, *Zaczęło się od fonografu...*, dz. cyt., s. 129–141.

41 Genialna w swojej prostocie decyzja Philipsa o uwolnieniu licencji umożliwiła powszechną produkcję kaset i przeniesienie rynkowej rywalizacji na poziom urządzeń. Było to kluczowe dla powodzenia tych nośników; wiele dobrych rozwiązań, zarówno wcześniej, jak i później, nie znalazło uznania z powodu konieczności zakupu przez zainteresowane osoby nowego urządzenia odtwarzającego. Zob. M. Kominek, *Zaczęło się od fonografu...*, dz. cyt., s. 129–132.

42 Por. S. Reynolds, *Retromania*, dz. cyt., s. 307.

Obraz kreatywnego potencjału kasyety magnetofonowej uzupełniają niezależne wydawnictwa promujące estetykę DIY, które od połowy lat siedemdziesiątych korzystają głównie z tego nośnika. W efekcie na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych powstało zjawisko nazywane „kulturą kasyety magnetofonowej” (*cassette culture*)⁴³. Będąca w jego centrum kaseeta stała się symbolem niezależności, buntowniczego podejścia do rynku fonograficznego, kreatywności, dostępności. Czyste nośniki były tanie, oficjalne nośniki można było nadpisać i spersonalizować. Najbardziej wymownym przykładem takiego podejścia pozostaje oficjalnie wydana kaseeta *In God We Trust Inc.* zespołu Dead Kennedys. W odpowiedzi na antypiracką kampanię British Phonographic Industry „Home taping is killing music” („Kopiowanie na taśmę zabija muzykę”) zespół pozostawił jedną stronę kasyety pustą, a na etykiecie umieścił napis: „Home taping is killing record industry profits! We left this side blank so you can help” („Kopiowanie na taśmę zabija zyski przemysłu muzycznego. Zostawiliśmy tę stronę pustą, byś mógł w tym pomóc”). Reynolds zauważa, że dla tego rodzaju kultury „kaseeta była formatem idealnym, bo zawsze można było ją na zawołanie przemiksować w domu, winyl wymagał natomiast kosztowniejszego sprzętu i wiązał się z koniecznością zezwolenia od twórcy”⁴⁴.

Płyta kompaktowa, która weszła na rynek w roku 1981, zmieniła obraz fonografii: najpierw wpłynęła na sprzedaż płyt winylowych, a pod koniec lat dziewięćdziesiątych – także na sprzedaż kaset⁴⁵. Cyfrowy zapis kompaktów stał się zarzewiem nowego okresu w historii mediów muzycznych, ale to format MP3 otworzył według Wernera Faulsticha fazę niematerialnych mediów cyfrowych i cyfrowego dostępu do muzyki, która zastąpiła fazę muzyki z nośników (media elektroniczne)⁴⁶. Niemiecki medioznawca zauważa jednak, że mimo dominacji cyfrowego dostępu do muzyki stare media są wciąż obecne, tak jak wcześniejsze ludzkie (muzyka na żywo) i drukowane (muzyka do wykonania). Fizyczność nośników nie daje się zastąpić bezdotykową cyfrą. Nastąpiła zmiana punktu ciężkości, ale media elektroniczne mają wciąż duże znaczenie⁴⁷.

TAŚMY DZIŚ

Simon Reynolds wskazuje, że renesans kaset – co możemy chyba rozciągnąć na taśmę magnetyczną w ogóle – ma źródło w połączeniu aspektów estetycznego (ciepłe brzmienie, ale też ważna dla niektórych nurtów świadomość nieuniknionej utraty jakości brzmienia), ideologicznego (łącność z dawną kontrkulturą)

43 Por. T. Moore, *Mix Tape: The Art Of Cassette Culture*, Universe Publishing, New York 2005; A.F. Bohlman, *Making Tapes in Poland: The Compact Cassette at Home*, „Twentieth-Century Music” 1(14)/2017.

44 Por. S. Reynolds, *Retromania*, dz. cyt., s. 444.

45 Początek lat dziewięćdziesiątych przyniósł – w reakcji na sukces kompaktów – rozwój rynku kaset cyfrowych DCC (*Digital Compact Cassettes*), które oferowały bardzo dobrą jakość dźwięku i duże możliwości graficznego wykorzystania. Miały one estetyczne opakowania, solidniejsze niż w przypadku kaset magnetofonowych, umożliwiające bardziej poręczne umieszczenie książeczek z informacjami i stwarzające pole do działań graficzno-projektowych. Ich zalety nie zostały jednak przez rynek w pełni wykorzystane.

46 Por. W. Faulstich, *Muzyka i medium. Szkic historiograficzny od początków do dzisiaj*, tłum. M. Kasprzyk, „Images” 13–14(7)/2009.

47 Tamże.

i pragmatycznego (niska cena i łatwa dostępność)⁴⁸. Reynolds zauważa też, że kasety pozwalają na ciekawsze rozwiązania graficzne niż płyty CD. Można dodać do tego jakość dźwięku (czego przykładem są audiofilskie nagrania na taśmach szpulowych), poręczność kaset i kartridżów, znaczenia wybierane z bogatej społecznej historii taśmy magnetycznej, symbolikę kartridżów (samochód, podróż, Ameryka), uniwersalność (kasetka magnetofonowa), poza tym ekskluzywność, fizyczną przyjemność kontaktu z nośnikiem. Z tego względu taśma magnetyczna nierzadko pozostaje jedynym fizycznym, a często jedynym w ogóle, medium oficjalnie wydanym przez danego artystę.

Wybór któregoś z wariantów taśmy magnetycznej wiąże się dziś z artystycznym wykorzystaniem ich potencjału i zgodą na pewne ograniczenia. Poza wspomnianymi przez Reynoldsa korzyściami gest taki jawi się też jako sprzeciw wobec współczesnej łatwości dostępu do muzyki. Streaming czy pliki cyfrowe dają ułatwienia, które pozbawiają słuchacza wrażeń oczywistych dla słuchacza muzyki z nośników: dotyku, zapachu, widoku materii, intymności kontaktu z nośnikiem, od odpakowywania przez rozkładanie książeczki, oglądanie i umieszczanie kasety w magnetofonie po słuchanie muzyki w kolejności proponowanej przez artystę. Kontakt cyfrowy sprzyja rozproszeniu i fragmentaryzacji doświadczenia. Kontakt z muzyką na nośniku fizycznym wymaga wysiłku i skupienia, ale oferuje pełniejszy i głębszy dostęp do muzycznych wrażeń i zrozumienia muzycznego dzieła. Ważna jest też w tym przypadku siła nostalgii, która może wspierać nagrywaną muzykę: wydana dziś taśma łączy elektronikę XXI wieku z jej odpowiednikiem z lat osiemdziesiątych dostępnym na tym samym nośniku; współczesny punk spotyka się na kasetach z punkiem lat siedemdziesiątych.

Co więcej, taśmy to nie tylko dźwięki nagranej na nich muzyki, to także odgłosy urządzeń odtwarzających: magnetofonów, z ich stukami, szumami, odgłosami pracy silnika, przesuwu taśmy, pracy głowicy, zatrzymywania, wyłączania mechanizmu, wyciągania kaset, kartridżów, przewijania szpul. Kiedyś – przeźrocyste w odbiorze, może nawet niepożądane, dziś – wyraziste, mocne, silnie oddziałujące na audiosferę kontaktu muzycznego z taśmą magnetyczną. To także usterki, przypadkowe urywki nagrań, głos ojca niespodziewanie wpleciony w muzykę Carlosa Santany, linie papilarne ulotnych zdarzeń, które łączą się z muzyką w sposób nierozzerwalny i wyjątkowy.

Rozwijając myśl Faulsticha, można dopowiedzieć, że starsze media wciąż są w użyciu, ponieważ spełniają funkcje, których nowe media nie spełniają, spełniają w stopniu niewielkim lub realizują je w inny sposób. To, co było kiedyś mankamentem taśmy, dziś jest jej atutem. Jest elastyczna, może być unikatowa, spersonalizowana. Podatność na uszkodzenia, stratę jakości, przypadkowe nadpisanie – to wszystko niesie potencjał indywidualizacji, który w strumieniu jednakowych kopii cyfrowych daje poczucie zakorzenienia i oparcia w namacalnej fizyczności. Taśma jest krucha i podatna na wpływ czasu, a przez to głęboko humanistyczna.

48 S. Reynolds, *Retromania*, dz. cyt., s. 444–445.

BIBLIOGRAFIA

Brock-Nannestad, George. „The development of recording technologies”. W: *The Cambridge Companion to Recorded Music*, red. Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson, John Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Chlebowski, Piotr. „‘Całość’ jako kategoria formotwórcza i estetyczna w rocku progresywnym. Uwagi wstępne”. W: *Unisono w wielogłosie*, t. 2: *W kręgu nazw i wartości*, red. Radosław Marcinkiewicz. Sosnowiec: GAD Records, 2011.

Elicker, Martina. „Concept albums: Song cycles in popular music”. W: *Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*. Amsterdam: Rodopi, 2001.

Eno, Brian. „Studio jako narzędzie kompozytorskie”. Tłum. Julian Kutyla. W: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. Christoph Cox, Daniel Warner. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/obraz terytoria, 2010.

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

Gould, Glenn. „Perspektywy muzyki nagrywanej”. Tłum. Henryk Krzeczkowski. *Res Facta. Teksty o muzyce współczesnej* 3 (1969).

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

Marcinkiewicz, Radosław. „Unisono czy na pomieszane języki? O kilku terminach związanych z rockiem w 10. rocznicę *Metropolis Pt.2: Scenes From A Memory* Dream Theater”. W: *Unisono na pomieszane języki*, t. 1: *O rocku, jego twórcach i dziełach (w 70-lecie Czesława Niemena)*, red. Radosław Marcinkiewicz. Sosnowiec: GAD Records, 2010.

Moore, Thurston. *Mix Tape: The Art Of Cassette Culture*. New York: Universe Publishing, 2005.

Reynolds, Simon. *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*. Tłum. Filip Łobodziński. Warszawa: Wydawnictwo Kosmos Kosmos, 2018.

Data wpłynięcia: 6 maja 2022 r. Data zatwierdzenia do druku: 12 sierpnia 2022 r.

**SMELLS LIKE TAPE SPIRIT.****THE PHONOGRAPHIC ASPECTS OF THE MAGNETIC TAPE**

Having regained the favourable ear of modern music makers, the magnetic tape has emerged as an important element of today's phonographic endeavours for listenership. This article discusses its return in social, anthropological and artistic terms. The phonographic potential of the magnetic tape is explored through three of its marketable variants whose diverse tangible qualities provide a counterbalance to the digital media devoid of the aspect of physicality. First, the author presents the history of the reel-to-reel tape, a professional medium offering a variety of options to recording studios (from recording to creation), discussing the consequences of editing and elaborating on reel-to-reel tapes used as audio carriers in official releases, whose presence and development have been recognised by contemporary

audiophiles. Second, the text offers some insight into the history of 8-track cartridges, their functions, phonographic contexts (four programmes to present the content of a vinyl record in a distorted order) and contemporary applications. Third, there is the compact cassette that offers the greatest opportunities when creating a new sound material. The revival of the magnetic tape contributes to greater music personalisation as artists' much needed antidote to the excessive amounts of digitally accessible music.

SŁOWA KLUCZOWE: taśma magnetyczna, media, fonografia, nośnik, muzyka

KEY WORDS: magnetic tape, media, phonography, audio carrier, music

