

DAVID BRACKETT, CATEGORIZING SOUND:
GENRE AND TWENTIETH-CENTURY POPULAR MUSIC

Oakland 2016 University of California Press, ss. 368. ISBN 9780520248717 (cloth: alk. paper), ISBN 9780520291614 (pbk.: alk. paper), ISBN 9780520965317 (ebook)

Nagrania muzyczne, które od 1878 r. towarzyszą nam nieustannie, tak w życiu codziennym, jak i zawodowym, w Polsce nieczęsto bywają przedmiotem rozważań historycznomuzycznych. Do niedawna ta utrwalona na dokumencie dźwiękowym reprezentacja utworów muzycznych, będąca wytworem i efektem działań przemysłu fonograficznego, stała w cieniu innego masowego medium zwyczajowo uznawanego przez wielu jako prawdziwe ucieśnienie koncepcji oraz zamysłu kompozytorskiego – druku muzycznego. Takie przekonanie wynikało z tradycyjnego rozumowania, że najważniejsze były dzieła oparte na notacji muzycznej i mające znamiona spontaniczności procesu twórczego. Reszta obejmowała sztukę wyrażoną przez niezliczone rodzaje popularnych tradycji muzycznych, nieutrwalonych w notacji i dlatego pozbawionych poznawalnego kontekstu historycznego. Dziś, kiedy wiele kompozycji udostępnia się przede wszystkim w postaci dokumentu dźwiękowego, przełamuje się ten zwyczajowy paradygmat. Początkowo produkcja dźwiękowa traktowana była – z powodu małej liczby kopii nagrania – jako towar luksusowy. Z czasem, dzięki masowej produkcji, podobnie jak druki muzyczne, nagrania trafiły do szerszego odbiorcy. W połowie XX w. nagrania dźwiękowe zmieniły swój status. Z roli podporządkowanej i uzupełniającej w stosunku do druku muzycznego awansowały do rangi ważnego źródła informacji o muzyce. W XXI w. swoją liczbą przewyższyły druki muzyczne w statystykach wydawniczych. Ponadto, otworzyły nowe perspektywy badawcze i zwiększyły ilość

informacji o kulturze muzycznej i samych utworach muzycznych¹.

Nie znajdziemy zbyt wiele prac w języku polskim (może za wyjątkiem kilku pozycji dotyczących historii fonografii² i dwóch prac na temat okładek płyt gramofonowych wydanych w ostatnim czasie³), które prezentują wnikliwe analizy dokumentów dźwiękowych⁴. I choć dysponujemy dziś dość licznymi pracami o charakterze informacyjnym będącymi dyskografiami, tj. spisami, inwentarzami i katalogami nagrań dźwiękowych – autorstwa bibliotekarzy-muzykologów takich jak Kornel Michałowski⁵, Kata-

1 Dzięki nowym technologiom umożliwiającym nagrywanie i odtwarzanie dźwięku otworzyły się też nowe możliwości obcowania z kulturą muzyczną. Technologie te zburzyły i uczyniły nieadekwatnymi tradycyjne wyobrażenia o niej oraz sprowokowały do stworzenia nowej aparatury pojęciowej dla opisu odmiennej kulturowej tożsamości.

2 Mieczysław Kominek, *Zaczęło się od fonografii*, Kraków 1986; Janusz Łętowski, *Magia czarnego krążka: abc kolekcjonera płyt*, Kraków 1981.

3 Mam tu na myśli dwie prace, jedną w ujęciu kulturoznawczym, drugą w ujęciu bibliologicznym: Mateusz Torzecki, *Okładki płyt: rzecz o wizualnym uniwersum albumów muzycznych*, Poznań 2015; Jakub Maciej Łubocki, *Okładka jako część dokumentu na przykładzie płyty gramofonowej w ujęciu bibliologicznym*, Warszawa 2017.

4 Wyjątkiem są prace o nagraniach dźwiękowych wykorzystywanych w etnomuzykologii. Tradycyjnie ten obszar badań interesował się dokumentami dźwiękowymi jako pierwszy i dopuszczał źródła dźwięku jako istotne w kontekście badań terenowych folkloru muzycznego i studiów nad tradycją ustną.

5 Kornel Michałowski, *Karol Szymanowski: bibliografia 1967–1991, dyskografia 1981–1991*, Kraków 1993.

rzyna Janczewska-Sołomko⁶, Józef Kański⁷, Krystyna Bielska⁸ – w mojej ocenie brakuje prac o charakterze naukowym, które w sposób opisowy i historyczny omawiałyby poszczególne zagadnienia tej bogatej tematyki⁹.

Z tego powodu warto przybliżyć ciekawą książkę amerykańskiego muzykologa Davida Bracketta (ur. 1958 r.). Autor jest profesorem muzykologii na McGill University w Montrealu, ale też kompozytorem i gitarzystą uprawiającym muzykę jazzową, rock and roll i muzykę klasyczną. Realizuje się jednak przede wszystkim jako naukowiec, a jego zainteresowania badawcze koncentrują się na obszarze muzyki popularnej. Zajmuje się w niej zagadnieniami improwizacji muzycznej i jej klasyfikacją w odniesieniu do różnych okresów historycznych tej muzyki. Głośnymi publikacjami autorstwa Bracketta były: *Interpreting popular music* (Cambridge University Press 1995), w której określił on ramy interpretacyjne muzyki popularnej, oraz *The pop, rock, and soul leader: Histories and debates* (Oxford University Press 2005). W swoich publikacjach i wykładach Brackett często podejmuje tematykę dźwiękowych aspektów muzyki i jej percepcji. Ponadto, ważnym dla niego zjawiskiem jest tworzenie się nowych gatunków muzyki popularnej oraz relacje

i wzajemne zależności pomiędzy tą sztuką a odbiorcami¹⁰. Zajmuje się również recepcją gatunków muzycznych w XX wieku. Gatunki bowiem odgrywają bardzo istotną rolę w muzyce popularnej, są etykietami lub kategoriami stanowiącymi podstawę odniesienia dla odbiorcy, pomagają poruszać się w bogatym wachlarzu dostępnej muzyki. Gatunki muzyki są jednak subiektywnie odbierane przez słuchaczy, a ich przynależność do określonej kategorii zmienia się w czasie. Zagłębiając się w lekturę prac Bracketta, można zauważyć, że istotną cechą jego badań jest ich muzyczno-społeczny kontekst. Takie podejście pozwala autorowi na prowadzenie obserwacji określonych zachowań i praktyk w kulturze muzyki popularnej, jakie przyniosła na ten grunt kultura fonograficzna.

Categorizing sound dotyka istotnego dzisiaj problemu tworzenia kategoryzacji nagrań. Wszecchobecna trudność, a niekiedy nawet brak możliwości jednoznacznego określenia gatunków muzyki, stała się obecnie troską wielu środowisk, nie tylko muzycznych. Powszechna dziś płynność i niestanny proces stawania się sztuki widać wyraźnie również we współczesnych gatunkach muzyki popularnej. W swojej książce Brackett omawia historię procesu tworzenia kategoryzacji nagrań muzyki popularnej, czyli kategorii muzycznych wytworzonych i używanych przez branżę fonograficzną w Stanach Zjednoczonych.

Publikacja *Categorizing sound* opiera się na analizie dwóch źródeł drukowanych, które z jednej strony stanowią najważniejsze źródło informacji na temat rynku i branży fonograficznej w Stanach Zjednoczonych, a z drugiej odzwierciedlają dyskurs na temat wydawanej muzyki, samych nagrań dźwiękowych i ich społecznej konsumpcji.

- 6 Katarzyna Janczewska-Sołomko, *Dyskografia Karola Szymanowskiego*, Warszawa 2016; tejsze, *Dyskopedia poloników 1919–1939*, t. 1–4, Warszawa, 2013; tejsze, *Dyskopedia poloników do roku 1918*, t. 1–3, Warszawa 2002; tejsze, *Katalog dokumentów dźwiękowych Biblioteki Narodowej*, cz. 2, *Płytywne nagrania akustyczne*, Warszawa 2006; *Katalog dokumentów dźwiękowych Biblioteki Narodowej*, cz. 3, *Nagrania na walcach fonograficznych*, Warszawa 2008.
- 7 Józef Kański, *Dyskografia chopinowska: historyczny katalog nagrań płytowych*, Kraków 1986.
- 8 Krystyna Bielska, *Jan Paweł II w dokumentach dźwiękowych, 1978–1988: bibliografia*, Rzym 1990.
- 9 Refleksja nad samym dźwiękiem i jego rolą społeczną istnieje obecnie dość wyraźnie w dyskursie kulturowym. Antropologia dźwięku, bo o niej tu mowa, zajmuje się relacjami człowieka ze środowiskiem akustycznym. W ramach tego obszaru bada się pejzaże dźwiękowe różnych środowisk.

¹⁰ Więcej zob.: *AMS-rock and roll hall of fame and museum lectures: Past lectures*, strona <http://www.ams-net.org/RRHOFM-lectures/past.php>, dostęp 23 II 2018.

Są to czasopisma branżowe pt. *Talking Machine World*¹¹ oraz *Billboard*¹². Analiza treści czasopism rejestrujących bieżącą produkcję nagraniową pozwoliła na odzwierciedlenie historycznego statusu nagrań dźwiękowych, ukrytych pod popularnymi kategoriami muzycznymi.

W książce omówione są najważniejsze kategorie muzyczne stworzone dla tej muzyki. Treść omawianej pracy bezpośrednio dotyka twórczości ujętej w kategorii znaczeniowe takie, jak „race music”, „blues”, „hillbilly”, „swing”, „bebop”, „jazz”, „country”, „soul”, „r&b” i „crossover”. W sposób szczególny jest w niej wypuklona sfera komercyjnych nagrań dźwiękowych i krystalizujących się od początków fonografii metod kategoryzacji i klasyfikacji nagrań muzycznych. Ważne dla autora wydaje się również uwydatnienie kwestii poznania wartości kultury fonograficznej. Poprzez zwrócenie uwagi na jej komercyjny i masowy obieg, muzykolog wyekspozował tendencje kulturowe oraz sposób, w jaki kultura ta jest zorganizowana. Stawiane przez Bracketta problemy badawcze sytuują go w elitarnym gronie badaczy eksplorujących historię fonografii oraz analizujących związki pomiędzy gatunkiem muzycznym, a jego społeczną identyfikacją¹³.

Treść książki Bracketta podzielona jest na osiem rozdziałów uzupełnionych konkluzjami oraz obszerną bibliografią. Rozdział pierwszy („Introduction”, s. 1–40) stanowi

teoretyczne podstawy podjętej problematyki. Wprowadza czytelnika w aspekty akademickich rozważań na temat tego, czym jest gatunek muzyczny, jaka jest jego rola w muzyce popularnej, ponadto przedstawia związaną z tym zagadnieniem refleksję teoretyczno-historyczną. Autor przytacza rozmaite definicje, koncepcje i ujęcia syntetyczne związane z powstaniem gatunków muzyki popularnej. Szczególne znaczenie dla Bracketta ma tu koncepcja gatunku jako systemu różnic opracowana przez Franca Fabbriego¹⁴. Brackett koncentruje się w tym rozdziale również na specyfice nagrania muzycznego i jego kulturowego znaczenia. Znaczna część tego ustępu poświęcona jest problemom w zakresie odbioru gatunku, tworzenia społeczności muzycznych i ich identyfikacji z konkretnymi kategoriami muzyki. Ponadto, autor zwraca uwagę na problem niestabilności gatunków muzycznych w czasie. Brackett dowodzi, że muzyka o podobnych cechach stylistycznych jest często przeklasyfikowywana, a odbiorcy muzyki popularnej nie są świadomi tego procesu (s. 14). Autor podkreśla płynność, nieodokreśloność i nietrwałość granic, w jakich wyrażają się gatunki muzyczne oraz wskazuje na chwiejność sposobu w procesie odbierania, w jakim różne osoby definiują ten sam gatunek.

Przedmiotem rozważań drugiego rozdziału („Foreign music and the emergence of phonography”, s. 41–68) są początki przemysłu fonograficznego w Stanach Zjednoczonych i jego udział w tworzeniu nowych gatunków muzycznych. Jak wskazuje autor, pojawienie się nagrań dźwiękowych w pierwszych dwóch dekadach XX w. sprawiło, że społeczeństwo wkroczyło w nowy świat wartości muzycznych i kulturowych.

11 *Talking Machine World* to pierwsze środowiskowe czasopismo przemysłu muzycznego Stanów Zjednoczonych ukazujące się od 1905 do 1928 r. w Nowym Jorku. W tym czasie był głównym magazynem branżowym publikującym początkowo informacje na temat fonografów, a później anonse wydawnicze nowych nagrań dźwiękowych.

12 *Billboard* – amerykański tygodnik poświęcony przemysłowi muzycznemu w Stanach Zjednoczonych, powstał w Los Angeles w 1894 r. i jest wydawany do dziś.

13 Wśród nich można wymienić również Tima J. Andersona, Marka Katza, Williama Howlanda Kenney'a, Richarda K. Spottswooda i wielu innych.

14 Brackett przytacza dwa artykuły opublikowane w 1982 r., gdzie Fabbri zawarł swoje postulaty, zob.: Franco Fabbri, „A theory of musical genres: Two applications”, w: *Popular music perspectives*, red. David Horn, Philip Tagg, London 1982, s. 52–81 oraz tegoż, „What kind of music?”, *Popular Music* 2 (1982), s. 131–143.

Okres ten to, według Bracketta, początek rozwoju ważnej historycznej tradycji, która budowała się i ewoluowała przez następne dziesięciolecia. Pojawienie się pierwszych fonogramów zapoczątkowało potrzebę porządkowania nagrań muzycznych, co z kolei odegrało główną rolę w tworzeniu kategoryzacji muzyki popularnej, a także wpłynęło na jej tożsamość i kształt (s. 43). W dalszej części tego rozdziału autor zastanawia się, w jakim zakresie identyfikacja kategorii muzycznych wpływa na wiedzę, jaką mamy na temat samych nagrań dźwiękowych. Formuluje tezę, że człowiek postrzega nagraną muzykę przez pryzmat samego sposobu jej prezentacji. Dodatkowe informacje zawarte w produkcie, które mają na celu uatrakcyjnienie go w oczach potencjonalnego nabywcy, już na wstępie niejako definiują sposób odbioru.

Na dowód tego Brackett omawia pierwsze propozycje mające na celu usystematyzowanie ówczesnych form reprezentacji muzyki. Pojawiły się one w katalogach handlowych dwóch wiodących w owych czasach na amerykańskim rynku korporacji – Columbia¹⁵ i Victor¹⁶. Kluczowymi postaciami, architektami tego przedsięwzięcia, były osoby zatrudnione i odpowiedzialne za szukanie nowych metod sprzedaży dla produktów przez te firmy wytworzonych. Dlatego istotne znaczenie miał wyodrębniony wówczas dział „foreign music”¹⁷. Pomysł wprowadzenia tej kategorii miał być odpowiedzią na potrzeby wielokulturowego społeczeństwa amerykańskiego, bowiem ówczesne Stany Zjednoczone Ameryki to subkultury nie tylko Afroamerykanów, lecz także imigrantów z różnych części świata. Kategoria „foreign music” skupiała muzy-

kę hawajską, żydowską, niemiecką, francuską i wiele innych. W konsekwencji, takie przedsięwzięcie, wymyślone dla komercyjnych nagrań dźwiękowych, nastawione było na realizowanie konkretnych potrzeb nowych słuchaczy (np. takich, jak zachowanie rodzimych tradycji i utrzymanie tożsamości grup etnicznych).

W dalszej części rozdziału autor stwierdza, że wymienione wyżej potrzeby poszczególnych grup imigracyjnych wpłynęły na kształt kategorii muzyki popularnej w pierwszych dziesięcioleciach XX w. oraz wywarły istotny wpływ na dalsze przeobrażenia kultury muzycznej¹⁸. Dlatego technologia nagraniowa przyniosła także istotne zmiany społeczne. Miała zasadniczy wpływ na obieg muzyki popularnej (np. reorganizację instytucji związanych z dystrybucją muzyki) i zmianę społecznego znaczenia muzyki (np. estetyczne przerysowanie kultury wysokiej i niskiej). Pojawienie się nagrań muzycznych sprzyjało też wytworzeniu nowych form i sposobów słuchania muzyki¹⁹. Ważną kwestią była w tym kontekście utrata wizualności w odbiorze muzyki i kulturowy rezonans, jaki jest z tą tematyką związany (s. 45–46).

15 Columbia – najstarsza, założona w 1889 r., firma fonograficzna.

16 Victor Talking Machine Company – amerykańska firma fonograficzna założona w 1901 roku.

17 Ze względu na dbałość o zachowanie znaczenia terminów, wszystkie wymienione w recenzji kategorie są wyrażone w języku oryginalnym, angielskim.

18 Warto w tym miejscu dodać, że wczesna produkcja nagrań dźwiękowych w Stanach Zjednoczonych odzwierciedla również produkcję nagrań tworzonych w tym kraju dla polskich imigrantów. Etykiety tych płyt były opatrywane uwagami takimi jak: „Polish”, „Polish music”, „Polish vocal”, „Polish instrumental”, „Polish monolog”, „Polish Christmas song”, „Polish Easter song” itp. Kategorie te tworzyły tym samym pierwsze przemysłowe klasyfikacje nagrań muzycznych dokonywane przez samych wydawców.

19 Nagrania dźwiękowe wpłynęły na utworzenie nowych dróg wrażliwości muzycznych. Te istotne różnice Brackett uwidoczniał, zestawiając obok siebie dwie różne praktyki słuchania muzyki zdeterminowane przez dwa media: muzykę wykonywaną z nut (słuchanie terazniejsze, współuczestniczące, odbywające się w sali koncertowej, słuchanie zbiorowe) i muzykę wykonywaną z gramofonu (słuchanie rozproszone, oderwane od kontekstu źródła dźwięku), zob. s. 44.

Kolejny istotny problem podjęty przez Bracketta w tym rozdziale dotyczy destabilizacji społecznej percepcji muzyki, która odegrała zasadniczą rolę w wytworzeniu nowych dróg związanych z budowaniem odrębnej tożsamości nagranej muzyki. Nagrania muzyczne przyniosły nową jakość związaną z odbiorem audialnym – niejednoznaczność tożsamość zarówno utworów, jak i ich wykonawców. Powodem tego było złamanie rytuału sali koncertowej, miejsca, gdzie muzyka stanowiła jedność z wykonawcą, instrumentem i słuchaczem. Dlatego nagrania potrzebowały dodatkowej dokumentacji i informacji o materiale, jaki prezentowały. Aby zrekompensować odbiorcy ten brak wizualnej obecności twórcy, ówczesne firmy fonograficzne wychodziły słuchaczom naprzeciw, tworząc muzyczne kategorie, klasyfikując i dookreślając materiał nagrany, który nie był powiązany z wizerunkiem wykonawcy.

W dalszej części rozdziału amerykański badacz wskazuje na popularne w latach dwudziestych dwie wielkie i pojemne kategorie utworzone przez branżę muzyczną: „dance music” i „vocal music”. Te reprezentacje stały się głównymi kategoriami różnicującymi nagrania muzyczne tamtego czasu. Wchłaniały one mniejsze gatunki będące reprezentacją rodzajów pieśni lub tańca (tj. walce, ballady, fokstrot, tanga)²⁰. Ponadto, Brackett zwraca uwagę na jeszcze inną praktykę tworzenia podziałów komercyjnych nagrań dźwiękowych. Wydawcy tamtego czasu skłaniali się do wyrażania obsady wykonawczej utworów, wyróżniając takie kategorie, jak „tenor with orchestra”, „duet with banjo and accordion”²¹.

Zapoczątkowane w latach dwudziestych XX w. sposoby klasyfikacji nagrań muzycznych przyczyniły się do zainicjowania kolejnych kategorii muzycznych w tej branży. W rozdziale trzecim omawianej książki („Forward to the past”, s. 69–112) autor przedstawił okoliczności powstania nowej kategorii muzycznej obejmującej muzykę bluesową. Czynnikiem inicjującym jej powstanie było poszukiwanie nowych dróg zbytu, tym razem przez mniejsze firmy fonograficzne²², takie jak wytwórnia Okeh²³, która rozpoczęła wydawanie nowej muzyki pod etykietą „blues”. Miała to być muzyka dla nowych słuchaczy – Afroamerykanów. Tak więc nowo odkryte zapotrzebowanie muzyczne zasugerowało odrębną, nową kategorię nagrań.

David Brackett, omawia tu kontekst, w jakim muzyka jazzowa i bluesowa pojawiły się na amerykańskim rynku fonograficznym. Autor zwraca uwagę na pierwsze użycie tych terminów w dyskursie branży muzycznej (s. 70). Wynika z tego, że były one używane zamiennie i raczej niezobowiązująco. Praktyką wykształconą przez ówczesne firmy fonograficzne było grupowanie bluesa i jazzu według użycia tych słów w tytułach utworów (np. „Chinese blues”, „Some jazz blues”). Tytuły te stanowiły rodzaj reklamy i podstawę do przyporządkowania tej muzyki do określonej grupy odbiorców. Celem takiego zabiegu było skierowanie uwagi słuchaczy na konkretny element będący *de facto* określonym opisem muzyki. Pierwsze nagrania w kategorii „jazz” i „blues” nie były utożsamiane z konkretną praktyką muzyczną charakterystyczną dla tej muzyki obecnie, nie były również traktowane jako

20 Te dwie kategorie często widnieją również na etykietach płyt szelakowych w postaci zapisów: „Instrumental polka”, „Dance music”, „Waltz”, „Polka” itp.

21 Tego typu zapisy – „Choir with pipe organ”, „Tenor with orchestra”, „Vocal with orchestra”, „Instrumental trio”, „Dance orchestra with singing”, „Orchestra with vocal refrain” itp. – widnieją na etykietach wielu płyt szelakowych, co sugeruje, że była to częsta praktyka wydawców.

22 Starano się wówczas przełamać kilkuletnią hegemonię dwóch gigantów i największych koncertów wydających nagrania muzyczne tamtego czasu – firm Columbia i Victor.

23 Okeh – to amerykańska firma fonograficzna założona w 1916 r. przez Otto Heinemann Phonograph Corporation. Początkowo produkowała fonografy, a od 1918 r. zajęła się także nagrańmi dźwiękowymi.

odrębne gatunki, nie wiązały się z określonym zabarwieniem wyrazowym. Uchwyczone w tytułach słowa stanowiły odwołanie do niezaprzeczalnych konotacji i skojarzeń. Taki repertuar miał być przede wszystkim nowością wydawniczą, a nie nośnikiem ekspresji uczuć i nastrojów zwyczajowo identyfikowanych z jazzem czy bluesem. Opisany tu przykład praktyki wydawniczej wytwórni muzycznych z początku XX w. pokazuje, jak przemysł fonograficzny starał się połączyć nowy sposób prezentacji utworów muzycznych z zapotrzebowaniem społecznym na konkretny rodzaj muzyki. Brackett wskazuje, że ówczesni słuchacze bardziej oczekiwali muzycznych reprezentacji czarnej muzyki, niż jej autentyczności. Nie dbano i nie zabiegano o rasową tożsamość wykonawcy muzyki. Z licznych przykładów muzycznych, jakie przytacza autor w kolejnej części rozdziału, wynika, że blues wczesnych lat dwudziestych XX w. był efektem pracy muzyków zarówno pochodzących z Europy, jak i Afroamerykanów (zob. s. 72).

Autor kończy ten rozdział konstatacją, że wczesne nagrania bluesa i jazzu nie miały własnej kategorii. Przemysł muzyczny klasyfikował je w ramach stworzonych już grup i wiązał je z istniejącymi kategoriami. Przede wszystkim były umieszczane w ramach wspomnianych wyżej „vocal music” lub „dance music”.

W kolejnym rozdziale („The newness of old-time music”, s. 113–148) muzykolog analizuje inne niedookreślone segmenty amerykańskiego rynku muzyki popularnej lat dwudziestych. Autor opisuje w nim rodziny nowej kategorii muzycznej nagrań, tzw. „hillbilly”. Była to muzyka o pochodzeniu wiejskim, której autorami byli biali ludzie z południa kraju. Badacz podkreśla, że zanim wykształciła się owa kategoria, wspomniana tu muzyka była nazywana rozmaicie przez różne firmy. Na etykietach płyt i w anonsach wydawniczych widniały napisy takie jak: „Mountain music”, „Old-time tunes”, „Special records for Southern states”,

„Hill country music”, „Familiar tunes”. W 1924 r. amerykańska korporacja Columbia publikowała nagrania pod nazwą „Old-time records”, wytwórnia Vocalion jako „Southern records”, a firma Okeh „Hill country records” (na anonsach reklamowych) oraz „Old-time tunes” (na etykietach płyt). Z czasem jednak utrwalił się termin „hillbilly”, a historycy zarezerwowali ten termin dla określenia oryginalnej muzyki country. Potencjalnymi odbiorcami tejże muzyki mieli stać się nowi konsumenci – amerykańscy farmerzy. Brackett udowadnia, że istotnym czynnikiem biorącym udział w tworzeniu kategorii muzyki popularnej lat dwudziestych było eksplorowanie specyficznych i często niszowych części amerykańskiego rynku muzycznego. Ważne w tych poszukiwaniach było nagrywanie miejscowych, lokalnych artystów, co dało efekt w postaci powstania pierwszych sesji nagraniowych muzyków country.

W dalszej części rozdziału Brackett przedstawia kształtowanie nazwy „country”, przytaczając historię kluczowych dla tej kategorii nagrań, analizując nagrania z l. 1922–24. Warto wspomnieć również, że w tym czasie opisywana muzyka była publikowana w ramach szerszych kategorii, dobrze już znanych, takich jak „vocal and instrumental record”.

Na uwagę w tym rozdziale zasługuje to, że położono w nim nacisk na ukazanie specyfiki mechanizmów powstawania rynku muzycznego w Stanach Zjednoczonych. Brackett omówił kwestię tworzenia i definiowania autentyczności w branży muzycznej. Muzyka skategoryzowana jako „race music” i „old-time music” została zdefiniowana jako autentyczna, czyli taka, która była wynikiem procesów komercyjnych. Z czasem w USA wykształcił się rynek fonograficzny, na który składały się cztery główne kategorie nagrań: „dance music” i „popular music” (określane jako *mainstream*) oraz „race music”, „old-time music” i „foreign music”. W 1928 r. Jack Kapp, jeden

z najbardziej wnikliwych umysłów branży muzycznej, ówczesnie pracujący dla firmy Vocalion, zrewidował ten model, wyznaczając trzy główne kategorie: „popular records”, „race records” i „old-time tunes” (s. 141). Jak nadmieniał Brackett, muzyczne kategorie przyjmowane przez przemysł muzyczny tamtego czasu nie były trwałe, z czasem jedna kategoria zastępowała drugą, a dawne terminy szybko przyjmowały nowe znaczenie. Nadal jednak w głównym nurcie utrzymywała się „dance music” i „vocal music”.

Piąty rozdział („From jazz to pop: Swing in the 1940s”, s. 149–191) poświęcony jest sytuacji muzyki popularnej w latach czterdziestych XX wieku. W tym czasie na amerykańskim rynku fonograficznym ukazały się pierwsze nagrania swingu i jazzu. Nie były one jednak kategoriami stworzonymi przez branżę muzyczną, ale gatunkami stworzonymi przez krytykę muzyczną. David Brackett wskazuje, że tego rodzaju muzyka nigdy nie była podległa kryteriom przemysłu fonograficznego, ale raczej wchodziła z nim w interakcje i uczestniczyła w transformacjach rynkowych. Istniejące w tym czasie muzyczne kategorie przemysłowe, takie jak „race music” i „popular music”, trwały cały czas, a swing i jazz odgrywały ważną rolę w przejściu pomiędzy „race music”, a *mainstreamem* na początku omawianej dekady. W konsekwencji wraz ze zmieniającym się społeczeństwem amerykańskim, swing i muzyka jazzowa przyczyniły się do powstania w 1949 r. nowej kategorii muzyki „rhythm and blues” (r&b).

W dalszej części tego rozdziału autor koncentruje się na wyprowadzeniu definicji swingu i jazzu (s. 150–153). Poprzez analizę toczącej się dyskusji krytyki muzycznej na łamach czasopism branżowych tamtego czasu, omawia historię tworzenia dużych zespołów swingowych (l. 1935–45) oraz małych zespołów *combos*, które grały bebop. Autor przedstawia także krótką historię jazzu, podkreślając przy tym znaczenie kry-

tyki i sposoby oceny muzyków jazzowych w tamtym czasie. Brackett zwraca uwagę, że pozycja i znaczenie ówczesnych muzyków jazzowych zależała zarówno od prezentowanej przez nich wartości artystycznej zawartej w uprawianej przez nich muzyce, jak i od odniesionego sukcesu komercyjnego. W dalszej części rozdziału autor śledzi proces tworzenia stylu muzycznego i identyfikacji wypowiedzi muzycznych jazzmanów, które stworzyły w konsekwencji nowy rodzaj wyobraźni muzycznej. Pokazuje również, w jaki sposób muzyka tamtego czasu i poszczególne jej gatunki czy style przenikały się, tworząc ze sobą interakcje i mutacje. To wszystko skłoniło autora do skonstruowania tezy o niestabilności gatunków muzycznych i ich tendencji do wiecznej płynności i przypadkowości (s. 186).

Ciekawym wątkiem piątego rozdziału jest opis sposobów tworzenia rankingów muzyki popularnej wśród odbiorców na początku XX w. (s. 153–160). Początkowo popularność piosenek była mierzona liczbą sprzedanych nut, faktem wykonania utworu w czasie koncertu czy obecnością w repertuarze amatorskich występów salonowych. David Brackett zwraca uwagę, że jeszcze w latach trzydziestych nagrania nie miały wpływu na rankingi popularności. Istotną zmianę przyniosło powstanie czasopism branżowych takich, jak *Billboard*, które prezentowały rankingi popularnych nagrań, notując i śledząc bieżącą produkcję. Odzwierciedlały tym samym wzrosty popularności nagrań wśród amerykańskich konsumentów. Zatem nagrania muzyczne przyniosły nowe możliwości notowania popularności muzyki. Od 1945 r. miarą takiej oceny była częstotliwość emisji utworu na antenie radiowej, nieco później teledyski, obecnie zaś przestrzeń internetowa.

Kolejny rozdział, szósty („The corniness of the folk”, s. 192–234), dotyczy historii tworzenia kategorii „country music” w amerykańskiej branży muzycznej. Autor prześledził, poczynając od lat czterdziestych

XX w., kolejne terminy, z jakimi ta muzyka była utożsamiana. W szeregu nazw, które wyróżnił w tym rozdziale, można odnaleźć wspomnianą już muzykę określaną mianem „hillbilly”, ale też „corn”, „western”, „cowboy songs” i „folk”, by z czasem, a konkretnie od 1962 r., przyjąć nazwę „country music”. Konfrontacja tych nazw po raz kolejny uświadamia, że mamy do czynienia ze zjawiskiem skomplikowanym, którego jednoznaczne ujęcie nie jest możliwe.

Rozdział siódmy książki Davia Bracketta („The dictionary of soul”, s. 235–279) dotyczy historii utworzenia kategorii „soul” w amerykańskim przemyśle fonograficznym. Celem tego rozdziału jest przeanalizowanie dyskursu muzyków, dziennikarzy, pracowników branży muzycznej na temat stworzenia etykiety „soul music” w wydawanych przez nich nagraniach dźwiękowych. Zadaniem badacza, pojawiła się ona 23 X 1965 r. na łamach magazynu *Billboard*. Według historyków muzyki popularnej oryginalna muzyka soulowa jako nowy gatunek powstała pomiędzy 1965 a 1967 r., a przyczyniło się do tego zjawisko powstania wielu nowych studiów nagraniowych (s. 237).

Etykieta „soul” stanowi przykład tego, co wielu badaczy określa mianem skłonności do przechodzenia gatunków muzycznych od przymiotnika do rzeczownika. Autor zauważa, że muzyka ta miała tendencję do ciągłej fluktuacji znaczenia terminu już od 1949 r. aż po 1969. Na początku lat sześćdziesiątych, jak zauważa Brackett, słowo to można odnaleźć w określeniach takich jak „soul-jazz”, czy „soulful” używane do opisu nagrań wykonania muzyki r&b. Pomiędzy 1963 a 1965 r. termin ten pojawiał się jako składnik muzyki r&b, czasem wymiennie na określenie tej muzyki. W 1969 r. „soul” zostało powszechnie przyjęte przez firmy nagraniowe dla muzycznej twórczości popularnej związanej z Afroamerykanami. Pozostała na listach przebojów do 1982 roku. Kategoria „soul” dziś używana jest jako synonim dla popularnej muzyki amerykańskiej.

Brackett zwraca uwagę, że w dyskursie toczonym na łamach prasy branżowej słowo „soul” oznaczało pewien sposób odczuwania, pewien sposób wyrażania siebie oraz pewien sposób bycia. „Soul” to sposób interpretacji a nie konkretna kompozycja. Dlatego w dyskusjach krytyków podkreślano, że „soul” nie jest kategorią muzyki, ale raczej komponentem afroamerykańskich afektów i praktyk wykonawczych. Autor wskazuje w tym rozdziale na różne aspekty języka używanego do omawiania muzyki i powiązany z nią kontekst historyczny. Dla przykładu, muzykę soulową wiąże z ówczesną walką Afroamerykanów o prawa obywatelskie. Autor uświadamia nam, że kategorie muzyczne nie są oparte wyłącznie na cechach stylistycznych muzyki i klasyfikacji tekstów piosenek, ale że są także zależne od czasu i miejsca ich powstawania. Brackett pokazuje na przykładzie muzyki „soul”, że nie tylko wyobrażenia muzyczne tworzą granice reprezentacji muzyki, ale ważne są również aspekty społeczne, tj. zaangażowanie polityczne czy reprezentacja przeznaczenia muzyki. Według niego, to wszystko pokazuje wymiar jej użyteczności. Tym samym stwierdza, że przy tworzeniu kategorii muzycznych rządzą z jednej strony czynniki muzyczno-stylistyczne, a z drugiej dyskursywne (składające się z wątków i czynników historycznych czy etnograficznych). Identyfikacja muzyki wyróżniona przez daną kategorię nigdy nie może być oderwana od tego, co już sądzono o niej wcześniej, stanowi pewną syntezę wymienionych elementów. Kategorie bowiem stają się nieczytelne, jeśli są jedynie zredukowane do cech stylu i oderwane od tożsamości społecznej. Świadczy to o tym, że dyskurs akademicki dotyczący cech muzyczno-stylistycznych nie jest jedynym czynnikiem decydującym w procesie określania reprezentacji utworów muzycznych. W równym stopniu istotne są osądy tożsamościowe, z którymi identyfikują się poszczególne grupy społeczne.

W okresie między rokiem 1969 a 1982 stopniowo zyskiwała na znaczeniu nowa kategoria muzyczna, tzw. „crossover”. Tej kategorii poświęcony jest ósmy rozdział („Crossover dreams: From Urban Cowboy to the King of Pop”, s. 280–323). Jego tytuł bezpośrednio nawiązuje do tytułu filmu *Crossover dreams* w reżyserii Leona Ichoa z 1985 r. i jest próbą symbolicznego sposobu zilustrowania zmian na ówczesnym rynku fonograficznym. Termin „crossover” odnosi się do zmian w dyskursie branży muzycznej podjętej w kontekście muzyki popularnej i wyznacza historyczny moment, w którym koncepcja ta osiągnęła wysoki poziom czytelności kulturowej.

„Crossover” oznaczał próbę poszerzenia grona odbiorców danej muzyki poprzez dążenie do tzw. *mainstreamu* (muzyki aktualnie wiodącej prym w branży muzycznej). W dążeniu tym zauważyć można opozycję pomiędzy komercyjnym oportunistycznym a osobistą autentycznością artysty opartą na wewnętrznym „ja”, które to zjawisko jest dobrze zakorzenione w muzykologicznym dyskursie.

W rozdziale tym Brackett analizuje koncepcję „crossover” na przykładzie muzyki country oraz muzyki soul początków lat osiemdziesiątych XX wieku. Ponadto, prześledził w nim krótką historię kształtowania się tego pojęcia, tworzenia debaty wokół autentyczności artysty i komponowanej przez niego muzyki, jak również związków pomiędzy tożsamością muzyków, a gatunkiem muzycznym. Termin ten był powszechny w branży muzycznej już w l. 1971–72, a w l. 1973–74 stał się szczególnie popularny. „Crossover” był używany w kontekście przechodzenia jednego gatunku w drugi np. „country to pop”, ale również w kontekście przekraczania granicy gatunków muzycznych obejmujących szeroki zakres kategorii takich jak soul, muzyka klasyczna, jazz itp. W konsekwencji od 1973 r. wyraźny wzrost liczby artystów i nagrań crossoverowych spowodował powstanie swoistego kryzysu tożsamościowego w branży muzycznej.

Proces krzyżowania gatunków muzyki popularnej spowodował istotny problem w klasyfikowaniu muzyki do tego stopnia, że poczynając od roku 1974 jury przyznające słynną nagrodę Grammy ma trudności z określeniem kategorii, w jakiej należy wyróżnić konkretnego artystę. Proces ten wciąż oparty jest na tradycyjnym, gatunkowym podziale muzyki, a rozmywające się pomiędzy gatunkami granice powodują trudności z przyznawaniem nagród zgodnie z tą klasyfikacją.

W ostatnim, dziewiątym rozdziale książki („Notes toward a conclusion”, s. 324–333) Brackett przedstawia wnikliwe podsumowanie i wnioski końcowe. Autor zawarł w nim szereg konkluzji dotyczących głównego tematu książki. Formułuje wyraźną tezę, że wyodrębniane przez przemysł fonograficzny kategorie muzyki są zmienne w czasie, ulegają ciągłym przekształceniom i różnie postrzegane są przez społeczeństwo. Konstatuje również, że gatunki muzyki popularnej są żywe w świadomości ludzi i nie da się ich sztywno przyporządkować raz na zawsze do jednej z grup. Trudności z ich identyfikacją wynikają z nierozpoznawalności roli rozproszonej twórczości i relacyjnej natury gatunków muzycznych, którą trzeba brać pod uwagę przy każdym badaniu kultury fonograficznej.

Książka Bracketta unaczynia, iż od samych początków powstania fonografii zaznaczyła się tendencja do poszukiwania indywidualnych rozwiązań w zakresie odpowiedniej reprezentacji nagranych materiałów. I choć były to kategorie wykształcone i wymyślone przez sam przemysł fonograficzny, a nie środowisko krytyków czy akademików, to wiele z nich przetrwało do dziś lub na trwałe odnalazło swoje miejsce w historii muzyki amerykańskiej. Niektóre z nich funkcjonują obecnie jako odrębne gatunki muzyczne.

Podjęta przez autora problematyka wpisuje się również w jeden z kontekstów, w jakim dzisiaj mówi się o kulturze fonograficznej.

Dlatego w zakończeniu swojej książki autor zwraca uwagę na ciągle aktualny problem właściwej klasyfikacji, kategoryzacji i przyporządkowania muzyki popularnej do odpowiedniej grupy. W początkach XXI w., dzięki ponownemu technologicznemu postępowi, ujawniły się następne zmiany w kulturze muzycznej. Dokonały się one za sprawą obecności cyfrowych plików dźwiękowych w przestrzeni internetowej. To nowe źródło dostępu do treści wytworzyło nowe sposoby śledzenia popularności utworów muzycznych oraz na nowo zrodziło pytanie o sposoby kategoryzacji nagrań dźwiękowych, ich opisów i identyfikacji. Brackett doszedł do konkluzji, że Internet wytwarza własne systemy przyporządkowania muzyki i ich kolejne modyfikacje, zmienił sposoby tworzenia rankingów popularności poszczególnych gatunków i zrewolucjonizował sprzedaż nagrań. Nie zniszczył on jednak wszystkich wcześniejszych sposobów rozumienia kategorii muzycznych. Nadal ważne jest, jakie warunki pozwoliły na wyłonienie się podstawowych kategorii nagrań, w jaki sposób zacierają się granice pomiędzy sąsiednimi, odseparowanymi wcześniej grupami. Równie ważna jest odpowiedź na pytania, jakie relacje społeczne są podstawą dla utworzenia lub wyodrębnienia pojedynczych kategorii, a na koniec, czy pojawienie się kategorii muzycznych wpłynęło istotnie na uporządkowanie segmentu muzyki popularnej.

Tematyka ta jest dzisiaj często podejmowana przez wielu badaczy w kontekście tak zwanego *music information retrieval* (MIR). Ten multidyscyplinarny obszar badań skupia się na aspektach pozyskiwania i pobierania informacji muzycznych przez zautomatyzowane wyszukiwanie dokonywane w bazach danych (np. bibliotecznych), czy danych z cyfrowych plików dźwiękowych w przestrzeni internetowej. Jednym z fundamentalnych elementów podlegających badaniu MIR jest gatunek muzyczny oraz jego problemy identyfikacyjne. Obiekty

(utwory muzyczne) w sieci internetowej muszą być dobrze zdefiniowane poprzez wy-szczególnienie charakterystycznych dla nich cech, tj. gatunku, obsady wykonawczej, nastroju jaki ze sobą noszą, przeznaczenia społecznego²⁴. MIR ogniskuje współcześnie uwagę bardzo szerokiego kręgu badaczy, a wśród nich można wymienić: muzykologów, inżynierów dźwięku, informatyków, socjologów, psychologów. Problematyka ta stoi również w centrum zainteresowania współczesnych bibliotekarzy muzycznych i skupia się na podstawowym pytaniu: jak budować kompetentną informację o utworze muzycznym w przestrzeni biblioteki, jakie informacje muzyczne powstałe w wyniku procesu wytwarzania i budowania opisów utworów muzycznych zamieszczonych w bibliograficznych bazach danych można wykorzystać w badaniach naukowych?²⁵

Praca Bracketta prowokuje zatem do podjęcia dalszych poszukiwań w zakresie klasyfikowania i porządkowania nagrań muzycznych przez te środowiska, którym sposób wyrażania cech formalnych i intelektualnych utworów muzycznych wraz z ich reprezentacją w postaci określonych kategorii nie jest obojętna.

Reasumując, według mojej opinii, praca Bracketta stanowi interesującą lekturę ad-

24 Więcej zob.: Richard P. Smiraglia, „Musical works and information retrieval”, *Notes* 58 (2002) nr 4, s. 747–764; tegoż, „Musical works as information retrieval entities: Epistemological perspectives”, <http://ismir2001.ismir.net/pdf/smiraglia.pdf>, dostęp 17 V 2018; Paul Lamere, „Social tagging and music information retrieval”, *Journal of New Music Research* 37 (2008) nr 2, s. 101–114, zob. też strona <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.492.2457&rep=rep1&type=pdf>, dostęp 16 V 2018; J. Stephen Downie, „Music information retrieval”, *Annual Review of Information Science and Technology* 37 (2003) nr 1, s. 295–340; Michael A. Casey i in., „Content-based music information retrieval: Current directions and future challenges”, *Proceedings of the IEEE* 96 (2008) nr 4, s. 668–696.

25 Delaina Sepko, „Sound records: Genre and popular music in rules for archival description”, *IASA Journal* 40 (2013), s. 5–13.

resowaną do szerokiego grona czytelników, zarówno tych, którzy zajmują się badaniem muzyki popularnej, jak i badaniem rynku fonograficznego, a także tych zaciękawionych muzycznymi nagraniami dźwiękowymi oraz ich rolą społeczną. Autor szuka takich sposobów rozumienia muzyki, które mogą być odczytywane i odbierane przez czytelników niewyrobionych muzycznie, co poszerza znacznie krąg odbiorców tej pozycji wydawniczej. Książka jest zatem atrakcją

także dla tych, którzy chcą o muzyce dowiedzieć się czegoś więcej. Nagrania muzyczne nie są jedynie domeną specjalistów zawodowo zajmujących się muzyką, powstały bowiem dla masowego odbiorcy. W tym tkwi ich ogromny potencjał, a muzyka popularna rozpowszechniona przez to właśnie medium jest tego dobrym przykładem.

Karolina Skalska

Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk