

SZYMON NOŻYŃSKI
MARCIN MARCINKIEWICZ

KULTURA BRZMIENIA I DEGRADACJI NOŚNIKA W KONTEKŚCIE STREAMINGU

MUZYKA I SZTUKA DŹWIĘKU NA GRANICY SYSTEMÓW

SZYMON NOŻYŃSKI

Dolnośląska Szkoła Wyższa. Doktor nauk społecznych, pedagog medialny, w 2006–2019 związany ze specjalnością dziennikarstwo muzyczne. Autor publikacji o tematyce dźwiękowo-medialnej (w „Zeszytach Artystycznych”, „Glissandzie”, „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „Studia de Cultura”, „Made in Poland. Studies in Popular Music”, „Studiach Humanistycznych AGH”), współredaktor książki *Miejsca muzyki. Perspektywa interdyscyplinarna* (z Magdaleną Parus-Jankowską, 2019). Bada zagadnienia związane z dźwiękiem i technologią. Były dziennikarz muzyczny. Wydał trzy płyty: *Nearly Inaudible Shapes* (2022), *Parva Formae* (2021), *Unfashionable Functional Music* (2022). ORCID: 0000-0003-3530-1797.

Prezent, jaki mi przyniosła, to płyta nagrana do połowy, bez napisu; konserwator nakłada ją na gramofon, starannie wybierając igłę z miękkim końcem. Przynajmniej, mówię sobie, nie będzie to trwało długo: około dwóch minut, sądząc po szerokości pasa z rowkami¹.

ALEJO CARPENTIER

Wynalazca nie jest w stanie ocenić efektów i następstw swoich twórców – twierdził Pierre Schaeffer², jeden z najważniejszych badaczy dźwiękowego uniwersum. Jego refleksję można z powodzeniem odnieść także do pomysłów dziewiętnastowiecznych wynalazców eksperymentujących z zapisem dźwięku. Thomas Edison, Emil Berliner, Valdemar Poulsen czy mniej znany Charles Cros nie byli w pełni przewidzieć późniejszej popularności nagranej muzyki, zwłaszcza że większość pomysłów umożliwiała wówczas tylko produkcję jednostkowych, oryginalnych

1 A. Carpentier, *Podróż do źródeł czasu*, tłum. K. Wojciechowska, Czytelnik, Warszawa 1963, s. 27.

2 P. Schaeffer, *In Search of a Concrete Music*, University of California Press, Berkeley 2012, s. 184–185.

MARCIN MARCINKIEWICZ

Magister dziennikarstwa muzycznego, autor bloga Ton Składowy (tonskladowy.pl) o tematyce muzyczno-psychologicznej, w ramach którego bada i weryfikuje mity związane ze sprzętem audio. Do jego zainteresowań naukowych zaliczają się zagadnienia techniczne związane z rejestracją dźwięku w domenie cyfrowej oraz analogowej, psychoakustyka, a także rynek fonograficzny. ORCID: 0000-0001-5208-024X.

nośników, a nie masową multiplikację³, która pojawiła się nieco później. Niczym u Beckettowskiego Krappa zatrzymanie w czasie ulotnego dźwięku, zarejestrowanie go na fizycznym nośniku, który można było następnie odtworzyć, przenieść, położyć na półce, otworzyło zupełnie nowe możliwości i pociągnęło za sobą znaczące konsekwencje. Zaczęto odważniej eksperymentować z dźwiękiem i nośnikiem, ale także tworzyć podwaliny potężnego biznesu związanego z muzyką popularną. Nośnik spowodował również problemy natury filozoficznej: spór o naturę dzieła muzycznego, wątpliwości względem ontologii dźwięku czy też polemiki dotyczące charakteru, oryginalności lub wierności samego nagrania. Nośnik rozpatrywany w kategoriach medium stanowi do dzisiaj wyzwanie badawcze i artystyczne, a dominujące współcześnie strumieniowe formy dystrybucji muzyki ukazują przy okazji różnice między nośnikowym i nienośnikowym konsumowaniem dźwięku. Muzyka dostarczana jest nieustannie niemalże w ramach „usług wodociągowych”⁴, jak woda płynie strumieniem do słuchacza, który sam ustala jej ilość⁵.

LUKSUSOWY ŚWIAT ANALOGOWY

Dwudziesty wiek był epoką przekazu dźwiękowego, jak opisał to w 1980 roku Ludwik Erhardt, stawiając na równi możliwości przekazu z prądami muzyczno-dźwiękowymi: aleatoryzmem, dodekafonią, muzyką konkretną i elektroniczną⁶. Ów przekaz związany był z transmisją dźwięku, czyli pracą radia i telewizji, oraz perspektywą dokonywania nagrań na różnych wariantach nośników. Analogowość nośników – jak się powszechnie uważa – oznacza odwołanie się do ich fizyczności, nie zawsze zaś do samej techniki. Analogowe są zatem taśmy, czarne płyty i wszelkie artefakty, z których zapis (nagranie) odczytuje się za pomocą głowicy lub igły – pozostających w kontakcie

3 K. Janczewska-Sołomko, *Zachować dźwięk*, Wydawnictwo Biblioteki Narodowej, Warszawa 2000, s. 9–18.

4 S. Zielinski, *Przedmowa do polskiego wydania*, [w:] tegoż, *Archeologia mediów*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 14.

5 G. Leonhard, *Music 2.0. Essays by Gerd Leonhard*, Hämeen Offset-Tiimi, Hämeenlinna 2008, s. 38.

6 L. Erhardt, *Sztuka dźwięku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980, s. 257–258.

z materiałem (tworzywem sztucznym). Dla Eugeniusza Rudnika dźwięk był w istocie kawałkiem taśmy magnetofonowej⁷, którym można było manipulować. Analogowość w tym rozumieniu dawała poczucie fizycznego uchwycenia dźwięku, swoistą taktylność, namacalność. Współcześnie świat analogowy oznacza także nową definicję luksusu⁸, znajdującą się w kontrze przede wszystkim do dystrybucji cyfrowej, czyli do tych tekstów kultury, które fizycznie nie istnieją.

Analogowość kojarzy się z nośnikiem, ten zaś z kolekcjonowaniem przedmiotów, które ustawia się na półce. Funkcjonują rozbieżne zdania co do determinującej roli nośnika względem samego procesu słuchania. Wskazuje się między innymi, że dzięki obecności nośnika z muzyką istnieje większe prawdopodobieństwo bardziej skupionego słuchania i poszanowania przedmiotu, za który zapłacono określoną kwotę. Dariusz Brzostek pisze z kolei o sytuacjach, w których posiadanie nośnika uwalnia od konieczności słuchania muzyki – skoro jest ona już w zbiorach słuchacza⁹. Współcześnie potrzeba archiwizowania jest nadal aktualna, ponieważ fakt umieszczenia tekstu kultury w sieci, nawet w celu darmowego odsłuchania czy obejrzenia, wcale nie gwarantuje jego stałej wirtualnej obecności. Film, piosenka czy książka mogą po czasie zniknąć, co jest coraz częstszym zjawiskiem.

HYBRYDY I NATURA NAGRANIA

Tomasz Misiak wskazuje przestrzenie hybrydyczne, które łączą formy przedstawiania i zapośredniczania, co z kolei jest warunkiem koniecznym do słyszenia i odbierania muzyki. Jako przykłady takich przestrzeni badacz podaje między innymi salę koncertową, taśmę magnetofonową, płytę oraz dysk komputera. Misiak uważa, iż takie przestrzenie stanowią złożone systemy medialne, a te z kolei determinują określone brzmienie muzyki oraz kontekst odbiorczy¹⁰. Werner Faulstich twierdzi z kolei, że nośnik cyfrowy lub analogowy łączy w sobie oralność i piśmienność, przy czym znacznie je modyfikuje, tworząc tym samym nową kulturę muzyczną¹¹. W każdym z tych przypadków mamy do czynienia z połączeniem różnych elementów systemu, tym w istocie jest bowiem kultura dźwięku, która funkcjonuje we współczesnym wydaniu od końca XIX wieku. Trudno byłoby analizować muzykę (i szerzej – dźwięk) bez kontekstu problematyki nośników, a także wywiedzionych z nich sposobów słuchania, zapośredniczania i samej ontologii dźwięku.

Nośnik z nagraniem jest tworzywem dla kolejnych przekształceń. Dzięki temu, że jest ścieralny, zyskuje jakość, która powoduje, że każde odtworzenie jest jednostkowe, inne niż poprzednie. Szumy, przeskoki i trzaski stały się istotnym elementem

7 15 stron świata, reż. Z. Solakiewicz, Niemcy – Polska 2014.

8 Analogowy wizjoner 2020, reż. J. Meurer, Austria – Niemcy – Wielka Brytania 2020.

9 D. Brzostek, *Perwersyjne rozkosze audiofila. Między retromanią a obiektoseksualnością*, „Kultura Współczesna” 4(84)/2014.

10 T. Misiak, *Muzyczne gry z nośnikiem. Artystyczne strategie przekraczania medium*, [w:] *Media jako przestrzenie muzyki*, red. M. Parus, A. Trudzik, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2016, s. 133–134.

11 W. Faulstich, *Muzyka i medium. Szkic historiograficzny od początków do dzisiaj*, tłum. M. Kasprzyk, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication” 13–14(7)/ 2009, s. 23.

twórczości Christiana Marclaya¹². To, co dla słuchaczy może (ale nie musi) stanowić wadę, ma artystyczną wartość. Kasetę magnetofonową się ściiera (utlenia, rozmagnesowuje), płyta winylowa zdziera – a to przecież tylko początek, zależny od jakości sprzętu, sposobu użytkowania, warunków przechowywania. Kolejnym krokiem są już świadome modyfikacje, które uczyniły eksperymentowanie z nagraniem dźwiękiem osobliwą formą artystyczną, często trudną w odbiorze i powszechnym rozumieniu. Tomasz Misiak powtarza istotne pytania: czy nagranie jest elementem procesu kompozycyjnego lub wręcz jego końcem, czy nie? Czy utworem jest tylko to, co nagrane, czy jest nim też ingerencja w nośnik? A jeżeli utwór i nośnik są ze sobą nierozzerwalnie związane, to czy zmiana drugiego wpłynie na pierwszy?¹³ Michał Libera uważa, iż nagranie może być zarówno ostateczną rzeczywistością dzieła, jak też jedną z jego realizacji¹⁴.

Nagrywanie usankcjonowało, między innymi, połączenie konkretnego muzyka z materiałem muzycznym, co przełożyło się na wykonanie (koncerty), a także zagadnienia związane z oryginalnością składu osobowego zespołów muzycznych. Nośnik dostarczał muzykę stworzoną przez tych, a nie innych muzyków. Słuchacze wiązali materiał nagrany na płycie z konkretnymi wykonawcami i zakładali, że będą oni również na koncertach. Płyta i zarejestrowane utwory stały się tym samym forpocztą występów na żywo, choć powszechnie uważa się, że to koncert jest formą promocji albumu. Nośnik okazał się zatem formatowórczy względem oryginalnego składu czy wykonania. Spowodował też późniejsze problemy natury definicyjnej i dyskusje związane z coverami, kompilacjami, wieloma wersjami czy remiksami.

FORMATWÓRCZOŚĆ. ZAMKNIĘTY ALBUM, STRUMIENIE DŹWIĘKU I CIEŃ RADIA

Werner Faulstich, biorąc pod uwagę współczesną dystrybucję i sposoby słuchania, nazywa obecną epokę mianem epoki muzyki kompilowanej, która nastąpiła po tej związanej z nośnikami¹⁵. Badacz pisze: „po muzyce z nośników – jako trzeciej fazie w historii muzyki – następuje kolejna, a mianowicie faza muzyki kompilowanej [...]. Jest ona – w całkowitym przeciwieństwie do zapisu wykonania na płycie gramofonowej lub CD – naznaczona skrajną fragmentaryzacją lub – inaczej mówiąc – zasadą absolutnej i arbitralnej selekcji, co daje odbiorcom pole do popisu dla indywidualnej twórczości i opracowań”¹⁶.

Jest to ciekawy przykład pokazujący obecną fragmentaryzację, odbywającą się (o ironio!) przy ciągłym dostępie do muzyki. Paradoksem w tej sytuacji może być przejście z „płynnej rzeczywistości” do takiej, która oznacza zerwanie i nieciągłość¹⁷

12 K. Pietraszewski, *Muzyka nośnika*, „Glissando” 32/2017.

13 T. Misiak, *Muzyczne gry z nośnikiem*, dz. cyt., s. 135–136.

14 M. Libera, *Doskonale zwyczajna rzeczywistość. Socjologia, geografia albo metafizyka muzyki*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 160.

15 Warto to skonfrontować z periodyzacją zaproponowaną przez Simona Fritha oraz Chrisa Cutlera, zob. S. Frith, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, tłum. M. Król, Wydawnictwo UJ, Kraków 2011; Ch. Cutler, *O muzyce popularnej*, tłum. I. Socha, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 1999.

16 W. Faulstich, *Muzyka i medium*, dz. cyt., s. 24.

17 A. Marzec, *Glitch art – sztuka resztek, zakłóceń i widm*, „Czas Kultury” 2(193)/2017, s. 166–170.

oraz rzeczoną fragmentaryczność. Jest to interesujące także w domniemanej kontrze względem uniwersum nośników, które z jednej strony zawierały wycinek wykreowanej rzeczywistości dźwiękowej, z drugiej zaś same w sobie w większości przypadków celowego kompilowania albumu (na przykład koncepcyjnego) były zbiorem zamkniętym i spójnym. Nośnik wymuszał też długość muzyki, jako medium determinował zatem formę muzyczną, która miała być na nim zapisana. Długość (pojemność) płyty winylowej, kompaktowej czy kasety magnetofonowej miała wpływ na zawartość muzyczną. W tym kontekście nośnik odgrywał rolę tworzywa artystycznego dla twórcy. Odbiorcy natomiast traktowali fizycznie zapisany dźwięk jako nośnik metainformacji – ukrytych przekazów, nierzadko dekodowanych przez fanów, mimo że artysta tego nie zakładał¹⁸.

Muzyka strumieniowa, przechowywana na potężnych serwerach, nie musi być ograniczona brakiem miejsca. W sytuacji powszechnego dostępu i nieskończonej ilości plików fragmentaryczna i niecierpliwa okazuje się uwaga słuchacza¹⁹. Bywa to powodem ograniczania zawartości cyfrowych albumów, na przykład wytyczne dla muzyków w labelu Audio Gourmet sugerują przygotowanie do 15 minut muzyki²⁰. Z kolei sama nadpodaż powoduje, że muzyka musi szybko zaciekać słuchacza, stąd zabiegi związane z dekonstrukcją formy piosenki popularnej, zakładające między innymi przesunięcie refrenu na początek utworu²¹. Przypomina to działania związane z formatowaniem stacji radiowej w zakresie doboru muzyki. Nieformalny model piosenki radiowej wydatnie ją skraca, często także pozbawia niektórych elementów, nieistotnych z komercyjnego punktu widzenia (jak solo, zbyt długie fragmenty instrumentalne itp.).

Trzeba też zadać pytanie: czy rodzaj dystrybucji (a także form promocji) wpływa na gatunki muzyczne? Być może należy takie pytanie rozszerzyć na muzykę w ogóle, głównie wobec eklektyzmu dźwiękowego i zacierania granic gatunkowych, a także płynnych definicji muzyki popularnej. Streaming wydaje się dobrym rozwiązaniem dla przewlekłych playlist czy wielogodzinnych mikсів, dla muzyki ambient lub wariacji chilloutowych. Jest to związane z samym schematem słuchania polegającym na włączaniu się w nurt muzyki, która towarzyszy wykonywaniu innych czynności. W tym sensie streaming przypomina współczesną wersję radia – z czasów jego największej popularności – z zastrzeżeniem, że bywa traktowany jako tło dźwiękowe, a radio w czasach swej świetności było słuchane uważnie. Jednak regres słuchania nie jest głównym tematem niniejszego tekstu.

Niemniej słuchanie streamingu, a raczej jego wytworów w postaci mikсів czy playlist, przypomina słuchanie radia w minionych dekadach. Zwłaszcza że

18 Przykładem może być sprawa z domniemanym przekazem satanistycznym na odtworzonym od tyłu *Stairway to Heaven* zespołu Led Zeppelin.

19 O skalowalności uwagi słuchacza ciekawie pisze Piotr Kędziora, zob. P. Kędziora, *Design-oriented approach w badaniach nad muzyką (I): projektowanie inscenizacji i zaangażowane słuchanie ambientowe*, „Prace Kulturoznawcze” 2(25)/2021.

20 Audio Gourmet Netlabel, <https://audiogourmet.co.uk/about.html> (1 kwietnia 2022).

21 Z. Mack, *How streaming affects the lengths of songs*, „The Verge”, 28 maja 2019, <https://www.theverge.com/2019/5/28/18642978/music-streaming-spotify-song-length-distribution-production-switched-on-pop-verge-cast-interview> (17 listopada 2021).

niektóre transmisje na platformie YouTube trwają już od dłuższego czasu – przykładem może być *lofi hip hop radio – beats to study/relax to*²², gdzie połączono współczesną wersję „radia” (w cudzysłowie, bo bywa ono powodem niezgody definicyjnej badaczy tego medium) z pomysłem na muzykę funkcjonalną/produktywną. Natomiast sama sprawczość względem medium jest inna, ponieważ radio było jednokierunkowe – ale rozpatrując muzykę nośnikową i strumieniową, bliżej tej strumieniowej do radia niż do nośnika. Poza wszystkim jednak każda muzyka jest nośnikowa, ponieważ jest osadzona na nośniku, ten może być tylko oddalony lub nie od użytkownika²³.

Kluczem do zrozumienia popularności miksów muzycznych²⁴ wydaje się analiza związku człowieka z technologią, codziennych rytuałów słuchacza (prosumenta, remiksera) oraz procesów permanentnego połączenia z siecią. W tym sensie muzyka ubrana w playlistę, kompilację czy miks staje się współczesną manifestacją idei *musique d’ameublement*, ambient czy też – w mniej artystycznej wersji – muzaka. Badania użyteczności funkcjonalnej muzaka²⁵ wyprzedziły procesy formatowania radia (w latach pięćdziesiątych XX wieku), a współcześnie są domeną usługodawców sieciowych, takich jak Spotify. W zamierzeniu tego serwisu muzyka ma nieprzerwanie sączyć się z głośnika, a nie być incydentalnie i uważnie odbieraną formą artystyczną.

„Długość” nośnika wymuszała konkretne zachowania, na przykład trzeba było wstać, żeby przełożyć kasetę czy płytę winylową na drugą stronę. Można uznać, że nośnik wymuszał też zatrzymanie, choćby w momencie wyboru konkretnego albumu z półki. Wymagał też aktywności, przygotowania procesu słuchania. Streaming pozwala w łatwy sposób włączyć się w nurt muzyki; kanały, playlisty, algorytmy i kuratorzy pomagają w trudnej kwestii wyboru i selekcji, tak jak czynili to niegdyś dziennikarze muzyczni i krytycy. Można zaryzykować tezę, że słucha się więcej, za to mniej uważnie – treść stanowią często wielogodzinne kompilacje, złożone z dużej liczby wyselekcjonowanych z innej całości piosenek/utworów. Również sami muzycy wyspecjalizowali się w dostarczaniu muzyki komponowanej „pod kanał na YouTube” lub serwis oferujący muzykę tła.

NOSTALGIA ZA NIEDOSKONAŁOŚCIĄ

Brzmienie własne nośnika wydatnie wpływa na odbiór. Szumy i trzaski płyty winylowej²⁶ czy taśmy magnetofonowej stanowią nieodłączny dodatek dźwiękowy, tak mocno zespolony z muzyką, że już samo przestawienie się na odsłuch

22 Lofi Girl, *lofi hip hop radio – beats to relax/study to*, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=5qap5aO4i9A> (14 kwietnia 2022). W momencie pisania niniejszego tekstu transmisja nadal trwa.

23 S. Nożyński, M. Okólski, *Muzyka bez nośnika? Powietrze, chmury i strumienie oraz cyfry, taśmy i winyle w walce o pierwsostuch lub zapomnienie*, „Przegląd Kulturoznawczy” 1(39)/2019.

24 Egzemplifikacją mogą być kanały na platformie YouTube, takie jak: Blume, Chill Music Lab, Fluidified, Lofi Girl, Chillhop Music.

25 Ideę muzaka szczegółowo analizuje w swojej książce Sylwia Makomaska, zob. S. Makomaska, *Muzyka na peryferiach uwagi. Od musique d’ameublement do audiomarketingu*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2021.

26 O technologii *lathe-cut*, związanej z produkcją niskonakładowych winyli, pisze Bartek Chaciński, zob. B. Chaciński, *Neony: winyl niewinyl*, Trzaski, 25 sierpnia 2015, <https://trzaski.wordpress.com/2015/08/25/neony-winyl-niewinyl/> (4 kwietnia 2022).

cyfrowy może powodować poczucie deficytu istotnego komponentu. Jest to jeden z powodów, przez który brzmienie cyfrowo zapisanej muzyki w pierwszym okresie popularyzacji płyt CD było określane mianem zimnego. Ten stereotyp zimnej cyfrowej muzyki funkcjonuje zresztą do dziś, mimo braku przełożenia na wyniki podwójnie ślepych testów odsłuchowych.

Cyfrowość wyeliminowała problem zużywalności nośnika, jego fizycznej degradacji podczas kolejnych odtworzeń. Taśma magnetofonowa, nawet w formie niezapisanej, wydaje podczas odtwarzania szum, który jest powodowany przez przypadkowo naładowane cząstki magnetyczne znajdujące się na powierzchni taśmy. To zjawisko również można wykorzystać w artystyczny sposób, tak jak to zrobił chociażby William Basinski w *The Disintegration Loops*. Jest to seria albumów upamiętniających zamach terrorystyczny na World Trade Center, która opiera się na stopniowej degradacji pętli muzycznych przez ponowne odtwarzanie taśmy analogowej za pomocą głowicy magnetycznej. Pojawiły się też nagrania na nośnikach fizycznych, które opierają się na ciszy. Istnieje ponad setka takich albumów, część z nich powstała jako żart (jak na przykład wydany w 1980 roku album *The Wit and Wisdom of Ronald Reagan*, na którym jedna strona pustej płyty winylowej miała prezentować czar, a druga mądrość Reagana), a część jako projekt artystyczny. Dobrym przykładem jest wydany w 1983 roku album grupy The Haters o takim samym tytule – krążek w formie siedmiocalowego singla winylowego zawiera dwie strony ciszy z adnotacją: „dokończ to nagranie przez zdrapanie płyty”²⁷, co można uznać za manifest artystyczny zachęcający do używania fizycznego nośnika w celu współtworzenia zawartego na nim dzieła muzycznego. Stworzony w ten sposób utwór zmieniał się z każdym odtworzeniem i składał z szumu własnego płyty.

Walka z szumem nośników była jednym z ważniejszych wyzwań, przed którymi stanęła branża fonograficzna w czasach nośników analogowych, co doprowadziło do powstania systemów redukcji szumów Dolby czy nawet stosowania pokrytej magnetyczną warstwą taśmy filmowej 35 mm jako nośnika dźwięku (w latach pięćdziesiątych bezskutecznie starało się ją popularyzować wydawnictwo Everest Records)²⁸. Dla tych, którzy pamiętają czasy analogowych płyt i kaset, przywracanie wszelkich szumów stanowi rodzaj sentymentalnej podróży. Dla późniejszych pokoleń to rodzaj osobliwości *vintage* lub element estetyczny muzyki określanej akronimem *lo-fi*, nurtu *vaporwave*, estetyki cyberpunk i wielu innych, które dominowały w minionej dekadzie²⁹, ale nadal są popularne. Zatem obok muzyki, której głównym budulcem są szумы (*noise*, awangardy, muzyki eksperymentalnej, ekstremalnych odmian muzyki popularnej i innej), pojawiają się gatunki i style, które jedynie korzystają z zabiegów postarzających lub subtelnie niszczących zapis, emulujących zużycie nośnika. W czystym cyfrowym odbiorze stosuje się

27 The Haters, *The Haters*, <https://www.discogs.com/release/694467-The-Haters-The-Haters> (26 kwietnia 2022).

28 E. Smith, *The hissing of vintage tapes*, Tedium, 22 października 2019, <https://tedium.co/2019/10/22/tape-hiss-noise-history/> (13 kwietnia 2022).

29 J. Strużyński, *Vaporwave, hauntologia, technokultura i kapitalizm*, Meakultura, 19 sierpnia 2017, <http://meakultura.pl/artukul/vaporwave-hauntologia-technokultura-i-kapitalizm-1851> (4 kwietnia 2022).

sztuczne dodatki, estetykę błędu charakterystyczną dla glitch artu czy wręcz awangardowo-dadaistyczne zabiegi na materiale dźwiękowym. Jednak słuchając muzyki, choćby tej, która publikowana jest na kanale Lofi Girl³⁰, trzeba przyznać, iż dodatki te stosowane są subtelnie, jedynie dla podkreślenia charakteru utworu i przyjętej konwencji.

Kiedy w XX wieku maszyny umożliwiły inny niż dotychczas rodzaj tworzenia muzyki, zarzucano im przede wszystkim brak ducha, który przynależał wówczas jedynie instrumentom akustycznym, tradycyjnym. Jednak tego rodzaju nieufność szybko przerodziła się w powszechny zachwyty, maszyny zaś weszły do świata dźwięku od awangardy po muzykę popularną. Równe, niemalże nieludzkie tempo i perfekcja zostały z kolei przełamane w latach dziewięćdziesiątych przez J Dilla, który „humanizował” sampler-sequencer MPC 3000, rezygnując z procesów kwantyzacji (tutaj: wyrównania) swoich bitów³¹. W ten sposób nadawał im bardziej ludzki wymiar.

Pożądaną brzmienie niedoskonałości i zużycia można uzyskać w procesie produkcji studyjnej. Specjalne wtyczki (*pluginy*), wirtualne instrumenty i efekty (*vst*, *vsti*), sample lub synteza sygnału oferują możliwość „pogorszenia” jakości, rozregulowania tempa lub emulacji popularnych nośników. Przykładem mogą być produkty firmy Audiothing, posługującej się często hasłami odwołującymi się do pozornego niszczenia (*degradation*, *distortion*)³². We współczesnych studiach nagraniowych nadal wykorzystuje się taśmę analogową w celu uzyskania w całych nagraniach czy w poszczególnych ścieżkach instrumentalnych charakterystycznego nasycenia i kompresji. Co ciekawe, niektóre studia zamiast taśmy studyjnej do uzyskania podobnego efektu wykorzystują nośnik kojarzony z nagraniami niskiej jakości, czyli kasetę magnetofonową. Korzystanie z estetyki i stylistyki minionych dekad muzycznych powoduje kolejne problemy w określeniu źródła dźwięku, a przecież ontologia zapośredniczonych i przetworzonych sygnałów i tak jest problematyczna. *Low fidelity* w cyfrowych czasach często słychać w niszowych trendach muzycznych serwisu Bandcamp, gdzie kliniczna czystość czy wręcz krystaliczność zapisu stają się zbędne, w niektórych przypadkach stanowiłyby wręcz ujmę³³.

Jak już wspomniano, oprócz wtyczek i oprogramowania artyści korzystają także z możliwości „organicznego” uzyskania brzmienia analogowego. Emiliano Ruggiero na przykład, pracując nad albumem *Ambient Symphonies in the Cyberpunk Era*³⁴, podłączył laptopa do magnetowidu, a następnie odtworzył cały album,

30 Kanał subskrybuje ponad 10 mln użytkowników, znany jest między innymi z najdłuższej transmisji *live*: <https://www.youtube.com/c/LofiGirl> (4 kwietnia 2022).

31 Vox, *How J Dilla humanized his MPC 3000*, YouTube, 6 grudnia 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=SENzTt3ftiU> (4 kwietnia 2022).

32 AudioThing, <https://www.audiothing.net> (4 kwietnia 2022).

33 Pośród wielu przykładów wymienić można choćby twórczość takich wykonawców, jak t' Geruis, twincities, Dueling Ants, lub artystów związanych z labelami: Home Normal, Whitelabrecs, Erased Tapes, hibernate, I Low You Records, laaps czy Serein. Polskie labele zostały zaprezentowane w tekście dotyczącym nisz muzycznych, zob. T. Misiak, S. Nożyński, *Microlabels. The modern popular culture niches in Poland*, [w:] *Made in Poland. Studies in Popular Music*, red. P. Gałuszka, Routledge, New York 2019.

34 Elastic Colors, *Ambient Symphonies in the Cyberpunk Era*, Bandcamp, <https://ilurecords.bandcamp.com/album/ambient-symphonies-in-the-cyberpunk-era> (4 kwietnia 2022).

rejestrując go na kasecie VHS. W ostatnim etapie pracy proces został odwrócony i dźwięk z VHS wgrano do komputera. W ten sposób uzyskano szum charakterystyczny dla kasety wideo³⁵. Nie bez znaczenia jest też powrót na rynek kasety magnetofonowej, na której swoją muzykę wydają nie tylko artyści awangardowi, ale też inni. Ponownie na taśmach nabyć można nagrania między innymi Abby, Queen czy Iron Maiden.

CZYM JEST NAGRANIE? KULTURA NOŚNIKA

Problematyka nośnika nie ogranicza się jedynie do jego posiadania lub braku. To także cały kontekst związany z aktywnością słuchacza i jego przyzwyczajeniami. Nośniki, nawet tak neutralne jak płyta CD, łączyły treść dźwiękową zawartą na krążku z całą gamą odgłosów wynikających z odtwarzania, czyli choćby otwierania kieszeni odtwarzacza czy przeskakiwania płyty, pracującej głowicy laserowej lub wyboru konkretnego utworu. A zatem nie tylko szумы i trzaski taśmy czy płyty winylowej wiązały trwale materię muzyczną z rytuałami i dźwiękami nośnika. Co oczywiste, współczesna gama nośników znacznie się powiększyła, między innymi o nośniki cyfrowe, w tym wszelkiego rodzaju karty, na których muzyka jest umieszczana i sprzedawana. Badacze zwracają uwagę, że nośniki te również generują własne dźwięki; Maksymilian Kapelański pisze w tym kontekście o szumie komputerowym³⁶. Ontologia muzyki XX wieku trwale związana jest z szumem (*noise*)³⁷.

Kiedy Thomas Edison opracował metodę zapisu dźwięku na woskowych wałkach, nagrania dźwiękowe miały służyć za notatki. Wynalazca wyobrażał sobie, że jego produkt będzie przydatny na przykład do wydawania poleceń przez przełożonych, dlatego proces nagrywania dźwięku był prosty. Membrana z przytwierdzonym rylcem dokonywała tak zwanego zapisu wgłębnego, który następnie mógł zostać odtworzony przez to samo urządzenie. Rylec śledził wgłębienia w wosku, reprodukując drgania membrany. Zapis taki był nietrwały i nie pozwalał na multiplikację, co okazało się przeszkodą, wynalazek Edisona zyskał bowiem popularność ze względu na walory rozrywkowe – zapisana muzyka, którą można było następnie wielokrotnie (do zużycia nośnika) odtwarzać w domu, była znacznie chętniej wybieranym sposobem wykorzystania woskowych wałków. Wtedy też narodziła się fonografia: przemysł czerpiący zyski z rejestracji i sprzedaży fonogramów, czyli nośników z zapisanym dźwiękiem. Masowa produkcja fonogramów woskowych wymagała pomysłowych rozwiązań, rejestracja odbywała się bowiem w sposób mechaniczny. Żeby zaspokoić zapotrzebowanie rynku na takie nośniki, zatrudniano orkiestrę, która wielokrotnie wykonywała popularne utwory. Ograniczenie stanowiła jedynie liczba fonografów rejestrujących dane wykonanie, dlatego orkiestra grała utwór wielokrotnie, za każdym razem zapisując jedynie pewną partię woskowych nośników.

35 Niepublikowana rozmowa autorów z Emiliano Ruggiero, artystą i twórcą japońskiego labela I Low You Records, 4 kwietnia 2022 r.

36 M. Kapelański, *Glenn Gould: cisza, fonosfera i muzyka w odległym zapisie*, „Glissando” 3(32)/2017, s. 32.

37 J. Parikka, *What is media archeology?*, Polity Press, Malden MA 2012, s. 101.

Każdy z nich brzmiał oczywiście inaczej. Dopiero wprowadzenie płyty matki w procesie produkcji płyt szelakowych przyniosło prawdziwą rewolucję, umożliwiając zwielokrotnienie jednego wykonania (znów ograniczoną liczbę razy). Fonogramy nadal stanowiły jednak rejestrację wykonań akustycznych małych składów orkiestrowych. Elektryfikacja procesu nagrywania (wykorzystanie mikrofonów i rejestracja na taśmie) umożliwiła z kolei skorzystanie z nośnika dźwięku jako materiału kreatywnego czy wręcz instrumentu. Dzięki nagrywaniu wielościeżkowemu realne stały się dekonstrukcja fonogramu na etapie kreacji i takie zabiegi jak wielokrotna rejestracja indywidualnych ścieżek czy też ich przekształcenie – od zmiany prędkości rejestracji czy odtworzenia nośnika po nałożenie efektów pogłosowych czy później stworzenie wrażenia obecności pozornych źródeł dźwięku przez przesunięcia czasowe poszczególnych ścieżek.

Wspomniane wcześniej studia eksperymentalne wykorzystywały nośniki analogowe jako tworzywo kreatywne, a nowe pokolenie kompozytorów dostrzegało potencjał zapisu dźwiękowego i faktury przetworzonych dźwięków do tworzenia odgłosów niemożliwych do zreprodukowania na żadnym znanym instrumencie. Obecnie cyfryzacja dźwięku pozwala na syntetyczne, matematyczne wręcz kreowanie brzmień, rejestrację dużej liczby ścieżek i dowolne przetworzenie każdej z nich. Zaawansowane algorytmy przestrzenne umożliwiają tworzenie muzyki obiektowej – takiej, w której dźwięk jest odtwarzany w danej przestrzeni akustycznej na podstawie odbić, na przykład dzięki systemowi Dolby Atmos.

Rozwój fonografii postępował nie tylko w domenie kreatywnej (przynależnej do studiów nagraniowych), ale również w domenie komercyjnej, a więc dystrybucji. Kolejne systemy zapisu dźwiękowego pozwalały na udostępnianie fonogramów coraz większej liczbie odbiorców, ale również na wykorzystanie tej „strony” nagrania dźwiękowego w sposób kreatywny. Twórczo zaczęto więc podchodzić do takich elementów nośników komercyjnych, jak ukryte rowki czy hologramy na płytach winylowych. Wydawać by się mogło, że odejście od fizyczności nośnika i przeniesienie muzyki do chmury zabije pomysłowość twórców w sferze dystrybucji, a uwolniło jedynie nowe pokłady kreatywności.

W 2014 roku zespół Vulpeck zainteresował się algorytmem płacenia tantiem za odtworzenia na platformach streamingowych, wypuszczając pięciominutowy album *Sleepify*. Tytuł albumu nieprzypadkowo nawiązuje do Spotify, artyści zachęcali bowiem swoich fanów do odtwarzania go w pętli na tej platformie. Dziesięć trzydziestosekundowych³⁸ nagrań zawierających ciszę, które były odtwarzane przez słuchaczy w pętli przez siedem tygodni, wygenerowało 20 tys. dolarów dochodu, co pozwoliło zespołowi na zorganizowanie trasy koncertowej. Prasa branżowa podchwyciła żart zespołu, recenzent „The Guardian” – Tim Jonze – pokusił się nawet o recenzję albumu, porównując fonogram zespołu Vulpeck do utworu zespołu Ramones: „może mają tylko jeden utwór, ale za to skuteczny”³⁹. Niedługo

38 W czasie, kiedy album ukazał się w dystrybucji, platforma Spotify wypłacała artystom tantiemy na podstawie liczby odtworzeń trwających 30 lub więcej sekund.

39 T. Jonze, *How to make money from Spotify by streaming silence*, „The Guardian”, 19 marca 2014, <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2014/mar/19/spotify-streaming-silence-vulpeck-make-money> (10 kwietnia 2022).

później powstało narzędzie Eternify, pozwalające na zapętlenie utworów ulubionych artystów w trzydziestosekundowych fragmentach. Brak fizycznego nośnika umożliwia artystom tworzenie fonogramów, które wymykają się dotychczasowym ramom przemysłu fonograficznego. Muzycy zespołu The Pocket Gods poszli o krok dalej niż zespół Vulfpeck. W ramach protestu przeciwko niskim przychodom ze strumieniowania muzyki stworzyli album *Nobody Makes Money Anymore*, który również zawierał trzydziestosekundowe fragmenty ciszy. Fonogram The Pocket Gods miał ich jednak nie dziesięć, ale tysiąc. W tym miejscu warto zestawić słowa Tima Jonze'a ze słowami hiszpańskiego pisarza – Carlosa Ruiza Zafóna, który stwierdził, że skuteczność zależy od formy, nie od treści.

EWOLUCJA CISZY, EWOLUCJA DŹWIĘKU

Albumy grup Vulfpeck i The Pocket Gods, mimo że realizują tę samą koncepcję nagraniową co wspomniane wcześniej albumy zawierające ciszę, robią to w zupełnie inny sposób. W albumach wydanych na fizycznych nośnikach wykorzystywano niedoskonałość nośnika analogowego, który każdorazowo dostarcza innych wrażeń odsłuchowych. Z kolei dzięki cyfrowej doskonałości albumy Vulfpeck i The Pocket Gods (oraz zapewne inne, które realizują podobną koncepcję i zostały zarejestrowane metodą cyfrową) rezygnują z elementu losowości w odtwarzaniu (jeśli nie liczyć ewentualnych szumów wprowadzanych przez niskiej jakości sprzęt odtwarzający). Najbardziej znanym przykładem artystycznego wykorzystania ciszy jest 4'33 Johna Cage'a, któremu ze względu na to, że jest przeznaczony do odtwarzania na żywo, towarzyszą dźwięki wydawane przez członków orkiestry. Istotny jest także *ambience* miejsca: sali koncertowej – 4'33 uwrażliwia na dźwięk, który jest niezbywalnym elementem otoczenia, zauważalnym (słyszalnym) szczególnie w momencie, kiedy znika. Tu również tworzywem artystycznym jest cisza, tym razem oderwana od nośnika (nie licząc oczywiście zapisu partytury), więc zaprezentowana w odmienny sposób. Utwór Cage'a można interpretować różnie, w tym także tkwi jego siła. Im więcej refleksji na temat muzyki, technologii, współczesności, nagrywania, tym lepsze zrozumienie procesów, które rozpoczęły się pod koniec XIX wieku i mają niebagatelny wpływ na to, jak rozumiemy dźwięk dzisiaj.

Cisza jako tworzywo muzyczne jest tylko jednym z wymiarów, który zmienił się wraz z odejściem od nośników fizycznych. Kolejnym był czas trwania albumu (lub wręcz poszczególnych utworów), który stanowił dotychczas ograniczenie w procesie twórczym. Obecnie, kiedy muzyka przeniosła się na serwery, trzon muzyki rozrywkowej zdaje się nadal tkwić w wypracowanych standardach, jednak można zaobserwować dwa nurty, które nie były dotychczas tak popularne w przemyśle fonograficznym: bardzo długie i bardzo krótkie formy. Dzięki zniesieniu ograniczeń fizycznych artyści mogą zarówno tworzyć długie kompozycje, jak i kompilować je w niezwykle pokaźne wydawnictwa. Od lat wykorzystuje to artysta znany jako Buckethead, którego najdłuższe wydawnictwo (będące kompilacją 13 albumów wydanych w jednym roku) liczy ponad dziewięć godzin; składają się na nie 92 utwory, z których najkrótszy trwa 41 sekund, a najdłuższy 45 minut.

Dużo ciekawiej prezentuje się jednak nurt tworzenia krótkich utworów, który został spopularyzowany dzięki platformie TikTok. Twórcy udostępnianych na niej

treści wideo mogą wykorzystywać dźwięki lub fragmenty utworów przygotowane przez innych użytkowników. Taki model działania, połączony z wypłacaniem przez TikToka tantiem (na podobnej zasadzie co Spotify i inne portale streamingowe) oraz bazą ponad miliarda aktywnych użytkowników, wywarł ogromny wpływ na przemysł fonograficzny. Aplikacja nie tylko pomogła wypromować się wielu artystom (jak wcześniej portal MySpace czy YouTube), ale miała również realny wpływ na listę „Billboard”. W 2020 roku krótki film prezentujący jednego z użytkowników, jadącego deskorolką i pijącego sok malinowy do dźwięków z albumu *Rumours* grupy Fleetwood Mac⁴⁰, pomógł wrócić płycie na listę 10 najlepszych albumów „Billboard 200” po raz pierwszy od 1978 roku⁴¹. Krótki, bo kilkunastosekundowy, film przełożyl się na 30,6 mln odtworzeń tylko w jednym tygodniu. Nie dziwi zatem, że Mick Fleetwood uczcił to wydarzenie dwudziestosekundowym nagraniem z jazdy na deskorolce i picia soku malinowego właśnie na TikToku⁴².

Artyści, dostrzegając potencjał platformy, zaczęli w końcu komponować krótkie, najwyżej minutowe utwory z przeznaczeniem do wykorzystania ich przez społeczność aplikacji: do wyzwania tanecznych, ale również do wyrażania emocji. Siedemnastoletnia artystka z Nashville posługująca się pseudonimem GAYLE wykorzystwała platformę jako źródło inspiracji. Zapytała społeczność o pomysły na stworzenie utworu, a jedna z osób obserwujących jej konto zaproponowała piosenkę zawierającą fragment alfabetu. Kilka dni później, w odpowiedzi na ten komentarz, artystka opublikowała krótki film, na którym, grając na gitarze, śpiewała „Abcdefu” – zwrot nawiązujący do alfabetu, kończący się jednak wulgarnym skrótem oznaczającym *f*ck you*. Użytkownicy aplikacji zaczęli tworzyć filmy zawierające ten fragment piosenki, na których dokumentowane były nieudane związki, ale również relacje zawodowe czy poradniki makijażu. Fragment szkicu piosenki GAYLE wykorzystano ponad 2,5 mln razy, docierając do trudnej do oszacowania liczby odbiorców. Finalnie szkic został przekształcony w utwór, który na platformie YouTube odtworzono ponad 100 mln razy, a na Spotify – ponad 600 mln razy. Inni twórcy, dostrzegając sukces GAYLE, zaczęli komponować utwory z myślą o wykorzystaniu ich jako trendy na platformie. Mateusz Jarzabek, występujący pod pseudonimem BULSJARZ, skomponował na przykład utwory zatytułowane *Piesek* i *Kot, kot, kot*, do których użytkownicy aplikacji prezentowali swoje zwierzęta domowe. Utwory nie osiągnęły tak oszałamiającego sukcesu jak *Abcdefu*, jednak wykorzystano je do stworzenia odpowiednio 22,4 tys. i 41 tys. filmów w aplikacji.

STOP. REWIND. PLAY

„Video killed the radio star” – krzyczał refren utworu The Buggles o takim samym tytule. W taki sposób artyści komentowali postęp technologiczny i zmianę modelu

40 Warner Bros., 1977.

41 J. Kastrenakes, *TikTok puts Fleetwood Mac's Rumours back in Billboard's top 10*, The Verge, 19 października 2020, <https://www.theverge.com/2020/10/19/21522879/fleetwood-mac-rumours-tiktok-billboard-top-10-song-viral-video> (23 kwietnia 2022).

42 Nagranie można znaleźć na oficjalnym kanale TikToka artysty: https://www.tiktok.com/@mickfleetwood/video/6879849755204259077?is_copy_url=1&is_from_webapp=v1&refer=embed&referer_url=https%3A%2F%2Fnewsroom.tiktok.com%2F&referer_video_id=6879849755204259077 (23 kwietnia 2022).

konsumpcji muzyki, które doprowadziły do boomu na teledyski⁴³. Podobne zmiany zachodzą cały czas, zwiększa się jedynie ich częstotliwość – jeszcze 10 lat temu można było parafrazować te słowa jako „YouTube killed the MTV Star” („YouTube zabił gwiazdę MTV”), obecnie parafraza taka brzmiałaby „TikTok killed the YouTube Star” („TikTok zabił gwiazdę YouTube’a”). W przyszłości pojawią się kolejne platformy wykorzystujące nowe technologie wirtualnej czy rozszerzonej rzeczywistości, dźwięku obiektowego lub takie, których specyfiki jeszcze nie znamy. Każda ze współczesnych platform daje twórcom nowe narzędzia artystycznego wyrazu, zmuszając tym samym do zmiany formy (jak na przykład pionowe filmy czy komponowanie piętnastosekundowych fragmentów muzycznych) i dostosowania treści. Finalnie jednak nawet gwiazdy wypromowane na Tik Toku wydają swoje albumy na płytach winylowych i kasetach magnetofonowych, przekraczając umowne granice wyznaczone przez takie media. Na wstępie tekstu przywołaliśmy słowa Alejo Carpentiera o płycie nagranej do połowy. Współcześnie nie jest to już ani jasne, ani istotne – czymże jest płyta nagrana do połowy? Jednak mimo postępu fonograficznego wielokrotnie zapowiadana śmierć nośników wydaje się mało realna. Cytując dalej słowa The Buggles: „we can’t rewind, we’ve gone too far”⁴⁴, można podejrzewać, że i one okażą się tylko nietrafioną przepowiednią.

BIBLIOGRAFIA

- Brzostek, Dariusz. „Perwersyjne rozkosze audiofila. Między retromanią a obiektoseksualnością”. *Kultura Współczesna* 84, 4 (2014).
- Cutler, Chris. *O muzyce popularnej*. Tłum. Ireneusz Socha. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa, 1999.
- Erhardt, Ludwik. *Sztuka dźwięku*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1980.
- Faulstich, Warner. „Muzyka i medium. Szkic historiograficzny od początków do dzisiaj”. Tłum. Marek Kasprzyk. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication* 7, 13–14 (2009).
- Jonze, Tim. „How to make money from Spotify by streaming silence”. *The Guardian*, 19 marca 2014. <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2014/mar/19/spotify-streaming-silence-vulpeck-make-money>.
- Kapelański, Maksymilian. „Glenn Gould: cisza, fonosfera i muzyka w odległym zapisie”. *Glissando* 32, 3 (2017).
- Kędziora, Piotr. „Design-oriented approach w badaniach nad muzyką (I): projektowanie inscenizacji i zaangażowane słuchanie ambientowe”. *Prace Kulturoznawcze* 25, 2 (2021).
- Leonhard, Gerd. „Music 2.0. Essays by Gerd Leonhard”. Hämeenlinna: Hämeen Offset-Tiimi, 2008.
- Mack, Zachary. „How streaming affects the lengths of songs”. *The Verge*, 28 maja 2019, <https://www.theverge.com/2019/5/28/18642978/music-streaming-spotify-song-length-distribution-production-switched-on-pop-vergecast-interview>.

43 Warto zaznaczyć, iż tytuł był wielokrotnie parafrazowany; w 2009 roku ukazał się album Robbiego Williamsa *Reality Killed The Video Star*. Muzykę wyprodukował Trevor Horn, muzyk The Buggles.

44 „Nie możemy przewinąć, zaszedliśmy za daleko” (The Buggles, *Video Killed The Radio Star*, album *The Age of Plastic*, Island 1980).

Makomaska, Sylwia. *Muzyka na peryferiach uwagi. Od musique d'ameublement do audio-marketingu*. Warszawa: Wydawnictwa UW, 2021.

Marzec, Andrzej. „Glitch art – sztuka resztek, zakłóceń i widm”. *Czas Kultury* 193, 2 (2017).

Misiak, Tomasz. „Muzyczne gry z nośnikiem. Artystyczne strategie przekraczania medium”. W: *Media jako przestrzeń muzyki*, red. Magdalena Parus, Artur Trudzik. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2016.

Schaeffer, Pierre. *In Search of a Concrete Music*. Berkeley: University of California Press, 2012.

Strużyński, Jakub. „Vaporwave, hauntologia, technokultura i kapitalizm”. *Meakultura*, 19 sierpnia 2017. <http://meakultura.pl/artukul/vaporwave-hauntologia-technokultura-i-kapitalizm-1851>.

Zielinski, Siegfried. „Przedmowa do polskiego wydania”. W: Siegfried Zielinski. *Archeologia mediów*. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010.

Data wpłynięcia: 28 kwietnia 2022 r. Data zatwierdzenia do druku: 12 sierpnia 2022 r.

**THE CULTURE OF THE SOUND AND DEGRADATION
OF AUDIO CARRIERS IN THE FACE OF STREAMING.
MUSIC AND SOUND ART AT THE INTERSECTION OF SYSTEMS**

This article focuses on the formative properties of physical audio carriers, both in terms of the sound matter itself and the listener's activity. The culture of the sound carriers is confronted with the digital distribution of music, primarily streaming. The authors also discuss social media platforms in the context of music posted by users. The discussion revolves around changes occurring principally due to the emergence of new sound transmission and communication models. Differences and similarities between the analogue technology, represented by media types such as vinyl record and compact cassette, and modern streaming services offering digital music on demand in unprecedented quantities are analysed. Examples referring to both systems are provided, and music models characteristic of online content sharing are described. At the core of this analysis lies the audio carrier itself. Its creative and artistic applications extend far beyond the mere sound recording functions and influence the shape of music it contains.

SŁOWA KLUCZOWE: kultura nośnika, streaming, nagranie, analog, brzmienie
KEY WORDS: culture of the medium, streaming, recording, analogue, sound