

Akuzmatyka, koncepcja nażywości i słuchanie ambientowe. Dźwięk we władaniu medium

Szymon Nożyński

Dolnośląska Szkoła Wyższa we Wrocławiu

Streszczenie

Artykuł podejmuje problematykę dotyczącą słuchania akuzmatycznego. Autor zastanawia się, czy taki rodzaj słuchania zachodzi tylko w momencie, kiedy do słuchacza dociera dźwięk bez kontekstu jego źródła, czy może również wtedy, kiedy słuchacz nie rozumie, w jaki sposób dźwięk wydobywa się ze źródła (czy samo dostrzeżenie potencjalnego źródła jest wystarczające). W artykule słuchanie akuzmatyczne zestawione jest z koncepcją nażywości Auslandera oraz współczesnym wymiarem słuchania ambientowego.

Słowa kluczowe: akuzmatyka; koncepcja nażywości i słuchanie ambientowe; dźwięk we władaniu medium

[...] – Nagraliśmy je na taśmę – rozkłada się na widmo częstotliwości.

– A! Więc to jest mowa na zasadzie modulowanej częstości drgań dźwiękowych?

– Raczej szmerów. Jest bezdźwięczna. Dźwiękami wyrażają wyłącznie uczucia, stany emocjonalne.

– A te organy elektryczne – czy są ich bronią?

– Nie wiem. Ale możemy go spytać

(Lem, 1999, s. 373–374)

W jednym z tekstów zwracałem uwagę na, użyteczne pod względem opisu technologicznie uwikłanej sytuacji dźwiękowej, sprzężenie skonceptualizowanej przez Philipa Auslandera „nażywości” (*liveness*) z ideą teleobecności (Nożyński, 2019). Kontynuując problematykę, proponuję tym razem pochylić się nad punktami przecięcia teorii uwzględniających zarówno słuchanie akuzmatyczne, jak i ambientowe oraz rzeczoną nażywość.

Za kotarą głośników

Akuzmatyczna nażywość manifestuje się w sposobach słuchania, w percepcji dźwięku. Współcześnie dźwięk jest zapośredniczony i reprodukowany, a słuchacz uczy się takiej formy odbioru w procesach akulturacji (Stasiowska, 2015). Według Philipa Auslandera każda ingerencja technologiczna w „naturalny” dźwięk stanowi już formę zapośredniczenia (2012). Jest nią także użycie mikrofonu czy głośnika podczas przedstawienia teatralnego lub koncertu. Wówczas performans odbywający się „na żywo” ewoluuje w stronę „nażywości”. Precyzując, warto dopowiedzieć, że formuła „na żywo” pojawiła się wraz z możliwością rejestrowania i odtwarzania, wcześniej jej użycie nie miało sensu (Fischer-Lichte, 2008). Słuchanie akuzmatyczne i koncepcję nażywości łączy więc fundamentalnie element technologiczny. Termin „muzyka akuzmatyczna”, jak pisze Tomasz Misiak,

niwelował wcześniejsze skojarzenia i przeniósł punkt ciężkości z określonych dźwięków na zacieranie ich źródeł w procesie powstawania, a także odbioru utworu muzycznego. (2013, s. 104–105)

Dzięki temu udało się rozróżnić muzykę i dźwięk (co często traktowane jest synonimicznie).

Słuchanie akuzmatyczne – w swoich podstawach – zakłada brak dostępu do źródła oraz kontekstu związanego z danym dźwiękiem, który dociera do uszu słuchacza. Dźwięk zostaje ontologicznie wyswobodzony, słuchacz ma do czynienia z czystym fenomenem. Tak fenomenologicznie zorientowane słyszenie – Pierre Schaeffer, twórca post-pitagorejskiego pojęcia akuzmatyki – wywiódł z filozofii Edmunda Husserla (Schaeffer, 2010, s. 106) (choć za sam termin odpowiedzialny jest Jérôme Peignot). Akuzmatyka wyłoniła się z praktyki muzyki konkretnej i – przede wszystkim – z eksperymentów dźwiękowych przeprowadzanych przez takich muzyków jak Schaeffer czy Pierre Henry. Mogło to nastąpić dzięki zaawansowanej technologii i możliwości zapisu dźwięku, kiedy to

ontologiczny fundament muzyki został przeniesiony ze sfery zapisu nutowego, do sfery nagrywania, odtwarzania i prezentowania. (Misiak, 2016, s. 138)

Sam Schaeffer zaś, według słów Briana Kane'a, reprezentował improwizowaną ontologię (2014). Słuchanie akuzmatyczne uwypukla cechy morfologiczne dźwięku (słuchacz – o ile ma do czynienia z samym dźwiękiem – nie wizualizuje jego źródła) (McFarlane). Ten rodzaj słuchania nazywany jest także „zredukowanym” (Brożek, 2016) lub/i „czystym” (Jabłońska, 2014).

Pole „czystego słuchania”, jak z kolei pisze Michał Libera, zakłada zredukowanie przyzwyczajień słuchacza, które są związane z odnoszeniem się do tego, co słychać, do źródeł akustycznych i do generowanych przez nie znaczeń (2007). Schaeffer postulował słuchanie „obiektów dźwiękowych”, była to istotna zmiana jakościowa; dźwięki oderwane od znaczeń i kontekstów, zredukowane wizualnie i niejako pozbawione

przyczyny. Schaeffer na pewien czas wprowadził także określenie *sound fragments* (Kane, 2014, s. 16).

Słyszenie – widzenie – rozumienie

Wokół „akuzmatyki” narosło wiele kontrowersji, pojęcie jest nieostre, różnie rozumiane i często dyskutowane. Nie ma też powszechnej zgody co do tego, czy akuzmatyka odnosi się bardziej do stylu kompozycji, czy też do samego procesu słuchania (McFarlane). Monika Lech twierdzi, że akuzmatyka dotyczy muzyki nagranej wcześniej i wykonywanej bez towarzyszenia instrumentów czy głosu, również nie jest przetwarzana podczas koncertu, ponieważ istnieje na taśmie (2017). Współcześnie jednak idea akuzmatyki wpisuje się w coraz nowsze sytuacje dźwiękowe związane z technologią i komunikacją, w tym sensie pojęcie ewoluuje wraz z muzyką.

Pitagorejskie słuchanie akuzmatyczne zakładało przede wszystkim „brak wizji”. Być może miało to pomóc w skupieniu się na wypowiedzianych słowach bardziej niż na gestach mówiącego (Byrne, 2012, s. 305). Mistrz ukryty był za kotarą, uczniowie słuchali wyizolowanego głosu. Akuzmatyka – raz jeszcze – eliminuje kontekst i źródło danego dźwięku. Słuchacz „nie widzi” instrumentów czy muzyków. Jest to jednak uproszczenie. Schaeffer przygotowywał materiał dźwiękowy tak, że trudno było go „rozpoznać”. Przykładowo: odcięcie „ataku” w studyjnych manipulacjach powoduje, że słuchający nie jest w stanie zidentyfikować źródła, w związku z tym dźwięk pozostaje „anonimowy”, a słuchacz obcuje z „obiektem” (Kane, 2014). Odbiorca schaefferowskich preparatów nie widział i „nie rozumiał” źródła dźwięku. Zatem słuchanie akuzmatyczne to nie tylko kwestia rozpoznania wzrokowego, ale również samego procesu rozumienia. Idąc dalej, brak rozumienia zakłada także brak analizy. Słuchając i widząc grającego skrzypka, słuchacz ma kontekst i źródło, tak więc pozornie wszystko jest w porządku i w tym przypadku nie jest to słuchanie akuzmatyczne. Należy jednak zapytać, czy samo dostrzeganie źródła dźwięku wystarczy, aby słuchanie przestało nosić znamiona akuzmatycznego? Czy słuchanie akuzmatyczne nie zachodzi także, mimo widzenia czy zauważania źródła, przy jednoczesnym braku zrozumienia, a zatem i możliwości analizy tego, co się widzi i słyszy?

Łatwo wyobrazić sobie taką sytuację, np. podczas koncertu muzyki elektronicznej; muzyka zapośredniczona, w pełni nosząca znamiona auslanderowskiej nażywości. Do słuchacza docierają dźwięki „ze sceny”, amplifikowane zestawem nagłaśniającym. Słuchający może wskazać pozorne źródło dźwięku, którym w tym przypadku są poszczególne elementy sprzętu muzycznego ustawione na scenie i obsługiwane przez muzyka. Jednak uczestnik koncertu, nie będąc specjalistą, nie jest w stanie określić, który element muzycznego zestawu elektronicznych instrumentów wydaje konkretne dźwięki i w którym momencie to się dzieje. Również w zakresie samej materii dźwiękowej, składającej się z próbek dźwiękowych poddanych działaniu filtrów i efektów, niemożliwe staje się nie tylko określenie źródła dźwięku (czyli konkretnego urządzenia

na scenie), ale także pierwotnego źródła pochodzenia danej próbki (np. przetworzonego dźwięku trąbki lub zniekształconego odgłosu szczekania psa).

Zatem w większym stopniu słuchanie akuzmatyczne może dotyczyć braku rozpoznania (zrozumienia, zanalizowania) źródła dźwięku, istnieją bowiem sytuacje, kiedy pozornie źródło się „dostrzega”, widząc nawet pewien kontekst (np. muzyków na scenie). W tym sensie współczesna produkcja muzyczna dostarcza materiału dźwiękowego, który składa się z wielu anonimowych „obiektów dźwiękowych”. Jednak widzenie muzyków na scenie, którzy „coś tam robią” z instrumentami różnego pochodzenia, w zasadzie podobne jest do oglądania głośnika, który emituje dźwięk. Sytuacja jest o tyle skomplikowana, że każdy współczesny koncert jest nagłośniony, w związku z tym następuje wielokrotne zapośredniczenie, kiedy źródłem dźwięku staje się głośnik, a nie grający muzyk (ten jest źródłem „pierwotnym”), tak przedstawiona muzyka jest reprodukowana i charakteryzuje ją nażywość.

Czy można zatem fizycznie być na koncercie i słuchać akuzmatycznie? Wiele przykładów z obszarów muzyki eksperymentalnej, awangardowej, elektronicznej może pomóc na to pytanie odpowiedzieć twierdząco. Poza tym, czy każdy meloman jest w stanie bezbłędnie zidentyfikować poszczególne partie instrumentów wchodzących w skład orkiestry symfonicznej? Czy fani muzyki popularnej analizują użycie elementów *playbacku* na scenie? Może sam kontekst i wizualność nie są tak istotne jak zrozumienie i analityczne podejście względem słuchanych fragmentów.

Uwaga na percepcję

Na gruncie filozofii, względem percepcji, rozpatruje się m.in. stanowiska określane mianem naiwnego lub bezpośredniego realizmu oraz – przeciwnie – reprezentacjonizmu (Lennox, 2017). Drugie z nich mówi, że nigdy nie percypujemy zjawisk bezpośrednio, tylko przez subiektywne wrażenia, reprezentacje, dane zmysłowe. Jak pisze John C. Lennox, tłumacząc tę teorię, „[n]ie jesteśmy w stanie, zwerifikować subiektywnych wrażeń obiektywnego świata, odbieramy nie sam świat, a płynące z niego subiektywne wrażenia” (tamże, s. 80). Specyfika procesu słuchania jest fragmentaryczna, co wynika także z ograniczeń percepcyjnych. Słuchanie zatem powinno odbywać się etapami, z przeskokami uwagi na poszczególne elementy (Nożyński, 2017). Uwaga bowiem ma kapitalne znaczenie – bez niej droga bodźca akustycznego kończy się na etapie podświadomości. Ewa Kofin, opierając się na dywagacjach psychologa Tadeusza Nowackiego, pisze o możliwości przesunięcia uwagi w sytuacji, kiedy coś (np. melodia) słuchającego szczególnie zainteresuje (2012). Odbiór muzyki napotyka więc wiele istotnych barier; akuzmatyka niesie za sobą problemy „pochodzenia” dźwięku, subiektywizm odbioru koliduje z prawdziwością samego fenomenu, a uwaga ograniczona jest do wąskich strumieni, uniemożliwiając całościowe uchwycenie utworu. Pierre Schaeffer „dopowiada”: „Jednak w akuzmatyce chodzi o odwrócenie procedury, czyli nie o samo rozpoznanie, w jaki sposób słuchanie subiektywne jest interpretacją lub zniekształceniem rzeczywistości,

a o studiowanie reakcji na bodźce; słuchanie jako źródło badanego zjawiska” (Schaeffer, 2010, s. 107).

Słuchanie AA – akuzmatyczne i ambientowe

Muzyka towarzyszy nam we wszystkich sytuacjach – pisze Marcin Rychlewski – obecna jest w radiu, stacjonarnych i przenośnych odtwarzaczach, reklamach, grach, telefonach, centrach handlowych itd. Stajemy się – zdaniem autora, który w tym kontekście przytacza myśli Alana Blooma – uzależnieni od dźwięków, ale także, co jest konsekwencją stałej obecności dźwięku i uzależnienia, obojętni wobec nich. Status muzyki się zmienia – oznacza to mniej przeżyć estetycznych, a więcej dźwięku jako elementu otoczenia. Tym samym – twierdzi przytomnie Rychlewski – dyskurs o muzycznym stylu ambient – staje się anachroniczny, gdyż cała muzyka, ze względu na swą wszechogarniającą permanentność – staje się ambientowa (2014, 168–169). Mirosław Pęczak dodaje, że muzyka, która współkonstruuje audiosferę pozbawiona jest aury i stała się symulakrem wtopionym w codzienność (2017).

Wszystkie powyższe elementy są ze sobą powiązane – technologia dała słuchaczowi możliwość zapisu oraz odtwarzania dźwięku i wraz z amplifikacją spowodowała stałą jego obecność, urządzenia – w sposób ciągły – rozpoczęły emitowanie dźwięku, zapośredniczając go. Współczesny wymiar słuchania ma tym samym konkretne cechy; nażywości – akuzmatycznej i ambientowej. Jeżeli dodać do tego strumieniową dystrybucję oraz nieograniczony dostęp („muzyka jak woda” – pisał Gerd Leonhard (2008), ukazuje to wymiar dźwięku, który nie przestaje słuchacza otaczać, jednak staje się on banalny na wzór *muzaka*, któremu już nikt nie poświęca należytej uwagi. Idea ambient, którą w późnych latach 70. zaproponował Brian Eno, zdecydowanie różni się od „słuchania ambientowego”, które charakteryzuje „nieuważną” współczesność dotkniętą regresem słuchania. Eno postulował zastosowanie muzyki jako części klimatu (*ambience*) życia, swoistej formy dźwiękowego otoczenia, wirtualnych przestrzeni akustycznych – miejsca, poczucia i barwy otoczenia dźwiękowego (2010, s. 127–129).

Koncert – studio – na żywo

Magnetofon to najbardziej rewolucyjne urządzenie w historii muzyki – twierdzą Ch. Cox i D. Warner – ponieważ pozwala tworzyć przestrzeń dźwiękowych symularków, oddzielonych od miejsca i źródła (2010, s. 149). Urządzenie jest przedstawicielem pierwszej rewolucji technologicznej, wytwarza nowy modus słuchania; odbiór dźwięków jako takich (Cox, Warner, 2010, s. 14), poza tym może być technologiczną egzemplifikacją pitagorejskiej kotary (Schaeffer, 2010, s. 112). Kolejną – po taśmowej – rewolucją była już cyfrowość, a po niej – procesy wymiany dźwięku za pomocą sieci, przesyłanie strumieniowe i nowe formy dystrybucji.

Zapis na taśmie magnetycznej umożliwił powstanie technologii wielośladowej, a zatem możliwość rejestrowania i strukturalną obróbkę tej rejestracji z wielu

źródeł – mikrofonów, instrumentów, efektów, w tym samym czasie (Siwak, 2002, s. 156). Zapis tego rodzaju zmienił również procedurę nagrań płytowych; do momentu wykorzystania taśmy nagranie było zapisem jednorazowego, spontanicznego wykonania, było niepowtarzalną fotografią muzyki, reprodukcją koncertu scenicznego (Cox, Warner, 2010). Jak zauważa Dariusz Brzostek: „Taśma magnetofonowa stała się także narzędziem pracy antropologa, instrumentem poznania” (2014).

Muzyk 2.0 – upgrade

Wprowadzenie zapisu przewartościowało występy sceniczne do postaci, w której muzycy odgrywają zarejestrowaną muzykę, niemalże bez odstępstw od tego, co nagrano w studiu. Często jest to wymaganie publiczności, która na koncercie chce usłyszeć znany sobie materiał w wersji zbieżnej ze studyjną. Zatem publiczność koncertowa jest przygotowana i zaznajomiona z twórczością, a koncert staje się formą performatywnej wizualizacji muzyków, ich zachowań, gestów, rytuałów i przede wszystkim – obecności fizycznej na scenie. W tym kontekście ciekawie przedstawiają się sytuacje związane z wykonawcami wykreowanymi w procesach animacji komputerowej, np. Gorillaz, hologramy nieżyjących muzyków lub animowane gwiazdy rodem z Azji (Sierzputowski, 2018).

Pojawienie się zapisu dźwięku zmodyfikowało funkcję koncertów. Wcześniej służyły popularyzacji, były formą kontaktu z muzyką, często pierwszego z danym dziełem (oprócz zapisu nutowego lub przekazywania muzyki z pokolenia na pokolenie, grając lub śpiewając, ale to też może być formą występu czy koncertu). Jednocześnie rejestracja w studio była „fotografią” muzyki; zapisem „koncertu”. Wynalezienie taśmy magnetycznej otworzyło nowe możliwości pracy w studio, które stało się instrumentem, narzędziem kompozytorskim. Tym samym materiał zawarty na nośniku stał się podstawą artystycznej identyfikacji, wykonawca komunikował się ze słuchaczem przez nośnik – nowe medium (współcześnie nie uległo to zmianie poza częściowym wyeliminowaniem nośnika lub jego ewolucją w dysk komputerowy czy telefon komórkowy).

Słuchacz, od tego momentu, idąc na koncert, zyskał możliwość zetknięcia się z wersją „na żywo” znanych już wcześniej kompozycji. Dzisiaj, muzyka zarejestrowana, jest fundamentem poznania materiału dźwiękowego i na jego podstawie weryfikuje się wykonawcę oraz koncertowe wariacje materii studyjnej. Jednocześnie potencjał studia, na który składa się np. wielośladowa rejestracja i możliwość rekombinowania nagrania, spowodował trudności w odegraniu muzyki na scenie, często uniemożliwiając zaprezentowanie bardziej złożonych kompozycji. Dlatego muzycy zaczęli wspomagać się na koncertach materiałem nagrany. W skrajnej postaci muzyka „włączana” jest podczas koncertu, a „wykonawca” pełni niewielką rolę w jej przebiegu; tak często dzieje się w muzyce, która powstaje głównie za pomocą oprogramowania komputerowego. Rola muzyka „na scenie” zostaje zminimalizowana, a „nażywość” ujawnia się w całej swej postaci. Artysta staje się elementem przedstawienia, bardziej „obecnym” autorem i twórcą niż wykonawcą, bliżej mu do performerera – często także *showmana* – niż „grającego” muzyka.

Zatem powyższe przekształcenia spowodowały także ewolucję figury samego muzyka. Współcześnie to ktoś, kto potrafi obsługiwać urządzenia i oprogramowanie, a nie „instrumenty” (w tradycyjnym rozumieniu). Kompetencje względem narzędzi do tworzenia muzyki stały się dominujące, zaś umiejętność grania na konkretnym instrumencie – mniej istotna (choć można z tym stwierdzeniem polemizować – zwłaszcza kiedy weźmie się pod uwagę szeroką definicję instrumentu muzycznego). Rejestracja muzyki pociągnęła za sobą również konsekwencje w postaci niemożności sprawdzenia sprawności muzyka (np. pod kątem technicznego opanowania instrumentu), ponieważ może być wspomagany na scenie odtwarzanym materiałem dźwiękowym, w skrajnej postaci jedynie odgrywać swoją rolę (np. udawać grę lub śpiew przy pomocy *playbacku*).

Medium – narzędzie – nośnik

„Najpełniej McLuhanowską ideę 'medium jest przekazem' zrozumieli audiofile” – zauważa żartobliwie Dariusz Brzostek (2017, s. 30). Słuchając muzyki, słuchają jednocześnie odtwarzających ją urządzeń, choć często ta specyficzna forma słuchania przybiera postać „odsłuchu” (Chaciński, 2010, s. 21); ewaluacji podlega jakość dźwięku, wierność odtworzenia. Czy będzie to kwestia odgłosów dodanych, właściwych danemu nośnikowi (np. kasecie magnetofonowej lub płycie winylowej), czy szumu charakterystycznego dla urządzeń odtwarzających – muzyka jest z nimi immanentnie związana, ponieważ w taki sposób związała się z nośnikiem (Misiak, 2016, s. 133).

Kim Cascone uważa jednak, że w epoce postcyfrowej medium nie jest przekazem, a stały się nim specyficzne narzędzia (2010, s. 482), ponieważ „nacisk kładzie się nie na rozwój mediów, a raczej interfejsów, co sprawia, że w centrum uwagi pojawiają się nie same instrumenty, a sposób ich obsługi i doświadczenia użytkownika” – pisze z kolei Filip Szałasek (2019). Obsługa narzędzi stanowi podstawę kompetencji zarówno muzyka, jak i słuchacza, nadawcy i odbiorcy, przy czym role te stanowią dzisiaj postać bardziej hybrydyczną. Przykładowo, słuchanie muzyki staje się formą jej kreowania; od niewielkiej ingerencji realizującej się przez regulację korektora barwy czy systematyzowanie odtwarzanej *playlisty*, aż do remiksowania materiału dźwiękowego i eksportowania go w przestrzeń sieci. Ewa Wójtowicz przypomina, że u podstaw koncepcji postmedialnej Lwa Manovicha leży m.in. zastąpienie koncepcji medium wachlarzem pojęć opisujących sferę komputerów i sieci, co potwierdza, że to właśnie narzędzia wpływają na sposób myślenia, można tym samym skupić uwagę na operacjach związanych z samym użytkownikiem (2011, s. 17–18). W dodatku tradycyjna teoria mediów – o czym pisze Anna Nacher – „w niewielkim stopniu uwzględnia medialność rejestracji dźwięku” (2011, s. 79).

Upadające w lesie drzewo

Uczniowie Pitagorasa, uczestniczący w jego wykładzie, najprawdopodobniej rozumieli przekaz, słyszeli słowa, domyślali się, jakie jest ich źródło i kontekst. Kotara

była rzeczywista. Pojęcia związane z akuzmatyką ewoluowały wraz z dźwiękiem i urządzeniami, zostały zaimplementowane do świata muzyki mechanicznej, zapośredniczonej, odtwarzanej. Z jednej strony pojęcia te określały sposób komponowania nowej muzyki oraz takowe koncerty „odtworzane” na scenie. Z drugiej zaś zwróciły uwagę na oddzielenie się dźwięku od pierwotnego źródła, bowiem droga, którą pokonuje – od swego nieśmiałego załączka aż po uszy słuchacza – jest coraz dłuższa i bardziej skomplikowana. Identyfikacja dźwięku staje się problematyczna, często niemożliwa.

Jednak słuchanie akuzmatyczne, zatopione w technologii, nie stanowi wariantu słuchowo-rozumowej aberracji. Nie wymaga się od odbiorcy rozumienia całego procesu powstawania dźwięku. Słuchając muzyki np. na koncercie, nie musimy pojmować, w jaki sposób się zrodziła, nie czyni nas to odbiorcami ułomnymi, regresywnymi. W tekście zwrócono uwagę jedynie na sytuacje, w których – mimo wzrokowej identyfikacji, mimo źródła i kontekstu – słuchanie akuzmatyczne może zachodzić, ponieważ „kotarą” oddzielającą źródło i słuchacza może być głośnik, nietypowy instrument lub nowy sposób wydobywania dźwięku. Czyste obcowanie z fenomenem może zachodzić nawet w sytuacji polisensorycznej percepcji. Zatem akuzmatyki nie musi cechować pejoratywny brak (rozumienia, analizy), a jedynie czysty, niezakłócony sposób odbioru, czyli wspomniane „zredukowanie”. Obcowanie z fenomenem może w tym przypadku oznaczać odrzucenie analitycznego rozumowania; „szkiełko/oko” – „czucie/wiara”. Zapośredniczony dźwięk coraz bardziej otacza nas w ambientowy sposób, a współczesność dostarcza nowych sytuacji akuzmatycznego odbioru.

Bibliografia

- Auslander, P. (2012). Na żywo czy...? *Didaskalia*, 107, 18–27.
- Brożek, D. (2016). Słuchanie zawsze na nowo. *Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki*, 2(4), 51–59.
- Brzostek, D. (2014). Nagrane czyli wyparte? W stronę antropologii kasety magnetofonowej. *Glissando*, 23. Pobrano z: <http://glissando.pl/artykuly/nagrane-czyli-wyparte-w-strone-antropologii-kasety-magnetofonowej/>
- Brzostek, D. (2017). Psztykanie tuż przy mikrofonie. Słuchanie medium i jouissance słuchacza. W: M. Olejniczak, T. Misiak (red.), *Sposoby słuchania* (s. 29–40). Konin: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Koninie.
- Byrne, D. (2012). *How Music Works*. San Francisco: McSweeney's.
- Cascone, K. (2010). Estetyka błędu. Postcyfrowe tendencje we współczesnej muzyce komputerowej. W: Ch. Cox, D. Warner (red.), *Kultura dźwięku – teksty o muzyce nowoczesnej* (s. 481–489). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Celiński, P. (2013). *Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Chaciński, B. (2010). *Wyż niż. Od alterglobalistów do zośkarzy. 55 małych kultur*. Kraków: Znak.
- Cox, Ch., Warner, D. (red.) (2010). *Kultura dźwięku – teksty o muzyce nowoczesnej*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

- Cox, Ch., Warner, D. (2010). Muzyka i nowa kultura dźwięku. Wstęp. W: Ch. Cox, D. Warner (red.), *Kultura dźwięku – teksty o muzyce nowoczesnej* (s. 13–20). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Eno, B. (2010). Ambient. W: Ch. Cox, D. Warner (red.), *Kultura dźwięku – teksty o muzyce nowoczesnej* (s. 127–130). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *Estetyka performatywności*. Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka Sp. z o.o.
- Jabłońska, B. (2014). *Socjologia muzyki*. Warszawa: Scholar.
- Kane, B. (2014). *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*. Oxford: Oxford University Press.
- Kofin, E. (2012). *Muzyka wokół nas – studium przeobrażeń recepcji muzyki w dobie elektronicznych środków jej przekazywania*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego
- Lech, M. (2017). Pierre Schaeffer's Attempt to Create a Method of Electro-acoustic Music Analysis. *Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ*, 33(2), 100–123.
- Lem, S. (1999). *Eden*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Lennox, J. C. (2017). *Bóg i Stephen Hawking. Czyj to w końcu projekt?* Poznań: W drodze.
- Leonhard, G. (2008). *Music 2.0 Essays by Gerd Leonhard*. Hameenlinna: Hameen Offset-Tiimi Oy.
- Libera, M. (2017). Prawie nic. *Glissando*, 12. Pobrano z: <http://glissando.pl/tekst/prawie-nic/>
- McFarlane, M. W., The Development of Acousmatics in Montréal, eContact! *Online Journal for Electroacoustic Practices*. Pobrano z: http://econtact.ca/6_2/mcfarlane_acousmatics.html
- Misiak, T. (2013). *Kulturowe przestrzenie dźwięku*. Poznań: Bogucki.
- Misiak, T. (2016). Muzyczne gry z nośnikiem. Artystyczne strategie przekraczania medium. W: M. Parus, A. Trudzik (red.), *Media jako przestrzenie muzyki* (s. 133–153). Gdańsk: Katedra.
- Nacher, A. (2011). Remiks i mashup – o niełatwym współbrzmieniu dwóch cyberkulturowych metafor. *Przegląd Kulturoznawczy*, 1(9), 77–89.
- Nożyński, S. (2019). Na żywo, ale w domu. Koncerty – nażywość i teleobecność. W: S. Nożyński, M. Parus (red.), *Miejsca muzyki. Perspektywa interdyscyplinarna* (s. 113–146). Gdańsk: Katedra.
- Nożyński, S. (2017). Teoretyczne i praktyczne sposoby słuchania muzyki wybrane z literatury muzycznej. W: M. Olejniczak, T. Misiak (red.), *Sposoby słuchania* (s. 19–28). Konin: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Koninie.
- Pęczak, M. (2017). Od odświętności do codzienności – muzyka jako audiosfera współczesnego świata. *Kultura współczesna. Muzyka w kulturze, kultura w muzyce*, 3(96), 36–45.
- Rychlewski, M. (2014). *Zapiski semiotyczne*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- Schaeffer, P. (2010). Akuzmatyka. W: Ch. Cox, D. Warner (red.), *Kultura dźwięku – teksty o muzyce nowoczesnej* (s. 106–112). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Sierzputowski, K. (2018). *Słuchając hologramu. Cieleśność wirtualnych zespołów animowanych*. Poznań: Instytut Kultury Popularnej.

- Siwak, W. (2002). Audiosfera na przełomie stuleci. W: M. Hopfinger (red.), *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku* (s. 141–152). Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Stasiowska, J. (2015). Re-produkcja mechanizmu percepcji dźwięku poprzez urządzenie fonografu oraz jego wpływ na odbiór dźwięku. *Przegląd Kulturoznawczy*, 1, 27–34.
- Szałasek, F. (2019). Dźwięk i muzyka myślane ponowocześnie. W: S. Nożyński, M. Parus (red.), *Miejsca muzyki. Perspektywa interdyscyplinarna* (s. 15–34). Gdańsk: Katedra.
- Wójtowicz, E. (2011). Twórca jako postproducent - między postmedialnym remiksem a oprogramowaniem kultury. W: M. Gulik, P. Kaucz, L. Onak (red.), *Remiks. Teorie i praktyki* (s. 14–28). Kraków: Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba.

**Acousmatic, the concept of liveness and ambient listening.
Sound in the control of the medium**

Abstract

The article deals with the issue of acousmatic listening. The author wonders if this type of listening occurs only when the listener reaches the sound without the context of its source or maybe also when the listener does not understand how the sound comes from the source (is it enough to see the source of sound?). In the article, acousmatic listening is combined with the concept of Auslander's 'liveness' and the contemporary way of ambient listening.

Keywords: liveness; ambient listening; medium; acousmatic; loudspeaker; perception; concert; digital; sound; music